



HAL
open science

Du Kitsch au Camp : théories de la culture de masse aux Etats-Unis, 1944-1964

Nicolas Labarre

► **To cite this version:**

Nicolas Labarre. Du Kitsch au Camp : théories de la culture de masse aux Etats-Unis, 1944-1964. domain_stic.medi. Université Rennes 2, 2007. Français. NNT : . tel-00189960

HAL Id: tel-00189960

<https://theses.hal.science/tel-00189960>

Submitted on 22 Nov 2007

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.

Université Rennes 2 – Haute Bretagne
A.C.E.
Ecole Doctorale - Humanités et Sciences de l'Homme

Du *Kitsch* au *Camp*

Théories de la culture de masse aux Etats-Unis, 1944-1964.

Thèse de Doctorat
Discipline : Etudes anglaises et nord-américaines

Présentée par Nicolas LABARRE
Directeur de thèse : Bernard GENTON

Soutenue le 01 juin 2007

Jury

M. Jean-Paul GABILLIET, professeur des universités, Bordeaux III (rapporteur).
M. Bernard GENTON, professeur des universités, Strasbourg (Directeur).
M. Jean KEMPF, professeur des universités, Lyon II (rapporteur).
M. George-Goulven LE CAM, professeur des universités, Rennes II (examineur).

Remerciements

Il serait impossible d'énumérer ici l'ensemble des personnes à qui cette thèse doit quelque chose, mais il serait tout aussi déplacé de ne pas mentionner les plus directement impliquées. Bernard Genton, tout d'abord initiateur et accompagnateur permanent de ce projet n'a ainsi jamais manqué de me dédier son temps, sa sagacité et la sûreté de ses jugements. Les professeurs Nathan Abrams et James Gilbert ont également su répondre à mes questions avec une profonde gentillesse, lorsque je me suis tourné vers eux, profonde gentillesse que j'ai aussi pu retrouver parmi mes collègues enseignants à l'université de Rennes 2, dont François Henry, Joseph Rézeau et Sophie Mesplède pour ne citer que ceux dont les contributions ont pris les tours les plus concrets. L'ampleur du travail m'a également poussé à demander de l'aide en dehors des murs de l'université. Les innombrables bibliothécaires ayant consacré leur temps, aux Etats-Unis comme en France, à obtenir des documents ou à m'enseigner les arcanes des microfilms et microfiches ont gagné durablement ma gratitude.

Et puis, il y a les autres. Ces amis qui par gentillesse ou inconscience ont accepté de me prêter main forte, en relisant et commentant tout ou partie de ce travail. Damien Leloup, a ainsi mérité ma reconnaissance éternelle, mais Raymond Saulnier, Barbara Le Garsmeur, Thomas Shaw, Cyril Grillon, Thibault Prebay, Olivier Locart et Stéphane Samsonoff ont tous sacrifié avec désintéressement de longues heures à la correction les errements du texte d'origine. J'aurais mauvaise conscience également à ne pas nommer Marc Dambrine, Steven Gouin, Amandine Labarre, Stéphane Guéret et Manuela Hyvard, inépuisables sources d'enthousiasme et de soutien au cours des quatre années écoulées. De Yves-Henri et Annick Saulnier ainsi que de mes parents, Claude et Micheline, je ne dirais rien sinon que, sans eux, cette thèse ne ressemblerait pas à ce qu'elle est.

Marie-Laure, enfin, a relu, écouté, patienté et compati durant ces quatre ans comme nulle autre n'aurait pu le faire. Ce ne sont pourtant là que les plus infimes de ses mérites.

Table des matières

INTRODUCTION	7
---------------------	----------

***PREMIÈRE PARTIE "US UNCULTURED AMERICANS"
CONSTITUTION ET FORMES DU DEBAT, 1944 – 1957***

ORIGINES ET FRONTIERES DE LA CRITIQUE DE LA CULTURE DE MASSE	21
I. Médias de masse, industries culturelles, la question des origines	23
II. Elaboration d'une théorie culturelle	34
III. Réactions aux médias de masse aux Etats-Unis au XX ^e siècle	40
IV. Les New York intellectuals et la défense du modernisme	50
V. La culture de masse, fortune d'une idée	57
VI. L'autre source du débat : l'Ecole de Francfort	60

MASS CULTURE, THE POPULAR ARTS IN AMERICA (1957),

L'OUVRAGE DE REFERENCE	71
I. Présentation et structure	71
I.1 Structure de l'ouvrage	73
I.2 Préface et profession de foi	75
I.3 Origine des articles	77
I.4 Mass Culture vu par la culture de masse	79
I.5 La double introduction et son cadre théorique	81
I.6 Bilan	95
II. De la théorie critique à l'analyse statistique, étude de contenu	97
II.1 "A Theory of Mass Culture" et "Avant-Garde and Kitsch", cœur théorique de l'ouvrage	99
II.2 Une palette de nuances théoriques	116
II.3 Pistes et promesses des études de cas	160
II.4 Bilan	179
III. Les textes oubliés	180
IV. Réception, critiques et bilan	188

***DEUXIÈME PARTIE "COMIC BOOKS AND OTHER HORRORS"
UNE ETUDE DE CAS***

UN OBJET CULTUREL DE MASSE?	205
I. Le comic book, objet culturel de masse, objet de débat	206
II. Les comic books et la notion d'industrie culturelle	211
III. Culture de masse et culture haute, Black Rider et Macbeth	224
IV. Les comic books comme outil de contrôle social	246
V. Comic books en accusation et intellectuels en marge	259
VI. Une description incomplète	269
L'EXCEPTION DE MAD	279
I. Autoréférentialité du comic book	280
II. Une critique au-delà des médias de masse : société et culture	290
III. Mad comme signe avant-coureur	302

**TROISIEME PARTIE "WE'RE CULTURED TOO"
REEVALUATIONS ET REVISIONS, 1957 – 1964**

CONTESTATION ET REFORMULATION DANS LES MILIEUX INTELLECTUELS	307
I. Un autre ouvrage de référence, Culture for the Millions?	308
I.1 Edward Shils, adversaire des théories de la culture de masse et référence théorique du recueil.	310
I.2 Le rôle des intellectuels au centre du débat	320
I.3 Un bilan contrasté, un débat en cours d'abandon	330
II. Le débat s'achève dans les journaux intellectuels	334
III. "Masscult and Midcult"	344
IV. Hannah Arendt, la culture en crise	357
IV.1 Situation et Morphologie	359
IV.2 La part faite au contexte	361
IV.3 De la société à la société de masse et à la crise de la culture	363
IV.4 L'art, le monde et la vie	370
IV.5 Perspective philosophique	377
IV.6 Bilan	381
V. L'abandon du débat	385
L'EFFACEMENT DES FRONTIERES	387
I. L'explosion culturelle	388
I.1 Cosmopolitan : "How to Become a Cultured Person"	388
I.2 L'explosion culturelle dans la presse écrite	399
I.3 La culture dans le champ d'action du gouvernement fédéral	406
II. Ralliement intellectuel à l'industrie culturelle: la pop culture.	411
II.1 Convergence intellectuelle : Susan Sontag et le camp	411
II.2 Convergence esthétique : le pop art	426
II.3 Le pop en facteur : la pop culture et Marshall McLuhan	433
III. Epilogue	440
CONCLUSION	443

ANNEXES, BIBLIOGRAPHIE ET INDEX

CARTOGRAPHIE DE MASS CULTURE	459
LES NEW YORK INTELLECTUALS DANS LE DEBAT SUR LA CULTURE DE MASSE	463
L'EXPRESSION "MASS CULTURE" DANS QUELQUES PERIODIQUES	465
BIBLIOGRAPHIE	467
INDEX DES NOMS PROPRES	479

Introduction

VON RAUFFENSTEIN : *Un Maréchal, un Rosenthal, officiers ?*

DE BOELDIEU : *Ce sont de très bons soldats.*

VON R. : *Oui, joli cadeau de la Révolution française.*

DE B. : *Je crains que ni vous ni moi ne puissions arrêter la marche du temps.*

VON R. : *Boeldieu, je ne sais pas qui va gagner cette guerre. La fin, quelle qu'elle soit, sera la fin des Rauffenstein et des Boeldieu.*

- *La Grande Illusion* (Jean Renoir, 1937)

Dans *La Grande Illusion*, Eric von Stroheim incarne le capitaine Von Rauffenstein, un aristocrate allemand sanglé dans une minerve, emporté par la première guerre mondiale et luttant pour préserver son existence, ses valeurs et sa culture dans le nivellement de la société moderne. Seize ans plus tard, dans un article intitulé "A Theory of Mass Culture", le critique et journaliste américain Dwight Macdonald, fin connaisseur de Renoir, utilisera à son tour Stroheim comme symbole de l'engloutissement des valeurs par les masses et leur "culture". Pour Macdonald, il est, avec Griffith, le dernier grand metteur en scène ayant eu un contrôle intégral sur ses films, du scénario au montage final, avant que le cinéma ne devienne une industrie, avant que le film ne devienne trop coûteux et profitable pour être confié aux artistes. La figure tragique de Stroheim isolé dans son château et cultivant une ultime fleur au cœur de la guerre résume le combat qu'entendait mener à son tour Macdonald, défenseur d'une culture haute assiégée par l'homogénéisation, la mécanisation et la vulgarité de la culture de masse.

Cet article de Macdonald, "A Theory of Mass Culture", publié en 1953, pourrait résumer à lui seul le débat consacré à la culture de masse aux Etats-Unis après la seconde guerre mondiale. Texte somme, texte de référence aussi, il exprime avec éloquence les craintes des intellectuels face à l'émergence d'une culture produite en masse et pour des médias neufs, une culture manipulatrice et dévoratrice, menace politique autant qu'esthétique. A cette menace, ces intellectuels opposaient une tradition culturelle authentique, une culture haute essentiellement littéraire, dont le modernisme de T.S. Eliot ou Ezra Pound était le dernier avatar. L'existence de cette culture haute étant considérée comme non problématique, les efforts de ces théoriciens allaient être employés à cerner son pendant, son double négatif, cette culture de masse. Les manifestations de la culture de masse, telles que l'identifiaient ces auteurs, des films de série hollywoodiens aux clubs du livre, de Superman aux séries télévisées, n'ont pas disparu, mais la réflexion critique menée à leur sujet aux Etats-Unis après la seconde

guerre mondiale a été largement éclipsée. Accusées d'élitisme par les défenseurs de ces formes culturelles, accusés de défaillances méthodologiques par les spécialistes des communications, remplacées, enfin, par les réflexions culturelles des membres de l'Ecole de Francfort, redécouvertes après les années soixante, ces théories américaines sur la culture de masse ont été reléguées à un rôle de repoussoir, de contre-exemple soulignant par comparaison la valeur d'approches culturelles plus modernes ou plus éclairées. C'est avec l'ambition d'interroger ces théories, d'en rendre compte dans leur complexité, en évitant les caricatures qui s'y attachent trop souvent, que nous allons nous intéresser aux vingt ans durant lesquels elles jouèrent un rôle clé dans la vie intellectuelle américaine, avant d'être abandonnées, en quelques années seulement.

Impossible d'aborder la question sans noter les problèmes de définition qu'elle suscite. L'expression "*mass culture*", en anglais, propose un jeu de relations complexes entre deux termes polysémiques, enjeux de durables batailles linguistiques. Lorsque Walt Whitman, écrit en 1867, "One's Self I Sing" le premier poème de la troisième édition de *Leaves of Grass*, il revendique le mot masse au nom de la démocratie américaine. Le génie des Etats-Unis que Whitman ambitionnait de transcrire en poésie trouve sa source dans cette masse :

One's-self I sing, a simple democratic person,
 Yet utter the word Democratic, the word En-Masse,
 Of physiology from top to toe I sing
 Not physiognomy alone nor brain alone is worthy for the Muse, I say the Form complete is
 worthier far,
 The Female Equally with the Male I sing.
 Of Life immense in passion, pulse, and power,
 Cheerful, for freest action form'd under the laws divine,
 The Modern Man I sing.¹

L'homme moderne est déjà pour Whitman l'homme en masse, deux ans après la fin de la Guerre de Sécession. C'est aussi à cette date que certains historiens situent l'apparition d'une culture unique, massifiée aux Etats-Unis. Une culture que l'usage récent qualifie de culture de masse, en ne retenant de l'expression que sa valeur quantitative. La masse, ne serait alors que le nombre, le peuple ramené à une entité unique, unifiée et démocratique. Deux ans après Whitman, le critique et pédagogue Matthew Arnold, écrivant en Angleterre *Culture and Anarchy*, affirme la nécessité de diffuser la culture dans toutes les classes sociales. Il rappelle à cette occasion que dans la société victorienne, la masse est aussi un terme renvoyant à la classe ouvrière, pour la stigmatiser :

¹ Walt Whitman, "One's-Self I sing", *Leaves of Grass* dans *The Complete Poetry and Prose of Walt Whitman* (New York: Garden City Books, 1948), 41.

Plenty of people will try to give the masses, as they call them, an intellectual food prepared and adapted in the way they think proper for the actual condition of the masses. The ordinary popular literature is an example of this way of working on the masses. Plenty of people will try to indoctrinate the masses with the set of ideas and judgments constituting the creed of their own profession or party. Our religious and political organisations give an example of this way of working on the masses. I condemn neither way; but culture works differently. It does not try to teach down to the level of inferior classes; it does not try to win them for this or that sect of its own, with ready-made judgments and watchwords.²

La masse, comme les foules que décrira Gustave Le Bon (*Psychologie des foules*, 1895) est par définition ce groupe qui ne possède pas la culture. Arnold ne s'approprie pas cet usage ("as they call them"), et précise au contraire à plusieurs reprises que sa conception de la culture échappe aux barrières de classes, mais il atteste de cet usage péjoratif. La notion de masse émerge précisément avec l'industrialisation, le développement des grands centres urbains et le remplacement de la notion de rang par celle de classe. Masse s'oppose certes à classe, mais la désignation est surtout porteuse d'une critique aristocratique du nouvel ordre capitaliste et industriel.³ Par la suite, les acceptions possibles du terme se multiplieront encore, puisque renversant les jugements de valeurs rappelés par Arnold, les auteurs communistes revendiqueront le terme de masse pour renvoyer à la classe ouvrière, mais en effaçant le jugement critique contenu dans le terme.

La masse prend également un rôle d'adjectif, déclinée en *mass production*, *mass society*, *mass media*, *mass entertainment* et, à partir du milieu des années vingt, *mass culture*. Les articulations possibles entre *mass* et l'autre élément de ces composés sont nombreuses, avant même qu'il ne soit question de connotations ou de jugements de valeur. L'*Oxford English Dictionary* témoigne de la richesse de ces articulations, avec cette définition de *mass* dans sa forme adjectivale : "de, impliquant ou composé d'une masse de personnes (ou de choses), ou de la majorités des personnes (d'une société, d'un groupe, etc.)" et "effectué, fabriqué, etc. à grande échelle".⁴ Sans que soit introduite dans cette définition la moindre considération politique, la moindre nuance appréciative ou dépréciative, elle ne suggère pas moins de huit relations possibles entre l'adjectif *mass* et le nom avec lequel il est mis en relation. La traduction française, en posant la préposition "de", masque en partie cette richesse, et si, par la suite, nous utiliserons l'expression de culture de masse, ce sera en lui attribuant la pluralité des sens que permet la simple juxtaposition des termes en anglais. Dans ce domaine, nous nous

² Matthew Arnold, *Culture and Anarchy* [1869] dans *Culture and Anarchy and Other Writings* (Cambridge : Cambridge University Press, 1993), 79.

³ Alan Swingewood, *The Myth of Mass Culture* (Londres : Macmillan Press, 1977), 2-3.

⁴ "Mass : 10. Used to mean: of, involving, composed of masses of people (or things) or the majority of people (or a society, group, etc.); done, made, etc. on a large scale." *Supplement to the Oxford English Dictionary* volume 2 (Oxford : Clarendon Press, 1976), 849.

conformerons donc à l'usage francophone établi, sacrifiant sur l'autel de la lisibilité une traduction comme "culture masse", qui rétablirait le libre jeu des deux termes.

Il faut en effet parler de libre jeu, tant les possibilités de lecture de l'expression sont nombreuses, la multiplicité des sens de masse étant conjuguée à l'équivoque du concept de culture. Le sociologue Edgar Morin, définissant en 1964 la culture de masse pour un article d'encyclopédie, identifiait deux usages principaux de la notion de culture. D'une part, une définition anthropologique ou sociologique, et d'autre part un sens plus restreint, dans la lignée de la culture décrite par Mathew Arnold, "le meilleur de ce qui a été dit et pensé dans le monde", qui se traduit de fait en une notion hiérarchique, faisant de la culture l'ensemble de ces objets intellectuels et artistiques créés et consommés par l'élite.⁵ Cette distinction classique doit cependant être comprise comme une simplification volontaire, pragmatique, d'une réalité d'emplois autrement plus complexe.⁶ L'usage sociologique et anthropologique du mot culture, ne cessera ainsi d'évoluer après la fameuse définition donnée par Edward Tylor, en 1871, qui en faisait l'ensemble des pratiques et habitudes sociales (connaissance, croyance, art, droit et coutume).⁷ Le sociologue britannique Raymond Williams a quant à lui montré que la notion arnoldienne de culture cultivée, si importante soit-elle, n'était qu'une étape dans un long processus de négociation du sens de ce mot culture, depuis le milieu du XIX^e siècle, négociation se poursuivant bien après la publication de *Culture and Anarchy*.⁸ Ces deux notions de culture s'opposent certes sur bien des points, notamment puisque l'une est descriptive quand l'autre se veut évaluative, mais elles ne sont pas pour autant irréconciliables. Pour ne prendre qu'un exemple, le développement simultané de la radio et de l'automobile dans l'entre deux guerres aux Etats-Unis suggère des correspondances entre des habitudes de vie et certains modes de divertissement ou d'objets appartenant à la culture dans un sens plus restreint.

Lorsque l'expression de *mass culture* apparaît dans le champ intellectuel américain, le sens restreint du mot culture est privilégié. Sont concernées les formes artistiques et intellectuelles consacrées, littérature, opéra et autres, ainsi que les nouvelles formes artistiques ou de divertissement s'inscrivant dans leur continuité, qu'il s'agisse de la radio, du cinéma ou, plus tard, de la télévision. Néanmoins, l'association

⁵ Edgar Morin, "Sociologie de masse - Culture de Masse" [1964], *Encyclopedia Universalis*, version électronique 6.0 [CD-Rom] (Paris : Universalis France S.A., 2000).

⁶ Une distinction dont les zones d'ombres ont d'ailleurs été soulignées par l'historienne Susan Hegeman, qui y voit une invention moderniste traitant l'anthropologue en héros écartant une notion obsolète et normative de la culture. Susan Hegeman, *Patterns for America, Modernism and the Concept of Culture* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1999), 15-31.

⁷ "Culture or civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complete whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, customs and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society." Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture* vol.1 (Londres : John Murray, 1871), 1.

⁸ Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950* (Londres: Chatto et Windu, 1958).

avec le mot "masse", quel que soit le sens retenu, implique une mise en relation de ces formes avec le système socio-économique et une prise en compte de facteurs relevant eux de la culture dans son sens élargi. Dans ces théories, comme ailleurs, la culture n'est donc pas un objet théorique pur, mais un terme dont les limites sont fixées par l'usage, par un consensus entre les participants au débat. Ce n'est que très tardivement qu'émergeront des tentatives pour donner une définition précise de ce que peut désigner la culture de masse, sous l'influence notamment des recherches en communication. Cette quête de définition commune est toujours en cours actuellement, et il peut sembler paradoxal d'établir l'histoire d'une idée aussi mal délimitée.

Pourtant, pour les auteurs participant au débat à partir des années quarante, l'évidence de l'existence de la culture de masse est telle qu'il ne leur paraît pas nécessaire de la démontrer. La culture de masse n'est alors pas prise comme un objet théorique même comme un phénomène concret, à modéliser et analyser. Les causes et les effets de cette culture sont alors les véritables enjeux de cette réflexion, et la définition de la culture de masse n'apparaît qu'en creux : elle est une somme d'effets, sur le public, d'une part, mais aussi effet sur le corps social tout entier et sur les formes artistiques établies. Elle s'oppose à un idéal, la culture haute, mais puisqu'elle son existence n'est pas en doute, il n'est pas nécessaire d'inventer le concept, de le cerner précisément, il suffit de nommer la chose. Succédant à une longue série d'analyses ponctuelles, accusant le cinéma, la radio les romans populaires ou les clubs du livre de pervertir leur public, les théories de la culture de masse unifient ces critiques, les élargissent pour les intégrer à un modèle plus ambitieux. Elles s'emparent surtout cette expression, apparue dans les années vingt mais jusqu'alors employée de façon non systématique, sinon dans les quelques textes des sociologues allemands de l'Ecole de Francfort alors disponibles en anglais. Les médias modernes, du cinéma à la télévision, sont certes visés, mais ils ne seront jamais des cibles uniques, puisque l'ambition théorique des auteurs concernés les pousse à rendre compte dans un même souffle d'auteurs populaires du XIX^e siècles, du cinéma hollywoodien et de la question spécifique de l'académisme au sein des formes artistiques consacrées. Les théories de la culture de masse prétendent traiter l'ensemble des domaines dans lesquels la culture, dans son sens arnoldien, entre en contact avec l'industrialisation, la production en série et les bouleversements entraînés par l'accès des masses populaires aux loisirs. La culture de masse est à la fois un système de production et de distribution, une idéologie et une esthétique. L'absence de définition n'est alors plus une défaillance méthodologique, mais un moyen de caractériser alternativement les différentes facettes de ce projet intellectuel ; l'expression *popular culture*, longtemps utilisée comme un substitut possible à *mass culture* avant d'en devenir l'antonyme, ne

connaîtra d'ailleurs jamais un succès similaire, dans la période qui nous occupe, sans doute parce qu'elle exclut d'emblée les connections entre culture et industrialisation.

Cette cohabitation de deux termes distincts renvoyant à un phénomène unique⁹ souligne une autre particularité des textes consacrés au phénomène : bien qu'ils se répondent, se complètent, ils ne suscitent pas de véritable confrontation, de véritable école. La première tentative pour donner corps à cet ensemble théorique, pour l'unifier, est la publication en 1957 du recueil *Mass Culture*. C'est la première étape d'un cheminement qui aboutira à une dévaluation très rapide de l'idée. Le lieu de publication initial des textes concernés, les revues *Partisan Review*, *Politics*, *Dissent*, *Commentary* ou le plus populaire *Saturday Review* permet de définir grossièrement des correspondances entre différents auteurs, en notant par exemple que Irving Howe, publiant en 1948 dans *Politics*, qu'édite Dwight Macdonald, émet des idées globalement compatibles avec celles de son rédacteur en chef. La plupart des intervenants appartiennent à un groupe d'intellectuels new-yorkais anti-communistes de gauche, les *New York intellectuals*, mais en dépit de leur proximité initiale, de violentes oppositions se dessinent au sein même du groupe. Au-delà d'une idée commune, de ce terme clé de culture de masse, les textes publiés sur le sujet sont autant de développements idiosyncrasiques, autant d'entreprises individuelles de résistance contre un ennemi lui aussi polymorphe. L'historien Andrew Ross a décrit cette entreprise théorique en en faisant une manifestation parmi d'autres de l'obsession prophylactique des années cinquante. Dans une période où l'ennemi communiste était fréquemment décrit comme une maladie, une infection, le cinéma hollywoodien avait inventé les films de monstres, dans lesquels des fourmis géantes toutes identiques attaquent une ville (*Them!*, Gordon Douglas, 1954) ou, de façon plus symbolique encore, le "blob" (dans le film éponyme de Irvin Yeaworth, 1958), créature protoplasmique rouge qui absorbe et dévore la population américaine pour alimenter une croissance sans fin. Les intellectuels luttent eux contre un autre ennemi protoplasmique, contre cette culture de masse aux contours indistincts, mais caractérisée par un appétit sans limite.¹⁰ A l'image du héros hollywoodien, qu'ils condamnent pourtant dans leurs écrits, c'est en se posant en individus autonomes, et non assujettis à une école de pensée, que les théoriciens de la culture de masse vont affronter leur adversaire.

⁹ Dwight Macdonald, cité plus haut, évoque la culture populaire en 1944, mais opte pour le terme de culture de masse peu de temps après. Le sociologue Leo Lowenthal, lui, continue d'évoquer la culture populaire durant l'ensemble du débat, en restreignant l'usage de culture de masse à une description des mécanismes de distribution.

¹⁰ Andrew Ross, *No Respects, Intellectuals and Popular Culture* (New York : Routledge, 1989), 42-64. A l'appui de ce rapprochement, Ross souligne avec justesse l'importance de l'engagement anti-communiste pour les intellectuels engagés dans la critique de la culture de masse.

Cet accent mis sur l'individu explique l'émergence dans ce débat de noms propres, de personnages incarnant à eux seuls une problématique pourtant développées durant près de vingt ans. Dwight Macdonald est, on l'aura compris, de ceux-là. A son nom, il faut ajouter ceux de Irving Howe, Gilbert Seldes, Clement Greenberg, Hannah Arendt, Edward Shils, David Riesman, Theodor Adorno ou Ernest van den Haag, autant d'auteurs ayant imposé leur vision de critique d'art (Greenberg) à la philosophie (Arendt) : aucun d'entre eux n'a pourtant écrit d'ouvrage entièrement consacré au sujet, aucun n'a livré d'analyse suffisamment irréfutable pour convaincre ses contemporains de s'y rallier. L'histoire des théories de la culture de masse est une histoire plurielle, fragmentée. Elle repose également de façon essentielle sur une forme, sur un style. La brillance de l'écriture est elle-même un élément de la démonstration : les théories de la culture de masse sont en effet simultanément une exaltation d'un idéal culturel, et les textes qui lui sont consacrés se doivent d'illustrer cet idéal avant tout littéraire. Les théories de la culture de masse sont remarquablement rétives à la tentation du grand récit, remarquablement résistante aussi aux interprétations purement politiques des arguments développés.

La fréquentation de ces textes nous a conduit à la conviction que toute description globale de ces théories s'accompagne d'une perte de définition, d'une perte d'information qui, rapidement, réduit le débat à une inintelligible caricature. La théorie que nous proposons est donc moins unifiée que composite ou polyphonique. Notre parcours historique ne s'affranchit pas pour autant de sa mission de synthèse, mais pour rendre compte de ce débat, ce sont bien les textes qu'il convient d'interroger, et ce sont eux qui constituent le centre de notre étude. L'histoire des théories de la culture de masse est composée d'un nombre réduit d'articles clés, secondés par une importante littérature s'inspirant des concepts développés dans ces grands textes, mais les utilisant sans chercher à les enrichir. Plutôt que de tenter de présenter une vision continue de cette période, c'est donc de proche en proche que nous avons procédé, utilisant ces grands textes non comme illustration ou preuve, mais comme matrices de notre récit. Il s'agira donc d'écrire l'histoire de cette idée en s'attachant aux termes dans lesquels elle a été exprimée.

Cet attachement à la formulation et aux textes a également une conséquence en terme de sélection du corpus. L'idée de culture de masse existe en dehors de son expression publique, comme en attestent les discussions sur le sujet dans la correspondance privée des acteurs du débat. Néanmoins, l'évolution de cette idée nous intéresse surtout dès lors qu'elle est disponible dans l'espace public. Si l'idée est indissociable de son expression, du langage employé pour la défendre, le débat ne peut évoluer que lorsque ces textes sont disponibles, ouverts à la critique. Nous appliquerons

pour cette raison une hiérarchie de fait entre les différentes sources à notre disposition en favorisant les recueils et ouvrages au succès critique ou public attesté : en d'autres termes, les textes les plus susceptibles d'avoir été lus et connus par tous les acteurs du débat. Viennent ensuite les articles publiés sur des supports plus éphémères, magazines intellectuels ou grands publics. La priorité dans ce second domaine est cependant accordée, de façon peut-être paradoxale, à ces "petits magazines" publiés par et pour l'intelligentsia, au lectorat pourtant plus réduit. C'est en effet dans leurs pages que se sont exprimés les principaux acteurs du débat, notamment les *New York intellectuals*, très actifs dans ces publications mêlant critique littéraire et politique, dans la lignée de *Partisan Review*. Les textes non disponibles aux Etats-Unis, qu'il s'agisse de documents privés ou d'ouvrages non traduits (le plus important étant *La dialectique de la raison*, de Theodor Adorno et Max Horkheimer) seront eux utilisés pour des éclairages ponctuels, au même titre que d'autres sources secondaires mais ne recevront pas l'attention détaillée réservée aux deux autres catégories de documents.

La première partie de notre recherche est consacrée à une analyse de détail des théories de la culture de masse telles qu'elles apparaissent après la seconde guerre mondiale. Après un chapitre consacré à une perspective historique menant jusqu'aux frontières de notre débat, tout en clarifiant les problèmes de définitions évoqués précédemment, nous aborderons la substance de ces théories de la culture de masse en nous appuyant sur un recueil à vocation pédagogique publié en 1957, *Mass Culture*, édité par Bernard Rosenberg et David Manning White. L'ambition de l'ouvrage était, à sa parution, de rendre compte de l'ensemble du débat aux Etats-Unis, et de fait, il en dessine à grands traits les contours essentiels. En nous appuyant sur cette sélection, en la complétant aussi, nous tenterons de rendre compte de plus de dix ans de débat.

Nous consacrerons ensuite une partie à une mise à l'épreuve de ces théories par une d'étude de cas, consacrée aux *comic books*. L'apparition de ces fascicules consacrés à la bande dessinée précède de peu le développement des théories de la culture de masse. Celles-ci permettent-elles de rendre compte de façon fidèle du fonctionnement de ce nouveau média qu'elles citent volontiers en exemple ? Nous verrons aussi que la capacité explicative de ces théories ne sera pas mobilisée lorsque la société américaine entamera le procès public de ces *comic books*, au milieu des années cinquante. Aucun ouvrage de référence n'est alors disponible sur la question, et il apparaît que les théories de la culture de masse, en dépit d'un processus de diffusion et de vulgarisation amorcé dès le début des années cinquante, ne sont pas considérées comme opératoires. L'objet théorique n'entretient que peu de liens avec la réalité qu'il entend décrire. Cette distance, qui est aussi une mise en retrait intentionnelle des intellectuels de la société qu'ils analysent, apparaît dès lors comme un facteur limitant l'impact possible de ces théories,

mais également comme une faiblesse structurelle menaçant leur pérennité. Le cas d'un *comic book* exceptionnel, *Mad*, publié entre 1952 et 1955, nous permettra d'identifier plus précisément ce danger.¹¹ *Mad* présente en effet les premiers signes d'un déplacement de l'autorité culturelle des intellectuels vers les produits culturels de masse eux-mêmes. Dans une réflexion sur les hiérarchies culturelles, sur l'adaptation, sur les rapports entre art et commerce, les vingt-trois numéros de *Mad* esquissent une théorie alternative de cette culture de masse, cette fois en prise directe avec les objets qu'elle décrit.

Exceptionnel, car isolé, *Mad* annonce pourtant une tendance de fond qui sera l'objet de notre troisième partie. L'année même où *Mad* cesse de paraître sous forme de *comic book*, le magazine *Life* publie un court article consacré à l'"explosion culturelle" aux Etats-Unis. La presse grand public va désormais s'emparer de la question culturelle. La publication de *Mass Culture*, en 1957, apparaît alors comme une date clé de cette évolution, puisque le recueil donne à lire au grand public ces théories jusque là confinées à des supports plus confidentiels, mais entraîne aussi dans les milieux intellectuels la structuration d'une véritable réaction, menée par le sociologue Edward Shils. Un contre-recueil, *Culture for the Millions?*, publié en revue en 1959, puis en livre en 1961, sera consacré à une réfutation agressive des thèses développées dans *Mass Culture*. Deux textes importants seront encore publiés, une dernière version de la théorie de Dwight Macdonald, et "The Crisis in Culture" de Hannah Arendt, mais il ne s'agit déjà plus que des derniers soubresauts d'un débat entré en crise dès 1957. La publication du recueil, en unifiant l'idée de culture de masse, en a également donné à lire les contradictions, les apories et l'a finalement condamnée. Simultanément, le mouvement esquissé par *Mad* va se transformer en phénomène d'ampleur. Un magazine grand public comme *Cosmopolitan* s'interroge dès le début des années soixante sur le type de culture consommé par ses lecteurs et critique la prétention des intellectuels à régir les normes culturelles. Autour de l'idée d'"explosion culturelle", description d'un développement sans précédent des loisirs et des arts aux Etats-Unis, un vaste débat prend place quant aux hiérarchies culturelles et à la légitimité des prescripteurs en la matière, débat également entretenu par un investissement croissant du champ culturel par le pouvoir fédéral. Ainsi, deux discours culturels cohabitent-ils au début des années soixante : celui, critique, des milieux intellectuels au sein desquels l'idée de culture de masse perd rapidement de son crédit, et une approche plus enthousiaste, moins discriminante, dans les médias de masse. La véritable fin des théories de la culture de masse surviendra lorsque ces deux discours se rejoindront, autour de l'idée de relativisme culturel. Le *pop*

¹¹ *Mad* deviendra par la suite un magazine, avec une forme, des ambitions et un rédacteur en chef différents. Cette version est celle qui paraît encore aujourd'hui.

art, mais aussi des intellectuels comme Susan Sontag, issue des *New York intellectuals*, ou Marshall McLuhan rejetant explicitement les arguments des théoriciens de la culture de masse, vont expliquer et justifier la constitution d'une *pop culture* capable de célébrer dans un même souffle les films de Ingmar Bergman et la série télévisée Batman. L'année 1964, qui voit la publication de deux textes essentiels de McLuhan (*Understanding Media*) et Susan Sontag ("Notes on Camp" puis le recueil *Against Interpretation*) marque donc la fin du développement d'une idée exprimée vingt ans auparavant, qui n'engendrera par la suite qu'une maigre descendance théorique.

La date de 1964, borne de notre étude, est nécessairement contestable. Le retentissement des textes de McLuhan ou Sontag se fera sentir au-delà de leur moment de publication, et des années voisines auraient également pu être retenues, qu'il s'agisse de 1962, année de la parution du recueil *Against the American Grain* de Dwight Macdonald, ou encore de 1968, date à laquelle Irving Howe officialise le nom des *New York intellectuals* et constate dans la foulée la disparition de leur intérêt pour les théories de la culture de masse. Le débat ne disparaît pas subitement, mais se délite régulièrement à partir de 1957, de la parution de *Mass Culture*. Cette frontière de 1964, si poreuse soit-elle, a aussi pour notable qualité de clore le débat sur la culture de masse vingt ans exactement après son apparition. Si cette borne ultime est nécessairement imprécise, le point de départ de ce débat est en effet moins problématique. L'année 1944 est en effet celle où Dwight Macdonald publie la première version de sa théorie culturelle, alors intitulée "A Theory of Popular Culture". Bien que son influence sur le débat américain soit moins directe, c'est aussi l'année où paraît la première édition de *La dialectique de la raison*, de Theodor Adorno et Max Horkheimer. Ces deux textes majeurs s'inspirent ouvertement de sources antérieures, mais ils présentent aussi, pour la première fois, une théorie complète de la culture de masse. L'histoire de l'idée ne saurait commencer qu'avec eux.

Note sur les traductions

La plupart des textes dont il sera fait mention en ces pages n'ont pas, à notre connaissance, été traduits en français. D'autres l'ont été de façon peu satisfaisante, parasitant le sens de l'original par des choix d'équivalences trop imprécis.¹² Il convient donc en préalable à tout travail sur les textes de revenir sur quelques un de nos choix en la matière.

Si nous avons abordé plus haut les problèmes spécifiques que pose *mass culture*, expression centrale de notre étude, elle ne constitue pas la seule difficulté de notre étude. Si *popular culture* se traduit aisément et sans perte de sens notable par culture populaire, d'autres termes clés sont plus délicats, comme *folk culture*, par exemple, notion qui intéresse les intellectuels new-yorkais dans les années quarante. Les dictionnaires et la plupart des auteurs rendent l'expression alternativement par "culture populaire" et par "culture traditionnelle". Si la première solution ne peut être retenue ici, la seconde n'est guère plus satisfaisante, puisque le mot "traditionnel" renvoie à deux notions distinctes : d'une part l'idée de transmission orale, de génération en génération, qui correspond à *folk*, et d'autre part une idée d'un héritage structuré, figé par le temps. La traduction de *folk culture* par culture traditionnelle est alors inapte à rendre l'opposition entre *folk culture* et *high culture*, ce qui nous amène à retenir une traduction qui privilégie la précision à la concision, en choisissant de rendre l'expression par "culture populaire traditionnelle".

L'autre terme de l'opposition présenté ci-dessus, *high culture*, est souvent traduit par "haute culture". Contre cette tradition, nous parlerons dans les pages à venir de "culture haute". La différence peut paraître anecdotique, mais ses conséquences apparaissent lorsqu'on compare le couple haute culture/culture populaire (ou de masse) à celui qui nous proposons, culture haute/culture populaire. Dans le premier cas, le rapport hiérarchique est inscrit dans les termes, la possibilité de basculement d'un niveau culturel à un autre est niée par l'inversion syntaxique. En rétablissant l'ordre canonique du français, le substantif suivi de l'adjectif, nous proposons donc de neutraliser certains *a priori* jusque là induits par l'habitude lexicale. La culture dont il sera question pourra donc être haute, de masse, commerciale, bourgeoise, populaire, populaire traditionnelle, académique ou d'avant-garde en établissant entre ces possibles un rapport paradigmatique rendu visible par une syntaxe identique.

¹² Il n'est bien entendu pas question de créer une "liste noire" des traductions dans notre domaine, mais qu'il nous soit permis de citer comme exemple canonique la traduction de *The Uses of Literacy* de Richard Hoggart, consacré à la classe ouvrière, par *La culture du pauvre* pour l'édition française.

Aux limites de ces questions de traductions, il faut aborder la question des distinctions à opérer entre *medium*, média et médias. Média est d'un usage récent en français, au point que le terme est toujours considéré comme un anglicisme ; oubliant son origine latine, le français moderne lui a d'ailleurs adjoint un pluriel régulier, médias. L'anglais utilise quant à lui ces formes latines pour désigner les mêmes objets, et *medium* devient *media* au pluriel. Tout ceci ne prêterait pourtant guère à conclusion si la théorie esthétique n'avait elle-même adopté un singulier latin à peine francisé, médium, pour désigner une forme d'expression.¹³ Ce médium là devient naturellement média au pluriel, compliquant nettement notre tâche, d'autant que si la théorie esthétique s'intéresse à la forme et au fonctionnement interne, la théorie des communications insiste sur le fonctionnement externe de ces modes d'expressions, sur leur insertion dans un système plus vaste. Adoptant l'usage consacré, nous parlerons ici de média (singulier) et de médias (pluriel), sans pour autant oublier que ceux-ci sont des formes ayant un fonctionnement interne et non seulement une fonction.

¹³ Cet usage n'est d'ailleurs pas signalé par les dictionnaires courants, mais bien attesté en pratique. Dans l'introduction à son *Système de la bande dessinée* (Paris : PUF, 1999), le critique et théoricien Thierry Groensteen évoque par exemple "l'histoire du médium", sans faire référence à un quelconque spirite.

Première partie

"Us Uncultured Americans"

(Virgil D. Reed, discours devant l'association
américaine des agences publicitaires, 1953)

Constitution et formes du débat, 1944 – 1957

1

Origines et frontières de la critique de la culture de masse

People say that the savage no longer exists in us, that we are at the fag-end of civilization, that everything has been said already, and that it is too late to be ambitious. But these philosophers have presumably forgotten the movies. They have never seen the savages of the twentieth century watching the pictures.

- Virginia Woolf, 1926.¹

Le discours sur la culture de masse n'apparaît pas *ex nihilo* après la seconde guerre mondiale, aux Etats-Unis. S'il existe bien une approche spécifique à cette période, elle s'ancre dans des réflexions antérieures, puisant à des sources multiples pour composer un ensemble théorique qui restera valide durant près de vingt ans.

Le développement des critiques de la culture de masse est indissociable du développement des médias de masse eux-mêmes. Si l'historiographie populaire américaine a beaucoup revendiqué, parfois à tort, l'origine nationale de nombreuses formes culturelles contemporaines (cinéma, bande dessinée, etc.), il est incontestable que les Etats-Unis ont été un terrain privilégié pour le développement des médias modernes. L'apparition des théories de la culture de masse coïncide ainsi avec celle de la télévision qui, en moins de quinze ans, passera d'un statut expérimental et marginal à celui de bien de consommation de masse, présent dans la quasi-totalité des foyers nord-américains. Une histoire des théories de la culture de masse ne peut faire l'économie d'une histoire du développement des médias de masse, pour répondre en particulier à la question du moment de basculement : à partir de quelle époque les médias de grande diffusion deviennent-ils des médias de masse, et cela implique-t-il nécessairement l'apparition d'une *culture* de masse? On jugera de la difficulté de cette interrogation en constatant que les historiens ont proposé des dates allant de la fin du XVIII^e siècle jusqu'à la seconde guerre mondiale, par suite de divergences aussi bien dans la définition des termes que dans le choix des critères permettant de parler de basculement. La notion de massification repose en effet sur le choix de niveaux critiques nécessairement contestables. Cette inévitable subjectivité pousse d'ailleurs à la recherche de critères de datations plus stables, en considérant en particulier le moment d'apparition de l'expression "culture de masse" comme indice fort de l'apparition du phénomène.

¹ Virginia Woolf, "The Movies and Reality" *The New Republic* (4 août 1926), 308.

L'histoire du développement des médias de masse montre que ceux-ci ont suscité à leur apparition respective des réactions souvent négatives s'inquiétant de leurs effets délétères sur leur public. Il est nécessaire de distinguer ces réactions des théories de la culture de masse telles qu'elles nous intéressent ici. Les termes de ces critiques ponctuelles ont été par la suite intégrés aux modèles théoriques, mais elles ont également survécu sous une forme indépendante, qui brouille fréquemment l'analyse : la critique d'un média de masse n'implique pas nécessairement une théorie de la culture de masse. La notion de culture ne se généralise d'ailleurs aux Etats-Unis qu'à partir des années trente, en dépit d'usages antérieurs par Emerson ou Whitman par exemple.² Il faudra donc distinguer entre l'émergence d'un discours, approuvateur ou critique sur les médias de masse, et celle d'une théorie replaçant les problématiques culturelles dans une perspective plus vaste, traitant de façon dialectique culture et société. Les écrits du critique culturel et journaliste Gilbert Seldes illustrent cette évolution dans le traitement des médias de masse. Son célèbre ouvrage de 1924, *The Seven Lively Arts*, exalte un échantillon de formes culturelles modernes, du cinéma de Chaplin à la bande dessinée *Krazy Kat*, comme une collection de phénomènes discrets. En 1951 et 1956, dans *The Great Audience* et *The Public Arts*, il aborde ces mêmes formes comme un champ continu, capable d'affecter l'équilibre des pouvoirs au sein d'une démocratie. Seldes illustre également l'étroite association entre la notion de culture et la défense du modernisme artistique, par un groupe d'intellectuels constitué au début la première guerre mondiale et qui perdurera jusqu'à la fin des années trente. C'est au sein de cette génération que se constituera le vocabulaire sur lequel reposeront ultérieurement les critiques de la culture de masse. La formation du groupe des *New York intellectuals*, critiques et journalistes anti-communistes rassemblés à partir de 1938 autour de *Partisan Review*, marque la fin de cette période. Ce groupe, s'inspirant de ses prédécesseurs, développera les premières véritables théories de la culture de masse aux Etats-Unis, dans une perspective à la fois littéraire et politique.

Une des questions récurrentes dans l'étude de ces théories concerne la place à accorder aux membres de l'Ecole de Francfort et à leurs écrits. La dénomination du groupe est problématique, puisque cette étiquette renvoie à deux réalités distinctes. Au sens propre, elle renvoie aux membres de l'Institut de Recherche Sociale installé à Francfort avant la seconde guerre mondiale, puis à New York et Los Angeles, avant un retour à Francfort. Elle est cependant également utilisée pour désigner l'ensemble des chercheurs y ayant été associés à un stade ou un autre de leur carrière, y compris des auteurs comme Eric Fromm, Herbert Marcuse, ou Leo Lowenthal qui s'en sont

² Susan Hegeman, *Patterns for America, Modernism and the Concept of Culture* (Princeton: Princeton University Press, 1999), 1-14.

rapidement éloignés. Il sera surtout question ici de l'acception étroite de la dénomination, ce qui nous amènera à étudier quelle influence les écrits de Theodor Adorno et Max Horkheimer, le noyau dur de l'Institut, dont les théories ont pu avoir sur le développement des théories de la culture de masse aux Etats-Unis. Cette influence bien réelle ne fait pas pour autant des théoriciens américains de simples suiveurs des sociologues allemandes. L'intelligentsia américaine et ses théories préexistent en effet à l'exil aux Etats-Unis de l'Institut de Recherche Sociale. Si les intellectuels new-yorkais autour de *Partisan Review* allaient lire Adorno ou Horkheimer et dans certains cas y faire des références appuyées, des différences notables entre les deux groupes persistent, dues notamment à la formation littéraire et moderniste des intellectuels américains.

Les théories de la culture de masse aux Etats-Unis résultent de la convergence de multiples influences : sociologie aristocratique du XIX^e siècle, discours critiques sur les médias de masse, théories de l'Ecole de Francfort, défense du modernisme en littérature, et enfin attraction/répulsion pour les Etats-Unis de la part d'un groupe intellectuel marginal mais en quête d'intégration. La diversité de ces influences produit de façon prévisible un spectre de positions possibles plutôt qu'une théorie unique. Nous verrons dans le chapitre suivant comment ces multiples théories ont trouvé leur expression en 1957 dans un recueil éclectique et éclaté, *Mass Culture*, au sein duquel se retrouvent les multiples influences citées ci-dessus.

I. Médias de masse, industries culturelles, la question des origines

Historiens et les critiques peinent à s'accorder sur un moment d'apparition de la culture de masse. Les problèmes de définition du concept rendent impossible une datation précise, puisque le point d'inflexion ne peut que varier en même temps que les critères retenus. Si les extrêmes sont bien identifiés, une période incertaine, de plus d'un siècle et demi, s'étend entre eux. Ainsi, en 1947, le *Reader's Digest* et ses neuf millions de lecteurs, qui en font le magazine le plus lu de l'époque, appartient en propre à la culture de masse. A l'opposé, on cherchera vainement un périodique du XVIII^e siècle dont la circulation atteindrait ne serait-ce qu'une dizaine de milliers d'exemplaires, et il ne saurait alors être question de culture de masse. Il n'est en revanche pas exagéré d'affirmer qu'à l'intérieur de ces cent cinquante ans, toutes les hypothèses ont été avancées, avec toutefois une prédominance de thèses situant l'apparition de la culture de masse dans la deuxième moitié de cet intervalle.

Un historique des changements survenus durant cette période permet d'expliquer la multiplicité des interprétations concernant ce point d'origine. Précisons qu'il ne s'agit pas ici de critiquer le principe du choix d'une date précise marquant l'apparition du phénomène, étant bien entendu qu'il s'agit de choisir une date symbolique, pour un basculement irréductible à un phénomène ponctuel. Pour reprendre l'exemple du *Reader's Digest*, créé en 1922, celui-ci ne devient pas brusquement un magazine différent en 1947, mais la date reste un repère exploitable, dès lors qu'il n'est pas mythifié. Toute datation précise construit un idéal type de périodicité, utilisable avec les réserves habituelles concernant ces constructions intellectuelles.

La première condition de l'émergence d'une culture pour les masses est l'accessibilité et l'intelligibilité des formes culturelles. De ce point de vue, les Etats-Unis sont dans une situation privilégiée dès le début du XIX^e siècle, avec un taux d'alphabétisation très au-delà de la moyenne des pays développés. En 1850, la grande majorité des hommes blancs, et bientôt des femmes blanches, a ainsi accès à la lecture,³ et le développement d'une presse de grande diffusion devient donc envisageable. Celui-ci s'amorce en 1833 avec la l'apparition du *New York Sun*, premier représentant de la *penny press*. Comme son nom l'indique, celle-ci désigne des journaux ne coûtant qu'un penny, soit le sixième du prix des journaux antérieurs, lesquels se destinaient à l'élite urbaine, commerciale et politique. Sans révolution technique ni éditoriale, cette *penny press* va marquer un saut quantitatif dans la diffusion. Les journaux étaient vendus jusqu'à cette date à mille cinq cent exemplaires en moyenne ; deux ans après sa création, le *New York Sun* en vendra cinq fois plus, et atteindra par la suite les quarante mille exemplaires. Les principes de la *penny press* (faible coût, vente dans la rue et financement par la publicité) s'exportent rapidement hors de New York, dans les autres grands centres urbains des Etats-Unis. L'innovation stratégique est ensuite relayée par un apport technologique, qui permettra à ces journaux d'augmenter encore leur diffusion ; à partir de 1847, des presses rotatives à vapeur permettent en effet l'impression de vingt mille exemplaires par heure, là où les premiers numéros du *New York Sun* étaient imprimés à un rythme cent fois inférieur.

L'élargissement du public visé, la remise en cause du contrôle exercé précédemment par une élite ainsi que le resserrement des liens entre publicité et publication sont autant d'éléments relevant du passage d'une culture privée à une culture qui s'ouvre aux masses. Pour le sociologue Michael Schudson, la naissance de cette *penny press* est à la fois un symptôme et une cause de l'émergence d'une société démocratique de marché aux Etats-Unis, dans laquelle les différences sociales et

³ Eric Hobsbawm, *The Age of Empire, 1875-1914* (New York : Random House, 1987), 345.

intellectuelles sont atténuées. Cette société de l'indifférenciation relative, du moins de l'affaiblissement des distinctions, est bien celle que décrit Alexis de Tocqueville, qui visite le pays dans les années mêmes où débute le *New York Sun*. Difficile pourtant de parler de masse, tant le lectorat de cette presse reste marginal. Les quarante mille exemplaires du *New York Sun* en 1843 ne touchent qu'une fraction infime (0,2%) de la population totale des Etats-Unis. Sans même considérer le problème spécifique que constitue le très faible taux d'alphabétisation de la population noire à cette époque. La *penny press* marque bien l'apparition d'une industrie culturelle, en quête de rentabilité commerciale et d'une distribution vaste et indifférenciée, mais celle-ci ne génère pas encore une culture pour les masses.

La suite du XIX^e siècle ne fera que renforcer les mutations introduites par la *penny press* : les innovations technologiques sont incorporées par l'industrie culturelle pour nourrir son développement, le lectorat ciblé va en s'élargissant, tandis que les annonceurs sont désormais indépendants des éditeurs aussi bien que du lectorat. Précédemment, les publicités paraissant dans les journaux représentaient un moyen de faire circuler une information commerciale à l'intérieur d'un public restreint et cohérent. Avec l'expansion de la diffusion le lien entre annonceur et lecteur se distend, les journaux ne circulent plus à l'intérieur d'une communauté, mais fonctionnent désormais autour de trois pôles distincts, éditeur, annonceur et lecteur. Pour les historiens des communications Jean Folkerts et Dwight Teeters, la présence de la presse de masse, financée par la publicité et visant un public vaste et diversifié, est avérée à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle.⁴ L'expansion ira ensuite en s'accélégrant : entre 1888 et 1900, le nombre de quotidiens vendus passe de 4,5 à 9,3 millions,⁵ et la circulation totale des magazines de 18 à 42 millions d'exemplaires, avant d'atteindre 64 millions en 1905, soit quatre magazines par mois et par foyer.⁶ Le processus entamé en 1833 est donc en voie d'achèvement dès le début du XX^e siècle, et les journaux constituent la première forme de média de masse aux Etats-Unis, dans un développement qui accompagne l'industrialisation et l'urbanisation du pays.

Lorsque les patrons de presse Joseph Pulitzer et Randolph Hearst, dirigeants respectivement du *New York World* et du *New York Journal*, se livrent entre 1895 et 1898 à une course au lectorat dans laquelle tous les moyens sont bons (couverture sensationnaliste, distorsion d'information, débauche des journalistes ou dessinateurs du

⁴ Jean Folkerts et Dwight Teeters, *Voices of a Nation* (New York, Toronto: Macmillan, 1994), 281.

⁵ Folkerts et Teeters, *Voices of a Nation*, *op. cit.*, 251.

⁶ En rappelant à titre de référence qu'entre 1890 et 1900, la population des Etats-Unis ne croît que d'un peu plus de 20%. Thomas Reeves, *Twentieth Century America: a Brief History* (New York: Oxford University Press, 2000), 22. Richard Ohmann, *Selling Culture, Magazines, Market and the Class at the Turn of the Century* (Londres, New York: Verso, 1996), 29. Wilbur Schramm [ed.] *Mass communications* (Urbana: University of Illinois Press, 1949), 547.

concurrent), ils ne font qu'illustrer cette transformation du rôle des journaux dans la société des Etats-Unis. Les publications qui atteignaient des communautés homogènes cinquante ans auparavant ont été remplacées par des produits de masse, dont la finalité est l'autosubsistance financière, et non une fonction de relais du pouvoir, quelle que puisse être l'origine de celui-ci. L'interdépendance entre éditeurs et publicitaires, la fusion entre commerce et publication est soulignée en 1893, lorsque l'éditeur Frank Munsey parvient à relancer son magazine, *Munsey's Magazine* en le vendant en dessous du prix de production. Une allocution de Cyrus Curtis, éditeur du *Ladies Home Journal*, le premier magazine dont les ventes dépasseront en 1903 le million d'exemplaires,⁷ prouve au tout début du XX^e siècle que ce rapprochement du commerce et du journalisme est l'expression d'une volonté consciente de la part des capitaines d'industrie. Devant des publicitaires réunis, il définit ainsi le nouveau credo de la presse commerciale :

Do you know why we publish The Ladies' Home Journal? The editor thinks it's for the benefit of American women. That is an illusion, but a very proper one for him to have. But I will tell you; the real reason, the publisher's reason, is to give you people who manufacture things that American women want and buy a chance to tell them about your products.⁸

La franchise de Curtis n'est cependant pas complète, puisqu'il omet de préciser que si le *Ladies Home Journal* se fait le relais des publicitaires, le véritable enjeu du magazine est sa propre croissance, son propre succès financier.

Dans le cas de la presse, ces dernières années du siècle correspondent donc à la fin d'une période de maturation. Elles marquent aussi l'apparition de plusieurs formes de diffusion qui deviendront indissociables de l'idée de médias et de culture de masse. Les progrès techniques et l'industrialisation permettent ainsi, après la guerre de sécession, le développement d'une "littérature industrielle", pour reprendre l'expression de Sainte-Beuve à propos des romans populaires français : les *dime novels* ("romans à dix cents") sont petits ouvrages à couverture papier, manufacturés à la chaîne par des auteurs-artisans sur des trames et des thèmes imposés par les éditeurs à des fins de rentabilité commerciale. Bien que certains éditeurs de *dime novels* aient affirmé vouloir toucher "toutes les classes, les jeunes comme les vieux, les hommes comme les femmes", il s'agit là d'une littérature consommée majoritairement par les classes populaires.⁹ Techniquement, les *dime novels* ne représentent pourtant qu'une amélioration de

⁷ Michael Kammen, *American Culture, American Tastes* (New York: Alfred A. Knopf, 1999), 15.

⁸ James Wood Playstead, *The Story of Advertising* (New York: The Ronald Press Company, 1958), 211; cité dans James Twitchell, *Adcult USA* (New York : Columbia University Press, 1996), 73.

⁹ Christine Bold, "Popular Forms I", *The Columbia History of the American Novel*, (New York: Columbia University Press, 1991), 287-298 ; citée dans Folkerts et Teeters, *Voices of a Nation, op. cit.*, 226.

procédés préexistants, alors que les découvertes techniques de la fin du siècle introduisent des formes d'expression ou de diffusion entièrement nouvelles. Ainsi, après l'invention du phonographe par Edison, en 1877, la musique enregistrée intègre le champ des possibles de la culture populaire, et en 1902, des enregistrements de Caruso sont mis en vente par Columbia.¹⁰ Mise au point en 1870, la radio commence également à être exploitée commercialement dans les mêmes années, Marconi ayant formé en 1897 une compagnie visant à mettre ce nouveau moyen de communication en concurrence avec le télégraphe. Il faudra cependant attendre la première guerre mondiale pour qu'elle cesse de n'être qu'un moyen de communication et se transforme en média de flux. Le cinéma, enfin et surtout, devient un produit de divertissement quelques années seulement après son invention. Là encore, il faudra attendre la première guerre mondiale pour qu'il s'impose en tant que média indépendant (*Birth of a Nation*, de D.W. Griffith, date de 1915), étant jusque là cantonné à un rôle d'attraction à la réputation douteuse, destiné quasi-exclusivement aux classes populaires. De façon plus générale la période courant de la fin de la guerre de sécession au début de la première guerre mondiale¹¹ voit une baisse du prix des loisirs, qu'il s'agisse des livres, des magazines, de l'entrée des musées ou des opéras.

Plus encore que la décennie 1830-1840, et l'apparition de la *penny press*, cette fin du XIX^e siècle est donc un moment plausible d'émergence d'une culture de masse. A l'exception notable de la télévision, les médias dont il sera question lors du débat de l'après-guerre sont déjà apparus, même si les plus modernes d'entre eux sont loin de la diffusion qu'ils connaîtront par la suite. L'exemple de l'écrivain Vladimir Nabokov, lisant en Russie les albums de bande dessinée de *Buster Brown* ramenés d'Amérique par son oncle, avant 1910, souligne le caractère déjà potentiellement international de cette culture.¹² Les historiens populaires ont souvent retenu cette date, en mettant l'accent sur les innovations techniques, facteurs de rupture, plus que sur la continuité réelle dans les médias écrits, pourtant les plus développés au tournant du siècle.¹³ Selon une autre

¹⁰ Le nom de la compagnie deviendra d'ailleurs un des clichés des discussions sur la culture de masse, grâce à l'homonymie entre son nom et celui de l'université new-yorkaise de Columbia.

¹¹ Cette longue fin du XIX^e siècle ne constitue pas seulement un découpage ad hoc, propre aux Etats-Unis. L'historien britannique Eric Hobsbawm en fait le moment de jonction entre un "long XIX^e siècle", commençant avec la révolution industrielle, et un "court XX^e siècle" débutant avec la première guerre mondiale. Eric Hobsbawm, *The Age of Empire, 1875-1914*, *op. cit.*

¹² Vladimir Nabokov, *Speak, Memory* (Londres : Penguin Books, 1969), 55-56.

¹³ Ainsi, l'invention de la bande dessinée a-t-elle été longtemps fixée en 1896, avec un épisode de *Hogan's Alley*, par Richard Outcault, dans le *New York World* de Pulitzer. Cette datation, acceptée sans réserve par des historiens ayant lu *The Comics* (1949), ouvrage du dessinateur et scénariste Coulton Waugh, relève d'un mythe de la rupture. Ce point de départ ignore non seulement la filiation des dessins de Outcault avec l'illustration du XIX^e siècle mais aussi ses prédécesseurs européens, de Töpffer à Max Busch, dont les œuvres avaient pourtant été traduites avant 1896. Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées* (Angoulême : Editions de l'An 2,

lecture, c'est précisément l'expansion des journaux et magazines qui marque la création d'une culture de masse en réunissant pour la première fois un lectorat appartenant à l'ensemble des classes de la société autour d'un média donné. Une fois ce point atteint, il est possible de considérer que la structure d'une culture commerciale et de large diffusion est en place, la prédominance de tel ou tel média ou les évolutions de l'audience à l'intérieur de cette structure n'étant qu'un épiphénomène.¹⁴ La chronologie de *Mass Communications*, manuel dirigé par Wilbur Schramm en 1949 qui fit longtemps autorité, tout comme son lointain successeur, *Mass Media/Mass Culture*, édité et mis à jour depuis 1989 par James Wilson et Stan Le Roy Wilson, font débiter la notion de communications de masse en 1880, et souscrivent implicitement à cette hypothèse.¹⁵ Dans les quatre volumes de son histoire des XIX^e et XX^e siècle, l'historien marxiste Eric Hobsbawm souscrit lui aussi à l'idée selon laquelle la culture de masse existe avant la première guerre mondiale, sur le plan technique autant qu'au niveau du contenu.¹⁶ On le voit, cette hypothèse est retenue par des chercheurs appartenant à des domaines très différents, d'autant qu'il faudrait ajouter aux exemples mentionnés ci-dessus les nombreux historiens populaires ayant eux aussi choisi le changement de siècle comme point de basculement.

Les historiens Paul DiMaggio et Lawrence Levine, en abordant cette période selon un angle opposé, ont publié des travaux renforçant en creux cette datation.¹⁷ Tous deux ont en effet montré comment, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les élites culturelles de la côte Est se sont efforcées d'établir une distinction entre la culture haute et celle consommée par l'ensemble de la population des Etats-Unis. Là où un orchestre symphonique pouvait en 1869 se produire accompagné par un corps de pompiers frappant sur des enclumes,¹⁸ les détenteurs du capital culturel et financier allaient établir un idéal de pureté des arts, excluant toute altération ou aménagement des œuvres. Les lieux et modes de consommation culturels furent volontairement altérés afin d'identifier

2003), 79-81. Jean Paul Gabilliet, *Des Comics et des hommes, histoire culturelle des comic books aux Etats-Unis* (Nantes : Editions du temps, 2005), 390-6.

¹⁴ L'historien culturel Richard Ohman a ainsi consacré un ouvrage à l'idée que la culture de masse est apparue aux Etats-Unis avec le développement des magazines, à la fin du XIX^e siècle. Ohmann, *Selling Culture, Magazines, Market and the Class at the Turn of the Century*, *op. cit.*

¹⁵ Dans l'ouvrage, celle-ci est distinguée de l'invention des communications de masse, que les auteurs font remonter à la réforme protestante du XVI^e siècle. Par souci de simplicité, nous ne détaillerons pas ici les travaux sur l'émergence de cette culture de masse dans d'autres pays, en France en particulier. Signalons malgré tout l'ouvrage de Dominique Kalifa, *La culture de masse en France 1.1860-1930* (Paris: La Découverte, 2001), qui souscrit à l'hypothèse évoquée ici.

¹⁶ Hobsbawm, *The Age of Empire 1875-1914*, *op. cit.*, 337-38.

¹⁷ Paul Dimaggio, "Cultural Entrepreneurship in Nineteenth Century Boston: The Creation of an Organizational Base for High Culture in America", *Media Culture and Society* vol. 4 (1982), 33-50. Lawrence Levine, *Highbrow, Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1988).

¹⁸ Dimaggio, "Cultural Entrepreneurship in Nineteenth Century Boston: The Creation of an Organizational Base for High Culture in America", *op. cit.*, 37.

la culture aux œuvres consommées par l'élite et la classe moyenne supérieure, à l'exclusion des formes populaires ou de ces objets hybrides dont les cabinets de curiosités restent emblématiques. L'enjeu de l'entreprise, qui incluait la création de lieux dédiés à la culture classique ou la fondation d'organisations à but non lucratif pour la promotion de celle-ci, était d'établir des frontières culturelles ainsi qu'un modèle pour l'élévation d'une classe moyenne en quête de reconnaissance sociale.¹⁹ DiMaggio montre par exemple que l'orchestre symphonique de Boston, au répertoire exclusivement classique, a été constitué en décourageant ses musiciens de se produire avec d'autres formations. Henry Lee Higginson, instigateur de l'opération, a pu ainsi établir au profit de la musique classique un monopole des talents musicaux de la ville. Pour l'historien Patrick Brantlinger, la méfiance des élites envers la culture du peuple possède une histoire menant de l'antiquité grecque aux théories de la culture de masse,²⁰ et la distinction entre culture d'élite et culture populaire n'est par conséquent pas une invention de l'aristocratie de Boston. Néanmoins, les dernières décennies du XIX^e siècle présentent l'institutionnalisation volontaire de cette distinction par un abandon délibéré de pratiques culturelles mixtes.

L'idée de culture haute et le répertoire des œuvres qu'elle englobe sont donc établis aux Etats-Unis à l'époque même où se développent les moyens techniques permettant une diffusion massive des contenus culturels. L'établissement de cette hiérarchie culturelle renforce l'hypothèse fixant l'apparition de la culture de masse dans la période suivant la fin de la guerre de sécession, puisque la culture haute se développe en se distinguant d'une culture autre. La nécessité de cloisonner la culture haute apparaît face à la menace ressentie par les élites d'une appropriation par le peuple du champ culturel, que cette appropriation prenne le nom de "culture populaire", comme la nomme DiMaggio, ou de "culture de masse".²¹

Une autre hypothèse forte déplace cependant le moment d'apparition de la culture de masse en la fixant au début des années trente, époque du développement de la radio en tant que média grand public, mais également sommet de la popularité du cinéma. La vitesse de diffusion de la radio atteste de son impact en tant que premier média de flux : si soixante mille foyers en disposaient en 1922, ce nombre atteint huit millions en six ans et trente millions après vingt ans, jusqu'à une quasi-ubiquité. Elle est alors écoutée en

¹⁹ La vogue des ouvrages consacrés à l'étiquette atteste, dans un domaine voisin, de cette popularisation à destination des classes moyennes des symboles ostensibles mais superficiels d'appartenance aux classes supérieures.

²⁰ Patrick Brantlinger, *Bread and Circuses, Theories of Mass Culture as Social Decay* (Ithaca: Cornell University Press, 1983).

²¹ DiMaggio n'établit d'ailleurs pas de réelle distinction entre les deux expressions, puisqu'il considère "A Theory of Mass Culture", de Dwight Macdonad, comme un texte sur la culture populaire. "Cultural Entrepreneurship in Nineteenth Century Boston: The Creation of an Organizational Base for High Culture in America", *op. cit.*, 33.

moyenne plus de trois heures par jour.²² Seule la télévision, utilisant un mode de diffusion et un modèle économique similaires, allait connaître un développement plus rapide encore. De son côté, le cinéma atteint en 1930, peu après le passage au parlant, une moyenne de quatre-vingt dix millions d'entrées hebdomadaires, soit trois séances par foyer²³: compte tenu de l'évolution de la population, son audience totale est égale au triple du lectorat qu'atteignaient les magazines dans les premières années du XX^e siècle. En sus de cette progression numérique, l'émergence de ces médias est perçue comme significative, car ils touchent l'ensemble de la population, sans distinction de classe ou de revenu. A l'inverse, en dépit de l'audience croissante des magazines à la fin du XIX^e siècle, ceux-ci étaient surtout consommés par la classe moyenne alors émergente et non par les classes populaires. Leurs chiffres de diffusion élevés masquaient une grande diversité dans la consommation culturelle, un marché encore segmenté, qu'il est impossible de considérer comme une culture "de masse". Cette thèse, qui est aussi celle de l'historien français Jacques Portes ou de Michael Kammen est soutenue par de nombreux chercheurs, choisissant de mettre l'accent sur tel ou tel moment du développement de ces médias électroniques, que ce soit la mise en place des studios hollywoodiens ou l'apparition de salles de cinéma luxueuses, temples de la consommation, remplaçant les *nickelodeons*, salles de cinémas à cinq cents (un *nickel*) destinées exclusivement aux classes populaires.²⁴ *Middletown*, l'étude de Robert et Helen Lynd de la ville de Muncie, dans l'Indiana, publiée en 1929, accrédite cette idée d'un bouleversement culturel, avec l'arrivée quasi simultanée de l'automobile, de la radio et du cinéma. Si les effets de ces inventions techniques sont encore méconnus, les auteurs y perçoivent déjà un potentiel d'uniformisation et de standardisation, qui sera au cœur des critiques adressées ultérieurement à la culture de masse :

It seems not unlikely that, while furnishing a new mean of diversified enjoyment, [radio] will at the same time operate, with national advertising, syndicated newspapers, and other means of large scale diffusion, as yet another mean of standardizing many of Middletown's habits. Indeed, at no point is one brought up more sharply against the impossibility of studying Middletown as a self-contained, self-starting community than when one watches these space-binding leisure time inventions imported from without – automobiles, motion picture and radio – reshape the city.²⁵

Soixante dix ans après *Middletown*, Michael Kammen souscrit à l'analyse des Lynd, en faisant lui aussi de la radio et de la syndication des journaux (c'est-à-dire la vente de

²² Schramm [ed.] *Mass communications*, op. cit., 547-49.

²³ Alain Masson [ed.], *Hollywood, 1927-1941* (Paris : Autrement, 1991), 40-41.

²⁴ Lary May, *Screening Out the Past : The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry* (New York : Oxford University Press, 1980).

²⁵ Robert S. Lynd et Helen Merrell Lynd, *Middletown : A Study in American Culture* [1929] (New York: Harcourt Brace Jovanovitch, 1959), 271.

contenu à des publications affiliées) les indices d'une rupture conduisant à l'uniformisation de ce champ culturel.

Bien qu'elle soit confirmée par le ressenti de l'époque, l'apparente évidence de cette thèse doit être nuancée. En 1929 encore, l'éditeur de *True Story Magazine* se félicitait par exemple d'un changement culturel ayant transformé l'ouvrier en membre satisfait de la classe moyenne, grâce au pouvoir homogénéisant de la consommation de masse, du cinéma et de la radio. Ce texte, cité par l'historienne Lizabeth Cohen, est pourtant utilisé en préambule à une analyse relativisant cette disparition des classes sociales dans l'Amérique des années vingt. Reprenant l'exemple de ces salles de cinéma luxueuses, elle montre que leur localisation et leur prix en interdisaient encore l'accès aux ouvriers. Quant à la radio, selon une étude réalisée par NBC en 1928, les quatre cinquièmes des auditeurs écoutaient des stations locales plutôt que nationales, des habitudes d'écoute tendant à renforcer les groupes sociaux existants plus qu'à les dissoudre.²⁶ Ainsi, même l'hypothèse prudente d'un développement de la culture de masse dans les années vingt ou trente doit être abordée avec précautions, puisqu'elle est vulnérable aux mêmes arguments utilisés pour contester l'hypothèse d'un basculement plus précoce.

On devine alors la récursivité de cette logique : quel que soit le degré de pénétration d'un média dans la société, quelle que soit la fréquence et l'extension de son usage, une frange réfractaire à son usage demeure. Le critère financier, pour ne citer que le plus évident, suffit à interdire l'accès aux médias à une part de la population, et ce même dans le cas des médias de flux, souvent qualifiés de gratuits mais nécessitant l'achat initial d'un récepteur. L'argumentation tendant à montrer que la culture de masse n'atteint pas à l'universalité à telle ou telle époque peut être réutilisée à l'infini, puisqu'il suffira de définir, arbitrairement, un seuil en deçà duquel la culture ne sera pas ou pas encore "de masse" : le travail d'une historienne comme Lizabeth Cohen démontre le caractère nécessairement inachevé de la massification de culture. L'étude de données isolées de leur contexte, qu'il s'agisse du développement de la radio, du cinéma ou de tout autre média sert alors de légitimation à un choix subjectif. La multiplicité des dates proposées par les historiens suggère qu'en l'espace d'une cinquantaine d'années, de 1880 à 1930, ce champ culturel a subi des transformations de grande ampleur, mais aucune approche quantitative ne permet de déterminer un moment précis de basculement.²⁷ Il

²⁶ Lizabeth Cohen, "Encountering Mass Culture at the Grassroots: The Experience of Chicago Workers in the 1920's", *American Quarterly*, vol.41, n°1 (mars 1989), 6-33.

²⁷ La notion de "culture médiatique" tente de répondre à ce problème de récursivité, puisqu'elle distingue l'apparition de médias de grande diffusion de leur adoption par le grand public. La première moitié du XIX^e siècle est généralement retenue comme moment d'apparition de cette culture médiatique. Pour une analyse plus nette de la différence entre culture médiatique et culture de masse, voir Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et François Valloton [eds.] *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860-1940* (Paris : PUF, 2006), en particulier la première partie "Culture de masse et culture médiatique".

faut alors invoquer un autre type de marqueur d'évolution que ceux relevés par les historiens. Le plus convainquant d'entre eux est le moment d'apparition de l'expression culture de masse.

Puisqu'il faut admettre que le phénomène ne peut être chiffré ou délimité de façon objective, la création et la diffusion d'une expression le désignant nous indique le moment d'une prise de conscience, ainsi que d'une systématisation de l'étude de la question. La méthode n'est pas infaillible, et on se gardera là encore de supposer une identité exacte entre l'état du champ culturel et le développement des outils sémantiques pour le décrire. Néanmoins, l'expression n'a pu être élaboré qu'au contact d'un environnement changé, nécessitant la formation d'un vocabulaire nouveau. La présence de l'expression aux Etats-Unis est avérée, nous l'avons dit, à partir de 1925 aussi bien dans une traduction de Trotsky que dans le *New York Times*. Dès les années vingt, des publications comme *Time* ou le *New York Times* en font usage de façon épisodique, dans un sens proche de son usage durant les années quarante et cinquante, mais différents de celui que lui donnait Trotsky, qui renvoyait au concept désigné ailleurs sous le nom de "culture prolétarienne" ou "proletcult". Cette première apparition dans des médias de masse, qui coïncide avec l'apogée du cinéma hollywoodien, avec la généralisation de la radio, est un argument fort, mais curieusement peu utilisé, à l'appui de l'hypothèse d'un développement de la culture de masse entre les deux guerres mondiales.

Il existe cependant une troisième hypothèse forte concernant l'apparition de cette culture de masse, qui retient une date plus tardive encore. Dans ces théories, l'implantation de la forme contemporaine de la culture de masse coïncide avec la généralisation de la télévision aux Etats-Unis, au début des années cinquante Michael Kammen défend cette thèse, en considérant les développements précédents comme une pré-culture de masse ("*proto mass culture*"), dans laquelle le projet d'homogénéisation de la consommation culturelle reste incomplet. Nous avons souligné les limites de ce type d'opposition, mais il ne s'agit pas pour autant d'une position isolée. Le journaliste James Baughman, dans son ouvrage remarqué sur les médias de masse,²⁸ considère lui aussi que la culture de masse se développe avec la télévision, à partir de 1941, année durant laquelle est produite la première émission commerciale aux Etats-Unis. Pour ces auteurs, la télévision introduit une rupture avec les médias préexistants, puisqu'elle ne se contente pas de compléter ceux-ci, mais les remplace en grande partie. Radio, cinéma ou encore bande dessinée connaissent tous un déclin marqué, imputables à la télévision

²⁸ James L. Baughman, *The Republic of Mass Culture* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1992). L'ouvrage propose un regard critique sur l'histoire populaire des médias de masse, et relativise certains épisodes dans lesquels il considère que l'influence de la radio ou de la télévision a été exagérée, qu'il s'agisse de la panique générée par la diffusion de la *Guerre des mondes* par Orson Welles (1938), ou encore la dénonciation de McCarthy par Murrow (1954).

qui devient ainsi le média de masse dominant et unifie un champ culturel jusque là fragmenté.

Impossible, au sortir de cette double présentation, historique et historiographique, de dégager une position consensuelle quant à la date d'apparition d'une culture de masse, même si trois grandes hypothèses se dégagent. La première fixe cette apparition dans l'intervalle séparant la fin de la guerre de sécession du début de la première guerre mondiale, avec chez les historiens populaires une insistance particulière sur le moment symbolique du changement de siècle. Le développement de la presse, les découvertes techniques et le mouvement vers une société industrielle et urbaine sont alors pris comme les indices de cette massification de la culture. La seconde hypothèse fait débiter la culture de masse à la fin de cette période, avec comme point de départ le tournage de *Birth of a Nation* en 1915. L'accent est mis sur le développement des médias audiovisuels dans les années vingt, ainsi que sur des indices concourants, tels que l'apparition du concept des "stars" de cinéma, du *Reader's Digest* ou encore l'apparition des clubs du livre. L'intervalle retenu court alors de 1915 à 1930 : la dépression vient ensuite interrompre le développement des industries culturelles, bien qu'il ne s'agisse pas du secteur de l'économie le plus touché.²⁹ La troisième hypothèse est discontinuée des précédentes, puisqu'elle prend pour point de départ le développement de la télévision : 1941, avec la première émission commerciale, à la fin de la seconde guerre mondiale ou 1952, date à laquelle l'autorité de régulation autorise l'implantation d'émetteurs sur tout le territoire des Etats-Unis.

Ces divergences chronologiques masquent en réalité les ajustements auxquels chaque auteur se livre sur la définition de la culture de masse. Chaque restriction du concept, qu'elle porte sur la notion de culture ou sur celle de masse, a pour effet de reculer la date d'apparition du phénomène. A l'un des extrêmes, dans une approche anthropologique, la culture de masse renvoie au mode de vie d'une population confrontée à l'urbanisation et à l'industrialisation des Etats-Unis, et s'oppose à une culture rurale.³⁰ A l'opposé, on trouvera par exemple l'approche de Michael Kammen, centrée sur les produits culturels, et s'opposant cette fois à la culture populaire. L'histoire des théories de la culture de masse est marquée par une hésitation

²⁹ A propos de l'édition, voir notamment Claire Parfait, "Is Book Reading Doomed ? Le discours des éditeurs pendant la crise." *Transatlantica* (janvier 2006), www.transatlantica.org/document236.html [vérifié en décembre 2006 ; les références électroniques ultérieures seront accompagnées de leur date de dernière visite entre crochets, sans autre précision].

³⁰ Cette opposition est énoncée sans ambiguïté dans l'introduction d'un ouvrage de 1982, dans laquelle la notion de "culture de masse" est prise comme un vaste ensemble dont la "culture populaire" (à laquelle appartiennent la musique, le cinéma, etc.) n'est qu'une sous-partie. Gerald Baydo [ed.], *The Evolution of Mass Culture in America, 1877 to the Present* (Saint Louis : Forum Press, 1982), I-II.

permanente entre les deux approches, parfois chez un même auteur : l'historienne Susan Hegeman a d'ailleurs montré que dans le contexte américain, cette opposition entre les approches "anthropologiques" et "esthétiques" est peu pertinente. Au XX^e siècle, les deux approches se rejoignent, et l'expression renvoie simultanément à ces deux significations. Néanmoins, Hegeman elle-même, après avoir conclu au caractère illusoire de cette division, l'utilise de façon pragmatique pour structurer son ouvrage.³¹ Sans perdre de vue la complexité de la question et la continuité réelle entre les deux notions, ce pragmatisme sera aussi le nôtre. Dans le cas de la définition de la culture de masse, les extrêmes de ce spectre des définitions possibles renvoient à des objets théoriques très différents, qui expliquent que les dates d'apparition proposées soient comprises entre 1865 et 1950.

L'histoire du développement des médias, s'il permet d'identifier des points de passage plausibles, ne permet donc pas d'assigner une origine précise à la culture de masse, en raison même de l'imprécision du terme. Ajoutons pourtant que s'il fallait, avec toutes les réserves nécessaires, fixer une date, nous opterions sans doute pour l'année 1915, pour des raisons qui apparaîtront dans les prochaines pages.

II. Elaboration d'une théorie culturelle

Les théories de la culture de masse se trouvent à la limite de plusieurs domaines de réflexions, avec lesquels elles se confondent à l'occasion et auxquels elles empruntent des notions. Il importe donc d'établir leur spécificité, en les distinguant de projets sociologiques plus vastes d'une part et de critiques ponctuelles adressées aux médias de masse d'autre part. Ces précisions sont d'autant plus cruciales que certains auteurs passent d'un niveau d'analyse à un autre et contribuent à estomper ces frontières, pourtant bien réelles. L'exemple le plus courant de ce refus de distinction se retrouve dans l'idée répandue selon laquelle les théories de la culture de masse ne seraient qu'un aspect spécifique des théories de la société de masse.³²

Les deux notions ont beaucoup en commun, avec en particulier la vision du peuple comme masse en voie d'homogénéisation, tandis que s'estompent les hiérarchies

³¹ Susan Hegeman, *Patterns for Culture, Modernism and the Concept of Culture* (Princeton: Princeton University Press, 1999), en particulier p.3-14.

³² On trouvera cette assimilation chez le sociologue anglais Alan Swingewood, par exemple, ou encore dans l'introduction à la réédition en 1992 de *Culture for the Millions?*, l'un des ouvrages clés du débat sur la culture de masse. Alan Swingewood, *The Myth of Mass Culture*, (Londres: MacMillan, 1977). Garth S. Jowett., "Introduction to the Transaction Edition", dans Jacob Norman [ed.], *Mass media in Modern Society* (New Brunswick : Transaction Publishers, 1992), 2-3.

antérieures. La définition de la société de masse par le *Norton Dictionary of Modern Thought* emprunte d'ailleurs à l'idée de culture, dans son sens anthropologique, puisqu'elle considère que la société de masse est caractérisée par l'uniformisation des goûts, habitudes, opinions et activités, soit tout ce qui constitue la culture dans son sens anthropologique depuis les écrits d'Edward Tylor, en 1871.

Mass Society. A society in which similar tastes, habits, opinions and activities are shared by the majority of the population who accordingly become less differentiated either as individuals or in terms of social class. In political terms, mass society is seen as a result of industrialization, the extension of suffrage and the erosion of social stratification.³³

On le voit, les convergences théoriques entre les deux notions sont nombreuses. Leur proximité est également flagrante dans les écrits d'auteurs comme Daniel Bell, Hannah Arendt ou David Riesman, qui se sont intéressés successivement aux deux problématiques. Pour autant, celles-ci ne se confondent pas. La distinction repose sur l'autonomie relative attribuée au champ culturel. La culture, dans les modèles de la société de masse, est traitée comme un sous-ensemble de fonctions sociales, intervenant dans les relations identitaires ou les jeux de pouvoirs, mais subordonnée aux règles générales d'organisation de la société. L'organisation culturelle découle du modèle social. A l'inverse, les théoriciens de la culture de masse postulent une relative autonomie de celle-ci. Si elle est dépendante du contexte social, elle dispose de règles de fonctionnement spécifiques, ne pouvant être déduites dans leur intégralité de l'organisation socio-économique. Cette indépendance postulée conduit à un renversement de la perspective puisque, de manifestation secondaire, la culture devient une force de transformation sociale ou de renforcement du statu quo. Les effets de la culture ne résultent pas du rôle que la société lui attribue, mais de ses formes propres, qui affectent les spectateurs ou lecteurs et peuvent éventuellement aller contre l'organisation sociale.

La référence au modèle de la société de masse n'est donc pas une condition nécessaire au développement d'une théorie de la culture de masse, en dépit des affirmations aussi bien d'auteurs contemporains du débat que d'historiens l'étudiant rétrospectivement. *One Dimensional Man* (1964) du philosophe Herbert Marcuse, *The White Collar*, de Charles Mills (1951) ou *The Lonely Crowd* (1950) de David Riesman, assisté de Reuel Denney et Nathan Glazer, abordent bien la question de la culture dans une société de masse, mais font de celle-ci le reflet d'une organisation plus vaste. En niant l'indépendance du champ culturel, ou du moins sa possibilité de développement singulier, ces deux ouvrages échouent à développer une théorie culturelle autonome. Le

³³ Andy Bennet "Mass Society", dans Alan Bullock et Stephen Trombley [eds.], *The Norton Dictionary of Modern Thought* (New York: Norton Companies, 1999), 507-8.

cas inverse, la présentation d'une théorie de la culture de masse comme modélisation sociétale, existe également, comme en atteste un texte du sociologue Edward Shils de 1958, "Mass Society and Its Culture", consacré exclusivement à une réfutation du concept de culture de masse.

C'est une nouvelle fois la polysémie de la notion de culture qui explique cette indétermination, permettant dans certains contextes de considérer les deux concepts, société de masse et culture de masse, comme interchangeables. Si la culture est prise dans son sens anthropologique, et renvoie à l'ensemble d'un mode de vie dans une société donnée, les notions de culture et de société se rapprochent jusqu'à presque se confondre. Dans le cas qui nous intéresse, c'est-à-dire dans ce débat de l'après seconde guerre mondiale, c'est cependant le sens esthétique du concept qui domine, manipulé par des auteurs plus préoccupés de littérature et d'esthétique que de sociologie : la culture prend alors le sens restreint d'un patrimoine d'œuvres à préserver, à diffuser et à commenter.³⁴ Culture et société doivent dans ce contexte être soigneusement distingués,³⁵ en dépit de leur longue proximité historique. Les deux notions se confondent en effet encore dans les textes de Nietzsche ou d'Ortega y Gasset, dans lesquels les auteurs expriment leur horreur du peuple, de la masse, dans l'ensemble des activités sociales. Ces textes font ainsi figure de précurseurs à la fois des théories de la société et de la culture de masse. Ces ancêtres communs donnent ensuite lieu au développement parallèle des deux théories, acquérant chacune leur spécificité, à mesure que la sociologie se distingue de la philosophie et de la littérature. Les théoriciens de la culture de masse, et en particulier l'essayiste et journaliste Dwight Macdonald, exprimeront alors avec véhémence leur dédain pour le traitement sociologique et scientifique des questions sociales. Réciproquement, les sociologues et chercheurs en communication fustigeront après la seconde guerre mondiale l'impressionnisme de ces intellectuels traitant de culture en s'appuyant sur leur formation littéraire. Avec cette division, l'approche holistique prévalant antérieurement est remplacée par deux corpus cousins, unifiés par cette notion centrale du peuple ou du public comme une "masse", qui se chevauchent parfois, mais dont les objets d'étude et les conclusions divergent. Il est souvent arbitraire de vouloir identifier ce qui dans un texte ou chez un auteur relève de l'une ou l'autre notion. En revanche, il est nécessaire de percevoir que la notion de culture de masse n'est pas subordonnée à une théorie sociale, mais se développe de façon autonome.

³⁴ Michel de Certeau, *La culture au pluriel* (Paris : Union Générale d'Éditions, 1974), 167-170.

³⁵ Susan Hegeman propose une thèse différente, en insistant sur la généalogie du concept de culture utilisé dans le débat et en faisant remonter celui-ci, via Van Wyck Brooks et Margaret Mead, jusqu'à son origine anthropologique. Hegeman, *Patterns for America*, op.cit., 171-6.

Si la notion de culture de masse a pu être considérée comme un sous-ensemble d'un modèle plus vaste, la position inverse est également fréquente : les théories de la culture de masse sont alors assimilées à la somme des critiques discrètes adressées à chacun des médias de masse. Là encore l'assimilation est compréhensible mais imprécise, puisque la culture de masse est conçue comme un ensemble ouvert. Lorsque les auteurs tentent de la définir par énumération, les listes fournies se terminent invariablement par des points de suspension ou par quelques mots à vocation généralisante. Les critiques adressées aux médias depuis le XVIII^e siècle ont été le plus souvent l'expression d'une volonté de contrôle social, et rarement l'occasion de formuler une théorie culturelle globale. Les *comic books*, ces fascicules de bande dessinée, deviendront ainsi au milieu des années cinquante l'enjeu d'un violent débat touchant aux questions d'autorité et de contrôle d'un lectorat majoritairement mineur ; ce sera l'objet d'un chapitre ultérieur. Cette limite entre les théories de la culture de masse et les critiques indépendantes adressées aux médias devient cependant problématique, dès lors qu'il s'agit de la mettre en application, pour caractériser un texte précis. Les critiques discrètes ont en effet été lues par les théoriciens de la culture de masse, qui leur ont emprunté un discours critique et des thèmes récurrents.

Un exemple d'un célèbre de ce type de critique est l'article de 1946 signé James Lee DeForest, un des concepteurs de la radio, s'insurgeant contre le mauvais usage fait de son invention :

What have you gentlemen done with my child? He was conceived as a potent instrumentality for culture, fine music, the uplifting of America's mass intelligence. You have debased this child, you have sent him out in the streets in rags of ragtime, tatters of jive and boogie music, to collect money from all and sundry for hubba bubba and audio jitterbug. You have made of him a laughing stock of intelligence, surely a stench in the nostrils of the gods of the ionosphere; you have cut time into tiny cubelets, called "spots" (more rightly stains), wherewith the occasional fine program is periodically smeared with impudent insistences to buy or try.³⁶

En quoi une telle déclaration se différencie-t-elle des théories de la culture de masse ? Le mot clé du débat, la "masse" s'y trouve bien, l'époque correspond, le jugement négatif est bien là, et la remarque sur la décomposition des programmes en unités minuscules rappelle les discours sur l'atomisation de la société et de l'intelligence. La principale différence tient alors, de façon presque tautologique, à la focalisation sur un unique média, la radio. DeForest, connu pour tenir ce type de discours depuis les années trente, traite de la radio comme d'un sujet indépendant, un système autonome, qu'il compare défavorablement aux quotidiens, par exemple. Le système qu'il décrit se situe à l'échelle

³⁶ James Lee DeForest, "Commercial conscience", *Newsweek* (4 novembre 1946), 66. Sur le sujet, voir aussi Folkerts et Teeters, *Voices of a Nation*, *op.cit.*, 345-9.

du média, sans continuité avec d'autres formes. Cette échelle d'analyse a d'importantes répercussions théoriques, puisqu'en s'intéressant isolément à la radio, en la distinguant d'autres médias de grande diffusion, DeForest offre une vision discontinue du champ culturel, mettant l'accent sur les distinctions entre médias plutôt que sur leurs structures sous-jacentes.³⁷

Ce postulat d'une homogénéité du champ culturel, ou plus précisément d'un champ culturel délimité par les communications de masse, est essentiel à la notion de culture de masse. Il ne s'agit pas pour autant de considérer les différents médias présents dans ce champ comme interchangeables, mais de constater qu'ils s'inscrivent dans un système esthétique et économique, qu'il est possible de traiter comme un objet théorique cohérent. La primauté accordée au système n'interdit cependant pas aux auteurs de s'intéresser par ailleurs aux caractéristiques spécifiques d'un média donné, notamment pour en identifier les dysfonctionnements. C'est alors l'inscription ou non dans un système plus vaste qui détermine si ces textes participent des théories de la culture de masse. Lorsque Theodor Adorno publie en 1941 "On Popular Music", article très influent sur la forme et la fonction de la musique populaire aux Etats-Unis, il n'a pas encore apporté sa principale contribution à l'étude des théories de la culture de masse : le chapitre consacré aux industries culturelles, dans *La dialectique de la raison* (1944).³⁸ Pourtant, par son insistance sur les structures sous-jacentes, sur les rapports entre formes musicales et expérience quotidienne ou sur le caractère politique de ces formes, par son inscription dans le système plus vaste que constituent les écrits des membres de l'Ecole de Francfort, "On Popular Music" appartient de plein droit au canon des théories de la culture de masse.

A l'inverse, Dwight Macdonald, un des acteurs clés du débat aux Etats-Unis a écrit pour le *New Yorker* et *Commentary* une série d'articles traitant d'objets culturels de masse, durant les années cinquante, depuis une traduction révisée de la Bible jusqu'à un best-seller de l'époque. Ces articles, rassemblés en 1962 dans le recueil *Against the American Grain*, sous-titré "Essays on Mass Culture", montrent quant à eux qu'un même auteur peut contribuer aux théories culturelles et traiter en d'autres occasions des produits culturels de masse sans qu'aucun système, aucune théorie, ne transparaisse. "By Cozzens Possessed", par exemple, détaille la réception critique du roman *By Love Possessed*, de James Cozzens : en dix pages, Macdonald ne touche à la question culturelle que le temps d'un paragraphe, le reste étant consacré exclusivement aux

³⁷ Cette critique pourra cependant être intégrée dans une théorie plus vaste : V.J. Jerome, auteur communiste, l'utilisera d'ailleurs comme témoignage à charge dans un ouvrage culturel et politique paru l'année suivante. V.J. Jerome, *Culture in a Changing World* (New York : New Century Publishers, 1947), 26-30.

³⁸ Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la Raison* [1944, trad. Eliane Kaufholz] (Paris : Gallimard, 1974), 129-76.

caractéristiques singulières du roman et de sa réception. En dépit des affirmations de l'auteur lui-même dans son introduction au recueil, ce texte ne traite donc pas de culture de masse, mais relève d'une tradition de critique littéraire, voisinant ici aux théories de la culture de masse, mais n'y contribuant pas. Ecrivain au XVIII^e siècle lui aussi sur l'emballage critique, deux siècles avant Macdonald, Alexander Pope concluait déjà au peu de valeur du goût public s'agissant d'auteurs ou d'œuvres en vogue :

Some ne'er advance a Judgment of their own
But catch the spreading notion of the Town.

Some judge of author's names, not works and then
Nor praise nor blame the writings but the men.

Some praise at morning what they blame at night;
But always think the last opinion right.³⁹

Dans un langage plus moderne, Macdonald ne dit pas autre chose. "By Cozzens Possessed" aurait pu être écrit à l'identique un siècle plus tôt, ce n'est pas le cas de "On Popular Music", indissociable d'un corpus théorique alors en voie d'agrégation.

Là encore, la séparation proposée entre critique et théorie culturelle n'est pas hermétique, et plusieurs textes de Macdonald contemporains de "By Cozzens Possessed" ne pourraient être écartés aussi facilement. Pourtant, il est crucial d'établir cette distinction, afin de comprendre ce qui fait la spécificité du débat sur la culture de masse dans les années suivant la seconde guerre mondiale. Les critiques adressées aux médias en émergence appartiennent en effet à une tradition pluri-centenaire, présente dans la plupart des pays occidentaux une fois l'alphabétisation de masse réalisée. Dominique Kalifa, dans son ouvrage sur la culture de masse en France à la fin du XIX^e siècle, cite ainsi de nombreux exemples de critiques adressées à des formes culturelles avant la période qui nous occupe, chaque fois qu'un nouveau média apparaît. Dès 1836, en France, la "querelle du roman feuilleton" est l'occasion d'une condamnation de la "littérature industrielle", subversive, démoralisante et consommée qui plus est par une part vulnérable de la population : femmes, enfants ou ouvriers.⁴⁰ L'association entre industrialisation et dégradation de la culture est donc déjà présente au milieu du XIX^e siècle, dans une société où l'industrialisation est loin d'être achevée. Pourtant, cette critique du roman feuilleton ne sera pas érigée en système. Les mêmes arguments seront repris à propos de la photographie, puis du cinéma, de la bande dessinée, etc. Chacune de ces attaques trahit l'inquiétude des détenteurs de l'autorité intellectuelle ou morale

³⁹ Alexander Pope, *Essays on Criticism*, cité dans Leo Lowenthal, "English Eighteenth Century, a Case Study", *Literature, Popular Culture and Society* (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1961), 73.

⁴⁰ Kalifa, *La culture de masse en France 1.1860-1930*, *op.cit.*, 95-108. Voir aussi Xavier Molénat, "Une culture néfaste ?", *Sciences humaines* n°170 (avril 2006), 36.

devant l'émergence de formes échappant à leurs contrôles et aux normes préétablies. La réaction est ponctuelle, volontairement limitée à l'objet qu'elle dénonce : elle ne constitue pas une théorie culturelle rendant compte de l'ensemble du champ.

Pourtant, ces dénonciations successives, ainsi que les arguments récurrents qui y sont employés, informent les théories ultérieures de la culture de masse. La dénonciation des méthodes industrielles de production des romans feuilletons sera reprise à l'identique dans les textes postérieurs à la seconde guerre mondiale, mais considérée cette fois comme modèle général de création de la culture de masse. En ce sens, les théories de la culture de masse descendent de ces critiques culturelles qui les précèdent et dans lesquelles a été rôdée une part de leur argumentaire. Elles entretiennent avec ces critiques le même rapport qu'avec les théories de la société de masse, celles d'une branche divergente. Les théories de la culture de masse se développeront après la seconde guerre mondiale parallèlement aux critiques ponctuelles contre la bande dessinée, le rock'n roll, etc.

Les théories de la culture de masse constituent donc le développement de ces deux traditions d'analyse, qu'elles ne font pas pour autant disparaître. Celles-ci continuent à générer des textes critiques envers les nouveaux médias ou proposent des analyses holistiques de la société de masse, dans lesquels la question culturelle reste secondaire. Les théories de la culture de masse, branche évolutive propre au milieu du xx^e siècle, cohabitent donc avec des textes issus de traditions antérieures, avec lesquelles elles présentent d'authentiques liens de parenté. En gardant à l'esprit ces distinctions, il apparaît que nous considérerons un corpus plus réduit que celui traité par la plupart des historiens culturels, puisque d'une part nous nous intéresserons à la culture dans un sens restreint et d'autre part nous excluons des textes dont le propos est comparable à celui des théoriciens de la culture de masse, mais qui ne reposent pas sur un modèle culturel discernable.

III. Réactions aux médias de masse aux Etats-Unis au xx^e siècle

Randolph Bourne, figure intellectuelle majeure du début du xx^e siècle, célébré par Dos Passos dans sa trilogie *U.S.A.*, incarne une certaine idée de l'indépendance intellectuelle, pour son refus d'adhérer au consensus national lors de l'entrée des Etats-Unis dans la première guerre mondiale. Réclamant, comme Whitman avant lui, la création d'une culture nationale enfin débarrassée de son anglophilie et de son tropisme européen, il est aussi un acteur clé du débat culturel jusqu'en 1918, avec ses collaborations à *The New Republic* d'abord, puis à l'éphémère *The Seven Arts* (en compagnie notamment de

Brooks, Dewey, Dreiser, Mencken ou O'Neill).⁴¹ Partisan fervent de la démocratie, il résume pourtant les craintes des intellectuels face aux médias de masse, lorsqu'il raconte en 1915, pour *The New Republic*, sa visite au cinéma et les réactions du public devant un film édifiant, *The White Terror* :

I realized I could not put the thing down to the low intelligence of a dear deluded public. This is what comes of being a democrat. You have to take a great many things seriously that your fathers would have been quite serene about. I wanted to find this drama natural and moving, shot through with personal of and social motive. [...] And to find it not only not harmless [sic] but all crooked and unreal, was to fall into a very unpleasant embarrassment. [...] I have to take *The White Terror* seriously, because it is as scientific a record a record as a statistical graph. Like the popular novel, it marks the norm of what happy and hearty America is attending to. [...] This is the great public of a generation, which has had universal common school education, free libraries, museums, cheap journals and books, on a scale known to no generation in history. This is what we get out of it.⁴²

Les critiques adressées aux médias de masse par les détenteurs d'autorité morale ou intellectuelle invoquent le plus souvent l'intérêt du grand public, et la nécessité de le défendre contre ses propres aspirations. Le raisonnement de Bourne, qui extrapole d'un unique film une tendance générale de la culture aux Etats-Unis, illustre pourtant la distance entre le critique et le public habituel du cinéma : Bourne juge ici une forme d'expression dont il n'a qu'une connaissance fragmentaire, en maintenant une distance ostensible entre le public et lui. Quelles auraient été ses conclusions, si au lieu d'aller voir ce film "éducatif" aujourd'hui oublié,⁴³ il s'était rendu à une projection de *Birth of a Nation*, sorti la même année ? Tous deux illustraient la volonté manifestée par les autorités politiques et les groupes de pression de moraliser le cinéma, mais différaient autant que possible sur le plan de la virtuosité et de la longévité : en basant sa réflexion sur *White Terror* plutôt que sur l'œuvre de Griffith ou sur les films de Chaplin, Bourne ne peut conclure qu'à la médiocrité du média.⁴⁴ Il s'agit pourtant là d'un texte nuancé, de la part d'un intellectuel opposé aux normes de l'Amérique victorienne, à celles de la classe moyenne, et disposé à réévaluer le cinéma et les autres formes populaires comme représentant d'une culture nationale renouvelée.⁴⁵ Il n'en prouve que mieux l'omniprésence d'une méfiance envers les médias de masse, y compris chez des intellectuels curieux de mieux les connaître.

En 1915 encore, un autre événement nous signale que la conception publique du champ culturel s'élabore à partir d'une variété de discours, en sus des analyses critiques

⁴¹ Hegeman, *Patterns for America*, op. cit., 68-70

⁴² Randolph S. Bourne, "The Heart of the People", *The New Republic* (3 juillet 1915), 233.

⁴³ *The White Terror* a été réalisé par Stuart Paton, écrit par le "muckraker" Raymond L. Schrock, avec Hobart Henley et surtout Frances Nelson, star du muet durant une brève carrière, de 1914 à 1922. Source IMDB, <http://www.imdb.com/title/tt0006282/> [mai 2006].

⁴⁴ May, *Screening Out the Past*, op. cit., 46-47.

⁴⁵ Hegeman, *Patterns for America*, op. cit., 10, 69.

comme celle proposée par Bourne. C'est en effet du champ juridique qu'émane une prise de position significative quant à la perception et au développement des médias de masse aux Etats-Unis, avec l'arrêt de la Cour Suprême des Etats-Unis, dans le cas *Mutual Film Corp v. Industrial Commission of Ohio*.⁴⁶ Dans ce jugement unanime, portant sur la décision du bureau de censure de l'Ohio d'interdire la diffusion de *Birth of a Nation*, point de départ du cinéma commercial moderne, la cour suprême établissait la légalité d'opérations de censure par un état, confirmant ainsi une série de jugements précédents. La décision est justifiée par le fait que "la projection de films est un commerce, purement et simplement" ("*the exhibition of movies is business, pure and simple*") et ne saurait donc être protégée par le premier amendement. Ce statut juridique perdurera jusqu'à un renversement de jurisprudence en 1952.⁴⁷ Cette décision n'empêchera pas l'industrie du cinéma de croître, mais elle montre comment les discours critiques envers les nouveaux médias ont pu être repris par le pouvoir politique. La portée symbolique de cette décision juridique est conséquente, puisqu'elle officialise le statut séparé du cinéma et des formes artistiques qui le précèdent. La puissance juridique apporte sa confirmation à ceux qui, parmi l'élite financière ou intellectuelle, sont effrayés par le potentiel de nuisance du média. Pour Bourne, critiquer le cinéma n'impliquait pas une adhésion aux canons esthétiques rigides de la société victorienne américaine. Il dénonçait au contraire l'alternative offerte au public, pris entre deux formes de culture incompatibles et également insatisfaisantes :

I don't mean that it would have been any better if [the masses] had all chosen Renaissance pictures or Ibsen plays or Dante. I even feel a certain unholy glee at this wholesale rejection of what our fathers revered as culture. But I don't feel any glee about what is substituted for it.⁴⁸

Il existe donc bien un écart entre la position de Bourne et celle de la Cour Suprême, qui se charge d'entériner les distinctions entre niveaux culturels mises en place par les élites culturelles à la fin du XIX^e siècle et relayées par les groupes réformateurs de la classe moyenne au début du XX^e. L'historien culturel Lary May, dans son influente étude du cinéma comme origine de la culture de masse, a montré le caractère inédit de l'alliance entre autorités morales et autorités juridico-politiques durant cette période. Cette conjonction, qui avait abouti notamment à une fermeture temporaire des cinémas de New York en 1908, puis à la mise en place d'un code précoce d'autocensure, permet aux

⁴⁶ On en retiendra en particulier cette phrase : "the exhibition of movies is business, pure and simple". *Mutual Film Corp v. Industrial Commission of Ohio*, 236 US 230, 242-44 (1915), cité dans Jonathan Munby, *Public Enemies, Public Heroes* (Chicago: Chicago University Press, 1999), 87.

⁴⁷ *Joseph Burstyn, Inc. v. Wilson*, 343 U.S. 495, 72 S.Ct. 777 (1952).

⁴⁸ Bourne, "The Heart of the People", *op.cit.*

discours critiques, restés sans effet lors des crises culturelles précédentes, d'être transcrits dans les faits.⁴⁹ Les principales voix discordantes émanent alors d'organes disposant d'une légitimité d'autant plus réduite qu'il s'agit soit d'exploitants de salles, soit de composantes des industries culturelles, telles les revues de cinéma qui apparaissent en même temps que les premières stars du médium.⁵⁰

La génération d'intellectuels et de journalistes à laquelle appartient Randolph Bourne, va pourtant remettre en cause ces hiérarchies établies, et théoriser un rejet des valeurs victoriennes de la bonne société du XIX^e siècle (*genteel society*). En 1915 encore, Van Wyck Brooks,⁵¹ qui appartient au même cercle intellectuel que Bourne, publie une réflexion sur la société des Etats-Unis, *America's Coming of Age*, dans laquelle il décrit la mentalité américaine comme séparée en deux tendances irréconciliables, *highbrow* et *lowbrow*. Bien qu'il n'ait pas inventé les deux termes, ceux-ci lui sont restés associés, pour désigner dans le langage courant l'opposition entre l'intellectuel et le vulgaire. Il est indéniable que cette notion est présente dans *America's Coming of Age*, si on en juge par la description qui ouvre le premier chapitre :

The very accent of the word 'Highbrow' and 'Lowbrow' implies an instinctive perception that this is a very unsatisfactory state of affairs. For both are used in a derogatory sense. The 'Highbrow' is the superior person whose virtue is admitted but felt to be an inept unpalatable virtue; while the 'Lowbrow' is a good fellow on readily takes to, but with a certain scorn for him and all his works.⁵²

Pourtant, il ne s'agit pas ici d'établir des hiérarchies, mais d'opposer de façon plus vaste le puritanisme au commerce, Boston à New York ou Hawthorne à Poe, d'identifier deux états d'esprit autour desquels se cristallisent la vie américaine, et contre lesquels il appelle à la création d'une troisième voie. L'opposition entre Dante ou Ibsen et *The White Terror* dans le texte de Bourne trouve ici son pendant théorique. L'historienne Susan Hegeman a montré que ces deux catégories ne renvoient pas tant aux positions extrêmes au sein de la société qu'aux différentes postures possibles pour une classe moyenne hésitant entre ses aspirations à la distinction et un pragmatisme qui l'éloigne du monde intellectuel et esthétique.⁵³ En dépit des altérations et des simplifications que subiront ensuite ces concepts, l'ouvrage de Brooks marque une étape importante en offrant un support théorique à la scission pressentie par Bourne et d'autres.

⁴⁹ May, *Screening Out the Past*, op. cit., 43-59 et Munby, *Public Enemies, Public Heroes*, op.cit., 86-93.

⁵⁰ May, *Screening Out the Past*, op. cit., 96-146.

⁵¹ Van Wyck Brooks (1886-1953), outre ses réflexions dans le domaine culturel, Brooks s'est surtout consacré à l'histoire littéraire et plus particulièrement à la littérature américaine du XIX^e siècle.

⁵² Van Wyck Brooks, *America's Coming of Age* (New York: B.W. Huebsch, 1915), 7-8.

⁵³ Hegeman, *Patterns for Culture*, op.cit., 71-81.

Plus violent et plus pessimiste que Van Wyck Brooks, le journaliste et essayiste H.L. Mencken se consacrera à une dénonciation permanente de cette aspiration à la distinction, de cet ordre social figé, qu'il qualifie de "*booboisie*", contraction de *boob*, idiot, et de bourgeoisie. Pour Mencken, Sinclair Lewis et une génération entière d'intellectuels expatriés, l'épuisement de l'ordre social victorien n'est que le signe de la médiocrité générale des Etats-Unis : la dénonciation d'un ordre social révolu se transforme en anti-américanisme.⁵⁴ C'est en partie contre ce radicalisme que se positionne le journaliste Gilbert Seldes, lorsqu'il publie en 1924, *The Seven Lively Arts*, un ouvrage dans lequel il décrit avec enthousiasme plusieurs œuvres populaires, et leur accordant une reconnaissance intellectuelle inédite.⁵⁵

Né en 1893 dans une famille juive non pratiquante, Seldes se découvre élitiste durant ses études à Harvard, de son propre aveu, et se pose en défenseur de l'idée de tradition culturelle contre le déclin contemporain. Il adopte ensuite la carrière de son frère aîné, le journaliste George Seldes,⁵⁶ et écrit depuis Londres pour des quotidiens britanniques ou américains jusqu'en 1919, avant de devenir éditeur pour l'hebdomadaire *Collier's*, puis l'année suivante pour le magazine littéraire *The Dial*, où il travaillera durant quatre ans. Cosmopolite et international, *The Dial* deviendra un des lieux de diffusion privilégiés du modernisme littéraire, et son travail offre à Seldes l'occasion de fréquenter des acteurs culturels aussi importants qu'Ezra Pound, T.S. Eliot, D.H. Lawrence, Picasso, Yeats ou encore H.G. Wells. En 1922, il est l'un des premiers critiques à acclamer Eliot pour "The Waste Land", peu après sa publication dans le magazine. En sus de ses activités de critique et d'éditeur, centrées sur une culture réflexive et ambitieuse, Seldes consacre déjà à cette époque quelques chroniques aux formes culturelles populaires, depuis le vaudeville jusqu'à la radio, dans *The Dial* ou *Vanity Fair*. En 1923, encouragé par le critique Edmund Wilson, il s'installe en France et y écrit en quelques mois un ouvrage célébrant la vitalité et la légèreté de ces formes culturelles populaires : *The Seven Lively Arts*. Acclamé par l'ensemble de la presse ("Mr. Seldes

⁵⁴ Mencken lui-même est devenu le symbole de cet anti-américanisme via une citation apocryphe "No one ever went broke underestimating the taste of the American public". La citation d'origine ne concernait pas les goûts du public mais l'intelligence de l'électorat, ("*the intelligence of the American voter*"). L'historien Alan Wald a montré que ce type de passage de la question politique à la question culturelle est une des constantes des lectures rétrospectives de l'histoire intellectuelle des Etats-Unis. Alan Wald, *The New York Intellectuals: the Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left, from the Thirties to the Eighties* (Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1987).

⁵⁵ Toutes les informations biographiques sur Seldes proviennent de la biographie enthousiaste que lui a consacré Michael Kammen, *The Lively Arts, Gilbert Seldes and the Transformation of Cultural Criticism in the United States* (New York : Oxford University Press, 1996).

⁵⁶ George Seldes deviendra également un personnage public d'importance, notamment par ses attaques contre le monopole de l'information exercé par les grands groupes de presse dans les années trente. Teeters et Folkerts, *Voices of a Nation, op. cit.*, 385.

Enlivens *Seven of the Arts*" titre le *New York Times* sur cinq colonnes, le 27 avril 1924), le livre deviendra un best-seller.

La nouveauté de cet ouvrage consacrant les comédies muettes des Keystone brothers, Charlie Chaplin ou encore la bande dessinée *Krazy Kat* est d'avoir été écrit par un intellectuel associé aux milieux littéraires les plus exigeants. Emanant de ce milieu moderniste, le livre fut pris par Mencken et d'autres comme une nouvelle attaque contre la société distinguée du XIX^e siècle et son culte des classiques littéraires confinant à l'académisme : *The Seven Lively Arts* était lu par ces auteurs comme avançant un canon alternatif à cette culture officielle.⁵⁷ Seldes expliquera cependant qu'il n'avait pas conçu son livre comme une attaque contre cette tradition bourgeoise, déjà moribonde, mais bien contre tous ceux qui n'avaient pas su saisir l'alternative que constituaient les arts populaires. De fait, à quelques piques contre la culture victorienne près, il faut admettre avec Seldes que l'ouvrage critiquait avant tout "à l'avant-garde, aux intellectuels et à ces critiques sophistiqués qui étaient pour tout ce qui était moderne, tant qu'ils pouvaient le penser dans le cadre des beaux-arts".⁵⁸ C'est donc la critique moderniste intransigeante d'un Mencken, construite en réaction au victorianisme, qui est mise en cause dès 1924 pour son aveuglement, plus encore que le victorianisme lui-même.

Si la critique se réclamant du modernisme est mise en cause, Seldes ne renie pas les artistes eux-mêmes, et cite avec approbation aussi bien Stravinsky que Picasso. Contrairement à Bourne ou à Van Wyck Brooks, il ne perçoit pas une concurrence entre culture haute et culture basse, mais voit le l'avant-garde moderniste et les arts populaires comme les ingrédients complémentaires d'une revitalisation du champ culturel. Il rejette ainsi explicitement l'opposition entre *highbrow* et *lowbrow* comme une dichotomie caricaturale, introduisant des préjugés nuisibles aussi bien aux intellectuels qu'aux classes populaires. Michael Kammen, dans sa biographie de Seldes, nous rappelle que celui-ci n'était pas le seul critique découvrant ces arts populaires au début des années vingt. Les films de Chaplin, par exemple, avaient déjà été critiqués élogieusement dans le sérieux *Theatre Arts Magazine* en 1923 et un critique du *New York Post*, un quotidien du groupe Hearst, affirmait dès 1922 sa désapprobation devant l'engouement des intellectuels pour des formes culturelles vulgaires comme *Krazy Kat*.⁵⁹ L'affirmation, qui valut à l'auteur une réponse de Seldes, prouve l'intérêt d'une partie des intellectuels pour ces formes populaires, en dépit de l'hostilité d'une majorité de critiques. De l'avis même de Seldes, le principal mérite de *The Seven Lively Arts* n'était pas d'avoir découvert des

⁵⁷ Gilbert Seldes, "A Personal Preface" [introduction à la réédition de 1957], *The Seven Lively Arts* [1924] (New York: Sagamore Press, 1957).

⁵⁸ "It was against the avant-garde and the intellectual and the sophisticated critic who were for everything modern, provided they could think of it in the framework of the fine arts". Gilbert Seldes, *The Public Arts* (New York: Simon and Schuster, 1956), 291.

⁵⁹ Kammen, *The Lively Arts*, 87, 93.

arts populaires, puisque par définition ceux-ci étaient connus de la majorité, mais de les avoir fait découvrir aux critiques, la seule minorité refusant jusqu'alors de percevoir leurs mérites.⁶⁰ La réception enthousiaste de l'ouvrage par la plupart de ses pairs, ainsi que son influence durable, allaient confirmer la réussite de l'entreprise.⁶¹ Seldes allait par la suite devenir un commentateur régulier du devenir des arts populaires, avant de s'impliquer directement dans leur fonctionnement. Il travaille pour le réseau CBS de 1937 à 1945, en qualité de directeur des programmes pour la télévision, avant de reprendre ses activités de critique culturel et son rôle de défenseur des arts populaires, lors du débat sur la culture de masse de l'après-guerre. En 1924, ce parcours ne fait cependant que débuter, mais Seldes donne déjà corps à un contre-discours, refusant la tradition critique de rejet des nouveaux médias. Une partie des intellectuels ayant réfuté la légitimité des prescripteurs culturels du XIX^e siècle intègre les arts populaires à une stratégie de résistance elle-même bien implantée autour des idées de modernisme et d'avant-garde.

Un autre type de discours légitimant émerge également après la première guerre mondiale, émanant des sciences sociales alors naissantes. Dès 1916, le professeur de psychologie Hugo Münsterberg étudie les caractéristiques propres du cinéma, dans *The Photoplay : A Psychological Study*. En dépit de sa rigueur, sa recherche sacrifie aux préoccupations éthiques de l'époque, évoquant par exemple la possibilité d'une "infection psychique" par films délétères, et ne réalise pas de distinction nette entre investigation scientifique et volonté réformatrice.⁶² Treize ans plus tard, *Middletown* comporte, nous l'avons vu, de nombreuses observations sur les habitudes culturelles des habitants de Muncie. Les inquiétudes concernant l'usage de la propagande, depuis son usage massif durant la première guerre mondiale, vont conduire à la structuration d'un mouvement critiquant cet usage des médias de masse. Le philosophe John Dewey exprime ses craintes sur le sujet dès 1918, et à partir de 1929, la National Education Association met sur pied un véritable programme de sensibilisation et d'analyse critique sur le sujet.⁶³ Ces travaux convergent avec la première série de recherches ambitieuses sur le cinéma débute cependant en cette même année 1929, et jusqu'en 1932 : les Payne Fund Studies, une série de treize études menées par des sociologues de l'université de Chicago, tenteront de déterminer les effets du cinéma et, dans une moindre mesure, de la radio, sur les membres les plus jeunes du public. Leur publication sera précédée par

⁶⁰ Seldes, "A Personal Preface", *op. cit.*, 4.

⁶¹ Kammen, *The Lively Arts*, *op. cit.*, 102-110.

⁶² May, *Screening Out the Past*, *op. cit.*, 41-42.

⁶³ Philippe Breton et Serge Proulx, *L'explosion de la communication à l'aube du XXI^e siècle* (Paris : La Découverte, 2002), 135-6.

un ouvrage de vulgarisation, *Our Movie-Made Children* (1933), qui deviendra, comme *The Seven Lively Arts*, un succès de librairie.

Si la méthodologie de ces études est contestable, leur but était bien de parvenir à une connaissance objective du cinéma et de ses effets, et leur importance dans ce domaine a récemment été réévaluée, après une longue période d'oubli.⁶⁴ Ce type de discours positiviste, encore débutant, allait prendre une importance croissante dans les décennies suivantes, jusqu'à devenir le mode d'étude privilégié des médias de masse. *Our Movie-Made Children* est cependant plus que le précurseur de cette évolution vers une approche positiviste des communications. *A contrario*, il démontre la convergence entre des types de discours très différents, entre 1920 et 1940. Si le début du siècle avait vu un rapprochement des autorités fédérales et des groupes de pression réformistes, ceux-ci allaient chercher de nouveaux relais dans les décennies suivantes, et trouver au sein des sciences sociales. Les conclusions des recherches du Payne Fund, montrant une influence limitée mais réelle du cinéma sur le comportement et les habitudes des jeunes spectateurs allaient en effet être exploitées par les organisations catholiques cherchant alors à renforcer leur contrôle sur les films produits par Hollywood. Une première campagne de pression, en 1927, avait abouti à l'instauration d'un code d'autocensure encore lâche, une liste de "Don'ts and Be Carefuls". En 1933, après une série de films considérés comme particulièrement dangereux pour la morale publique, dont le fameux cycle des gangsters (*Public Enemy*, *Little Caesar* et *Scarface*), ces organisations catholiques allaient exiger une autocensure plus stricte, arguant du danger pour la morale publique que représentait la diffusion d'images violentes ou licencieuses. *Our Movie-Made Children* allait constituer un argument de poids dans cette campagne de pression, menée par une organisation catholique, la Legion of Decency. Il ne s'agit pas là d'une association opportuniste, mais du résultat de l'utilisation délibérée de la recherche scientifique à des fins de contrôle d'un média de masse par les détenteurs d'une autorité morale préexistante. L'instigateur des Payne Fund Studies, et co-rédacteur de *Our Movie-Made Children*, le révérend William Short, avait en effet initié cette entreprise après l'échec d'une loi fédérale visant à imposer un code de bonne conduite à Hollywood, en 1926. Son objectif était de fournir aux réformistes des arguments scientifiques, afin de leur permettre de légitimer un contrôle sur la production cinématographique.⁶⁵ L'utilisation qui sera faite de *Our Movie-Made Children* est donc conforme à cet objectif initial, et la campagne de pression de 1933 aboutira au fameux code d'autocensure des studios hollywoodiens, connu sous le nom de "code Hays", du nom de William Hays, qui allait être chargé de l'appliquer.

⁶⁴ Voir Garth S. Jowett, Ian C. Jarvie, Kathryn H. Fuller, *Children and the Movies- Media Influence and the Payne Fund Controversy* (New York: Cambridge University Press, 1996).

⁶⁵ *Ibid.*, 17-29 et 94-95.

Cette convergence d'intérêt entre scientifiques et réformateurs catholiques, si difficile à imaginer dans d'autres domaines,⁶⁶ montre la fragilité de toute classification rigide des discours portant sur les médias de masse. Néanmoins, il est possible de distinguer, dès les années trente, cinq grands types de commentaires : un discours de rejet assorti d'une volonté de contrôle par les autorités morales ou politiques, en place depuis le XIX^e siècle ; un rejet esthétique de la part d'intellectuels épousant le modernisme contre le victorianisme mais aussi contre les goûts populaires ; une adhésion esthétique et politique de la part d'autres intellectuels, dont Gilbert Seldes ; une adhésion pragmatique de la part des médias de masse eux-mêmes et enfin, un discours scientifique objectif, alors balbutiant. A ceci, il faudrait encore ajouter les données du box-office et des enquêtes sur l'audience de la radio, des chiffres bruts qui démontrent l'adhésion massive du public à ces médias de masse, adhésion en grande partie indépendante des discours critiques.

Les rapports entre ces différentes forces discursives évoluent au cours des années trente. Le programme d'aide aux artistes du New Deal mis en place en 1935 dans le cadre du WPA (Works Progress Administration), comprenant des dispositions aussi bien pour les écrivains que pour les dramaturges, les musiciens ou les plasticiens, va modifier l'attitude des intellectuels vis-à-vis de leur gouvernement. Jusqu'alors, les autorités politiques et juridiques avaient adopté une attitude neutre ou méfiante aussi bien vis-à-vis des médias de masse que du modernisme. En offrant du travail à une frange entière de la population intellectuelle et artistique du pays, touchée par la crise économique, ces projets vont amorcer un processus de réintégration des intellectuels et de leur valeur dans la société américaine.⁶⁷ Cette intégration se poursuivra ensuite dans les années trente, avec l'engagement par Hollywood de plusieurs écrivains de premier plan, de William Faulkner à Scott Fitzgerald en passant par Dos Passos ou Nathanael West. L'expérience ne fut pas des plus heureuses pour la plupart d'entre eux, mais elle est à l'origine d'un rapprochement de fait entre médias de masse et intellectuels : *The Last Tycoon*, roman inachevé de Scott Fitzgerald (interrompu en 1940 par la mort de l'auteur) et *The Day of the Locust* (1939), de Nathanael West, offrent les premiers exemples de romans décrivant de l'intérieur le fonctionnement des studios hollywoodiens.

Le texte de West, en particulier, donne une image particulièrement noire des rapports entre Hollywood et les auteurs qui y travaillent. Le roman s'achève sur une

⁶⁶ Rappelons qu'en 1925 avait eu lieu le "procès du singe" (State v. John Scope), début de la judiciarisation du débat sur la théorie de l'évolution et son enseignement dans les écoles publiques.

⁶⁷ Nombre d'intervenants lors d'un fameux symposium organisé en 1952 par *Partisan Review*, "Our Country and Our Culture", signaleront ce point de basculement. *Partisan Review* (n°3-5, 1952). Sur ce symposium, voir aussi le chapitre 2, pages 180 à 188.

vision littéralement apocalyptique du public comme une masse trompée par Hollywood, et poussée à la violence par les illusions dont elle est nourrie. La scène finale, durant laquelle le héros, peintre travaillant pour un studio hollywoodien, est pris dans un mouvement de foule à l'entrée d'un cinéma renvoie à ses visions de Los Angeles en flamme, qui parcourent le roman. La foule, informe et réduite à son plus petit dénominateur, se conformant à l'analyse de Gustave Le Bon, au XIX^e siècle, est victime des médias de masse mais devient à son tour une menace pour le héros-créateur.

New groups, whole families, kept arriving. He could see a change come over them as soon as they had become part of the crowd. Until they reached the line, they looked diffident, almost furtive, but the moment they had become part of it, they turned arrogant and pugnacious. It was a mistake to think them harmless curiosity seekers. They were savage and bitter, especially the middle-aged and the old, and had been made so by boredom and disappointment.

All their lives they had slaved at some kind of dull, heavy labor, behind desks and counters, in the fields and at tedious machines of all sorts, saving their pennies and dreaming of the leisure that would be theirs when they had enough. Finally that day came. They could draw a weekly income of ten or fifteen dollars. Where else should they go but California, the land of sunshine and oranges? Once there, they discover that sunshine isn't enough. They get tired of oranges, even of avocado pears and passion fruit. Nothing happens. They don't know what to do with their time. They haven't the mental equipment for leisure, the money nor the physical equipment for pleasure. Did they slave so long just to go to an occasional Iowa picnic? What else is there? They watch the waves come in at Venice. There wasn't any ocean where most of them came from, but after you've seen one wave, you've seen them all. The same is true of the airplanes at Glendale. If only a plane would crash once in a while so that they could watch the passengers being consumed in a "holocaust of flame," as the newspapers put it. But the planes never crash.

Their boredom becomes more and more terrible. They realize that they've been tricked and burn with resentment. Every day of their lives they read the newspapers and went to the movies. Both fed them on lynchings, murder, sex crimes, explosions, wrecks, love nests, fires, miracles, revolutions, wars. This daily diet made sophisticates of them. The sun is a joke. Oranges can't titillate their jaded palates. Nothing can ever be violent enough to make taut their slack minds and bodies. They have been cheated and betrayed. They have slaved and saved for nothing.⁶⁸

On reconnaît ici le thème classique d'un public passif, poussé à la violence et à l'insatisfaction par les médias de masse : "ils ne sont pas mentalement aptes aux loisirs". Peu après ce passage, l'émeute éclate enfin, et la violence contenue dans les journaux va déborder pour envahir la fiction. L'incertitude quant à la voix narrative, puisqu'il est impossible de savoir si la description reflète les pensées du héros ou si elle provient d'un narrateur extérieur, est aussi une incertitude sur le sens à donner à ce passage. Le roman est en effet marqué par un cynisme et un humour désespéré, qui renvoient à la situation paradoxale de son héros, condamnant Hollywood tout en y travaillant. Situation qui était aussi celle de West.

The Last Tycoon et *The Day of the Locust* proposent une vision noire du système hollywoodien, mais attestent par leur existence même des liens existants entre les arts

⁶⁸ Nathanael West, *The Day of the Locust* [1939](New York: New Directions, 1962), 177-178.

populaires et les formes artistiques préexistantes. Les rapports entre intellectuels, grand public et médias de masse n'y sont pas apaisés, mais leur nécessaire coexistence y est mise en scène et, finalement, justifiée. Enfin, il a souvent été noté que Roosevelt a été le premier président des Etats-Unis à exploiter les possibilités des médias de masse pour asseoir son autorité politique, que ce soit en s'ouvrant aux journalistes pour mieux contrôler leurs sources d'informations ou par le biais de ces fameux "entretiens au coin du feu" ("*fireside chats*"), émissions radiophoniques régulières durant lesquelles il s'adressait en direct à la nation.⁶⁹ A la fin des années trente, une convergence s'esquisse donc, et les médias de masse désormais omniprésents ne peuvent plus être traités comme un élément isolé de la société des Etats-Unis. En 1915, Randolph Bourne pouvait présenter son excursion au cinéma le plus proche comme une aventure singulière dans un environnement étranger, mais vingt-cinq ans plus tard, un prix Nobel de littérature, Scott Fitzgerald, est si bien intégré à cet environnement hostile qu'il apporte sa contribution aux successeurs de *The White Terror*.

IV. Les New York intellectuals et la défense du modernisme

L'intégration progressive d'une partie des intellectuels radicaux des années vingt, dont John Dos Passos ou Van Wyck Brooks, libère un espace dans lequel va s'installer une nouvelle génération d'intellectuels publics, majoritairement juifs et issus des marges de la société américaine. Ceux-là seront connus sous le nom générique de *New York intellectuals*. Robert Warshow, journaliste et essayiste, resté célèbre pour ses critiques de cinéma, décrit en 1947 le contexte des années trente, contre lequel ce groupe d'intellectuels s'est construit :

It was fashionable at the time to speak of a "new maturity" in American intellectual life, and in a sense the phrase was accurate, but it was the kind of maturity that is really a willing acceptance of failure. What had happened was more than the defection of a part of the intelligentsia. The whole level of thought and discussion, the level of culture itself, had been lowered. The soap-box speech merged with the Fourth of July oration. A poet became Librarian of Congress and denounced American intellectuals for weakening their country's spirit.⁷⁰

⁶⁹ Teeters et Folkerts, *Voices of a Nation*, op. cit., 396-99.

⁷⁰ La dernière phrase de la citation fait référence à Archibald McLeish, qui avait qualifié en 1939 les intellectuels d'irresponsables, pour leur refus d'embrasser la démocratie américaine. Robert Warshow, "The Legacy of the 30's", *Commentary* (décembre 1947), repris dans *The Immediate Experience* [1962] (Cambridge : Harvard University Press, 2001), 3-18.

Contre cet abaissement général du niveau de la vie intellectuelle, les *New York intellectuals* allaient faire de l'établissement de distinctions leur champ d'activité privilégié, aussi bien dans le domaine politique que culturel.

Précisons d'emblée que les *New York intellectuals* n'incluent pas l'ensemble des intellectuels new-yorkais, ce qui nous conduira à utiliser l'expression anglaise ou l'acronyme NYI plutôt que de recourir à sa traduction. Si l'appartenance au groupe de certains membres marginaux ou tardifs a pu être discutée, un consensus existe quant aux noms des principaux représentants du groupe, parmi lesquels figurent nombre de penseurs politiques majeurs de l'après-guerre aux Etats-Unis. Une liste non exhaustive inclurait les noms de Clement Greenberg, Dwight Macdonald, Sidney Hook, Irving Howe, Irving Kristol, Lionel Trilling, Mary McCarthy, Saul Bellow, Philip Roth, Hannah Arendt ou encore Daniel Bell.⁷¹

Irving Howe, un des membres du groupe, fut semble-t-il le premier à consacrer à l'écrit l'expression "New York intellectuals", dans un article publié en 1968.⁷² Selon lui, ces intellectuels étaient les premiers, dans l'histoire des Etats-Unis, à avoir fonctionné comme un groupe compact, partageant des lieux et une histoire commune, par opposition aux nombreuses écoles de pensées précédentes, dont l'unité n'émergeait que rétrospectivement. Howe, qui dans ce texte hésite entre travail d'historien et souvenirs personnels, ou comme il l'explique en note de bas de page, entre "*they*" et "*we*", opte finalement pour une approche objective au moment de caractériser les membres du groupe :

[The New York intellectuals] appear to have a common history, prolonged now for more than thirty years; a common political outlook, even if marked by ceaseless internecine quarrels; a common style of thought and perhaps composition; a common focus of intellectual interests; and once you get past politeness – which becomes these days, easier and easier – a common ethnic origin. They are, or until recently have been, anti-Communist; they are, or until some time ago were, radicals; they have fondness for ideological speculation; they write literary criticism with a strong social emphasis; they revel in polemic; they strive self consciously to be "brilliant"; and by birth and osmosis, they are Jews.⁷³

En dépit de l'implication personnelle de l'auteur, cette description reste valide, et les nombreuses études consacrées aux NYI dans les années quatre-vingt n'ont pas amendé

⁷¹ Pour une liste plus complète, voir l'annexe 2, "Les New York intellectuals dans le débat sur la culture de masse", page 463.

⁷² Irving Howe, "The New York Intellectuals, A chronicle and a Critique", *Commentary* (Octobre 1968), 29-51. Dans un fameux et controversé ouvrage paru l'année précédente, *Making It*, Norman Podhoretz avait quant à lui évoqué les intellectuels new-yorkais comme nom commun, préférant désigner le groupe comme "la famille". Norman Podhoretz, *Making It* (New York: Random House, 1967), 109-137.

⁷³ *Ibid.*, 29.

ce portrait.⁷⁴ Le seul correctif à apporter à cette liste concerne l'usage du présent, puisque la plupart des historiens jugent rétrospectivement que l'existence des NYI en tant que groupe compact et cohérent s'achève dans les années soixante : la première histoire du groupe est donc écrite au moment où celui-ci disparaît.

L'histoire de la formation des NYI est connue, et si les évolutions du groupe ont donné lieu à des réécritures servant les intérêts des différents protagonistes, ses moments clés sont bien connus, après avoir été rapportés par les membres du groupe à de nombreuses reprises et dans de nombreux supports. Pour la génération qui sera la plus active après la seconde guerre mondiale, tout commence à la cafétéria du City College, université new-yorkaise publique, connue pour son radicalisme au point d'être surnommée "la petite école rouge" par la presse Hearst.⁷⁵ Contrairement à la prestigieuse université de Columbia, le City College était gratuit, et donc ouverte aux enfants d'immigrants ou issus de familles peu aisées. Dans cette cafétéria, les différentes factions politiques s'étaient attribués des alcôves, et se livraient à un affrontement idéologique, stalinistes de l'alcôve deux contre anti-stalinistes de l'alcôve une, celle des futurs NYI. Irving Kristol, qui deviendra une figure centrale du néo-conservatisme, mais se définissait à l'époque comme trotskiste, a décrit la scène dans ses mémoires : "c'était entre ces deux alcôves que se déroulait la guerre des mondes, par-dessus les corps sans visage de la masse des étudiants, que nous tentions désespérément de manipuler pour les amener à la position 'correcte' ".⁷⁶ Ces étudiants formés aux affrontements politiques allaient trouver au début des années quarante un forum leur permettant d'exprimer leur anti-stalinisme et leur radicalisme, le nouveau *Partisan Review*.

Le groupe du City College est aujourd'hui le plus exposé, puisque ses membres allaient être à l'origine du mouvement néo-conservateur, mais ils représentent en réalité la seconde génération des NYI. La première, celle au sein duquel prendra forme le débat sur la culture de masse, s'agrège au milieu des années trente, autour du *Partisan Review*, publication littéraire et marxiste. *Partisan Review* était à ses débuts une émanation du John Reed Club, et était de fait directement affilié au parti communiste,

⁷⁴ Outre les autobiographies des différents membres du groupe, ces études comprennent deux ouvrages de référence, aux approches complémentaires : Alexander Bloom, *Prodigal Sons, the New York Intellectuals and Their World* (New York, Oxford University press, 1986) et Alan Wald, *The New York Intellectuals: the Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left, from the Thirties to the Eighties*, *op. cit.*. On pourra aussi se référer au film d'entretiens avec des membres survivants du groupe (Kristol, Glazer, Bell, Philips), réalisé par Joseph Dorman en 1997, *Arguing the World*, ainsi qu'à l'ouvrage qui en est tiré : Joseph Dorman, *Arguing the World* (Chicago : Chicago University Press, 2000).

⁷⁵ Dorman, *Arguing the World*, *op. cit.*, 42.

⁷⁶ "It was between those two alcoves that the war of the world was fought, over the faceless bodies of the mass of students, whom we tried desperately to manipulate into the 'right position' ". Cité dans Bloom, *Prodigal Sons*, *op.cit.*, 40.

de même que ses deux créateurs et rédacteurs en chef, William Phillips et Philip Rahv. Cette première mouture, publiée pendant deux ans entre 1934 et 1936 était déjà un magazine littéraire et culturel, accueillant en ses pages des auteurs acceptables pour le parti et acclamant l'idée d'une littérature jugée à l'aune de son alignement politique, une "littérature prolétarienne" également célébrée par des écrivains aussi notables que Dos Passos, James T. Farrell ou Van Wyck Brooks. En 1936, pourtant, des tensions croissantes avec la ligne du parti allaient pousser les deux éditeurs à suspendre leur publication. Lorsque celle-ci reprit, en 1937, *Partisan Review* était devenu le "nouveau" *Partisan Review*, édité et financé par Rahv et Phillips, mais aussi par trois nouveaux venus de Yale, George Morris, Fred Dupee et Dwight Macdonald.

Sous l'influence de Dupee et Macdonald, le magazine va s'orienter vers le trotskisme et ira jusqu'à accueillir en ses pages un essai de Trotsky lui-même. Phillips se défendra cependant d'avoir consacré le magazine à toute faction politique, mais la rupture avec le communisme soviétique est brutale. L'éditorial qu'il co-signe avec Rahv dans le premier numéro de cette seconde époque annonce leur volonté de pratiquer une critique culturelle utilisant le marxisme comme outil d'analyse et d'observation, tout en intégrant les acquis de la "révolte esthétique" des années vingt.⁷⁷ *Partisan Review* poursuit donc un double objectif ambitieux, celui de prolonger l'expérience moderniste, sans renoncer à une forme de radicalisme politique. On mesurera la difficulté de la tâche en se souvenant que des auteurs aussi emblématiques de la génération précédente que T.S. Eliot ou Ezra Pound, avaient montré que la radicalité artistique ne s'accompagnait pas nécessairement d'opinions politiques à l'unisson.

Partisan Review va s'imposer dans le domaine littéraire en alternative new-yorkaise à la nouvelle critique, implantée dans le sud des Etats-Unis (*Sewanee Review*, *Kenyon Review*). La liste des contributeurs du premier numéro, en 1937, témoigne de l'adéquation entre le talent réuni et les hautes ambitions affichées par ses éditeurs : Edmund Wilson, James Farrell (lui-même s'éloignant du parti communiste à cette époque), Pablo Picasso, Lionel Abel, Mary McCarthy, Sydney Hook, Dwight Macdonald, Delmore Schwartz et James Agee.⁷⁸ En dépit d'un tirage très limité, et toujours inférieur à cinq mille exemplaires dans les années trente, le magazine allait rapidement fédérer les intellectuels déçus du communisme, et devenir une référence pour une nouvelle génération, celle de l'alcôve une de la cafétéria du City College.

Dwight Macdonald, est un personnage atypique parmi les NYI. Né en 1906, dans une famille marchande de New York, il reçoit une éducation à Exeter, puis Yale, s'initie aux classiques, découvre Nietzsche, le cinéma et les magazines littéraires des années

⁷⁷ William Phillips, *A Partisan View, Five Decades of Literary Life* (New York : Stein and Day, 1983), 51-53.

⁷⁸ Bloom, *Prodigal Sons, op. cit.*, 76.

vingt, de *The Dial*, pour lequel travaillait Seldes, à *The American Mercury*, fondé et animé par H.L. Mencken. Après avoir passé quatre mois dans le grand magasin Macy's, à travailler comme vendeur, il réalise son inadéquation au monde du commerce, et devient pigiste à *Time*, puis à *Fortune*. Magazine créé par Henry Luce et consacré à l'entreprise, *Fortune* était pourtant assez critique pour permettre à Macdonald d'affiner ses talents de journaliste. Il fonde dans le même temps avec Fred Dupee et George Morris un magazine littéraire éphémère, *Miscellany*, qui durera de 1931 à 1932. Le tournant se produit lorsqu'il rencontre et épouse Nancy Rodman, en 1934, qui lui fait lire Trotsky et Marx. Quelques mois après le début de leur relation, Macdonald défend les objectifs du parti communiste dans les pages de *Fortune*. En 1936, il quitte le magazine après s'être vu refuser la publication d'un article anticapitaliste, débutant sur une citation de Lénine. Son adhésion au communisme orthodoxe ne dure cependant que jusqu'à la fin de l'année, avant qu'il ne se tourne vers le trotskysme. C'est à cette époque que se forme le projet du nouveau *Partisan Review*, dont il sera co-rédacteur entre 1937 et 1943. Durant ces six années, il poursuivra son parcours politique vers une forme d'anarchisme de gauche, plus compatible avec sa méfiance de la "masse", dont attestent ses écrits. Un désaccord politique croissant avec les autres éditeurs, notamment sur la question de l'entrée en guerre des Etats-Unis, à laquelle il s'oppose, va le pousser à quitter le magazine, après une tentative infructueuse pour en prendre le contrôle. A défaut, il fonde sa propre publication en 1944, *Politics*,⁷⁹ qui accueillera à son tour bon nombre de NYI, dont Irving Howe ou C. Wright Mills. C'est dans le premier numéro de *Politics* que paraît son article intitulé "A Theory of Popular Culture", bilan de réflexions entamées dès ses premiers articles pour *Miscellany*.⁸⁰ Comme son titre l'indique, le texte propose une interprétation du rôle et de l'esthétique de la culture populaire ("destinée aux masses," précise-t-il alors), aboutissant à sa condamnation et à un appel, évoquant ceux de Bourne ou Brooks, à l'émergence d'une nouvelle culture, qui ne serait ni haute ni populaire. Macdonald consacra une bonne part des vingt années suivantes de sa vie à écrire ou donner des cours sur le sujet, au point de devenir de son vivant le représentant emblématique de ce débat.⁸¹

⁷⁹ Le titre s'écrit théoriquement sans majuscule. Néanmoins, pour des raisons de lisibilité, nous la rétablirons dans la suite du texte.

⁸⁰ Sur les premiers textes de Macdonald à propos de la culture et des médias de masse, voir Paul Gorman, *Left Intellectuals and Popular Culture in America* (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996), 161-6.

⁸¹ Michael Wreszin a réalisé le travail le plus complet sur Dwight Macdonald, en éditant une très complète biographie, une correspondance choisie et un recueil d'interviews. Michael Wreszin, *A Rebel in Defense of Tradition* (New York: Basic Books, 1994), *A Moral Temper, The Letters of Dwight Macdonald* (Chicago : Ivan R. Dee, 2001) et *Interviews with Dwight Macdonald* (Jackson: University Press of Mississippi, 2003).

"A Theory of Popular Culture", porté à la fois par son titre programmatique, son ambition et sa situation dans une publication revendiquant plus encore que *Partisan Review* l'intégration de la question culturelle dans une vision plus vaste de la société, constitue le point de départ des théories de la culture de masse. Le paradoxe de ce choix est que le texte ne comporte pas l'expression "mass culture", préférant se référer à la "popular culture" du titre. La réserve est d'importance, mais ne suffit pas à minimiser l'importance d'un texte qui s'ouvre sur cette innovation cruciale : l'inscription de la problématique culturelle dans l'histoire, à contre-pied des traitements synchroniques de la question.

For about a century, Western culture has really been two cultures; the traditional kind – let us call it "High Culture" – that is chronicled in the textbooks, and a "Popular Culture" manufactured wholesale for the mass market.⁸²

Dans les trois pages de ce court article, Macdonald va aborder les raisons historiques de l'apparition de cette culture populaire, la disparition des formes artistiques traditionnelles (*folk art*), le danger du nouvel ordre culturel pour la culture haute, l'imposture de l'académisme, l'aveuglement des intellectuels des années vingt dans leur enthousiasme pour certaines formes de culture populaire et enfin les racines de l'attitude réactionnaire d'une partie de l'avant-garde moderniste. Lorsque Macdonald écrit que les intellectuels ont jusqu'alors accordé étonnamment peu d'intérêt à la question culturelle, il déforme à dessein la situation, mais il est exact que les intellectuels n'ont pas jusqu'alors abordé cette nouvelle culture de façon holistique, en intégrant non seulement l'ensemble des œuvres produites au sein des nouveaux médias, mais aussi l'organisation économique dans laquelle ils s'insèrent. "A Theory of Popular Culture" ne contient ces différentes approches qu'à l'état d'ébauches, mais le texte a cette qualité essentielle de prendre la culture populaire comme sujet unique, pour tenter d'en explorer toutes les facettes. En isolant le sujet, Macdonald lui donne une visibilité inédite aux Etats-Unis et amorce le débat sur cette culture populaire, qui ne tardera pas à devenir "de masse". Vingt ans auparavant, Gilbert Seldes avait vanté les arts populaires en les inscrivant dans la continuité des formes artistiques traditionnelles, en refusant la distinction haut/bas, pour célébrer ceux qu'il considérait comme de véritables artistes dans des formes nouvelles. Macdonald adopte le postulat inverse, en radicalisant cette opposition haut/bas jusqu'à postuler l'existence de deux champs culturels distincts.

Si Macdonald est le NYI le plus étroitement associé au débat, il est surtout celui qui traduit le plus complètement l'intérêt de l'ensemble du groupe pour la question culturelle. Dès 1939, *Partisan Review* publiait "Avant-Garde and Kitsch", du futur

⁸² Dwight Macdonald, "A Theory of Popular Culture", *Politics* n°1 (février 1944), 20.

critique d'art Clement Greenberg, proposant une reformulation politique et historicisée de l'opposition entre culture haute et culture basse. Les pages du magazine verront aussi se dérouler un débat sur la valeur des cultures populaires traditionnelles (*folk culture*) comme antidote possible à la culture industrielle du milieu du xx^e siècle. Aucune théorie unifiée de la culture de masse n'émerge encore, mais plusieurs points clés du débat sont abordés et soumis au filtre critique des NYI. Lorsque ceux-ci émergeront du cercle de *Partisan Review*, après la seconde guerre mondiale, pour écrire dans *Politics*, *Commentary* (revue de société, financée par le Comité Juif Américain, fondée en 1945), *The New Republic*, ou plus tard *Encounter* (revue intellectuelle basée à Londres mais sous influence américaine, fondé en 1953)⁸³ et *Dissent* (revue socialiste, fondée par Irving Howe en 1954), les théories de la culture de masse auront trouvé une forme plus précise, et deviendront un thème récurrent de ces différentes publications.

La forme de ce débat est donc déterminée par son milieu d'émergence, une communauté d'intellectuels, marqués par l'héritage du modernisme intransigeant des années vingt, unie par son anti-communisme ainsi que par un goût partagé pour une écriture précise et polémique. L'histoire des NYI a souvent été écrite comme un trajet de la gauche vers la droite, du socialisme au néo-conservatisme : de fait, les membres du groupe vont rapidement abandonner leur radicalisme, lorsque la société américaine adhèrera à leur dénonciation du stalinisme. La réorganisation de la vie politique des Etats-Unis autour de la division communiste-anticommuniste, dès 1948, les privera de leur statut d'observateurs extérieurs en les menant à soutenir la politique du gouvernement fédéral contre les communistes et ex-communistes. Robert Warshow, Irving Kristol ou Leslie Fiedler, dans *Commentary* ou *Encounter*, se montreront ainsi hostiles aux libéraux attaquant McCarthy, considérant que les défauts de l'homme ne devaient pas masquer l'importance de son travail. Sydney Hook définit alors cette approche comme "pragmatique", contre le "ritualisme" de ces intellectuels de gauche refusant de soutenir la campagne anti-communiste. Si la question de l'attitude à adopter vis-à-vis de McCarthy a divisé le groupe dans les années cinquante, les NYI dans leur ensemble entament à cette époque un mouvement général vers le centre ou la droite, cherchant désormais, comme l'a expliqué Daniel Bell, à fonctionner de l'intérieur du système. Ils répètent alors la trajectoire vers le centre de la société américaine qu'ils avaient reprochée à leurs aînés. Le succès public des romanciers du groupe, qu'il s'agisse

⁸³ L'histoire de *Encounter* est impossible à résumer en quelques mots. Il s'agit d'une émanation du *Congress for Cultural Freedom*, organisation dont l'objectif avoué était de diffuser la culture américaine en Europe pour y contrer l'idéologie communiste. A sa création, *Encounter* est ainsi co-dirigé par le très anti-communiste Irving Kristol, puis par Melvin Lasky. Le scandale éclatera au début des années soixante, lorsque, confirmant des soupçons antérieurs, un ex-agent de la CIA révélera que son organisation avait financé les activités du CCF et *Encounter* en particulier. Bloom, *Prodigal Sons*, *op. cit.*, 265-7.

de Mary McCarthy ou, surtout, de Saul Bellow, est sans doute l'indice le plus net de cette légitimation des NYI, et une revue *middlebrow* comme le *New Yorker* commence alors à accueillir sur une base régulière des auteurs comme Macdonald ou le jeune Norman Podhoretz. Lorsque Irving Howe fonde *Dissent* en 1954, il rompt avec le groupe comme Macdonald l'avait fait dix ans auparavant avec *Politics*, et affirme dans son premier éditorial sa volonté de rompre avec le statu quo et la "sinistre atmosphère de conformisme" défendus par *Commentary* ou *Partisan Review*.

Les théories de la culture de masse portent la marque de cette ambiguïté d'un groupe hésitant entre indépendance et conformisme. Pourtant, la tension entre radicalisme et conservatisme dans les théories de la culture de masse des NYI est antérieure aux tensions politiques des années cinquante. L'historien Alan Wald, dont les travaux ont montré la tendance des membres du groupe à réécrire à leur profit leur propre histoire, suggère que dès les débuts du magazine, le contenu culturel de *Partisan Review* était, par son adhésion sans condition au modernisme, en décalage avec son radicalisme politique.⁸⁴ Lorsque Macdonald révisé en 1953 "A Theory of Popular Culture", sa propre évolution politique se lit sans difficulté dans les différences entre les deux textes. L'appel à une révolution culturelle qui conclut la version de 1944 y est remplacé par le souhait de voir se stabiliser une élite capable de jouer un rôle prescripteur. Le titre de l'article a lui aussi changé. L'expression "popular culture" a été abandonnée, et Macdonald propose désormais une théorie de la *culture de masse* ("A Theory of Mass Culture").

V. La culture de masse, fortune d'une idée

Si l'expression "*mass culture*" apparaît en anglais au milieu des années vingt, son usage connaîtra d'importantes variations au cours des décennies suivantes, variations dans lesquelles se lisent le développement du débat mené par les *New York intellectuals* et son extension progressive hors des revues littéraires et politiques confidentielles.

L'accès aux archives électroniques de nombre de publications permet de retracer précisément l'usage de l'expression et sa fréquence.⁸⁵ Dès 1925, "*mass culture*" est utilisée dans le *New York Times*, par le ténor John McCormack, qui évoque son futur départ en retraite :

⁸⁴ Wald, *The New York Intellectuals*, *op. cit.*, 217-225.

⁸⁵ Les chiffres et articles cités dans la suite correspondent à des emplois avérés de "*mass culture*". Outre les erreurs d'archivage, l'expression se trouve parfois utilisée dans un contexte agricole plus proche de son étymologie.

The singer predicted radio would make music "a compulsory part of mass culture" but asserted physical concerts would continue just as spoken dramas continue despite motion pictures.⁸⁶

Sans exagérer l'importance de l'entrefilet, paru en page 14 du quotidien, cette courte citation donne l'exemple d'un usage de l'expression proche de celui qui sera retenu par les NYI ou par l'Ecole de Francfort. La culture de masse véhiculée par les médias modernes y est opposée à des formes artistiques plus anciennes, non mécanisées. A en juger par l'absence d'explication ou de contextualisation de l'expression, celle-ci devait être jugée compréhensible par les lecteurs du quotidien, ce qui suggère un usage sinon fréquent du moins déjà admis. On retrouve ainsi l'expression la même année dans *Time*, puis de nouveau en 1926, dans un sens toutefois peu explicite. Toujours en 1925, une traduction parue à New York de *Literature and Revolution*, de Trotsky, utilise également le terme, mais dans un sens très précis : celui de littérature pour les masses, de littérature prolétaire.⁸⁷ En 1929, *The Nation* consacre un article aux clubs du livre, apparus trois ans auparavant. Le texte s'intéresse aux rapports entre production de masse et littérature, réfléchit aux compromis possibles entre autonomie éditoriale et rentabilité, avant de conclure sur une note conciliante, au cours de laquelle on retrouve un emploi de "*mass culture*" très proche de son sens actuel :

On the whole, the clubs have a wholesome effect. They have stirred up the publishers and the readers. They have not seriously hurt any element in our publishing system. The advisory ones have a clear usefulness. The commercial ones have distributed many charming books, and some important ones; they have not overplayed fiction; they have exploited nothing deleterious and little that lowered the public taste. [...] Compare them with our other mass-culture machines: movies, the radio, most of the newspapers, many of the magazines. By and large, let's let the book clubs live.⁸⁸

Cet emploi moderne dans les années vingt reste cependant exceptionnel. En dehors des exemples cités ci-dessus, tant *Time Magazine* que le *New York Times* cessent de l'employer durant près de dix ans, même si l'expression reste utilisée de façon ponctuelle notamment à gauche, par *The New Masses*.⁸⁹ En 1930, en Grande-Bretagne, l'influent critique F.R. Leavis utilise quant à lui l'expression dans un contexte critique et littéraire, dans son ouvrage *Mass Civilization and Minority Culture*.

La deuxième période d'utilisation de l'expression est celle durant laquelle apparaît *Partisan Review*, durant laquelle se constitue le groupe des NYI, c'est-à-dire la fin des

⁸⁶ "John McCormack, 41, To Retire in 9 Years", *New York Times* (30 juin 1925), 14. Le quotidien reprend en réalité une interview parue dans *Colliers'* la semaine précédente.

⁸⁷ Selon Paul Gorman, il s'agissait là du premier usage en langue anglaise de l'expression. Paul Gorman, *Left Intellectuals and Popular Culture in America*, op. cit., 193.

⁸⁸ Leon Whipple, "Books on the Belt", *The Nation* vol.128, n°3319 (13 février 1929), 183.

⁸⁹ Gorman, *Left Intellectuals and Popular Culture in America*, op.cit., 193.

années trente. Que ce soit dans le *New York Times*, dans le *Washington Post* ou dans *The Nation*, on retrouve l'expression dans quelques articles aux alentours de 1936-37, traitant de culture populaire traditionnelle (*folk culture*) ou encore de l'Amérique de John Dos Passos. L'usage se précise aussi, avec une identification plus nette entre l'idée de culture de masse et les médias de grande diffusion. Les grands thèmes du débat à venir sont déjà présents, mis en relation avec l'expression, mais toujours de façon fragmentée, sans chercher à préciser le sens ou la fonction de ce concept récurrent sans pour autant devenir central. L'expression est plus fréquente qu'au cours de la décennie précédente, mais il ne s'agit encore que d'articles isolés, éparpillés dans diverses publications.

La caractéristique la plus frappante de cette résurgence de la notion de culture de masse au cours des années trente reste sa fin brutale. Après 1937, et à de très rares expressions près, elle disparaît, comme elle l'avait fait après 1925-26. L'hypothèse la plus convaincante pour expliquer cette disparition est celle de l'épuisement d'un terme journalistique mal défini, polysémique, et finalement démodé. *A contrario*, lorsqu'elle refait son apparition, au tout début des années cinquante, l'expression renvoie à un objet théorique débattu dans les milieux intellectuels, et employé avec régularité dans *Politics*, *Partisan Review* ou *Commentary*. Si les deux apparitions précédentes avaient été limitées et localisées dans le temps, cette troisième période d'emploi de l'expression se poursuit encore aujourd'hui. Pour reprendre l'exemple du *New York Times* : "mass culture" y est employée huit fois en tout avant 1950. Après cette date, il ne s'écoule pas un an sans que l'expression ne soit utilisée. Elle le sera plus entre 1950 et 1953 que dans les vingt-cinq années précédentes. Dans un registre différent, *The New Republic* ne mentionne jamais l'expression avant les années cinquante, et ce en dépit d'un intérêt constant pour les questions culturelles. Dans l'histoire de l'hebdomadaire, on ne trouve que six emplois du terme, mais quatre entre 1956 et 1959. De façon plus éloquente encore, *The Nation* emploie l'expression à quelques reprises entre 1925 et 1936, jusqu'à un article consacré à Dos Passos. Elle disparaît ensuite entièrement pendant quinze ans, avant de réapparaître dans une série d'articles en 1951, sans jamais cesser d'être utilisée depuis. De façon générale, on assiste donc dans les années cinquante à une réapparition du terme dans le débat public, qui prélude à son installation durable. C'est également durant cette période que paraissent les premiers ouvrages dont le titre fait référence à cette culture de masse.

Il serait simpliste de ne considérer cette diffusion de l'expression que comme un processus d'extension du débat se déroulant au sein de la communauté intellectuelle à cette époque. Michael Kammen a bien montré l'intérêt existant dans la société

américaine de l'après-guerre pour la notion de hiérarchie culturelle.⁹⁰ La division entre *highbrow*, *lowbrow* et les possibles niveaux intermédiaires (*middlebrow*, *upper-middlebrow*, *lower-middlebrow*, etc.) devient un sujet populaire, que ce soit par le biais des articles sur le sujet du journaliste Russel Lynes, dans *Harper's* (1949), puis dans *Life* (1950) ou dans des ouvrages comme *Heroes, Highbrows and the Popular Mind* (1953), de l'universitaire Leo Gurko, qui plaide pour une réconciliation de ces niveaux culturels. Cette décennie est aussi, nous l'avons dit, celle du développement de la télévision, qui inaugure pour certains historiens, dont Michael Kammen, l'ère de la véritable culture de masse. L'intérêt de la presse écrite généraliste pour la question n'est donc pas né dans les pages de *Partisan Review* ou de *Commentary*. En revanche, la forme que prend cet intérêt et en particulier le choix de recourir à l'expression "*mass culture*" plutôt qu'aux multiples alternatives disponibles, de "*popular culture*" à "*commercial culture*", montre que la question culturelle est traitée dans un premier temps à l'intérieur de la communauté intellectuelle avant d'être relayée dans d'autres médias.⁹¹ Cette diffusion progressive peut s'appuyer sur des relais comme Irving Howe, qui tout en étant au cœur du débat intellectuel, écrit pour *The New Republic*, *The Nation* ou *The New York Times* et y importe ses conceptions, qui peuvent ensuite, de proche en proche, être reprises jusque dans *Time magazine*.

VI. L'autre source du débat : l'Ecole de Francfort

Dans son ouvrage critique consacré aux théories de la culture de masse, le sociologue anglais Alan Swingewood évacue à plusieurs reprises l'étude des participants américains au débat (Macdonald, C. Wright Mills) en réduisant leurs écrits à des variantes des théories de l'Ecole de Francfort,⁹² une hypothèse est présente chez de nombreux auteurs traitant de la question culturelle. Ce type d'analyse, reposant sur une évaluation *a posteriori* de l'influence de l'Ecole dans le contexte américain doit pourtant être relativisée.

L'Ecole de Francfort est avant tout une construction intellectuelle, puisque le groupe de philosophes et sociologues désignés sous ce nom ne s'est identifié comme tel que tardivement. Tout commence en 1923, lorsqu'est fondé l'Institut de Recherche

⁹⁰ Kammen, *American Culture, American Tastes*, op. cit., 95-132.

⁹¹ Une comparaison des emplois respectifs de "*mass culture*" et "*popular culture*" montre que leur usage n'est dans l'ensemble pas simultané, en dépit d'inévitables chevauchements. "*Popular culture*" est le plus fréquent des deux, mais voit son usage augmenter considérablement à partir des années soixante, après un pic d'utilisation de "*mass culture*".

⁹² Swingewood, *The Myth of Mass Culture*, op. cit., 10-23 et 94-96.

Sociale (*Institut für Sozialforschung*) dépendant de l'université de Francfort, et consacré comme son nom l'indique à la recherche sociale, dans une perspective marxiste non orthodoxe.⁹³ En 1934, l'Institut est déplacé à Genève, puis Paris et enfin New York, sous la direction de Max Horkheimer. En fait d'Ecole, l'Institut fournissait à ses membres un espace, un forum de discussion et de critique ainsi que, dans un nombre réduit de cas, un salaire leur permettant de poursuivre leur recherche dans une situation d'indépendance financière. Les membres les plus éminents de l'Institut ont marqué la vie intellectuelle du XX^e siècle, dans des domaines allant de la critique cinématographique à la psychanalyse, que l'on pense à Max Horkheimer, Theodor Adorno, Leo Lowenthal, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Siegfried Kracauer ou encore Walter Benjamin. De cette liste, seuls les trois premiers ont cependant travaillé durablement ensemble au sein de l'Institut, les autres s'en étant écartés ou en ayant été écartés. Herbert Marcuse, dont la notoriété durant les années soixante attirera l'attention sur l'Ecole dans son ensemble,⁹⁴ est considéré avec une certaine distance par Adorno et Horkheimer, dès le milieu des années quarante. De la même façon, le premier ouvrage publié aux Etats-Unis par le psychiatre Erich Fromm, *Escape from Freedom*, best-seller dès 1941, paraît à une époque où ses relations avec l'Institut sont déjà distendues.

S'il existe bien un socle théorique commun à ces différents auteurs, reposant sur un marxisme révisé, ouvert à la psychanalyse ou à l'esthétique, il n'existe pas une théorie culturelle unique de l'Ecole de Francfort.⁹⁵ Les écrits de Walter Benjamin dans les années trente montrent ainsi à plusieurs reprises son intérêt pour le cinéma, et notamment une affection pour Chaplin qui lui vaudra de sévères critiques de la part d'Adorno. Les écrits les plus fameux de Marcuse, dont *One-Dimensional Man* (1964), proposent quant à eux une description du champ culturel comme entièrement soumis à l'organisation sociale, plus proche des théories de la société de masse de Daniel Bell ou David Riesman que de la position d'Adorno et Horkheimer. S'il faut identifier une théorie culturelle de l'Ecole de Francfort, alors celle-ci est à chercher principalement dans les textes de ces deux auteurs, étant bien entendu que leur réflexion s'est nourrie de discussions avec Benjamin, par exemple.

⁹³ L'ouvrage de référence sur l'Ecole reste celui de Martin Jay, *The Dialectical Imagination, A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-1950* (Boston : Little, Brown & Co, 1973), complété plus récemment par Rolf Wiggerhaus, *The Frankfurt School, Its History, Theories and Political Significance* [1986, trad. Michael] Robertson (Cambridge : The MIT Press, 1994).

⁹⁴ L'usage de l'expression "Ecole de Francfort" remonte d'ailleurs à cette période. Wiggerhaus, *The Frankfurt School, Its History, Theories and Political Significance*, op. cit., 1.

⁹⁵ Swingewood distingue ainsi un groupe Adorno, Horkheimer, Marcuse d'un autre, plus optimiste, regroupant entre autres Benjamin et Kracauer. *The Myth of Mass Culture*, op. cit., 12.

Après plusieurs textes dans lesquels sont abordés des aspects ou des incarnations de la culture de masse, c'est en 1944 que les deux auteurs publient leur première étude du fonctionnement global de cette culture. Ce texte, abondamment cité depuis, est le chapitre "La production industrielle de biens culturels" (*Kulturindustrie*) d'un ouvrage rédigé en allemand, *La dialectique de la raison (Dialektik des Aufklärung)*.⁹⁶ Contrairement à "A Theory of Popular Culture", ce texte utilise bien l'expression qui nous occupe, et évoque nommément la culture de masse. Les auteurs avaient même envisagé d'intituler le chapitre "Masskultur", y renonçant afin d'exclure les connotations positives qui pouvaient y être attachées.⁹⁷ La précaution peut sembler étrange, sauf à se souvenir que la culture prolétarienne dont le parti communiste avait souhaité l'émergence était aussi qualifiée de culture de masse. En lui substituant la notion alors inédite d'industrie culturelle, Adorno et Horkheimer allaient donc écarter tout risque de confusion, tout en annonçant leur thèse centrale : la production de biens culturels obéit à une logique industrielle et rationalisée. Ce thème de la rationalité dévoyée est non seulement celui de l'ouvrage dont est tiré le chapitre mais constitue plus généralement un des axes de l'œuvre des deux auteurs. L'introduction du texte en pose les principaux enjeux :

Selon les sociologues, la disparition des appuis qu'offrait traditionnellement une religion objective, la désagrégation des derniers résidus précapitalistes, la différenciation technique et sociale et l'extrême spécialisation ont fait du secteur de la culture un véritable chaos. Cette thèse est démentie chaque jour par les faits. Car la civilisation [*kultur*] actuelle confère à tout un air de ressemblance. Le film, la radio et les magazines constituent un système. Chaque secteur est uniformisé et tous le sont les uns par rapport aux autres. Même les oppositions politiques dans leurs manifestations esthétiques sont unanimes pour chanter les louanges du rythme d'airain de ce système.⁹⁸

Le mot clé est ici celui de système. En citant la radio, les films et les magazines, auxquels viennent s'ajouter dans le texte la télévision et la musique populaire, Adorno et Horkheimer concentrent leur propos non sur la culture au sens anthropologique du terme, mais sur les biens de consommation culturelle diffusés par les médias de masse. Ces biens uniformisés obéissent à des règles de production et de construction qui permettent de dépasser leurs différences pour les traiter comme un phénomène unique, au-delà des caractéristiques de tel ou tel média. L'inclusion de la télévision dans le texte,

⁹⁶ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, *op. cit.*, 129-177.

⁹⁷ Theodor W. Adorno, "Culture Industry Reconsidered", *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture* (London: Routledge, 1991), 98-106.

⁹⁸ La traduction française de l'ouvrage (Eliane Kaufholz pour Gallimard, en 1974) présente quelques imprécisions regrettables, en substituant entre autres à plusieurs reprises "civilisation" à "culture", y compris dans l'expression "culture de masse". Pour des raisons de lisibilité, c'est pourtant cette traduction que nous utiliserons ici ; chaque fois qu'elle s'écarte de façon significative du texte allemand, l'original sera rappelé, en italique et entre crochets, pour éviter toute confusion. Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la raison*, *op. cit.*, 129.

alors même que celle-ci n'existait pas encore en tant que média commercial, démontre la conviction des auteurs quant à la valeur générale de leur commentaire.

La culture de masse existe donc au-delà des médias qu'elle emprunte pour se diffuser, ce qui signifie aussi qu'elle ne peut être résumée à la somme de ses manifestations. Il en découle que les théories de la culture de masse dépassent la simple somme des critiques adressées aux différents médias au moment de leur apparition, mais aussi que toute étude d'un média spécifique se trouve disqualifiée, si elle ne tient pas compte du système. Si les éléments communs aux différents médias l'emportent sur leurs dissemblances, toute étude isolée court le risque d'analyser comme une caractéristique d'un média ce qui ressort de la culture de masse dans son ensemble, puisque "n'importe quel film sonore, n'importe quelle émission de radio permet de déduire la nature de l'impact qu'ont toutes les productions de ce genre sur la société".⁹⁹ Le système prévaut, et impose une échelle d'analyse globale, ainsi qu'une méthode dépassant la simple mesure ou observation, puisque par définition, la culture de masse ne se résume pas à ses manifestations. Adorno et Horkheimer posent d'emblée une exigence méthodologique indissociable du concept qu'ils abordent.

La suite du texte développe deux points principaux. Le premier concerne l'homologie entre le mode de production des produits culturels et leur morphologie. La logique industrielle de rationalisation et d'homogénéisation des modes de fabrication débouche sur une altération des produits eux-mêmes, "sacrifiant tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'œuvre et celle du système social".¹⁰⁰ Cette hypothèse avait déjà été explorée précédemment par Adorno, en particulier dans un texte de 1941, "On Popular Music", dont l'influence aux Etats-Unis sera considérable.¹⁰¹ Il y étudiait déjà les effets de la standardisation sur la musique populaire, en soulignant les règles de construction utilisées pour structurer à l'identique les mélodies, les paroles ou même le discours critique. Dans les deux cas, Adorno évoque la logique industrielle de la production sans pour autant supposer que ce projet est abouti, que les concepteurs de biens culturels sont réduits à des éléments d'une chaîne de production. Le terme d'industrie culturelle doit se comprendre comme le projet vers lequel tend la culture de masse, sans pour autant y parvenir. En dépit de la division du travail entre les intervenants, la production de ces œuvres standardisées repose sur un individu, comme il le précise dans "On Popular Music" :

⁹⁹ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la raison*, op.cit., 136.

¹⁰⁰ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la raison*, op.cit., 130.

¹⁰¹ Theodor Adorno (avec l'aide de George Simpson), "On Popular Music", *Studies in Philosophy and Social Sciences*, Vol. IX, No. 1 (1941), repris dans Theodor Adorno et Richard Leppert [ed.] *Essays on Music* (Berkeley, University of California Press, 2002), 437-469. Cinq ans auparavant, Adorno avait déjà abordé la question, de façon moins systématique, dans "On Jazz".

The expression 'industry' is not to be taken too literally. It refers to the standardization of the thing itself [...] and to the rationalization of distribution techniques, but not strictly to the production process. Although in film, the central sector of the culture industry, the production process resembles technical modes of operation in the extensive division of labor, the employment of machines and the separation of the laborers from the means of production [...] individual forms of production are nevertheless maintained.¹⁰²

Dans cette acception, *mass culture* voisine avec *mass production*, la masse renvoie au public qui consomme ces objets culturels, mais aussi à l'échelle de leur production et aux contraintes morphologiques que celle-ci entraîne. Au nombre des contraintes, l'uniformisation qui, pour ne pas diminuer la valeur d'échange des produits, doit être dissimulée, en usant d'un certain nombre de stratagèmes. Il s'agit alors de mettre en avant la star de cinéma, ou d'insister sur tout autre changement de détail, visible mais ne remettant pas en cause la structure générale. Dès lors, ce goût du détail, de la flamboyance cloisonnée aux dépens de la structure globale devient la marque de l'art de masse, là où l'art véritable privilégie l'unité organique, le fonctionnement d'un tout dont on ne peut soustraire aucune partie. "Ne connaissant plus rien en dehors des effets, [l'industrie culturelle] brise leur insubordination et les soumet à la formule qui prend la place de l'œuvre".¹⁰³

Bien que l'approche soit très différente, on retrouve dans cette analyse une opposition classique, développée en particulier par le critique anglais F.R. Leavis, entre une société préindustrielle organique et l'atomisation qu'engendre cette industrialisation.¹⁰⁴ Adorno et Horkheimer refusent cette association, en critiquant ces "historiens de l'art et ces défenseurs de la culture" qui, au nom du style, défendent un passé précapitaliste qu'ils considèrent comme organique.¹⁰⁵ Néanmoins, au-delà de la différence de vocabulaire, il existe une convergence entre ces deux positions, convergence qui sera d'ailleurs explorée dans la version américaine du débat.

Adorno et Horkheimer traitent peu des rapports entre art et culture de masse, mais insistent au contraire sur la séparation absolue entre les deux champs. Quelques exemples d'hybridation sont bien fournis, comme celui d'un musicien de jazz jouant Beethoven, mais ils ne sont que le prétexte à une condamnation des insuffisances intrinsèques de la culture de masse.¹⁰⁶ Les deux auteurs refusent toute considération esthétique sur le sujet, ce qui constituait le propos de Leavis, par exemple, pour mieux

¹⁰² Adorno, "On Popular Music", *op. cit.*, 443.

¹⁰³ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la raison*, *op.cit.*, 135.

¹⁰⁴ Pour un développement de cette idée, voir par exemple F.R. Leavis et Denys Thompson, *Culture and Environment, The Training of Critical Awareness* (Londres: Chatto & Windu, 1933).

¹⁰⁵ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la raison*, *op.cit.*, 136.

¹⁰⁶ On sait la détestation d'Adorno pour le jazz, récurrente dans ses écrits sur la musique populaire. *La dialectique de la raison* comporte également plusieurs passages très critiques sur le sujet, dont le fameux "la machine à jazz pilonne éternellement ses rythmes" (p.157) souvent cité par ses détracteurs.

en examiner les fonctions et la nocivité. Cette mise à distance du jugement de valeur, pour mieux condamner au terme de l'analyse, est illustrée, dans la *Dialectique de la raison*, par une citation de Nietzsche, à propos du style de la culture de masse : "c'est un système de non-culture à laquelle on pourrait reconnaître une certaine 'unité de style', dans la mesure toutefois où parler d'une barbarie stylisée a encore un sens".¹⁰⁷ Trois ans auparavant, Max Horkheimer, dans "Art and Mass Culture", avait déjà établi une ligne de démarcation stricte entre l'art, "produit objectif de l'esprit, détaché du contexte du monde pratique", et une culture de masse étroitement liée au contexte social de sa production.¹⁰⁸

Le sous-titre allemand du texte (*Aufklärung als Massenbetrug*) l'indique, l'industrie culturelle trompe son public, et la culture de masse est investie d'un rôle de contrôle social. Plusieurs exemples montrent que Horkheimer et Adorno ne conçoivent pas cette fonction de façon théorique, mais se réfèrent directement à la confiscation par le pouvoir nazi des moyens de communications de masse en Allemagne. Un parallèle est alors créé entre le système totalitaire et l'omniprésence de la culture de masse. Les auteurs révèlent alors la profondeur de leur hostilité à la culture de masse, en ceci qu'ils la considèrent comme indissociable du fonctionnement des régimes fascistes qui l'avaient confisquée en Europe.

Aux Etats-Unis, [la radio] ne perçoit aucune redevance du public et prend ainsi l'aspect trompeur d'une autorité désintéressée et impartiale, comme faite sur mesure pour le fascisme. La radio y devient la voix universelle du Führer ; elle surgit des haut-parleurs des rues et devient le hurlement des Sirènes annonciatrices de panique par rapport auxquelles la propagande moderne ne sera plus guère reconnaissable.¹⁰⁹

Le sociologue Edward Shils, écrivant dans les dernières années du débat américain, a contesté les écrits d'Adorno et Horkheimer en les expliquant par la confrontation "traumatisante" des auteurs avec une culture de masse omniprésente, à leur arrivée aux Etats-Unis.¹¹⁰ De fait, dans un article ultérieur consacré à la télévision, Adorno emploiera un ton beaucoup moins alarmiste, apaisé, sans pour autant cesser de se montrer critique. Pourtant, en expliquant la violence de passages comme celui-ci par un décalage entre Europe et Etats-Unis, Shils simplifie à outrance la pensée critique aboutissant à *La*

¹⁰⁷ Wilhelm Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen, Werke, Vol. I* (Leipzig, 1917), p. 187. cité dans Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la raison, op.cit.*, 137.

¹⁰⁸ "Works of art – objective products of the mind detached from the context of the practical world – harbor principles through which the world that bore them appears alien and false". Max Horkheimer, "Art and Mass Culture" [1941], repris dans *Critical Theory* (New York: Continuum, 1975), 275.

¹⁰⁹ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la raison, op.cit.*, 168.

¹¹⁰ Edward Shils, "Daydreams and Nightmares: Reflections on the Criticism of Mass Culture" [1957], dans Shils, *The Intellectuals and the Powers* (Chicago : University of Chicago Press, 1972), 258.

dialectique de la raison. La correspondance entre Walter Benjamin et Adorno avant l'arrivée de ce dernier aux Etats-Unis, atteste bien de l'antériorité de cette critique au "traumatisme" décrit par Shils.¹¹¹ En revanche, il est indéniable que dans *La dialectique de la raison*, cette critique est altérée par un puissant facteur conjoncturel, l'expérience du fascisme. L'ouvrage de Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*, lui aussi publié en 1947, reproduit ce biais en proposant une lecture téléologique de l'évolution du cinéma allemand, dont l'esthétique précéderait et annoncerait le nazisme. Il ne s'agit pas tant pour Adorno et Horkheimer de comparer de façon abstraite la culture de masse au totalitarisme, mais bien de s'appuyer sur l'histoire récente : les allusions à Goering, Hitler et à la situation spécifiquement allemande en attestent.

S'il convient donc de ne pas donner à ces références conjoncturelles une portée trop vaste, la méfiance des auteurs quant à la fonction politique de la culture de masse est réelle. En assurant en permanence son auto-promotion, en formatant les spectateurs pour leur rendre acceptable la monotonie des œuvres qui leur sont proposées ("la musique entend pour l'auditeur," écrit Adorno),¹¹² la culture de masse est un puissant outil de contrôle social. En transposant le rythme et la forme de l'industrie dans le champ culturel, elle renforce l'ajustement du consommateur au rythme mécanique de la vie moderne et décourage toute révolte, toute remise en cause du système. La structure narrative elle-même met en scène le retour à l'ordre inexorable et l'impossibilité de tout dépassement du statu quo :

Les masses démoralisées par une vie soumise sans cesse aux pressions du système, dont le seul signe de civilisation est un comportement d'automate susceptible de rares sursauts de colère et de rébellion, doivent être incitées à la discipline devant le spectacle de la vie inexorable et du comportement des victimes.¹¹³

C'est dans ce formatage du consommateur que la culture de masse rejoint les sociétés totalitaires. Elle encourage non seulement le conformisme, mais encore l'ajustement progressif du consommateur au rythme de la machine, de la production industrielle. La culture de masse impose sa forme à celui qui la consomme, jusque dans cette idée que l'individualité est définie *a minima* par un ensemble de détails, plutôt que comme une totalité. C'est sur cette vision de l'individu-objet, aboutissement de la raison dévoyée, que se conclut la théorie d'Adorno et Horkheimer, en 1944 :

Les réactions les plus intimes des hommes envers eux-mêmes ont été à ce point réifiées, que l'idée de spécificité ne survit plus que dans sa forme la plus abstraite : pour eux, la

¹¹¹ Theodor Adorno, Walter Benjamin, Enzo Traverso [ed.], *Correspondance Adorno-Benjamin, 1928-1940* [trad. Phillipe Ivernel] (Paris: La Fabrique, 2002).

¹¹² "The composition hears for the listener", Adorno, "On Popular Music", op. cit., 442.

¹¹³ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la raison*, op.cit., 161.

personnalité ne signifie guère plus que des dents blanches, l'absence de taches de transpiration sous les bras et la non-émotivité. Et voici le résultat du triomphe de la publicité dans l'industrie culturelle : les consommateurs sont contraints à devenir eux-mêmes ce que sont les produits culturels, tout en sachant très bien à quoi s'en tenir.¹¹⁴

Lorsque Michael Kammen ou Edward Shils se réfèrent à l'École de Francfort et à son rôle dans le débat sur la culture de masse aux États-Unis, c'est sur ces trois textes, "On Popular Music", "Art and Mass Culture" et surtout *La dialectique de la raison* qu'ils se basent.¹¹⁵ Les textes ultérieurs d'Adorno sur le sujet, à l'exception de quelques articles des années cinquante, sont en effet difficiles à inclure dans la chronologie du débat américain, d'autant que les développements de sa théorie l'éloignent des réflexions des intellectuels américains.

En ce domaine, la chronologie des textes est pourtant trompeuse. Si "On Popular Music" et "Art and Mass Culture" datent de 1941, tous deux ont été publiés dans la revue de l'Institut, *Studies in Philosophy and Social Science*, au tirage confidentiel. Le cas de *La Dialectique de la raison* est plus problématique encore, puisque si le texte est publié à New York pour la première fois en 1944, en allemand, la première édition professionnelle date de 1947, de nouveau en allemand et à Amsterdam. L'ouvrage ne sera traduit en anglais que vingt-cinq ans plus tard, en 1972. La formulation la plus aboutie de la théorie de la culture de masse selon l'École de Francfort est donc largement inaccessible jusqu'à une époque tardive. Pour évaluer l'influence d'Adorno et Horkheimer sur le débat américain, il est nécessaire de s'intéresser aux relations personnelles et intellectuelles entretenues par ceux-ci avec les NYI, lors de leur présence aux États-Unis.

Travaillant dans les milieux universitaires, les membres de l'Institut avaient, *a priori*, peu d'occasion d'entrer en contact avec les intellectuels publics rassemblés autour de *Partisan Review*, lesquels évoluaient dans les années quarante, à de rares exceptions près, en dehors des institutions. À en croire l'historien culturel Robert Posnock, les relations entre les deux groupes étaient à peu près inexistantes, ce dont il s'étonne en rappelant leurs intérêts intellectuels communs et leur proximité physique, au moins au début des années quarante.¹¹⁶ Il est, par définition, très difficile de prouver une absence de rencontre, mais l'extrême rareté des documents attestant de contacts est un indice significatif. Dans son autobiographie, William Phillips, corédacteur de *Partisan Review*, relate seulement un bref contact avec Max Horkheimer, lorsqu'il fut appelé pour

¹¹⁴ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la raison*, op.cit., 176.

¹¹⁵ Voir la note 40 dans Kammen, *American Culture, American Taste*, op.cit., 292 ainsi que les notes 2 et 3 dans Shils, "Daydreams and Nightmares", op. cit., 249.

¹¹⁶ Robert Posnock, *The Trial of Curiosity : Henry James, William James and the Triumph of Modernity* (New York: Oxford University Press, 1991), 78.

"angliciser" une conférence de celui-ci, à l'Université de Columbia.¹¹⁷ L'anecdote lui sert de prétexte pour souligner l'obscurité de l'expression et de la doctrine du sociologue allemand.

La philosophe Hannah Arendt constitue en revanche un véritable trait d'union entre les deux groupes. Intégrée aux NYI peu après son arrivée à New York, en 1941, elle avait auparavant été en contact avec l'Institut par plusieurs biais, transmettant notamment à Adorno un manuscrit de Walter Benjamin, après le suicide de ce dernier. Cependant, cette familiarité n'était pas de nature à rapprocher les deux groupes, puisque Arendt restera très longtemps hostile à Adorno, lui reprochant son attitude vis-à-vis de Benjamin, mais aussi vis-à-vis de son premier mari, Günther Stern.¹¹⁸ Enfin, la correspondance d'Adorno nous apprend qu'il avait été hébergé à son arrivée aux Etats-Unis par le philosophe Sydney Hook, lequel avait eu l'occasion de lire, dès 1939, le fameux essai de Walter Benjamin, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique". Il ne devait pas non plus ignorer les réticences d'Adorno vis-à-vis du texte.¹¹⁹ Si aucun lien direct n'est avéré, des connections existaient donc entre les deux groupes, qui devaient avoir conscience de leur existence réciproque.

Les NYI ont-ils pour autant lu des textes des membres de l'Institut ? "On Popular Music", bien que publié de façon confidentielle, avait été signalé jusque dans le *New York Herald*, et pouvait donc difficilement avoir échappé à leur attention.¹²⁰ Adorno avait également publié en 1941 un bref texte dans le volume annuel du projet *Radio Research*, dirigé par Paul Lazarsfeld, mais en dépit de leur influence sur la recherche sociale, ces études sur les effets de la radio étaient cependant peu susceptibles d'intéresser les NYI, en raison de leur méthodologie à dominante empirique et quantitative. Le texte d'Adorno le plus susceptible d'avoir été lu par le cercle de *Partisan Review* date de 1945 : "A Social Critique of Radio Music", prévu lui aussi pour les *Radio Research*, mais refusé, fut publié dans la revue littéraire *Kenyon Review*, dont on sait qu'elle était connue et respectée des NYI.

De fait, c'est à partir de 1945 que Dwight Macdonald commence à faire allusion dans ses écrits aux membres de l'Institut,¹²¹ mais rien n'indique en revanche qu'il ait eu connaissance de leurs travaux lorsqu'il écrit "A Theory of Popular Culture", l'année

¹¹⁷ Phillips, *A Partisan View*, op. cit., 105.

¹¹⁸ On mesurera l'ampleur de cette détestation en apprenant que H. Arendt souhaitait poursuivre sa polémique avec Adorno lors de son édition des œuvres de W. Benjamin en 1967. Mary McCarthy lui conseillera de supprimer ces remarques, incompréhensibles au lecteur américain. Mary McCarty, lettre du 19 septembre 1967 dans Hannah Arendt, Mary McCarthy, Carol Brightman [ed.] *Between Friends, The Correspondence of Hannah Arendt and Mary McCarthy 1949-1975* (New York: Harcourt Brace and Company, 1995), 205-6.

¹¹⁹ Traverso, *Correspondance Adorno-Benjamin, 1928-1940*, op. cit., 326-348.

¹²⁰ Wiggerhaus, *The Frankfurt School*, op. cit., 244.

¹²¹ Dwight Macdonald "Field Notes on Popular Culture", *Politics* n°2 (avril 1945) cité dans Paul Gorman, *Left Intellectuals and Popular Culture in XXth Century America*, op.cit., 220.

précédente. Le texte fondateur du débat sur la culture de masse aux Etats-Unis est donc, selon toute vraisemblance, écrit indépendamment des théories culturelles de l'Ecole de Francfort et prouve l'existence d'une forme originale de ce débat, développé par les NYI. L'influence indéniable des théories de l'Ecole de Francfort ne se fera sentir que par la suite, lorsque ces théories seront développées et affinées. Quand il reprendra son texte en 1953, Macdonald citera ainsi à plusieurs reprises, encore que de façon superficielle, les écrits d'Adorno, Horkheimer ou Leo Lowenthal.

Si Kracauer écrit pour *Commentary* dès 1946, c'est à partir de 1947 que la reconnaissance de l'importance d'Adorno par la communauté intellectuelle américaine est attestée. Cette année là paraît *The Authoritarian Personality*, étude de l'université de Berkeley sur l'anti-sémitisme co-écrite par Adorno, qui recevra une attention considérable de la part de l'ensemble des milieux critiques. Dans *Commentary*, Nathan Glazer, membre des NYI et collaborateur de David Riesman pour *The Lonely Crowd* s'enthousiasme pour le texte.¹²² Quatre ans plus tard, c'est encore sur ce texte que s'appuie le sociologue Edward Shils, pour initier une attaque contre Adorno, qu'il accuse d'être naïf face au communisme.¹²³ Cette critique lui servira ensuite de base à une critique plus générale contre les théoriciens de la culture de masse. Dès la fin des années quarante, les références à Adorno et, dans une moindre mesure, à Horkheimer deviennent fréquentes chez les intellectuels américains : Irving Howe ou Milton Klonsky s'appuient sur "On Popular Music" pour dénoncer la mécanisation de la culture et ses effets abrutissants sur le public, David Riesman le cite comme une référence, le critique William Golfing l'utilise pour dénoncer le manque de rigueur d'un recueil d'essais de Harold Rosenberg, et ce ne sont là que quelques exemples.¹²⁴ En dépit du faible nombre de textes disponibles en anglais, l'influence d'Adorno, et plus précisément de ses textes écrits aux alentours de 1940, est donc considérable. Cependant, cette influence est décalée chronologiquement, et ne débute pas à la date de publication de ses principaux articles, mais se développe *a posteriori*, à une époque où le débat sur la culture de masse a déjà débuté.

L'émergence des théories de la culture de masse chez les NYI et au sein de l'Ecole de Francfort se déroule donc de façon parallèle et indépendante, en puisant à une base commune éloignée : les écrits de Marx et Nietzsche. Les deux courants théoriques aboutissent à des thèses compatibles, qui vont être réconciliées dans le cadre du débat

¹²² Nathan Glazer, "The Authoritarian Personality in Perspective", *Commentary* (June 1950), 580.

¹²³ Edward Shils, "Authoritarianism 'Right' and 'Left'" [1954], cité dans Wiggerhaus, *The Frankfurt School*, *op. cit.*, 244.

¹²⁴ Irving Howe, "Notes on Mass Culture", *Politics*, (printemps 1948), 120-3. Milton Klonsky, "Along the Midway of Mass Culture", *Partisan Review* (été 1949), 349-365. David Riesman, "Land of Opportunities", *Commentary* (Octobre 1952) 387-390. Francis Golfing, "Wiping the Slate Clean", *Commentary* (Juin 1959), 546-47.

américain. En dépit des affirmations de son biographe, la révision que Macdonald apporte à "A Theory of Popular Culture", en 1953, est marquée par ses lectures des textes d'Adorno. Un long passage, portant le sous-titre "Division of Labor" fait ainsi partie des ajouts les plus notables à cette version révisée : Macdonald y soutient une thèse désormais familière, celle de l'industrialisation des modes de production au sein de la culture de masse, tandis que les artistes n'y sont plus que des "techniciens, engagés par des hommes d'affaires".¹²⁵ Pour autant, ce texte de Macdonald montre aussi que la forme américaine du débat n'est pas réductible aux théories avancées par les membres de l'Ecole de Francfort, puisqu'il emploie une gamme de références allant de Clement Greenberg à Ortega y Gasset ou T.S. Eliot, unimaginables dans les écrits d'Adorno.¹²⁶ Le débat sur la culture de masse aux Etats-Unis, à partir de 1944, doit beaucoup aux travaux des membres de l'Institut de Recherche Sociale, mais constitue néanmoins une interprétation distincte du phénomène.

¹²⁵ Dwight Macdonald, "A Theory of Mass Culture", *Diogenes* n°3 (été 1953), 1-17.

¹²⁶ Dans leur introduction à la *Dialectique de la raison*, les deux auteurs prennent d'ailleurs soin de distinguer leur vision de la culture de celle de Aldous Huxley ou Ortega y Gasset. Adorno et Horkheimer, *Dialectique de la raison*, *op. cit.*, 17.

2

Mass Culture, the Popular Arts in America (1957), l'ouvrage de référence

Confronted with a collection of forty-nine controversial essays, in a book that numbers 561 pages and tip the scales at two and a quarter pounds, one naturally finds it difficult to do the subject proper justice – or even proper injustice.¹

Publié le 2 mai 1957, le recueil *Mass Culture, the Popular Arts in America* (MC dans la suite du texte) est le premier volume rendant compte des théories de la culture de masse aux Etats-Unis. Les médias de masse et leurs contenus avaient fait l'objet de nombreux ouvrages depuis la seconde guerre mondiale, mais ceux-ci approchaient leur sujet à travers une grille de lecture spécifique, depuis les analyses fonctionnelles empiriques jusqu'aux approches sociologiques plus ou moins sérieuses, de l'austérité d'un *The People's Choice*, étude par Lazarsfeld et ses collaborateurs de l'influence des médias de masse sur l'issue d'une élection (1944), jusqu'au sensationnalisme de *The Hidden Persuaders* de Vance Packard (1957) mettant en garde contre les applications de la psychologie cognitive à la publicité. Les théories de la culture de masse oublient ces clivages, pour envisager de façon syncrétique les traits économiques, sociaux et esthétiques des objets culturels et des médias qui les diffusent. Depuis l'introduction du recueil jusqu'aux critiques parues dans la presse, tout indique que c'est cette ambition de mobiliser simultanément l'ensemble des sciences sociales qui fait la nouveauté et l'importance de MC.

I. Présentation et structure

Lorsqu'il paraît, l'ambition du recueil est de résumer un débat amorcé de longue date, mais rendu particulièrement sensible pour le grand public dans une décennie marquée par la généralisation de la télévision et par son usage répété à des fins politiques (les auditions des différentes commissions d'enquêtes sénatoriales, le *See It Now* de Murrow

¹ Donald Malcolm, "Drugstore Culture", *The New Republic* (29 juillet 1957), 16.

contre McCarthy en 1954, etc.). Cet objectif est en grande partie atteint, puisque *MC* reste aujourd'hui une référence obligée, sinon pour les chercheurs en communication, du moins pour qui souhaite étudier les théories de la culture de masse. Le recueil offre une large diffusion à des théories jusqu'alors réservées à des publications plus confidentielles, et il engendrera des réactions critiques nourries, même si celles-ci ont surtout lieu dans les sites traditionnels du débat (revues intellectuelles ou publications scientifiques). L'importance de *MC* ne se résume pourtant pas à ce travail de compilation, de mise à disposition. La juxtaposition d'une part importante des écrits disponibles sur le sujet génère du sens, elle donne à lire les limites et les apories des théories de la culture de masse. La somme de ces théories de la culture de masse n'aboutit pas à une vision unifiée, mais à un ensemble de textes irréconciliables, ne s'accordant que sur une base théorique minimale, un fait jusque là dissimulé par la brièveté des articles considérés isolément. *MC* constitue donc bien la référence sur la question de la culture de masse dans le contexte nord-américain, mais souligne aussi la nécessité de réviser ces théories. Il sera donc nécessaire de garder à l'esprit la double dimension de l'ouvrage, qui constitue une introduction à des théories préexistantes, mais constitue simultanément l'amorce de leur dépassement.

Les deux éditeurs, David Manning White et Bernard Rosenberg sont aussi des acteurs du débat dont ils rendent compte. White (1917-1993) est alors professeur en communications à l'université de Boston et reconnu pour son modèle des *gatekeepers* dans la diffusion de l'information, tandis que Bernard Rosenberg (1923-1996), spécialiste de Veblen, enseigne au City College de New York et collabore à la revue socialiste *Dissent*. A eux deux, ils couvrent la quasi-totalité des champs académiques impliqués dans les théories de la culture de masse, et si Rosenberg est le plus concerné par la notion de culture haute (il écrivait encore sur le sujet peu avant sa mort),² White contribuera à d'importantes études formelles sur les produits culturels de masse.³ Ces spécialités respectives sont employées dans *MC* pour emprunter à l'ensemble du champ intellectuel des contributions à l'étude de la culture, depuis les petits magazines (*little magazines*) new-yorkais du type *Partisan Review* jusqu'à des publications pratiquant une approche plus technique des questions de communication. L'ouvrage est donc co-dirigé par des éditeurs dont les champs de compétence se complètent sans se chevaucher et qui vont jouer de cette opposition.

L'édition originale de *MC* possède les attributs extérieurs de l'ouvrage de référence : grand volume cartonné, sous une jaquette sobre, papier de qualité et reliure

² Lawrence Van Gelder "Bernard Rosenberg, 72, Author And a Professor of Sociology", *New York Times* (27 janvier 1996).

³ Notamment une étude pionnière sur la bande dessinée aux Etats-Unis : David Manning White et Robert Adel [eds.], *The Funnies, An American Idiom*, (New York : The Free Press, 1963).

soignée. Sa taille est à la mesure de ses ambitions, puisqu'il contient quarante-neuf articles au total, pour 571 pages. Autant de caractéristiques qui renvoient à un ouvrage paru quelques années auparavant, *Mass Communications*,⁴ au format et aux objectifs similaires et qui se présentait lui aussi sous la forme alors peu courante du "reader". *Mass Communications*, auquel avait contribué David Manning White, était parvenu à devenir une référence, un manuel utilisé dans les universités, et il constituait donc un modèle des plus légitimes pour les éditeurs de *MC*. Ceux-ci reprendront d'ailleurs un texte de Paul Lazarsfeld et Robert Merton paru dans l'ouvrage précédent, et puiseront dans plusieurs cas aux mêmes sources (mêmes auteurs, extraits différents d'un même ouvrage, etc.), tandis que Wilbur Schramm, éditeur de *Mass Communications*, est remercié dans la préface. A l'instar de son modèle, *MC* connaîtra un succès durable, matérialisé par huit éditions successives, de 1957 à 1963, avant d'être repris en poche en 1964.⁵ Au total, le recueil aurait été vendu à cent mille exemplaires.⁶ Ce succès incitera les deux éditeurs à se réunir pour publier un *Mass Culture Revisited* en 1971, qui ne rencontrera cependant pas le même succès.

1.1 Structure de l'ouvrage

Si le recueil comporte un appareil critique et bibliographique, la substance de *MC* est à chercher dans les articles rassemblés par les deux éditeurs. Au nombre de quarante-neuf, ceux-ci sont répartis en huit sections de longueur variable, dont l'importance relative laisse d'ores et déjà percevoir les options retenues par Rosenberg et White.

Le recueil s'ouvre sur les deux sections les plus fréquemment citées, "The Issues Joined" (deux articles) et "Perspectives of Mass Culture" (sept articles), qui se focalisent sur les aspects théoriques de la question de la culture de masse. "The Issues Joined" tient lieu d'introduction bicéphale à l'ouvrage : David Manning White y répond à l'hostilité de Bernard Rosenberg pour leur sujet d'étude commun. "Perspectives on Mass Culture" contient pour sa part une sélection de textes majeurs sur le sujet, allant d'un extrait de *De la démocratie en Amérique*, de Tocqueville, jusqu'à des textes de Gilbert Seldes ou de Dwight Macdonald. Il s'agit de la partie la plus internationale, puisqu'elle contient les seuls articles traduits du recueil (qui ne contient que trois textes publiés

⁴ Wilbur Schramm [ed.] *Mass communications; a book of readings selected and edited for the Institute of Communications Research in the University of Illinois* (Urbana: University of Illinois Press, 1949).

⁵ Il connut même une édition polonaise partielle, en 1959, dont le traducteur avait correspondu avec Dwight Macdonald.

⁶ Selon le quatrième de couverture de *Mass Culture Revisited*, second recueil coordonné par Rosenberg et White. Bernard Rosenberg et David Manning White [eds], *Mass Culture Revisited* (New York: Van Nostrand Reinhold, 1971).

hors des Etats-Unis, dont deux dans cette seule section) mais aussi de la seule présentant des articles antérieurs à 1945. Cette ampleur dans le traitement du sujet, fait de cette section le socle sur lequel reposent les autres textes de *MC*, et explique en partie sa popularité auprès des critiques ultérieurs. Néanmoins, même en lui ajoutant la double introduction, cette première approche théorique ne représente qu'un cinquième de l'ouvrage.

La part la plus importante de celui-ci est en effet consacrée à des études de phénomènes spécifiques, organisées en cinq sections de tailles variables. "Mass Literature" contient ainsi quatorze articles, répartis en trois sous-sections, tandis que "Advertising" ne contient que deux textes et une vingtaine de pages. Les trois autres catégories, "Motion Pictures", "Television and Radio" et "Divertissement" [sic] sont elles de tailles sensiblement égales, contenant chacune cinq ou six articles. La liste de ces différentes sections pousse à s'interroger sur la rigueur de l'organisation de l'ouvrage. Outre variations significatives dans l'importance relative de chaque section (la littérature est ici le sujet culturel par excellence, tandis que la télévision est un domaine marginal), le choix des titres révèle une imprécision de la distinction entre les médias et leur contenu. "Mass Literature" ou "Television and Radio" ne s'inscrivent ainsi pas sur le même axe paradigmatique que "Motion Pictures", alors que cette même section aurait aussi bien pu s'intituler "Cinema" (ou "Film Industry") et s'insérer dans la structure générale. L'effacement de ce *distinguo*, suppose une identité de la forme et du contenu, une identité entre potentiel esthétique et mode de distribution, qui constitue dès la table des matières un jugement critique du potentiel de ces médias de masse.

La dernière section du recueil clôt celui-ci en revenant aux préoccupations conceptuelles initiales, avec huit textes théoriques et polémiques. Intitulée "The Overview", on y retrouve côte à côte les deux théoriciens antagonistes de la recherche sociale, Theodor Adorno et Paul Lazarsfeld, tandis que Gilbert Seldes est mobilisé pour la deuxième fois. Nombre de ces articles auraient cependant pu être présentés dans d'autres parties de l'ouvrage, que ce soit dans les "perspectives" initiales ou encore, dans le cas d'un texte d'Adorno intitulé "Television and the Patterns of Mass Culture", dans la partie consacrée au média. L'existence de cette dernière section se justifie cependant pour qui lit l'ouvrage dans sa continuité ; elle joue en effet le rôle de conclusion, de retour à la théorie, après 350 pages d'études de détail. Au total, les huit articles de "The Overview" portent le total des textes théoriques à 17, un peu plus du tiers de l'ouvrage.

A ceux-ci, il faut ajouter une préface de deux pages, signée des deux co-éditeurs, qui contient outre les inévitables remerciements une esquisse du programme de l'ouvrage et des options théoriques ayant mené à sa composition. Par ailleurs, chaque section s'ouvre sur une courte introduction anonyme, présentant et résumant les textes,

tout en mettant en relief l'importance de la question traitée par des allusions à l'actualité immédiate (le mariage de Grace Kelly et du Prince Rainier dans la section "Motion Pictures", ou un gros titre de *Newsweek* : "HARVARD GIVES 2 PROFS THE ELECTRONIC CHAIR", dans la section "Television and Radio"). A l'exception de la première et de la dernière, les différentes sections comportent également une bibliographie complémentaire, abondante mais centrée sur le domaine nord-américain.

1.2 Préface et profession de foi

Rosenberg et White constatent en préambule que les médias de masse fournissent un objet d'étude aussi bien aux étudiants en sciences sociales qu'en littérature, en civilisation américaine, en journalisme, en communication, en sociologie, en psychologie, en économie ou en anthropologie. Une liste dans laquelle il faut relever l'absence de l'histoire, alors que la question de la précision des références historiques utilisées par les théoriciens de la culture de masse sera un des objets de contentieux, dans *MC* et au-delà. Néanmoins, cette liste dressée affirme la pluralité, la transversalité des théories de la culture de masse, sujet susceptible selon les éditeurs d'échapper à tout cloisonnement académique. Pour les deux éditeurs, l'objectif est de faire de leur ouvrage un véritable ouvrage de référence ("*source book*") contenant la plupart des textes significatifs sur le sujet, quel que soit leur mode de publication d'origine : un *reader* visant à l'exhaustivité plutôt qu'une somme polémique. Le travail effectué n'est cependant pas seulement celui de compilation : *MC* contient une part importante d'extraits d'ouvrages publiés précédemment (douze, pour quarante-neuf textes au total), ainsi que des textes écrits pour l'occasion. Au total, c'est près de la moitié du recueil qui provient de sources autres que les magazines ou revues.

Corollaire de cette pluralité d'approche et de sources, la pluralité d'opinion concernant le phénomène fait également partie du programme énoncé au cours de cette préface. L'objectif est là encore de tenter de couvrir tous les approches possibles du problème, en offrant un espace aussi bien aux défenseurs qu'aux adversaires de la culture de masse :

We have attempted to present the viewpoints of both those who look with optimism at the media and those who scrutinize them with great anxiety. It has not been our desire to prove any individual point of view the "right" one, but rather to examine the phenomena as fully as possible.⁷

⁷ "Preface", *MC*, *op. cit.*, v.

Plusieurs remarques s'imposent sur cette formulation. La première concerne cette réitération de l'équivalence entre culture de masse et médias de masse. Si ce rapprochement confirme la relation entre *Mass Culture* et le recueil qui le précède, *Mass Communications*, il est d'autant plus contestable que plusieurs auteurs à l'intérieur du recueil prendront soin de dissocier la culture de masse des modes de diffusion qu'elle emprunte. La deuxième remarque concerne la polarisation du débat tel qu'il est présenté ici. Face à la culture de masse, seules les attitudes extrêmes sont proposées, il faut la rejeter ou y adhérer, mais l'indifférence est exclue. A bien y regarder, d'ailleurs, il n'est pas surprenant que les auteurs aient éprouvé des difficultés à trouver des défenseurs de la culture de masse, comme ils l'affirment un peu plus loin dans la préface. Cette préface, pourtant synthétique, annonce déjà un parti pris d'hostilité à la culture de masse, ou plutôt au "problème", puisque c'est ainsi qu'elle est décrite. Un autre indice permet de mesurer cette réticence, transparaissant en dépit de l'écriture à quatre mains, une remarque humoristique, mais peut-être teinté d'amertume :

The volume has no senior editor and junior editor; we are equally responsible for the book's contents, and have simply listed our names on the title page in alphabetical order. (The need for such an explanation reflects the power of mass culture in America, where even academic life is penetrated by the ethos of Hollywood's "star system.")⁸

Cette préface établit bien les grandes orientations de l'ouvrage. La plus manifeste est cette ambition de démultiplier les approches, d'offrir une pluralité de points de vue, afin d'établir le recueil comme une somme non partisane. Simultanément, l'*a priori* à l'encontre de la culture de masse se révèle par touches successives. Enfin, plusieurs indices dans la préface laissent deviner un flou dans le concept de culture de masse, une imprécision dans la définition : il s'agit bien sûr là d'un des enjeux du recueil, mais l'hésitation persistante sur la thèse de celui-ci affecte la sélection même des textes. On citera ainsi la relation d'équivalence suggérée entre culture de masse et médias, ou encore une allusion à ceux qui étudient la "culture populaire", sans que l'ambiguïté des rapports de cette expression avec le concept central de l'ouvrage ne soit relevée. Il n'est pas surprenant, mais très révélateur, que ce court texte introductif ne présente pas même une esquisse de définition de la culture, de la masse, et encore moins de la culture de masse. Les hautes ambitions affichées sont donc servies par un dispositif théorique déjà vacillant en ces premières pages.

⁸ *Ibid.*

1.3 Origine des articles

Il est possible de résumer la provenance des articles de *MC* d'une formule assez paradoxale : une grande variété dans un cadre étroit.⁹ Aucune revue ne se détache en nombre d'articles fournis, et une part importante des textes est constituée de contributions originales. Les grands groupes intellectuels (*New York intellectuals*, Ecole de Francfort, tenant de sciences sociales empiriques) sont représentés, ainsi que la plupart des acteurs essentiels du débat culturel ; l'ampleur du recueil permet d'offrir un vaste panorama, même si certains textes ou auteurs notables manquent inévitablement. Cependant, il faut noter qu'il ne s'agit là que d'articles tirés de revue intellectuelles (y compris des cas limites, comme le journal littéraire *The Saturday Review*), à l'exclusion de toute revue grand public et de tout point de vue des professionnels de la culture de masse. Les textes introductifs de *MC* affichent un objectif ambitieux : donner au lecteur les arguments pour se forger une opinion sur la dangerosité et le potentiel de cette évolution culturelle. Dans cette optique, ne pas laisser la parole à l'accusé, ne pas reproduire les analyses des médias mis en accusation, devient un choix éditorial, qui atteste du déséquilibre du recueil en défaveur de la culture de masse.¹⁰ Le phénomène n'est alors traité que du point de vue d'intellectuels et d'universitaires, précisément les groupes sociaux auxquels cette culture est la moins destinée.

L'étude des dates de publication des textes rassemblés contredit également l'ambition universaliste du recueil : 70% d'entre eux sont postérieurs à 1950, et plus de 90% datent d'après la seconde guerre mondiale. Il est alors ironique de constater qu'un des textes du recueil, "Historical Perspectives on Mass Culture" (1950), de Leo Lowenthal, s'ouvre sur critique de la courte vue des études consacrées aux médias de masse :

[This] paper deals with aspects of the historical and theoretical frame of reference which seems to me to be a basic requirement for the study of mass communications and yet a blind spot in contemporary social science.¹¹

Pour Rosenberg et White, et contre les préoccupations historiques de Lowenthal, la culture de masse se traite au présent, même si les bibliographies de chaque chapitre couvrent une période plus étendue que les textes eux-mêmes. Le recueil enferme donc le

⁹ Une présentation plus méthodique de l'origine des articles est proposée dans l'annexe intitulée "Cartographie de Mass Culture".

¹⁰ Pour être tout à fait précis, le recueil contient bien des textes de Gilbert Seldes, représentant par procuration de l'industrie culturelle, après avoir joué un rôle de consultant pour CBS durant les premières années de la télévision. Néanmoins, c'est en tant que critique culturel que l'auteur de *The Seven Lively Arts* est présent ici.

¹¹ Leo Lowenthal, "Historical Perspectives on Mass Culture" [1950], *MC*, *op.cit.*, 46.

concept de culture de masse et son étude dans un cadre temporel étroit, comme l'annonçait d'ailleurs la préface, qui évoque un phénomène "nouveau" et contemporain. Une nouvelle fois, ce cadrage initial sera contesté de l'intérieur même du recueil, la majorité des auteurs préférant une perspective plus vaste. Ce problème chronologique ne fait que souligner les difficultés que pose l'absence de définition précise du phénomène préalable à toute étude. Ce choix renvoie également à la double ambition du recueil et aux contradictions qu'elles génèrent, puisque la culture de masse est traitée à la fois de façon synchronique et diachronique, sans qu'aucune des deux perspectives ne soit pleinement satisfaisante. L'ambition affichée pour l'ouvrage, celle de devenir un manuel de référence, est contrariée par cette insuffisance de la mise en perspective historique. A l'inverse, les décalages temporels, même minimes, entre les textes rassemblés, introduisent des distorsions aussi étranges que celles consistant à retenir deux articles de Gilbert Seldes, écrits à cinq ans d'intervalle, défendant des thèses très différentes l'une de l'autre, sans que leur date d'écriture respective ne soit mise en valeur.¹²

¹² De façon générale, l'origine des articles, parfois imprécise, est indiquée en note de bas de page en petits caractères. La dimension chronologique du recueil est ainsi minimisée, tout particulièrement dans l'édition en poche, qui reproduit en réduction le grand format original, et obscurcit encore ces indications.

I.4 Mass Culture vu par la culture de masse

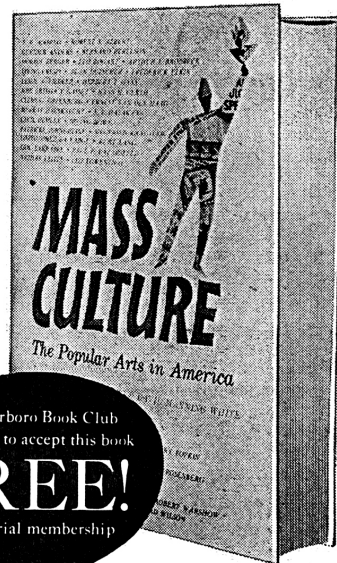
Another Marboro Book Club **Exclusive!**

THE MONUMENTAL STUDY OF

Mass Culture

A scholarly, witty, wickedly revealing portrait of the "Lonely Crowd" at play

- From Mickey Spillane to Norman Vincent Peale
- From Kostelanetz to Rock-and-Roll
- From the "girlie" magazines to the "New Yorker"
- From the Cult of Sadism to the Rituals of Conformity



The Marboro Book Club invites you to accept this book **FREE!** with a trial membership

THIS IS A BOMBSHELL OF A BOOK... a thought-provoking, fight-provoking, mercilessly honest study of our brave new world of fish-tailed automobiles, embarrassingly Freudian comic strips, orgasmic "detective" stories, and dehydrated fresh-frozen "culture". By turns stinging, hilarious, and perversely hopeful, it is the most comprehensive and significant critique of mass culture ever published—a fitting successor to *The Lonely Crowd*.

\$6.50 Everywhere — Yours Free

Never until now has the scholarly world descended upon the "popular" arts with such thoroughness, such diabolical zest, and such remorseless logic. The writers of this book are justly celebrated in the academic sphere (David Reisman, Edmund Wilson, Dwight MacDonal, Christopher LaFarge, Clement Greenberg, and Charles J. Rolo are just a few of them). But here their scholarship is directed at some exceedingly down-to-earth questions. For example:

L'il Abner Psychoanalyzed

Is L'il Abner's mother over-protective and masculine? (And if so, why did Al Capp name her Pansy?) Why do "naughty" girls in Hollywood films turn out to be "good"? (And why do good girls in French films turn out to be naughty?) Was it just a coincidence that Spillane and McCarthy happened to the same country at the same time?

No aspect of American popular culture is neglected (or spared). The hagiology and demonology of Madison Avenue... the "culture-pill" therapy of the self-help books and the digest magazines... Hollywood's contributions to theology... the rage for "nearly-classical" music... the almost clinical portrayal of advanced schizophrenia in a popular

song called *Paper Doll*... the bizarre "Orwell-esque" implications of *Person to Person* and *This Is Your Life*... these are just a few of the other mass-phenomena studied, diagnosed, and dissected with delightful erudition (and with utterly fascinating results).

MASS CULTURE is typical of the kind of book the MARBORO BOOK CLUB makes available regularly to its members at drastically reduced prices. It has just been published at \$6.50. But it is yours *without charge* if you join now.

Trial Membership Is Cancellable

You are not obligated to order any books from the Club when you send for your free copy of MASS CULTURE. Read it, enjoy it, for 2 full weeks (it is almost 600 pages long). Then, if you are not absolutely certain that you wish to remain a member, simply return the book. You'll be under no obligation and your trial membership will be cancelled. The Club takes all the risk. Why? Because we believe you'll want to keep the book as a Free Gift and continue your membership. You see, this is no ordinary book club.

A Select Circle of Readers

Like a cooperative, the MARBORO BOOK CLUB enables readers who share the same discerning tastes to *pool* their *purchasing*

power—and thereby save an average of *one-half* when they buy books.

For instance, members of the MARBORO BOOK CLUB paid only \$3.95 for THE MANDARINS. (Everybody else paid \$6.00). THE LIVING STAGE (published at \$8.00) cost members only \$3.95. If you had been a member during the past year, you would have saved comparable sums on THE DEAD SEA SCROLLS, ANGLO-SAXON ATTITUDES, SEVEN BY COLETTE, PICASSO: THE SCANDAL OF HIS GENIUS, and many, many others.

Save 50% on Books You Want Most

You will find many of these titles still available if you join now—plus, of course, the important new books that you would otherwise buy this year at higher prices—and all at the Club's remarkably low *Members' Prices*. Moreover, you will receive a Free Bonus Book of your own choosing with every 4 books you select from the scores of new and recent titles always available to members at substantial savings.

Important to Act Quickly

Meanwhile, you'll want to send for your *free* copy of MASS CULTURE and make up your own mind later about membership in the MARBORO BOOK CLUB. So mail this coupon today while copies are still available.

SEND NO MONEY WITH THIS COUPON

MARBORO BOOK CLUB, 222 Fourth Ave., N. Y. 3

Please issue me a cancellable Trial Membership in the MARBORO BOOK CLUB and send, as my free gift for joining, a copy of MASS CULTURE. If for any reason I decide not to remain a member, I may return the book within 2 weeks and my membership will be cancelled without cost or obligation. If I elect to keep the free book and remain a member, I agree to buy at least 4 books during the coming year. I will receive advance notice of each book offered by the Club, and I may decline any book simply by returning the printed form always provided. Every 4 books ordered through the Club at the low Members' Prices' entitle me to a free Bonus Book of my choice.

NAME _____
 ADDRESS _____
 CITY _____ ZONE _____ STATE _____

MS-25

"Probably the best book on the subject now available. Ought to be read by everyone who still can read."

—GILBERT SELDES, *Saturday Review*.

Illus. 1 Publicité pour MC parue dans *The Saturday Review* (25 mai 1957).

Dès sa sortie, *MC* se trouve dans une situation paradoxale. Alors que l'ouvrage se présente comme une somme à charge contre la culture de masse, il est intégré par les

mécanismes de celle-ci, pour devenir à son tour un objet de grande consommation. La publicité de la page précédente vante ainsi les mérites d'un club du livre ayant choisi le recueil comme sélection du mois, alors même que le système des clubs du livre est attaqué à plusieurs reprises dans l'ouvrage. L'aspect le plus intéressant de cette intégration est sans doute la façon dont le recueil est reformulé, réinventé par la publicité afin d'en faire un objet attractif pour le grand public. Si la vocation des deux éditeurs est d'offrir un ouvrage de référence aux étudiants et au grand public, le Marboro Book Club va s'employer à élargir le lectorat potentiel de l'ouvrage. Le choix du *Saturday Review* pour cette campagne de publicité n'est pas anodin : le quotidien touche à l'époque un public curieux de littérature, cultivé, mais pas les cercles intellectuels les plus pointus, une revue *middlebrow* par définition.

Ce public particulier explique pourquoi les auteurs de la publicité s'efforcent de présenter *MC* comme le successeur ("*a fitting successor*") du best-seller sociologique de David Riesman, *The Lonely Crowd*, paru sept ans auparavant. Ouvrage accessible, dont la version abrégée connaîtra une importante diffusion, reposant sur des concepts subtils mais facilement explicables, *The Lonely Crowd* n'a pourtant qu'un lointain rapport avec le recueil de Rosenberg et White, en dehors de la présence d'articles de Riesman lui-même. Peu importe : la "masse" du titre deviendra une "foule solitaire", et cette transition minimale servira de lien. Pour éviter de mettre en danger cette fragile connexion, le contenu théorique de l'ouvrage est minimisé. Le texte exalte en revanche le nom de ses contributeurs les plus en vue (David Reisman [sic] étant là encore en tête de liste) ainsi que ses aspects les plus anecdotiques (tel ce chapeau renvoyant à un article de White et Brodbeck, "Lil'Abner Psychoanalyzed"). Dans un texte reproduit dans le recueil, Theodor Adorno note qu'un des mécanismes de la culture de masse consiste à faire disparaître les questions théoriques en les réduisant à des questions de personnes, de caractères, en les soumettant à une "pseudo-personalisation".¹³ L'emphase sur les noms des auteurs coïncidant avec le silence de la publicité sur le contenu théorique du recueil se lit comme une confirmation de cette analyse.

Les publicitaires du Marboro Book Club prennent également soin de rassurer les lecteurs potentiels en leur affirmant que les auteurs prestigieux rassemblés ici ont mis leur érudition "au service de questions excessivement terre-à-terre" ("*exceedingly down-to-earth*"). La citation de Gilbert Seldes, concluant à l'origine une analyse plus nuancée, "devrait être lu par tous ceux qui savent encore lire", participe à cette volonté de simplification, de réduction du recueil à un cabinet des curiosités de la culture de masse. Bernard Rosenberg écrit dans son introduction que, dans la culture de masse, tout doit

¹³ Theodor Adorno, "Television and the Pattern of Mass Culture", *MC*, *op.cit.*, 484-5.

être rendu compréhensible ; si le nom des deux éditeurs est absent de la publicité, celui de Mickey Spillane y est cité deux fois.

La publicité pour *MC* apparaît donc comme une validation des thèses les plus critiques du recueil. Simultanément, elle révèle l'extrême complexité de l'étude des consommations culturelles. Il ne fait pas de doute que le produit que les publicitaires tentent de vendre est une construction intellectuelle, n'entretenant qu'un rapport lointain avec le recueil. Pourtant, les lecteurs achetant l'ouvrage se verront bien délivrer le texte intégral tel que conçu par Rosenberg et White. Leur expérience de lecteur sera-t-elle altérée par les biais du message publicitaire ? Le cheminement du recueil au sein du système de distribution de la culture de masse affecte-t-il sa valeur, sa réception ? En constatant, dès la préface de l'ouvrage, que les éditeurs n'établissent pas de distinction nette entre les médias et leur contenu, entre le mode de distribution et le produit culturel, il apparaît déjà que le modèle de la culture de masse implique d'importantes simplifications. De fait, aucun texte de *MC* ne semble pouvoir rendre compte des transformations subies par le recueil au travers de cette publicité, même si par ailleurs les méthodes des publicitaires, intégrant un objet *a priori* rétif dans la culture de masse, sont analysées avec précision.

1.5 La double introduction et son cadre théorique

Si la préface expose quelques-uns des choix théoriques ayant présidé à la conception de l'ouvrage, la véritable entrée en matière du recueil est constituée par deux textes distincts mais complémentaires, qui forment la toute première section de l'ouvrage, "The Issues Joined". Chacun des éditeurs y reprend un texte paru précédemment, pour en faire sa propre introduction au recueil. Outre les différences réelles d'opinion entre White et Rosenberg, ce choix stratégique, relevé par la plupart des critiques, installe d'emblée *MC* comme un site de débat et non seulement comme un manuel. Précisons que si ces textes sont parus précédemment, dans *Dissent* pour Rosenberg, dans *The Saturday Review* pour David Manning White,¹⁴ ils ont été considérablement révisés pour l'occasion, ne conservant qu'un rapport distant avec les versions précédentes. Il est donc justifié de considérer qu'il s'agit d'articles écrits pour le recueil, même s'ils s'appuient sur des considérations déjà formulées. L'objectif de ces textes est double. Le plus important est d'établir une norme théorique, une définition fonctionnelle de la culture de masse, puisque celle-ci est absente de la préface. De façon secondaire, il s'agit

¹⁴ Bernard Rosenberg, "Attitudes to Mass Culture", *Dissent* (Winter 1956), 25-28 et David Manning White, "What's Happening to Mass Culture?", *Saturday Review* (3 novembre 1956), 11-13. Curieusement, si *MC* mentionne l'origine de l'article de White, rien n'est indiqué pour celui de Rosenberg.

également de montrer ce qui fait débat dans la culture de masse, et par là d'imposer une autre norme, en définissant le champ des opinions possibles sur le sujet.

"Mass Culture in America"

"Je peux vous guider dans le désert sans pour autant vous mener à la Terre Promise".¹⁵ C'est par cette citation, empruntée à un de ses professeurs, le philosophe Morris Cohen, que Bernard Rosenberg résume son ambition pour l'anthologie qu'il codirige. Ce désert ("*wilderness*"), lieu sauvage et dangereux, à explorer et cartographier, semé d'oasis éparses, c'est la culture de masse. La citation ouvre le texte de Rosenberg mais aussi le recueil, et l'auteur explique que ce voyage auquel il invite peut n'aboutir à aucune récompense. Rien ne prouve l'existence de la terre promise et la situation de 1957 ne permet pas de nourrir d'optimisme particulier à ce sujet.

Rosenberg s'intéresse d'abord à l'importance croissante de la culture de masse pour les intellectuels et les universitaires, mais tandis qu'il définit l'objet de son étude, en tentant de maintenir une façade impartiale (il prend la parole au nom "des éditeurs de cette anthologie", alors qu'il signe seul cet essai), le texte se charge de connotations sinistres :

Gradually, academicians and detached intellectuals are being drawn into the vortex by a suction force none can resist. They are beginning to ask themselves whether the quality of life has not been decisively altered by mass-circulation magazines, "comic" books, detective fiction, movies, radio, television – with all their meretricious and/or meritorious achievements.¹⁶

L'équilibre forcé de la dernière phrase est ici contredit par cette image du tourbillon (ou du trou noir ?) qui menace d'engloutir les universitaires. Une telle force destructrice, dévorante, peut-elle s'enorgueillir de ses réussites ? Lorsque Rosenberg fait par la suite l'inventaire des liens entre orientation politique et opinion sur la culture de masse, de déséquilibre s'accroît : radicaux et conservateurs sont opposés à la culture de masse, tandis que les libéraux adoptent une position neutre. Impossible, donc, de revendiquer une sensibilité politique et de se dire favorable, ou simplement intéressé, par le sujet d'étude du recueil.

La civilisation (la culture de masse comme "civilisation de la machine") est un thème récurrent du texte, sans toutefois être distinguée clairement de "culture".

¹⁵ "I can guide you through the wilderness without bringing you to the Promised Land" cité dans David Manning White, "Mass Culture in America : Another Point of View", *MC, op.cit.*, 13.

¹⁶ Rosenberg, "Mass Culture in America", *MC, op. cit.*, 3.

Rosenberg cite Toynbee,¹⁷ suggérant un lien entre le déclin de l'occident et la crise de la culture, l'apparition de la culture de masse. Pour Rosenberg, le déclin de l'occident même est une conséquence de cette crise de la culture. Alors que les développements technologiques rendent possible une civilisation "post-moderne",¹⁸ dans laquelle les problèmes matériels s'effacent, les activités intellectuelles sont attaquées, vulgarisées, confisquées par des intérêts privés et menacées d'uniformisation.

Drudgery, monotony, inanition and brutishness can be dispelled along with the animal existence we used to lead. That such a step in human evolution can take place is what makes the likelihood more tragic. Before man can transcend himself, he is dehumanized. Before he can elevate his mind, it is deadened. [...] The rich and varied life he might lead is standardized. [...] In short, the postmodern world offers man everything or nothing. Any rational consideration of the probabilities leads to a fear that he will be overtaken by the social furies that already beset him.¹⁹

La culture de masse altère radicalement la qualité de la vie, et met en danger l'évolution même de l'humanité. Le désert culturel peut barrer l'accès à la Terre Promise d'une humanité libérée des contraintes matérielles. Le style du discours de Rosenberg est à l'unisson de son contenu, convoquant à la fois rationalité scientifique ("tout analyse rationnelle des probabilités") et emphase quasi-mystique, faisant écho à l'allusion biblique qui ouvre le texte : "*social furies*" se traduirait sans doute par "les violences de la société" mais on y devine aussi les furies mythologiques, les Parques. L'homme post-moderne est ici traqué pour avoir commis un matricide figuré, en dépassant la société industrielle.²⁰ Ces approches contradictoires renvoient au double rôle du texte, à la fois introduction au recueil et manifeste personnel. Elles révèlent aussi une des constantes des textes sur la culture de masse aux Etats-Unis, la dissimulation de la subjectivité qui fonde le discours derrière un paravent théorique rationnel.

Pour Rosenberg, la culture de masse menace la vie "riche et variée", par la standardisation et la vulgarisation. Percevant, comme Daniel Bell à la même époque la

¹⁷ Historien britannique (1889-1975), auteur d'une monumentale et controversée *Study of History* (12 volumes entre 1934 et 1961), étude de l'histoire des civilisations et de leur déclin ; déclin amorcé dans le cas de la civilisation occidentale, aveuglée par le "mirage de l'immortalité".

¹⁸ L'usage du terme peut surprendre ; il s'agit bien là d'une des premières occurrences de l'expression, précédant son adoption par le mouvement architectural puis par la critique littéraire, au cours des années soixante. Sur la notion de post-modernisme : Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes* (New York: Random House, 1994), 516-8.

¹⁹ Rosenberg, "Mass Culture in America", *MC*, 5.

²⁰ Le critique culturel Andreas Huyssen, dans les années quatre-vingt a analysé dans une perspective féministe l'attribution de caractères féminines à la culture de masse, menace esthétique mais aussi sexuelle pour les défenseurs du modernisme. Le recours implicite aux Parques par Rosenberg relève de cette féminisation. Andreas Huyssen, "Mass Culture as Woman: Modernism's Other" dans Tania Modleski [ed.] *Studies in Entertainment, Critical Approaches to Mass Culture* (Bloomington and Indianapolis : Indiana U. Press, 1986), 188-207.

fin de l'idéologie,²¹ il décrit le nivellement des valeurs, leur transformation en un "compost sans consistance" ("*slushy compost*"). Citant Ernest Van der Haag, sociologue dont un texte violemment hostile à la culture de masse est reproduit dans la dernière section du recueil, il énonce les deux règles régissant cette culture : "tout est compréhensible" et "tout problème a une solution". La culture de masse est donc facile d'accès, immédiatement compréhensible, et Shakespeare ne doit pas demander plus d'effort intellectuel que Mickey Spillane.²² Un état de fait dont la responsabilité revient, selon Rosenberg, aussi bien aux producteurs de cette culture homogénéisée qu'à leur audience.

S'esquisse alors un deuxième axe dans le texte de Rosenberg, qui après avoir traité de la culture de masse comme d'un fléau biblique, convoque son antithèse, le modernisme, introduit par une citation de *Madame Bovary*. Le roman de Flaubert joue un double rôle dans la démonstration de Rosenberg, d'abord en tant que grande œuvre, mais également comme critique précoce de l'effet des romans populaires et des premières manifestations de la culture de masse. Le talent de Flaubert lui aurait fait percevoir les conséquences de la consommation excessive d'une telle littérature : une satisfaction éphémère et illusoire ne faisant qu'aviver et rendre plus douloureux les appétits qu'elle prétend satisfaire. Par son mépris des "cons", de la vulgarité et du progrès technique (le chemin de fer, par exemple), Flaubert incarne donc un modernisme se défendant déjà contre la culture de masse, et offre par procuration une revanche à Shakespeare sur Mickey Spillane. Il offre surtout à Rosenberg un précédent sur lequel fonder sa démonstration de la nocivité de la culture de masse.

Le recours à la personnalité, à l'aura de Flaubert, est pourtant l'exemple de cette volonté de Rosenberg d'assujettir la logique de son raisonnement à ses convictions préexistantes. Rosenberg reconnaît lui-même qu'il ne dispose que de peu de faits pour évaluer les effets de la culture de masse, seulement de "maigres indices" (*slim evidence*), et leur substitue donc l'exemple fameux de l'auteur de *Madame Bovary*, auquel le lecteur voudra bien trouver une valeur générale.²³ Comme Emma, l'homme moderne cherche des satisfactions illusoire dans une production culturelle sans valeur et sans

²¹ Daniel Bell, *The End of Ideology* (Glencoe : The Free Press, 1960) ; l'article éponyme avait été publié dans *Partisan Review* dès le printemps 1957, soit au moment de la parution de *MC*.

²² Mickey Spillane (1918- 2006), né à New York il fut auteur de *comic books* au début des années quarante, avant de rejoindre l'U.S. Air Force à l'entrée des Etats-Unis dans la guerre. A son retour, manquant d'argent pour s'établir avec sa femme, il décida de se lancer dans l'écriture. *I, the Jury*, le premier roman de la série des Mike Hammer fut publié l'année suivante, mélangeant l'atmosphère des romans noirs à la manière de Hammet ou Chandler avec un contenu nettement plus violent et sexué. Les sept Mike Hammer publiés jusqu'en 1952 devinrent des best-sellers, et furent régulièrement cités comme exemple des pires excès de la culture de masse.

²³ Aucune précision ne sera donnée sur ces "indices", ni sur leur origine, dans un texte où abondent par ailleurs les notes et références précises. Rosenberg, "Mass Culture in America", *MC*, *op.cit.*, 7.

valeurs, il est "aliéné à son passé, à son travail, à sa communauté et peut-être à lui-même", confronté à une perte de sens qui permet la création de néologismes aussi déconcertants que "*war comics*" (bande dessinées de guerre, mais aussi "comiques de guerre") ou "*horror comics*" (sur le même modèle) et permet à un magazine de proposer côte à côte des photographies érotiques et des images d'atrocités nazies. Creusant le registre de l'horreur totalitaire, Rosenberg évoque aussi 1984, en citant l'exemple d'un instrument permettant de savoir sur quelle chaîne est allumée la télévision dans une maison, en détectant depuis l'extérieur les fréquences utilisées. L'inventaire se conclut sur cette affirmation fondamentale pour l'auteur, qui explique *a posteriori* la violence des arguments utilisés jusque-là : "dans ses pires aspects, la culture de masse ne se contente pas de crétiniser nos goûts, elle abrutit nos sens et ouvre la voie au totalitarisme."²⁴

Le texte se conclut par la dénonciation de trois idées préconçues, trois déclinaisons d'un même thème, attribuant la responsabilité de la culture de classe au capitalisme, aux Etats-Unis, ou à la démocratie. Autant d'hypothèses irrecevables pour Rosenberg, puisque le facteur à l'origine de la *culture de masse*, indissociable de celle-ci, est selon lui le progrès technique :

If one can hazard a single positive formulation (in the form of a hypothesis) it would be that modern technology is the necessary and sufficient cause of mass culture. Neither national character nor the economic arrangement nor the political system has any bearing on this question. All that really matters is the most recent industrial revolution.²⁵

Cette description permet de comprendre *a posteriori* l'indistinction entre forme et contenu, entre médias et progrès technique au sens large aussi bien dans ce texte que dans la préface de *MC*. La difficulté provient alors du fait que tout en rendant compte en priorité de phénomènes culturels au sens étroit du terme, Rosenberg aborde aussi des questions touchant à l'évolution de la société toute entière, empruntant à la notion anthropologique de culture. La cohérence interne de son discours est indéniable, mais celle-ci n'apparaît qu'une fois posée cette idée que la culture de masse fait corps avec le progrès technique.

Rosenberg définit donc deux axes principaux pour sa critique de la culture de masse. Elle est un phénomène social, entravant le développement de l'humanité au moment où celle-ci peut dépasser les contraintes matérielles de sa subsistance. Simultanément, elle se définit comme une simplification ou un renoncement à un idéal

²⁴ "At its worst, mass culture threatens not merely to cretinize our taste, but to brutalize our senses while paving the way to totalitarianism." Rosenberg, "Mass Culture in America", *MC*, *op.cit.*, 9.

²⁵ *Ibid.*, 12.

de pureté culturelle, incarnée par Flaubert par exemple.²⁶ La culture de masse mélange, uniformise et simplifie ce qui devrait être cloisonné et complexe. La compatibilité entre ces deux descriptions est problématique. Rosenberg scinde d'ailleurs son texte en deux parties distinctes et manque parfois de se contredire : la description de la culture de masse comme progrès technique, évoquée ci-dessus, ne permet pas d'expliquer ce qui fascinait Emma Bovary dans les romans de Walter Scott.

"Mass Culture in America: Another Point of View"

L'introduction jumelle, par David Manning White, est un texte plus simple aussi bien dans sa structure que dans son contenu. L'objectif affiché de White est pourtant de resituer l'étude de la culture de masse dans un contexte historique démythifié, de s'appuyer sur des données concrètes, et non de "maigres indices", en refusant les jugements esthétiques ou moraux au profit d'une approche plus rationnelle du phénomène. Le texte n'en comporte pas moins ses propres contradictions internes, d'ailleurs assez proches de celles relevées chez Rosenberg.

Là encore, c'est une autorité extérieure et paternelle qui ouvre le texte, puisque Socrate est convoqué pour une diatribe vilipendant l'incurie d'une jeunesse, qui "tyrannise [les] parents, bavarde en compagnie, engloutit sa nourriture et tyrannise [les] professeurs". White ne révèle qu'après coup l'origine de la citation, laissant d'abord entendre qu'il pourrait s'agir d'un discours d'un adversaire des bandes dessinées. Les mots du philosophe du ^ve siècle avant J.C., la précision est dans le texte, lui servent à démontrer le caractère immuable et donc illusoire des lamentations sur la fin de l'éducation, sur le déclin observable de la civilisation. La démonstration serait plus convaincante si elle ne s'appuyait pas sur une citation erronée, une déformation d'un passage de *La République*, de Platon. Remise dans son contexte, on découvre qu'il ne s'agit pas simplement d'une critique de la jeunesse, mais de la société tout entière, lorsque celle-ci est désorganisée par un excès de liberté. White ne fait que répercuter une erreur antérieure, mais son projet de réhabilitation fondé historiquement est considérablement affaibli par cette reprise malavisée.²⁷

²⁶ Pierre Bourdieu, avec une méthode et des objectifs très différents, utilise lui aussi Flaubert comme marqueur de l'autonomisation du champ littéraire contre l'emprise du marché et contre la société bourgeoise, passant notamment par l'invention d'une esthétique "pure". Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et constitution du champ littéraire* (Paris : Le Seuil, 1992), 75-164.

²⁷ La citation erronée provient de de William L. Patty et Louise S. Johnson, *Personality and Adjustment*, p. 277 (1953), elle sera utilisée à plusieurs reprises au cours des années soixante (voir *The New York Times*, 3 avril 1966, p. 16.). Bartleby.com (2004), <http://www.bartleby.com/73/195.html> [30 juin 2005]. On lira aussi avec intérêt le dialogue original Platon, *La République*, VIII, 14.

Ayant constaté la permanence du diagnostic de déclin, White reporte son attention sur les critiques contemporains de la culture de masse, accusés d'avoir une vision "excessivement sombre" de la société américaine et de craindre sans se l'avouer l'ombre du Big Brother de 1984. Le ton est combatif, presque agressif : White cherche à déstabiliser par un assaut rhétorique l'idée bien établie de la nocivité de cette culture de masse. Percevant les imprécisions d'une position comme celle de Rosenberg, il pointe sa subjectivité déguisée, et décrit les critiques de la culture de masse en des termes empruntés au vocabulaire mythologique ou religieux plus que scientifique.

Mass-circulation magazines, cinema, radio, television, *et al.*, are indeed pervasive influences in our American cultural life. But let us examine whether the castigators of mass culture are justified in their shrill pronouncements which damn the mass media as all black. Is it not true that the culture-Cassandras always catalogue the worst examples of the mass media's efforts and consequently generalize that Doomsday is surely near, otherwise how could the mass of people ingest such *kitsch* and be deluded into thinking it nourishment?²⁸

La référence aux Cassandres est trop classique pour être significative, mais ici, elle se redouble de cette allusion à ceux qui "damnent" les médias en attendant le "Jugement Dernier". La métaphore se poursuit par la suite, et le paragraphe suivant s'ouvre sur une allusion aux "nouveaux démons" que sont les médias de masse. La critique prend une pertinence particulière si l'on songe à l'allusion biblique qui ouvre le texte de Rosenberg, par exemple. Toutes ces craintes reposent selon White sur une mémoire sélective, sur le mythe d'un lieu éloigné et d'un temps révolu, ou l'art aurait été indissociable de la vie. Il s'applique ensuite à démontrer que la plupart des maux attribués aux produits culturels de masse, et qu'il ne conteste pas (violence, bêtise, etc.) constituent un progrès par rapport aux formes de divertissement du passé, comme ces combats d'ours qui occupaient la population anglaise jusqu'au XIX^e siècle. White développe cet exemple avec minutie, avant d'aboutir à une comparaison avec les divertissements contemporains, au net avantage de ces derniers :

For my own part, although I deplore the pathological quality of some of the comic books (indeed a phenomena of our time), I cannot recall any that surpass the sight of half a dozen men armed with whips surrounding a blind bear and whipping him until they drew blood.²⁹

Ainsi, l'Angleterre où s'était réfugiée T.S. Eliot pour fuir la "vulgarité de la vie américaine", celle de Shakespeare ou Chaucer, avait aussi développé des formes de divertissement que l'observateur contemporain doit considérer comme barbares. Un élément manque pourtant pour valider cette comparaison : une estimation de la

²⁸ White, "Mass Culture in America: Another Point of View", *MC, op. cit.*, 13.

²⁹ *Ibid.*, 14.

popularité respective des combats d'ours et des bandes dessinées, en proportion de la population de la société concernée. White se contente de suggérer que ces popularités sont comparables, ou du moins que les combats d'ours étaient "une des distractions les plus populaires [en Angleterre] pendant près de sept cents ans". L'objection serait anecdotique, si White ne consacrait pas une pleine page à cet exemple. Le procédé vise ici à substituer des scènes historiques sanglantes (il mentionne également les gladiateurs dans la Rome antique) aux tableaux idéalisés des sociétés passées que dressent ses adversaires, mais en dépit du renversement, la représentation reste mythique. Conscient des limites de sa position, White traite d'ailleurs tout ce passage à la première personne, dans un registre évoquant une discussion informelle ("*I daresay*", "*for my own part*", etc.). L'incertitude fondamentale du texte de Rosenberg, l'hésitation entre profession de foi et démonstration, a donc son pendant dans ce second texte.

White introduit également un autre thème récurrent du débat, thème d'ailleurs réfuté par Rosenberg dans sa conclusion, celui d'une spécificité américaine de la culture de masse. L'exil de T.S. Eliot en Angleterre joue ici le rôle de preuve de la défiance des intellectuels envers leur pays, et White évoque ces "critiques xénophiles qui discutent de la culture américaine comme s'ils tenaient dans leur main une vermine morte, et semblent impliquer qu'à une époque meilleure, mais révolue, la grande majorité des gens étaient d'assez bonnes imitations de Léonard de Vinci."³⁰ La culture de masse serait donc celle des Etats-Unis, et toute critique s'apparenterait à un manque de patriotisme. White s'enferme dans cette logique, qui l'amène à attaquer les critiques alors que lui-même n'apprécie guère les produits culturels de masse. D'où un discours parfois contradictoire : il dénonce les attaques contre les bandes dessinées, mais ajoute en note de fin qu'il ne voit rien de valable dans celles-ci.³¹ De la même manière, la comparaison entre les combats d'ours et la culture contemporaine est suivie d'une mise au point trahissant la gêne de l'auteur : "Il n'existe aucun moyen de défendre (que ce soit sur un plan esthétique ou moral) certains aspects de notre culture de masse, qui sont banals, déshumanisant et franchement hideux, aussi bien dans leur forme que dans leur contenu".³² Peinant à défendre la culture de masse, White adopte la tactique inverse, en interrogeant les vertus habituellement attribuées à la culture haute. Après avoir contesté les mythes sur lesquels repose l'idée même de culture haute, il remet en cause sa valeur et surtout sa fonction de développement personnel, vantée par Rosenberg :

³⁰ "The xenophilic critics who discuss American culture as if they were holding a dead vermin in their hands seem to imply that in some other, better age the bulk of people were fair copies of Leonardo Da Vinci". White, "Mass Culture in America: Another Point of View", *MC, op. cit.*, 14.

³¹ Plus précisément, la critique porte sur les *comic books*, ces fascicules de bande dessinée réputés plus contestables que les *comic strips*, publiés dans les journaux.

³² "There can be no defense (either on esthetic or moral grounds) for certain aspects of our mass culture which are banal, dehumanizing and downright ugly, both in form and content". White, "Mass Culture in America: Another Point of View", *MC, op. cit.*, 14.

To equate sane and beneficent government with *haut culture* [sic] is to open a magic casement upon a scene that has no real basis in man's experience.³³

White cite alors des exemples de nazis amateurs de Nietzsche ou de Bach autant que d'abat-jours en peau humaine, évoque l'antisémitisme de Wagner, utilisant une nouvelle fois des images d'horreur à l'appui de sa démonstration. Si la fréquentation des formes classiques de culture ne mène pas à une vie politique pondérée et tolérante, pourquoi supposer la nocivité des médias de masse dans ce domaine ? L'argument est plausible, mais biaisé, puisque White conclut à l'innocuité politique de la culture de masse en observant la faiblesse de l'influence de la culture classique dans l'Allemagne de 1932. L'exemple est contestable, puisque cette culture classique était déjà en concurrence avec les médias modernes caractéristiques de la culture de masse. La faiblesse de ce cas d'étude est d'autant plus surprenante que White avait à sa disposition aussi bien ses propres travaux que ceux de Paul Lazarsfeld, par exemple, attestant de la faible influence des médias de masse sur la formation des opinions politiques.³⁴

Cette stratégie de renversement des arguments de adverses finit par atteindre ses limites, et White se heurte à de réelles difficultés en passant d'observations négatives, exploitant les faiblesses du discours de critiques comme Rosenberg, à une description positive de la culture de masse. Cette description positive relève les potentialités des médias de masse et fait l'éloge de ceux-ci, en évitant d'évoquer leurs contenus, pour lesquels il n'a que peu de sympathie. Cette réévaluation s'appuie donc sur un basculement d'une définition de la culture de masse à une autre. Dans une première partie, White répondait aux arguments des critiques et à leur définition transversale de la culture de masse. Ici, il adopte une approche dans laquelle elle est simplement l'ensemble des contenus diffusés par les médias de masse. Cette rupture, très perceptible dans le texte, correspond à la suture entre une première partie écrite pour le recueil et une deuxième moitié du texte, reprenant l'article paru dans *The Saturday Review*, dont l'objectif était résumé d'une phrase par l'auteur lui-même : "les médias de masse promettent à l'homme 'moyen' qu'une richesse culturelle sans précédent est à sa portée".³⁵ Ainsi, une représentation télévisée de *Richard III*, avec Laurence Olivier, lui permet d'avancer le chiffre de vingt à vingt-cinq millions de téléspectateurs pour la pièce

³³ White, "Mass Culture in America: Another Point of View", *MC*, *op. cit.*, 14. Le "haut culture" n'est pas d'une erreur de la part de l'auteur, mais sans doute une coquille dans le recueil. L'article original parlait lui de "haute culture".

³⁴ Paul Lazarsfeld, Bernard Berelson et Franck Gaudet, *The People's Choice* (New York: Columbia University Press, 1944).

³⁵ "I'll state my thesis: The mass media hold out the promise to the "average" man that a cultural richness no previous age could give him is at hand". White, "What's Happening to Mass Culture", *MC*, *op. cit.*, 11.

de Shakespeare. Chiffres et citations à l'appui, il montre que la télévision a favorisé la diffusion des livres, ce qu'attesteraient les records de ventes et d'emprunts dans les bibliothèques. Passant en revue le programme de télévision du dimanche 18 mars 1956, il dresse une liste de programmes dignes d'attention, entretiens, documentaires, mise en scène de *The Taming of the Shrew*, et en conclut qu'il est possible de regarder la télévision sans renier ses exigences. La pièce de Shakespeare est certes réduite à une heure et demie, mais l'élimination "adroite" de quelques-unes des "intrigues secondaires ennuyeuses" rend le texte plus vif et plus compréhensible, même si White concède qu'une telle version paraîtra "édulcorée" ("*watered down*") à certains. Un jugement prudent pour qui se souvient de l'horreur que manifeste Rosenberg à propos de ce type d'adaptation, particulièrement au nom de la facilité d'accès au texte. La description des contenus, qui était un des enjeux de la critique de Rosenberg sur la culture de masse, est ici réduite au strict minimum : la présence du nom de Shakespeare ou le choix d'un sujet ambitieux suffisent à valider l'intérêt d'un programme, sans qu'il soit tenu compte de sa qualité effective.

Contournant la question des contenus par ces étiquettes légitimantes (Shakespeare, sujets sérieux, etc.), White ne mentionne aucune œuvre conçue spécifiquement pour le format télévisuel : les émissions qu'il cite (informations, entretiens, deux adaptations littéraires) sont autant de formes préexistantes dans les médias de l'écrit. De même, le développement des goûts musicaux est mesuré par l'audience des concerts classiques, les éditions de poches sont vantées pour avoir popularisé Saul Bellow, etc. Sur les cinq pages que White consacre à sa démonstration de l'utilité des médias de masse dans l'élévation du niveau culturel de la société américaine, six lignes seulement sont consacrées aux arts populaires (pour reprendre le sous-titre du recueil), c'est-à-dire à des œuvres créées spécifiquement pour les nouveaux médias. Ces six lignes, consacrées à *Marty*, pièce écrite pour la télévision puis adaptée au cinéma, s'achève d'ailleurs sur une note révélatrice : la qualité du travail du scénariste lui vaut une consécration, celle d'être joué dans un "vrai théâtre" ("*legitimate theater*") new-yorkais.

Cette défense des médias de masse, malgré ces limites, convainc plus que la première partie du texte. Le ton choisi reste polémique, mais White abandonne les exemples horrifiants au profit de statistiques moins facilement réfutables. Ainsi, lorsqu'il compare les trente-cinq millions de personnes ayant payé leur place pour un concert de musique classique aux quinze millions ayant assisté à un match de baseball, aux Etats-Unis, en 1955, le chiffre est un contre argument de poids à l'hypothèse du nivellement

par le bas qu'engendrerait la culture de masse.³⁶ White ne répond pourtant pas à la question que suscite sa méthode de défense : s'il ne s'agit que de diffuser des œuvres préexistantes, en quoi la culture de masse constitue-t-elle un phénomène nouveau ?

Bien qu'il n'ait répondu que de façon fragmentaire aux arguments de Rosenberg, White se félicite d'avoir examiné "l'autre face" ("*the other side of the coin*") du problème et d'avoir contrebalancé la position de ces critiques ayant décrit les "arts populaires" comme "hideux et émotionnellement grotesques" ("*ugly and bathetic*"). Le projet du texte est en réalité tout autre, puisqu'il se caractérise par son refus de porter un jugement esthétique sur ces arts populaires. Il vise à démythifier du débat, reformulant celui-ci dans une perspective objective, statistique, ce qui ne revient pas à prendre la défense de ces arts populaires, mais à affaiblir la position des critiques. Ce projet d'objectivation pâtit cependant des outrances de la première partie (citation approximative de Socrate, images horribles, critique véhémente de la position adverse), même si celle-ci confère à l'article un impact à court terme indéniable. Une lecture de l'article original montre que cette stratégie rhétorique a été choisie par White spécifiquement pour le recueil. Cet article pour le *Saturday Review* fournit, nous l'avons dit, la deuxième partie du texte de *MC*, c'est-à-dire l'analyse chiffrée du développement culturel aux États-Unis. Le reste est condensé en une demi-page, sans allusion à Socrate ou aux nazis, tandis que les combats d'ours, les gladiateurs, et les critiques de la culture de masse ne sont que brièvement mentionnés.

Il s'écoule pourtant moins de six mois entre les deux textes : en tenant compte des délais de constitution du recueil, il faut admettre que ces deux versions ont été écrites à la même époque. Aucun cataclysme culturel d'ampleur n'explique ce revirement, et cette note polémique a donc été ajoutée à dessein par White, pour *MC*. Cette volonté de se constituer en opposant flamboyant à une opinion dominante explique le déséquilibre entre les deux textes, puisque Rosenberg évolue dans des positions qui sont les siennes, tandis que White joue un rôle pour la circonstance. Chargé d'endosser le costume de défenseur de la culture de masse, il abandonne son domaine d'expertise pour se lancer dans un débat qu'il maîtrise mal.

Mise en place d'une norme théorique commune

En dépit de leurs différences de style, d'origine ou de ton, ces deux textes introduisent le même corpus de textes, ils sont le fait d'auteurs ayant travaillé ensemble pour établir une

³⁶ Même si un tel chiffre ne tient pas compte de la popularité du baseball à la télévision, bien établie depuis 1946, année où les "*World Series*" (championnat du monde) furent diffusées pour la première fois.

sélection cohérente, et leur titre même, "Mass Culture in America"/"Mass Culture in America: Another Point of View", soulignent qu'ils ont vocation à fonctionner ensemble. Il existe entre eux un territoire commun, permettant un dialogue, et en particulier un accord sur la nature de l'objet étudié, la culture de masse. Ni Rosenberg ni White ne proposent de définition précise de leur objet au cours de leur texte, se contentant de le définir par association (le progrès technique, chez Rosenberg) ou par opposition (la culture haute chez White). En traçant la carte de ce territoire, en recoupant les informations présentées par l'un ou l'autre, il est possible de reconstituer les contours de ce concept éluif.

Les deux textes ont recours à une même opposition, celle entre les produits culturels contemporains (dont la liste est cohérente d'un texte à l'autre : magazines à grande diffusion, films, émissions de télévision, de radio, bandes dessinées) et les œuvres classiques : Shakespeare, Flaubert, Chaucer, ou Bach. Une liste qui suggère que cette branche de la culture a disparu en 1880, avec la mort de Flaubert, soit le début du modernisme en littérature, même si White en étend le champ en mentionnant les noms de Hemingway ou Tennessee Williams, comme héritiers de ces auteurs. Cette opposition entre culture haute et culture de masse correspond également au passage d'une culture de l'œuvre et de l'auteur à une culture du média : le singulier de la culture classique est remplacé par un produit culturel de masse, qui n'est même pas pluriel mais indénombrable. *Madame Bovary*, de Flaubert, est opposé aux *soap operas*³⁷ plutôt qu'à un épisode précis d'une émission précise. Cette approche résulte sans doute d'un manque de familiarité assumée avec les produits culturels de masse, mais elle révèle une opinion commune, explicite chez Rosenberg mais inavouée chez White : ni l'un ni l'autre ne considèrent les "arts populaires" comme capables de produire une œuvre. Quelques noms propres relevant de la culture de masse sont bien mentionnés dans les articles, Mickey Spillane, *Life*, *Newsweek*, *Marty*, mais les exemples restent marginaux, dans une discussion qui porte le plus souvent sur les médias, sur la télévision plutôt que sur *I Love Lucy*.

Les deux textes associent également l'avènement de cette culture de masse à celui de la société de masse. L'expression est présente chez White et affleure chez Rosenberg, qui constate : "la masse croit ; nous sommes plus semblables que jamais" ("*The mass grows ; we are more alike than ever.*"). Les deux auteurs sont cependant en désaccord sur la date à partir de laquelle l'influence de la culture de masse devient prépondérante, puisque pour Rosenberg, Flaubert en vivait les premiers instants, alors que dans le texte de White, l'Allemagne de 1930 échappe encore à son influence. En revanche tous deux

³⁷ Séries dramatiques télévisuelles sentimentales sponsorisées par des marques de lessives, d'où le nom, réputées pour leur traitement consensuel.

s'accordent sur ce que recouvre la masse : quantité, mais aussi indifférenciation des individus. Ce dernier sens est développé en détail par Rosenberg, qui voit dans cette uniformisation une menace pour la culture et la société. Dans la réponse de White, les choses ne sont pas si tranchées, et l'auteur est mal à l'aise avec le mot, qu'il emploie ponctuellement, entre guillemets, et qu'il tente de neutraliser par une approche statistique, tendant vers la pure quantification. Néanmoins, il décrit l'attitude de la masse comme la généralisation des goûts de l'homme "moyen" (les guillemets sont dans le texte) : la valeur d'indifférenciation, bien qu'estompée, reste sous-jacente.

A cette masse indifférenciée, les deux auteurs opposent une élite éclairée. Cette élite est une aristocratie, pas celle des privilèges hérités, mais une aristocratie intellectuelle, composante indispensable du modèle de culture de masse présenté ici. L'homme "moyen", indifférencié, est une figure de l'autre. Pour les deux éditeurs, il appartient à une catégorie dont l'observateur s'exclut, puisqu'il se place lui-même dans un groupe intellectuel de référence. Matthew Arnold avait exprimé au XIX^e siècle la nécessité de créer un groupe d'hommes préoccupés de culture, échappant par leur "amour de la perfection humaine" aux pressions sociales ainsi qu'au système de classe. Ce groupe aurait pour vocation de faire progresser la société toute entière en lui imposant des standards élevés, en définissant un "centre idéal d'information correcte, de goût et d'intelligence" dans la périphérie duquel se trouveraient les productions dignes d'intérêt.³⁸ L'existence d'une telle classe ne fait pas de doute pour Rosenberg et White. Le premier y revendique son appartenance en se décrivant en guide (à travers le désert de la culture de masse), en intellectuel "*highbrow*", et inclut ensuite l'ensemble des auteurs présents dans le recueil dans cette catégorie.³⁹ La position de White est plus complexe. Dans un premier temps, il attaque la légitimité des précepteurs culturels qui imposent leurs valeurs à l'ensemble de la société, mais *a contrario* il laisse entendre qu'ils maîtrisent bel et bien les critères selon lesquels la culture doit être jugée. Il conteste donc la relation de pouvoir entre les intellectuels et le peuple mais pas leur message, la forme de la relation mais non son contenu.

Short of going back to [the] pre-media age, which is palpably impossible, [the critics] would remove from the 'average' man's leisure anything that did not meet their self-styled standards of high culture. If the 'average' man is not quite ready to accept the best that art and literature have to offer to him (and again I ask, in what period had he?) these critics turn their anger to the media.⁴⁰

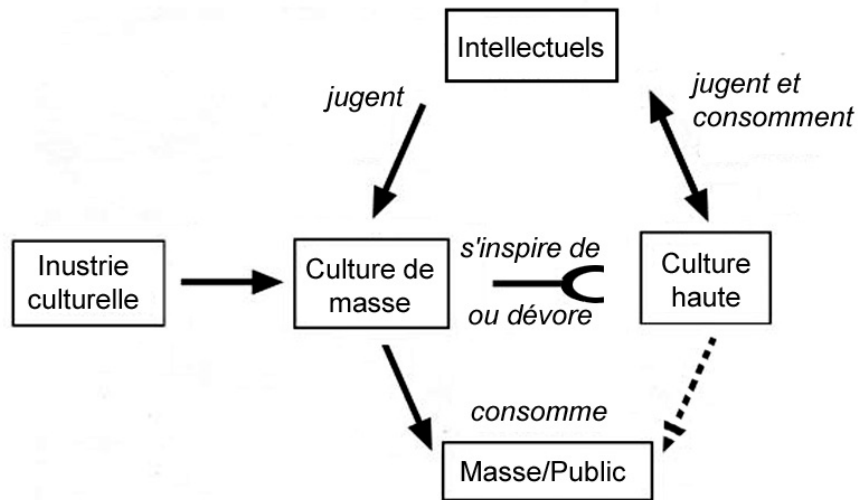
³⁸ On se réfèrera surtout au chapitre 3, "Barbarians, Philistines, Populace". Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, *op. cit.*, 102-125.

³⁹ Rosenberg, "Mass Culture in America", *MC*, *op. cit.*, 11.

⁴⁰ White, "Mass Culture in America: Another Point of View", *MC*, *op. cit.*, 17.

White critique la relation de pouvoir entre les critiques et le peuple et leur volonté d'imposer leurs critères de jugement à l'ensemble de la population, mais il ne remet pas pour autant en cause la validité de ces critères. L'élite intellectuelle est bien la seule capable d'identifier le "meilleur des arts et de la littérature". Pour Rosenberg, la culture de masse est coupable d'imposer ses valeurs et son esthétique à un public passif ; White renverse donc cet argument en mettant en accusation les prescripteurs culturels. Il refuse alors de s'associer à ce groupe englobant "les critiques de la culture de masse", les "cercles universitaires" et les "groupes littéraires d'avant-garde", de Mencken à C. Wright Mills. Tout en partageant les critères esthétiques de ces différents groupes, il refuse de les voir imposer au plus grand nombre.

Il existe donc un réel désaccord entre les deux auteurs dans l'analyse des interactions entre la culture haute, la culture de masse, l'élite et le peuple. Ces désaccords dans l'interprétation n'empêchent pas un accord sur un point plus fondamental, la description des différentes composantes du champ culturel, et en particulier la distinction entre culture haute et culture de masse. Ce clivage sous-tend les deux textes et s'accompagne d'une interrogation sur la possibilité même de l'existence d'une œuvre au sein de la culture de masse, possibilité rejetée par Rosenberg et défendue timidement par White. Les deux textes suggèrent également l'existence d'un groupe d'intellectuels observant de l'extérieur cette culture scindée, capables d'observer les dommages potentiels des productions culturelles contemporaines sans en être victimes, et seuls habilités à porter des jugements esthétiques. La réception des produits culturels n'est traitée que du point de vue du critique : le public indifférencié, la "masse", se voit imposer de l'extérieur des objets culturels qu'elle peut subir ou ignorer, mais qu'elle est incapable de juger ou de s'approprier. C'est donc un autre couple qui est mis en place, homologue de l'opposition entre culture noble et culture de masse. Avec cette différence essentielle que rien ne semble menacer le groupe intellectuel de référence, sinon quelques éléments ayant choisi de se mettre au service de la culture de masse. Il est possible d'extraire des deux textes une modélisation de la question culturelle, telle que décrite par White et Rosenberg. Ce modèle, illustré par le schéma ci-dessous, est commun aux deux auteurs et constitue le socle du débat, le cadre dans lequel s'inscriront les textes du recueil. Les deux éditeurs s'emploieront également à ramener à cette norme les textes proposant un modèle alternatif, ou une absence de modèle.



Illus. 2 Modélisation du champ culturel dans les introductions de *Mass Culture*.

1.6 Bilan

Cette double introduction est la clé du recueil. Sa caractéristique la plus frappante tient à cet accord entre les deux éditeurs sur la modélisation des interactions au sein du champ culturel. Un accord implicite, qui assigne à l'ensemble des entités impliquées (critiques, public, culture de masse et culture haute ainsi que leurs producteurs respectifs) une place et une fonction dans le système d'échange de la culture. Cet accord quant à l'attribution des rôles, nécessaire pour donner une unité au recueil, fixe des bornes étroites aux interrogations sur la culture de masse. L'auteur ou le critique admettant ce système ne peut en effet exprimer son désaccord que sur la valeur de telle ou telle interaction définie à l'intérieur de ce système. White conteste ainsi que la culture de masse soit un danger pour la culture haute, ce que permet le modèle, mais il ne fait qu'effleurer la question des rapports entre les intellectuels et le public, par exemple. Ce modèle est, il faut le souligner, celui adopté par la plus grande partie des auteurs rassemblés dans le recueil, il ne s'agit donc pas d'un coup de force théorique de la part des éditeurs, mais bien l'expression de leur adhésion à un consensus déjà en place. Pourtant, en reprenant à leur compte ce modèle, en utilisant l'ensemble de l'appareil critique du recueil pour le relayer, ils lui donnent un poids largement accru. Le consensus devient une orthodoxie.

Ainsi, plusieurs postulats théoriques sont déjà fixés, et seront par la suite traités comme des invariants, le plus important d'entre eux étant la double scission entre culture haute et culture de masse d'une part, mais également entre les intellectuels et le

grand public. L'hypothèse d'un champ culturel unifié, d'une continuité entre les deux extrêmes culturels, est donc écartée du débat, exclue d'emblée. Là encore, cette dissociation reflète les options théoriques des textes compilés dans le recueil, mais elle poussera dans quelques cas les éditeurs à minimiser l'importance théorique d'articles dans lesquels ce cloisonnement est remis en cause. La rigidité de cette norme traduit aussi l'embarras des éditeurs devant la diversité des textes rassemblés, diversité à laquelle ils tentent de donner un sens, quitte à imposer celui-ci à un matériau réticent. La présentation de l'ouvrage donne à lire cette volonté d'encadrer son contenu : l'imposant sommaire est précédé d'une courte préface, et immédiatement suivi par les deux introductions, comme pour s'assurer que le lecteur ne perd pas de vue la ligne directrice du recueil, son principe fondateur.

Enfin, si le dédoublement de l'introduction a pour but de présenter deux opinions complémentaires sur la culture de masse, les textes de Rosenberg et White trahissent déjà ce qui sera le principal enseignement de *MC* : l'hostilité des intellectuels envers ces formes culturelles. La confrontation théorique et rhétorique aboutit à l'établissement d'une norme allant dans ce sens, mais de façon plus immédiate, elle aboutit à une victoire du texte de Rosenberg, plus compact, plus cohérent, plus souvent cité, sur celui de White et ses effets spectaculaires mais contre-productifs. Le champion désigné de la culture de masse ne parvient pas à convaincre, et le ton du recueil tout entier s'en ressent. Il convient néanmoins de ne pas exagérer l'importance de cette victoire rhétorique, tant les divergences entre les deux auteurs apparaissent réduites. Le jugement porté est différent, le ton également, mais l'accord indéniable sur le modèle du champ culturel utilisé fait de ces deux textes des approches complémentaires plus que contradictoires du phénomène de la culture de masse. Dès cette introduction, il est possible de parler d'une théorie de la culture de masse, qui va structurer le recueil.

II. De la théorie critique à l'analyse statistique, étude de contenu

La partie la plus importante de *MC*, la plus fréquemment citée aussi, fait immédiatement suite à la double introduction. Intitulée "Perspectives of Mass Culture", elle tente de rendre compte en sept articles de la complexité des problèmes théoriques suscités par la culture de masse, ainsi que de fournir un arrière-plan historique aux études modernes. Au premier abord, la structure de l'ensemble déroute. Il s'agit, nous l'avons dit, de la seule section du recueil présentant des articles antérieurs à la seconde guerre mondiale, et le lecteur en vient à soupçonner une organisation chronologique : pourtant, un article de 1939 ("Avant-Garde and Kitsch", de Clement Greenberg) est présenté à la suite de textes de 1953 ("A Theory of Mass Culture", de Dwight Macdonald), puis de 1951 (un extrait de *The Great Audience*, par Gilbert Seldes). La logique retenue par les éditeurs les mène à adopter une structure dialogique : les thèses opposées sont juxtaposées pour créer l'illusion d'une discussion, pour présenter deux analyses sur un sujet donné.

L'introduction à la section entretient l'illusion chronologique en affirmant que Greenberg déplore "comme Macdonald" la superficialité de l'expérience qu'offre la culture de masse. Le renversement de causalité, qui évoque l'inversion chronologique de la double introduction, ne facilite pas la lecture de la section. Pourtant, c'est bien dans cette courte introduction que se trouve la clé de l'ensemble.

One debate that never took place [...] would have been worth recording, whether by kinescope, tape, or merely by the quilt pens of their day. Much that has been said since by ideological devotees of the Comte de Tocqueville and Walt Whitman might have emerged if such a debate had ever come to pass.⁴¹

Les éditeurs de *MC* proposent alors de reconstituer ce dialogue inexistant, en juxtaposant deux textes fameux. D'une part un double extrait du Livre II de *De la démocratie en Amérique* (1835), "Dans quel esprit les américains cultivent les arts" (chapitre 11), puis "Physionomie littéraire des siècles démocratiques" (chapitre 12). D'autre part, un extrait de *Democratic Vistas* (1871), lui aussi consacré aux rapports entre les arts, la mentalité américaine et la démocratie. La brièveté des deux extraits facilite leur rencontre dans une lecture continue, et simule une véritable juxtaposition, plutôt que la séquence qu'impose la forme livresque.

Une fois le fonctionnement de ce couple identifié, c'est la section toute entière qui apparaît comme un discours cohérent, plutôt que comme une collection de textes. Le dialogue initial, ancré dans le XIX^e siècle, est suivi d'un texte du philosophe Ortega y Gasset déplorant en 1932 l'invasion de domaines d'activité, autrefois réservés à une élite,

⁴¹ Introduction à la section "Perspectives of Mass Culture", *MC*, *op.cit.*, 24.

par une "masse" désormais toute-puissante. Là encore, un dialogue s'instaure avec le texte suivant par le sociologue Leo Lowenthal, représentant de l'Ecole de Francfort mais aussi collaborateur de Paul Lazarsfeld, déplorant l'amnésie de commentateurs incapables de percevoir que la question de la culture populaire avait été sujette à discussion depuis un siècle et demi. La théorie de la culture de masse de Dwight Macdonald mentionne elle aussi les conclusions des chercheurs de l'Ecole de Francfort (il cite Adorno, Horkheimer et Lowenthal lui-même), mais en propose une version idiosyncrasique, plus simple, plus ancrée dans la culture américaine aussi. Gilbert Seldes répond pour sa part explicitement aux positions de Macdonald ("La différence entre M. Macdonald et moi tient largement à nos façons différentes d'aborder la question.")⁴² en estimant qu'un contrôle institutionnel renforcé sur la culture de masse devrait permettre d'en limiter certains des aspects les plus redoutables. On retrouve en fait dans le contexte de cette section du recueil un résumé de la controverse opposant Seldes à Macdonald pendant près de 20 ans, par articles et citations interposées.⁴³

Une deuxième section théorique conclut le recueil, après trois cent cinquante pages consacrées à des études de cas. Là encore, des auteurs prestigieux se succèdent, organisés en couples dialogiques : Paul Lazarsfeld et Theodor Adorno, Marshall McLuhan et Irving Howe, Ernest van den Haag et Leslie Fiedler, avant de se conclure sur un nouveau texte de Gilbert Seldes. L'articulation entre les deux sections est énigmatique, puisqu'aucun critère chronologique ou thématique ne la distingue de la première. La préoccupation des deux éditeurs est manifestement de faire s'achever l'ouvrage sur des textes théoriques plutôt que sur des études plus pragmatiques. Cette segmentation a cependant pour conséquence de minimiser l'importance de ces huit textes par rapport à ceux présentés plus tôt dans le recueil. Ils se lisent en effet comme des retours à la théorie, résumant les textes précédents plus qu'ils ne les complètent. Là encore, cette organisation distord quelque peu les liens entre les auteurs, puisque Adorno, présenté après Leo Lowenthal, est nécessairement lu comme influencé par celui-ci.

Le centre de gravité du recueil se trouve alors à plus d'un titre dans sa première partie, qui contient non seulement une perspective historique mais également le texte dans lequel se rencontrent l'ensemble des théories critiques présentées dans le recueil : "A Theory of Mass Culture", de Dwight Macdonald. De façon appropriée, c'est ensuite par le tout dernier texte du recueil qu'est apporté le contrepoint le plus convaincant à ce

⁴² "My difference with Mr. Macdonald is largely one of approach." Gilbert Seldes, "The People and the Arts", extrait de *The Great Audience* (1951), *MC, op. cit.*, 83.

⁴³ Kammen, *The Lively Arts. Gilbert Seldes and the Transformation of Cultural Criticism in the United States, op. cit.*, 327.

consensus théorique, par un extrait d'un ouvrage de Gilbert Seldes publié l'année précédente.

II.1 "A Theory of Mass Culture" et "Avant-Garde and Kitsch", cœur théorique de l'ouvrage

L'article de Dwight Macdonald, "A Theory of Mass Culture", n'est pas le texte plus original de *Mass Culture*. Il joue cependant un rôle central dans l'ouvrage, par son ambition affichée d'une part, mais également grâce aux multiples connections qui le relie aux autres auteurs présents dans les sections théoriques du recueil. Dans cet article paru à l'origine dans *Diogenes*, revue internationale sous l'égide de l'Unesco, ⁴⁴ Macdonald se livre en effet à un travail de compilation, de réfutation et de reformulation d'autres textes consacrés à la culture de masse : le sien tout d'abord, puisqu'une première version de l'essai était parue en 1944, mais aussi ceux des représentants de l'Ecole de Francfort, de Gilbert Seldes ou encore de Clement Greenberg. Ce dernier occupe une place spécifique dans le débat sur la culture de masse, puisque son article de 1939, "Avant-Garde and Kitsch" en constitue un point de départ possible. Etrangement, dans *Mass Culture*, le texte de Greenberg est repoussé en fin de section, ce qui prive le lecteur d'une progression chronologique entre les deux textes, et ne fait que renforcer l'importance de Macdonald au détriment de celle de son ami, car il n'est pas absurde de considérer que Macdonald a influencé Greenberg et non l'inverse. L'article de Greenberg est en effet le développement d'une lettre que le jeune critique avait envoyée au *Partisan Review*, dont Macdonald était rédacteur. Il rencontra Greenberg et l'incita à publier le texte, ce qui l'amena par la suite à affirmer en plaisantant avoir "inventé Greenberg".⁴⁵ L'inversion du sens de parution des deux textes dans le recueil en parasite cependant le propos. Macdonald cite à plusieurs reprises "Avant-Garde and Kitsch" dans son texte de 1953, mais Greenberg lui-même faisait référence en 1939 à un article encore antérieur de Macdonald : le lecteur à qui les dates de parution auraient échappé⁴⁶ ne peut que s'égarer dans la chronologie des deux articles.

Publié en 1939 dans *Partisan Review*, le texte de Greenberg est fondateur à plus d'un titre. "Avant-Garde and Kitsch" marque le passage à la forme moderne du débat

⁴⁴ La version publiée dans *Mass Culture*, et reprise par la suite dans de nombreux *readers*, est identique à celle parue dans *Diogenes*. Cette version est cependant légèrement abrégée par rapport au texte original de Macdonald, que l'on retrouvera par exemple dans la version française de *Diogène* (n°3, été 1953), dans une traduction très correcte, sous le titre "Culture de Masse", p.3-30. Plus détaillée, cette version comporte également une section entière absente de la version anglaise, décrivant l'état de la culture de masse aux Etats-Unis et faisant pendant à un panorama similaire consacré à l'U.R.S.S.

⁴⁵ Bloom, *Prodigal Sons, The New York Intellectuals and Their World*, *op.cit.*, 91.

⁴⁶ Et celles-ci ne sont indiquées qu'en notes de bas de page.

culturel, en établissant des catégories et des oppositions qui fonderont les discussions ultérieures, au moins jusqu'à l'époque de parution du recueil. Greenberg n'invente pas les concepts qu'il utilise, puisque le mot "kitsch" est employé dans ce sens par le sociologue Hermann Broch dès 1933 en Allemagne,⁴⁷ mais il pose les bases pour le débat, avant toute confrontation avec les thèses de l'Ecole de Francfort, grâce à ce texte remarqué, dans une publication qui regroupait alors encore la quasi-totalité des intellectuels new-yorkais, avant le schisme de la seconde guerre mondiale.

Comme ceux de Tocqueville ou Whitman, le texte de Greenberg est présenté dans une version tronquée, sans que ces omissions soient signalées ou expliquées. L'altération est conséquente, puisque c'est toute la dernière section, consacrée à la situation de la culture dans les régimes fascistes, qui est omise. Ces quelques paragraphes dans lesquels Greenberg s'intéresse en détail à la "masse" et aux rapports entre culture et pouvoir, s'ils ne sont pas indispensables à la thèse soutenue dans le texte, lui apportent une sensibilité politique en plus de l'analyse esthétique sur lequel il repose.⁴⁸

"Avant-Garde and Kitsch" décrit la scission de la culture contemporaine en deux forces divergentes, irréconciliables. Toutes deux prennent leur source dans la révolution industrielle, et dans l'établissement d'une société dominée par la bourgeoisie, menant à l'immobilité, à la stagnation et à l'académisme. Parente des mouvements révolutionnaires, l'avant-garde s'est établie en réaction à cette stagnation qui touche au déclin ("sans la circulation des idées révolutionnaires dans l'air environnant, ils n'auraient jamais pu isoler leur concept du 'bourgeois' pour définir ce qu'ils n'étaient pas !").⁴⁹ Par la suite, l'avant-garde s'est concentrée sur un seul objectif : garder la culture en mouvement, quitte à en restreindre la portée, en adoptant "l'art pour l'art", jusqu'au développement d'un art abstrait, dans lequel l'étude du média tient lieu d'unique sujet. Pour autant, la description qu'en fait Greenberg n'est pas idéalisée. Il constate ainsi que le mouvement a fui ses responsabilités politiques et n'est surtout pas parvenu à se détacher de la société bourgeoise contre laquelle il s'est formé, mais dont il dépend sur un plan financier. L'avant-garde s'est surtout enfermée en se prenant elle-même pour sujet. En dépit de succès exceptionnels mais atypiques (Picasso, T.S. Eliot), sa complexité croissante lui a fait perdre progressivement le soutien de l'élite dont elle dépend, mettant en danger sa propre survie.

⁴⁷ Voir Hermann Broch "Quelques remarques sur le problème du Kitsch" [1933 et 1954] dans Gillo Dorfles, *Le Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*, (Bruxelles: Editions Complexe, 1978) [1968, trad. de l'italien par Paul Alexandre], 58-80.

⁴⁸ Pour l'historien Alan Wald, auteur d'une étude critique des *New York intellectuals*, le contenu politique du texte prime sur l'analyse esthétique, ce qui ferait de la coupe pratiquée par les éditeurs de *MC* une altération majeure. Wald, *The New York Intellectuals*, *op.cit.*, 207.

⁴⁹ Greenberg "Avant-Garde and Kitsch", *MC*, *op. cit.*, 99.

The avant-garde's specialization of itself, the fact that its best artists are artists' artists, its best poets, poets' poets, has estranged a great many of those who were capable formerly of enjoying and appreciating ambitious art and literature, but who are now unwilling or unable to acquire an initiation into their craft secrets. The masses have always remained more or less indifferent to culture in the process of development. But today such culture is being abandoned by those to whom it actually belongs – our ruling class.⁵⁰

L'avant-garde, si elle constitue bien la source des formes les plus avancées de la culture contemporaine, porte donc en elle ses propres contradictions, elle s'est isolée du monde jusqu'à se mettre en danger.

Si elle a généré une avant-garde, la société bourgeoise a selon Greenberg, engendré également son pendant, une arrière-garde. A celle-ci, il donne le "merveilleux nom" de *kitsch*, et s'il ne cherche pas en en offrir une définition, il délimite le phénomène par une liste non exhaustive de certains des produits culturels concernés :

When there is an avant-garde, generally we find also a rear guard. True enough – simultaneously with the entrance of the avant-garde, a second cultural phenomenon appeared in the West : that thing to which the Germans gave the wonderful name of *Kitsch*: Popular, commercial art and literature with their chromeotypes, magazine covers, illustrations, ads, slick and pulp fiction, comics, Tin Pan Alley music, tap dancing, Hollywood movies, etc., etc.⁵¹

Une liste comparable à celles que dressent Rosenberg et White dans leur introduction respective, jusque dans la façon de juxtaposer un média ("*pulp fiction*", "*comics*") et un type de contenu particulier. Par cette liste, il s'éloigne également du sens du mot allemand, tel que nous l'indique Hermann Broch :

L'essence du *Kitsch* constitue dans le fait d'échanger la catégorie éthique contre la catégorie esthétique; il impose à l'artiste de faire non pas un "bon" travail mais un "beau" travail; ce qui lui importe, c'est la beauté de l'effet.⁵²

Le *Kitsch*, chez Broch, comme chez Adorno,⁵³ est une caractéristique applicable à une œuvre, non à un média, puisqu'il s'agit de la caractéristique de n'importe quel produit culturel dans lequel l'ambition esthétique dépasse la fonction. Le *Kitsch* est l'art de l'ornementation outrancière, une ornementation non-signifiante, qui réduit l'objet lui-même à l'insignifiance. Greenberg s'appuie sur cette définition, mais il fait du kitsch (sans majuscule ni italique dans le texte, en dehors de cette première mention) une caractéristique structurelle des médias de masse modernes. Le *kitsch* devient un mode

⁵⁰ *Ibid.*, 101.

⁵¹ Greenberg "Avant-Garde and Kitsch", *op.cit.*, 102.

⁵² Broch, "Quelques remarques sur le problème du Kitsch", *op. cit.*, 77.

⁵³ Theodor Adorno, "Kitsch" (1932) dans Adorno et Leppert [ed.], *Essays on Music, op. cit.*, 501-5. Pour Adorno, le kitsch est une notion assez proche de l'académisme, mais conservant cette idée centrale d'un art d'ornement. "Kitsch is the precipitate of devalued forms and empty ornaments from a formal world that has become remote from its immediate context." [trad. Susan Gillespie].

de discrimination essentiel, permettant de séparer le champ culturel en deux parties distinctes, le *kitsch* et le non-*kitsch*. Broch pouvait écrire : "aucun art ne peut se passer d'une goutte d'effet, d'un brin de *Kitsch*", mais une telle phrase n'a pas de sens dans le système que propose Greenberg.

Cette altération du concept de kitsch conduit à un concept similaire à celui de culture de masse dans des textes ultérieurs (même si Greenberg ou le critique d'art Harold Rosenberg continueront à utiliser le terme dans leurs écrits). Macdonald lui-même ne découvrira ainsi qu'en 1956, dix-sept ans après la parution du texte, que Greenberg avait créé pour l'occasion sa propre conception du *kitsch*, détachée de l'acception originale du mot.⁵⁴ Cette confusion durable est la meilleure preuve du rôle de "Avant-Garde and Kitsch" dans la formation du débat sur la culture de masse, en dépit de l'absence de l'expression.

L'apparition du *kitsch* est le résultat d'une chaîne d'évènements remontant à la fin du XVIII^e siècle. Tout commence avec la révolution industrielle, l'urbanisation et l'alphabétisation universelle ("*universal literacy*"). L'apprentissage de la lecture cesse alors d'être un critère de distinction, et se transforme en compétence utilitaire : les paysans s'installant en milieu urbain savaient lire, mais sans avoir le loisir ou le confort pour apprécier la "culture traditionnelle de la ville". Incapables de s'approprier la tradition culturelle urbaine, privés de leur propre culture populaire traditionnelle ("*folk culture*"), ces masses ont découvert l'ennui, et c'est pour répondre à celui-ci qu'une forme dérivée de culture, facile d'accès, a été conçue.

Discovering a new capacity for boredom [...], the new urban masses set up a pressure on society to provide them with a kind of culture fit for their own consumption. To fill the demand of the new market, a new commodity was devised: ersatz culture, kitsch, destined for those who, insensible to the values of genuine culture, are hungry nevertheless for the diversion that only culture of some sort can provide.⁵⁵

La culture de masse apparaît donc en réponse à un besoin, et ce n'est que dans un deuxième temps qu'elle échappe à ceux qui la réclament, pour devenir un phénomène indépendant, un système commercial profitant d'un "nouveau marché" où s'échangent les biens culturels. La puissance de diffusion du système capitaliste ne suffit cependant pas à expliquer pourquoi un public à qui le choix est donné préférera le *kitsch* aux œuvres authentiques. Une fois l'œuvre produite, il est aussi facile de reproduire un Rembrandt qu'une pin-up, mais cette dernière est la plus souvent choisie.

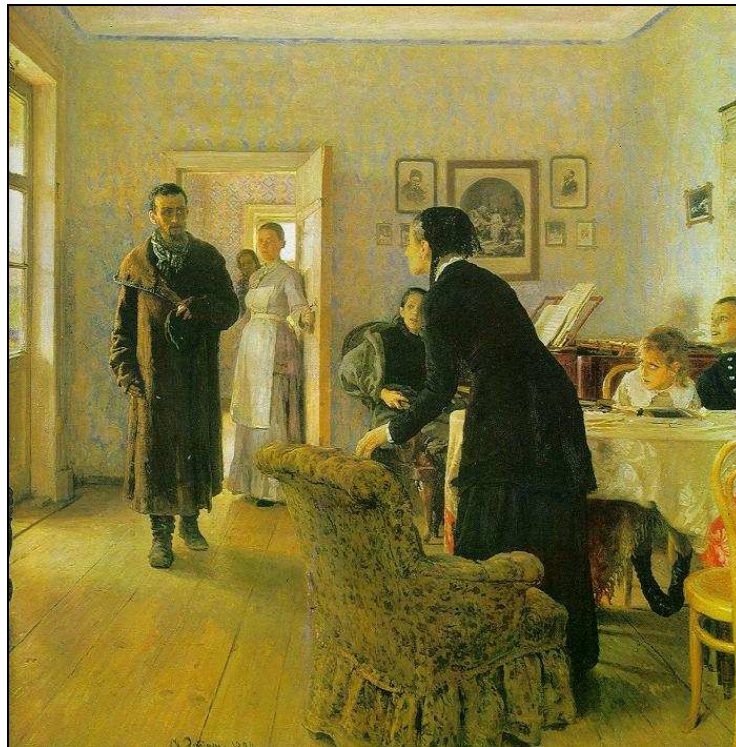
⁵⁴ "It turns out that "kitsch," which I got from Clem Greenberg, a most untrustworthy source, doesn't mean what I thought but rather just any poor, feeble, imitative art – not MC necessarily". Dwight Macdonald, lettre à Gloria Macdonald, 19 février 1956, *A Moral Temper, The Letters of Dwight Macdonald*, op. cit., 252.

⁵⁵ Greenberg "Avant-Garde and Kitsch", op.cit, 102.

Today, the Chinaman, no less than the South American Indian, the Hindu no less than the Polynesian, have come to prefer to the products of their native art, magazine covers, rotogravure sections, and calendar girls. How is this virulence of kitsch, this irresistible attractiveness to be explained?⁵⁶

Pour Greenberg, La réponse à cette question est à chercher dans le fonctionnement respectif du *kitsch* et de l'avant-garde. Prenant l'exemple du peintre réaliste russe Repin et de Picasso, il les oppose d'un mot, l' "évidence". Chez Repin, ici pris comme représentant du kitsch, il n'existe pas de discontinuité entre l'art et la vie, il n'est aucun besoin d'accepter des conventions de représentation avant de pouvoir accéder au contenu, aux intentions de l'artiste. Chez Picasso, le spectateur est chargé d'investir émotionnellement la forme qui lui est offerte. L'impression immédiate n'est qu'une étape avant de parvenir à une véritable compréhension, l'œuvre ne fonctionnant qu'en s'ancrant dans la réflexion de son spectateur. Chez Repin, cette "réflexion" est déjà inscrite dans la toile, et le processus de compréhension, d'assimilation de l'art est court-circuité. On retrouve alors le sens que Broch donnait au *kitsch*, un art d'effet :

Where Picasso paints cause, Repin paints effect. Repin pre-digests art for the spectator and spares him effort, provides him with a short cut to the pleasure of art that detours what is necessarily difficult in genuine art. Repin, or kitsch, is synthetic art.⁵⁷



Illus. 3 - Repin, *Ils ne l'attendaient pas* (1884-88)

⁵⁶ *Ibid.*, 103-104.

⁵⁷ *Ibid.*, 105.

La principale objection à cette conclusion tient à la description de la "nécessaire" difficulté de l'art authentique. Dans le système proposé par Greenberg, dans lequel le champ culturel est divisé entre le kitsch et l'art authentique, il en découle que la complexité est en soi une qualité. La position est difficile à tenir, et Macdonald s'emploiera par la suite à proposer des formulations alternatives.

Pour soutenir son argumentation, Greenberg propose cependant une explication à l'origine de cette hiérarchie de complexité entre l'art authentique et le *kitsch* : celui-ci fonctionne comme un "ersatz", une imitation. En délayant ("*water-down*") les innovations artistiques précédentes, en pillant ce qui a été original et complexe pour en faire un produit convenable, le *kitsch* fournit l'illusion du progrès et feint de rendre accessible au plus grand nombre les innovations de l'avant-garde. En réalité, le *kitsch* ne peut-être qu'académique, et l'académisme à son tour ne peut-être qu'une façade respectable pour le *kitsch*. Greenberg enrichit cette description en introduisant un champ lexical qui deviendra récurrent dans le débat sur la culture de masse, celui du pillage du vampirisme même : "[Le *kitsch*] tire sa force vitale ("*life blood*") de ce réservoir d'expérience accumulé".⁵⁸ Il s'opère donc un glissement de la notion d'imitation à celle de prédation et la description devient dénonciation. Intégré au système capitaliste, le *kitsch* doit continuellement s'étendre, augmenter ses profits. Cette extension continue peut l'amener à piéger l'amateur de culture authentique, qui doit désormais éviter aussi bien les formes les plus identifiables du *kitsch* (les illustrés pour enfants dans les journaux) que ses représentants plus ambigus (le *New Yorker*), qui s'approchent au plus près de la culture authentique. La puissance commerciale du kitsch menace également la création de la culture authentique, puisque la perspective d'un succès populaire et financier peut convaincre les créateurs d'altérer leur production afin de satisfaire aux goûts les plus rentables.

La menace que fait peser la culture de masse sur la culture authentique est de plus relayée par le ressentiment et l'incompréhension des masses envers leur élite et sa culture. En affectant de tout rendre accessible, compréhensible, le kitsch perturbe l'ordre établi, et dans l'agitation qu'il engendre, les pires excès anti-culturels deviennent possibles : "Revolver et torches commencent à être mentionnés dans la foulée de culture". Les autodafés, les dénonciations de l'"art dégénéré" sont liés à la culture de masse. Cette conviction, qui clôt le texte, dans la version de *MC*, explique a posteriori le ton catégorique de l'article. Le *kitsch* est ici à la fois le symptôme et le facteur aggravant d'une évolution vers le fascisme. Le texte, dans sa version publiée en 1939 est cependant plus long, et détaille les rapports entre fascisme et culture de masse. Greenberg y affirme notamment que leur convergence n'est pas inéluctable, mais relève du pragmatisme des

⁵⁸ *Ibid.*

régimes autoritaires. Le *kitsch* est un sous-produit du capitalisme, non de l'autoritarisme, et Greenberg suggère que seul un passage au socialisme peut résoudre le problème culturel, à condition de suivre Marx "mot à mot". On comprend alors ce qui a pu rebuter les éditeurs de *MC*, au moment de reproduire cette conclusion exemplaire du radicalisme de *Partisan Review* avant la seconde guerre mondiale. Par ailleurs, cette omission rapproche "Avant-Garde and Kitsch" des propres positions de Bernard Rosenberg, convaincu des liens entre totalitarisme et culture de masse, mais sceptique face au marxisme.

La filiation entre "Avant-Garde and Kitsch" et "A Theory of Mass Culture" passe par une version antérieure du texte de Macdonald, intitulée "A Theory of Popular Culture" (*Politics* n°1, 1944).⁵⁹ Cette première version avait été distinguée par T.S. Eliot dans son introduction à son propre ouvrage de théorie culturelle, *Notes Towards the Definition of Culture*, où le poète et essayiste, référence majeure pour les intellectuels new-yorkais, signalait qu'il s'agissait du seul point de vue divergeant du sien avec lequel il pourrait se réconcilier. Deux différences majeures existent entre cette version initiale et sa reformulation en 1953. La plus immédiate tient au changement intervenu dans le titre, la culture populaire laissant place à la culture de masse. Il ne s'agit pourtant que d'une différence sémantique, l'objet d'étude reste inchangé entre 1944 et 1953 :

"'Popular Culture' [is] manufactured wholesale for the mass market. In the old art forms, the artisans of Popular Culture have long been at work..."

("A Theory of 'Popular Culture'", 1944)

"'Mass Culture' [is] manufactured wholesale for the market" In the old art forms, the artisans of Mass Culture have long been at work..."

("A Theory of Mass Culture", 1953)⁶⁰

Une différence plus notable est illustrée par la disparition d'une remarque de la version initiale : "Jusqu'à maintenant, la Culture Populaire a suscité étonnamment peu d'intérêt de la part des intellectuels américains", laquelle précédait une critique de *The Seven Lively Arts* (1924), de Gilbert Seldes. Neuf ans plus tard, dans "A Theory of Mass Culture", Seldes est toujours mentionné (à propos de *The Great Audience*, 1951), mais Macdonald ne peut plus évoquer la rareté des textes consacrés au sujet, tant celui-ci a cessé d'être une question marginale. Il fait au contraire usage d'une imposante liste d'auteurs ayant exploré la question, de Clement Greenberg à David Riesman, en passant par Ortega y Gasset, T.S. Eliot, Adorno ou Leo Lowenthal. Cette liste correspond remarquablement au sommaire des sections théoriques de *Mass Culture*, puisque parmi

⁵⁹ Et avant "Masscult & Midcult" (*Partisan Review*, printemps et été 1960), dont il sera question ultérieurement.

⁶⁰ Dwight Macdonald, "A Theory of 'Popular Culture'", *op. cit.*, 20 ; Dwight Macdonald, "A Theory of Mass Culture", *Diogenes* n°3 (été 1953), 1-17 repris dans *MC*, *op.cit.*, 59.

les auteurs mentionnés, T.S. Eliot est le seul dont aucun texte n'est reproduit. Cette étroite correspondance suffit à elle seule à démontrer la coïncidence entre le projet du recueil et celui du texte de Macdonald.

Les différences entre les deux textes ne s'arrêtent pas à ces ajustements conjoncturels, puisque la version de 1953 s'enrichit également de nombreux exemples, de remarques sur l'existence de la culture de masse en Union Soviétique, ainsi que de prédictions alarmistes quant à l'avenir de la culture (qu'elle soit classique ou de masse). L'espoir d'une révolution, qui concluait "A Theory of Popular Culture" n'est plus mentionné ici, le texte se caractérisant au contraire par une méfiance tangible envers les masses. Si le texte de 1953 est plus complexe, plus complet et plus désabusé, il reste pourtant dans ses grandes lignes similaires à la version précédente, et l'héritage de "Avant-Garde and Kitsch" est perceptible à plusieurs reprises.

Au couple antagoniste qui donne son titre à l'article de Greenberg, Macdonald substitue une opposition plus familière, entre culture haute et culture de masse. Pour Rosenberg ou White, l'opposition était surtout esthétique : la *culture de masse* se présentait comme une version affadie, simplifiée et vulgarisée de productions culturelles reconnues. La culture classique représentait un standard de référence, un arrière-plan permettant de mettre en lumière les déficiences des produits culturels de masse. Comme Greenberg, Macdonald préfère évoquer un véritable conflit entre les deux formes de culture, sur leur coexistence en tant qu'entités rivales, et ce dès la première phrase du texte :

For about a century, Western culture has really been two cultures: the traditional kind – let us call it "High Culture" – that is chronicled in textbooks, and a "Mass Culture" manufactured wholesale for the market.⁶¹

Le conflit oppose les produits manufacturés par des "artisans" pour la consommation de masse, et le travail d'"artistes sérieux" communiquant leur "vision individuelle à d'autres individus". La différence d'objectif et de mode de production pourrait n'aboutir qu'à une coexistence hostile, mais Macdonald, se référant explicitement à Greenberg, reprend l'idée de prédation, de dévoration : la culture de masse se nourrit de la culture haute, comme une chenille ronge une feuille.

Macdonald affine cette définition en opposant la culture de masse d'une part à la culture populaire ("Une œuvre de culture haute est parfois populaire, après tout, bien que cela devienne de plus en plus en rare"), et d'autre part aux formes artistiques traditionnelles ("*folk art*"). Ces dernières, dont la culture de masse s'inspire et qu'elle prolonge dans une certaine mesure, étaient jusqu'à la révolution industrielle l'émanation

⁶¹ Macdonald "A Theory of Mass Culture", *MC*, *op. cit.*, 59.

d'un authentique goût populaire, et surgissaient de la base, du peuple lui-même, en un mouvement ascendant. La *culture de masse*, elle, propose un mouvement descendant, elle est imposée d'en haut, conçue par des techniciens pour le compte d'hommes d'affaires, les Maîtres ou Seigneurs du kitsch ("*Lords of kitsch*") : la culture de masse est un instrument visant soit à la domination politique soit à la génération de profit. Cette description d'une culture imposée d'en haut sera cependant contredite en partie plus loin dans l'article, lorsque Macdonald décrit ces maîtres du *kitsch* comme acceptant aveuglement les valeurs de la masse. L'étendue suintante ("*ooze*") de la culture massifiée a remplacé l'ancienne séparation étanche entre les productions populaires traditionnelles et la culture haute.

Ces précisions fonctionnent comme autant d'ajustements de la thèse de Greenberg. En citant Dickens plutôt que Picasso, Macdonald refuse de considérer qu'une œuvre de culture haute doit nécessairement appartenir à l'avant-garde, qu'elle doit nécessairement être complexe. En introduisant sur un mode nostalgique une culture traditionnelle en voie de disparition, il s'agit surtout de racheter les masses, en leur supposant un idéal culturel menacé. Greenberg ne croyait pas à cette idée d'une culture du peuple indépendante de la culture haute, et s'interrogeait dans une note (non reproduite dans *MC*) sur la valeur de cette culture, puis sur son existence même :

A good deal of folk art is on a high level [...] – but folk art is not Athen, and it's Athen whom we want: formal culture with its infinity of aspects, its luxuriance, its large comprehension. Besides, we are now told that most of what we consider good in folk culture is the static survival of dead formal, aristocratic, cultures. Our old English ballads, for instance, were not created by the "folk," but by the post-feudal squirearchy of the English countryside, to survive in the mouths of the folk long after those for whom the ballads were composed had gone on to other forms of literature.⁶²

Cette controverse sur l'existence et la valeur de cette culture traditionnelle avait occupé les pages de *Partisan Review* peu après la parution d'"Avant-Garde and Kitsch", sans aboutir à une conclusion satisfaisante. Il n'est pas anodin que Macdonald ait choisi de s'écarter de sa principale inspiration sur ce point : l'idée de déclin, très présente dans ce texte, ne fonctionne qu'en présence d'un idéal perdu. L'hypothèse de l'existence d'une culture traditionnelle fournit cet idéal.⁶³

La description que fait Macdonald de ce système culture haute-culture de masse n'est pas exempte d'ambiguïtés. Dès ses premières phrases, le texte traite la culture de

⁶² Greenberg "Avant-Garde and Kitsch" [texte intégral] dans *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961), 21.

⁶³ Louise Bogan, "Some Notes on Popular and Unpopular Art", *Partisan Review* (été 1943), 391-401 présente le retour à cette culture traditionnelle comme le meilleur espoir pour sauver la culture aux Etats-Unis. James Agee lui répondra en arguant que la culture traditionnelle n'existe plus elle-même qu'à l'état d'imitation sans valeur, "Pseudo-Folk", *Partisan Review* (printemps 1944), 219-223.

masse comme un problème social et économique, un instrument de domination dont les caractéristiques les plus saillantes seraient un mode de production industriel et une durée de vie limitée (opposée à une culture haute, "chroniquée dans les manuels"). Lorsque Macdonald compare les produits culturels de masse à du chewing-gum ou explique leur apparition par des facteurs politiques, économiques et techniques, il semble rejeter toute évaluation esthétique. Pourtant, ce critère est réintroduit dans le texte, lorsqu'il écrit par exemple que la culture de masse est "dans une certaine mesure" une excroissance cancéreuse de la culture haute. Ce "dans une certaine mesure" ("*to some extent*") dissimule une imprécision proche de la contradiction interne : la culture de masse est tout à la fois une non-culture, et un dérivé des formes culturelles légitimes. Cette ambiguïté trouve une illustration concrète lorsque Macdonald oppose Dickens et son contemporain G.A. Henty,⁶⁴ en faisant du premier un auteur et de l'autre un "manufacturier impersonnel". Il n'est plus ici question que de jugement de valeur, puisque Macdonald relève que Dickens était le plus populaire des deux écrivains. Le mode de publication ou les chiffres de ventes ne suffisent donc pas à eux seuls à distinguer la culture de masse de la culture haute. Ainsi, en dépit de ses efforts pour parvenir à une définition objective de son sujet, Macdonald fait très rapidement face aux limites de cette méthode : la culture de masse n'est pas seulement un phénomène socio-économique, elle est aussi un jugement de valeur.

Macdonald revendique d'ailleurs cette dimension évaluative ou qualitative, qui pourrait apparaître comme une sévère limitation de la validité de sa théorie. Il est beaucoup question dans le texte de l'impasse que représente selon-lui une approche sociologique quantitative, aux méthodes inspirées des sciences naturelles. Lorsqu'il déplore que celle-ci réduise les individus à des statistiques et traite la question culturelle comme une étude de marché, il sait aussi que cette approche objective n'a pas l'usage d'un concept comme la culture de masse. Cette incompatibilité ne le pousse pas à questionner la réalité de son objet d'étude, puisqu'il s'agit du postulat fondant son texte, elle lui offre en revanche l'occasion de rejeter une méthode qui ne permet pas d'en rendre compte.⁶⁵

L'article s'articule autour d'une série d'oppositions binaires. Le couple culture haute-culture de masse trouve son pendant dans le contraste entre une critique littéraire, politique et une approche positiviste. La culture de l'élite est elle-même traitée

⁶⁴ George Alfred Henty (1832-1902), auteur anglais de romans historiques pour jeunes garçons, aux accents colonialistes et nationalistes.

⁶⁵ Cette méfiance envers la pensée scientifique, cette conviction du ressenti est présente dès ses premiers écrits. "I have also found that any of my own or other people's pet dogmas, theories, philosophies, religions, creeds, moralities, or standard, fade into utter nullity whenever I really *think* about them instead of *feeling* them." Lettre à Dinsmore Wheeler, n.d. février 1925, *A Moral Temper*, *op. cit.*, 14.

sous cette forme binaire, comprenant d'une part, l'académisme, une pseudo-culture haute aussi dépourvue de valeur que les biens culturels produits pour les masses et de l'autre, l'avant-gardisme (il mentionne Rimbaud, Joyce, Stravinsky et Picasso), tactique déployée par la culture haute pour échapper à la compétition de la culture de masse, en s'adressant à une élite intellectuelle. Cependant, cette opposition-ci a trouvé une résolution, avec la disparition des aussi bien de l'avant-garde que de l'académisme aux alentours de 1930, toutes deux ayant été absorbées dans les "sables du désert" ("*the sands of the wasteland*"). Les produits culturels contemporains investissent quant à eux une intellectualité moyenne, "tiédasse, molasse, dont le suintement opiniâtre menace de tout envahir".⁶⁶ Cette neutralisation est le plus grand danger que présente la culture de masse aux yeux de l'auteur, puisque la suppression des extrêmes interdit aussi bien la médiocrité complète que ces chefs-d'œuvre fortuits que pouvaient produire même les plus médiocres des médias :

What have the movies gained [with the recent cultural developments]? They are more sophisticated, the acting is subtler, the sets in better taste. But they too have become standardized: they are never as awful as they often were in the old days, but they are never as good either.⁶⁷

Cette crainte de la standardisation, de l'établissement d'une culture moyenne, au cinéma et ailleurs, rappelle les objections de Bernard Rosenberg à la vulgarisation, soit la transformation d'œuvres complexes en unités assimilables et commercialisables. La culture de masse ne produit pas des œuvres nécessairement mauvaises, mais elle borne le champ des possibles en excluant toute déviation vers la médiocrité ou le génie. Elle n'engendre donc pas des produits culturels de mauvaise qualité, mais elle nivelle les valeurs en uniformisant les productions. Macdonald montre ici qu'il n'est pas dupe d'une vision mythique du passé, idéalisant l'ensemble de la production d'une période. Son principal grief vis-à-vis de la culture de masse est qu'elle n'aboutit qu'à des œuvres moyennes, estimables, mais incapables de succéder aux chef-d'œuvres passés. La neutralisation s'exerce dans deux directions : de l'œuvre complexe et ambitieuse au produit simplifié d'une part, mais aussi du produit culturel authentique et modeste, dérivé de la culture populaire traditionnelle ("*folk culture*"), vers quelque chose de plus prétentieux et faussement sophistiqué, un trajet qui mène de Conan Doyle à l'ornementation des romans de Dorothy M. Sayers. La culture de masse transforme donc des œuvres simples mais possédant une certaine fraîcheur en parodies de produits

⁶⁶ "A tepid, flaccid Middlebrow Culture that threatens to engulf everything in its spreading ooze". Macdonald "A Theory of Mass Culture", *MC, op. cit.*, 63. Traduction empruntée à la version française parue dans *Diogène*.

⁶⁷ Macdonald, "A Theory of Mass Culture", *MC, op.cit*, 64.

culturels nobles : "Il n'y a rien de plus vulgaire que le *kitsch* sophistiqué" ("*There is nothing more vulgar than sophisticated kitsch.*").

Sans nécessairement invoquer le génie, Macdonald, anarchiste et pacifiste, oppose le rôle créateur de l'individu à la standardisation du système. Il remarque ainsi que dans le processus de production culturelle de masse, "les travailleurs artistiques sont aussi aliénés de la production de leur esprit que le travailleur industriel ne l'est de sa production manuelle". La division du travail et la complexité des processus industriels expliquent en partie la neutralité castratrice des productions culturelles de masse : l'unité de l'œuvre est niée, et la condition nécessaire à la production de l'art supprimée. Il est alors possible de comparer la culture de masse à du chewing-gum ou de mobiliser des métaphores empruntées au monde industriel pour la décrire.⁶⁸ Dans le cas du cinéma, un exemple cher à l'auteur, le basculement a eu lieu lors du passage au parlant, marquant la fin du contrôle du réalisateur sur son film, et la disparition de metteurs en scènes omnipotents comme D. W. Griffith (*The Birth of a Nation*, 1915, *Intolerance* 1916) ou Erich Von Stroheim (*Greed* 1925, *The Merry Widow*, 1925). Cet exemple précis démontre pourtant les limites de son analyse : l'introduction caméra mobile (en 1924) n'avait-elle pas complexifié la production cinématographique avant la mise au point du parlant ? A partir de quel degré de technicité le réalisateur perd-il le contrôle du processus de production ? L'idée que le parlant transforme un art individuel en production collective ressort du mythe nostalgique, si on pense aux 16 000 figurants présents certains jours sur le tournage de *Intolerance*.⁶⁹ D'autres auteurs, dont Gilbert Seldes, s'étaient alarmés lors du passage au parlant, mais en 1953 la théorie de l'effacement du réalisateur derrière les contraintes techniques était difficile à soutenir, au vu de la production de Lubitsch, Welles ou des films parlants de Chaplin, par exemple. Il faut ajouter que cette idée d'une dégradation du cinéma avec l'arrivée du parlant était déjà présente en des termes identiques dans la version initiale de l'article de Macdonald, neuf ans plus tôt. Sa reprise sans réactualisation n'en est que plus frappante.⁷⁰ Enfin, sur un plan plus fondamental, contre cette idée que l'œuvre classique se définit par le contrôle de l'artiste individuel, rappelons qu'une des œuvres les plus célèbres de Mozart, le *Requiem* a en réalité été écrite pour bonne part par Franz Xaver

⁶⁸ Il mentionne ainsi une culture "homogénéisée", sur le modèle d'un procédé d'homogénéisation du lait pour éviter que la crème ne remonte à la surface.

⁶⁹ George Sadoul, *Histoire générale du cinéma* vol. 3 (Paris: Denoel, 1952), 172.

⁷⁰ Il est difficile de dresser une liste incontestable de films diffusés entre 1944 et 1953 qui auraient pu infléchir la position de Macdonald, mais on peut citer *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, United Artists: 1947), *The Lady from Shanghai* (Orson Welles, Columbia : 1947) ou encore *The Treasure of the Sierra Madre* (John Huston, Warner Bros. : 1948). Macdonald reviendra d'ailleurs dans les années soixante sur cette condamnation du cinéma parlant, devenant même un temps critique cinématographique pour *Esquire*. Il ne cessera en revanche jamais de considérer la période 1930-1960 comme un moment de faiblesse du cinéma hollywoodien. Macdonald interviewé par Roy Newquist [1964], *Interviews with Dwight Macdonald*, op. cit., 25-26.

Süssmayer. Cette double paternité n'a pas empêché la composition d'accéder au canon des œuvres de Mozart et de la culture classique.

Qu'il s'agisse de ce passage au cinéma parlant ou du moment posé pour la disparition de l'avant-garde, l'ensemble des ruptures indiquées dans le champ culturel est datée, dans le texte, du début des années trente (*The Jazz Singer*, premier film parlant, date de 1927). Cette rupture, qui coïncide avec la date d'entrée en politique de Macdonald lui-même, va à l'encontre de la chronologie annoncée en ouverture du texte, présentant la culture de masse comme un phénomène vieux d'un siècle environ.⁷¹ Cette double datation problématique n'est pas spécifique à Macdonald, puisqu'on la retrouve sous différentes formes dans nombre de textes du recueil : la culture de masse est fréquemment présentée comme remontant au XIX^e siècle mais les textes ne traitent du phénomène qu'au présent, ou avec une perspective historique des plus réduites. Le concept de culture de masse dans *MC* regroupe deux objets distincts : des formes culturelles de grande diffusion en développement, jusqu'aux années trente, puis une production hégémonique atteignant toutes les couches de la société, qui est le véritable sujet du recueil. Il ne s'agit pas ici d'affirmer la validité d'une telle scission ou de la description de l'une ou l'autre période, mais d'observer que ce texte de Macdonald, dont on a assez dit qu'il constitue une norme théorique pour le recueil, met en scène sans l'explicitier une telle rupture.

Dans cette théorie de la culture de masse, trois grandes idées appartiennent en propre à Macdonald : la culture de masse menace la culture authentique (après avoir détruit la culture traditionnelle), elle est un instrument de domination politique et ses modes de production sont empruntés au modèle industriel. Le reste de l'article incorpore sous forme de paragraphes séparés des idées formulées par d'autres auteurs, que Macdonald juxtapose à ses propres analyses. "Adultized Children and Infantile Adults" reprend ainsi une idée de Max Horkheimer,⁷² celle de l'effacement des distinctions entre adultes et enfants dans la culture de masse, puisque tous lisent les bandes dessinées des quotidiens, sont soumis aux mêmes émissions de radio, de télévision. Macdonald mentionne l'idéalisation de l'image de l'adolescent comme aboutissement de ce phénomène, à une époque où il n'est pas encore question de "culture des jeunes" ("*youth culture*"). La remarque tient en une phrase, mais elle atteste

⁷¹ Cette datation coïncide avec la rupture proposée par Michael entre proto-culture de masse et culture de masse. Voir chapitre 1 et Kammen, *American culture, American tastes*, *op. cit.*, 21-26 et 51-55.

⁷² L'absence de toute référence laisse supposer que Macdonald emprunte en réalité sa citation et sa connaissance de Max Horkheimer à Leo Lowenthal, et plus précisément à son article "Biographies in Popular Magazine" dont il sera question plus bas. La référence indiquée dans ce dernier texte est la suivante : Max Horkheimer, "The End of Reason", *Studies in Philosophy and Social Science*, vol. 9 (1941), n°3, 381.

de la perception de l'auteur, puisque ces rapports entre les "jeunes" et la culture de masse seront l'enjeu de débats théoriques importants quelques années plus tard.

Après Horkheimer, c'est à un autre membre de l'Ecole de Francfort, Leo Lowenthal, que Macdonald emprunte un concept, en revenant sur son fameux article consacré aux biographies dans les journaux à grands tirage, "Biographies in Popular Magazines".⁷³ Etudiant l'évolution de ces biographies de 1901 à 1941, Lowenthal montre que si les biographies du début du siècle étaient consacrées aux "idoles de la production" (hommes politiques, chefs d'entreprises, producteurs artistiques "sérieux"), leur multiplication s'est accompagnée d'une focalisation sur les "idoles de la consommation" (acteurs, sportifs, etc.). L'éthique protestante valorisant le travail et la réussite sociale par l'effort ne sert donc plus de modèle. Elle est remplacée par une exaltation du succès accidentel, dans des milieux n'appartenant plus à la sphère de production : le système économique est soustrait à la vue du grand public par la parade de la culture de masse. Là encore, Macdonald note que l'année 1929 constitue un point de basculement dans cette évolution. De l'article original, il retient surtout la dévaluation de l'idée de réussite par le travail : les "idoles de la consommation" ont réussi par hasard, mais ne sont au fond que des gens moyens, subissant leur destin plutôt qu'ils ne le maîtrisent. Il omet en revanche de noter à quel point la méthode de Lowenthal, étude de grande ampleur menée sous la direction de Paul Lazarsfeld, diffère par sa rigueur de la sienne propre.

Citant à plusieurs reprises l'Ecole de Francfort, Macdonald refuse pourtant d'y être assimilé. La conclusion du texte renvoie dos à dos les conservateurs comme Ortega y Gasset ou T.S. Eliot et les marxistes radicaux, étiquette sous laquelle il est d'ailleurs tentant de reconnaître l'auteur, quelques années auparavant, lorsqu'il faisait partie du mouvement trotskiste. Pour Macdonald, ces deux approches ont en commun l'hypothèse que la culture de masse est ou pourrait être l'expression du peuple. Les premiers y voient l'explication de la médiocrité de cette culture de masse, tandis que les seconds y voient l'espoir d'un changement radical, qui la libérerait de l'emprise des seigneurs du *kitsch* (soit l'hypothèse sur laquelle s'achevait son propre texte, en 1944). Pour Macdonald, cette logique est invalidée par l'impossibilité de confondre la masse et le peuple. La masse neutralise les qualités humaines et rend la culture impossible. Empruntant le terme de "foule solitaire" au sociologue David Riesman, Macdonald propose une description de la masse assez proche de celle qu'en fait Ortega y Gasset : une "monstruosité collective", dont la morale "sombre jusqu'au niveau du plus primitif et du plus brutal de ses membres". On retrouve alors cette condamnation d'une approche statistique de la population, depuis le sociologue empirique (surnommé "*questionnaire-*

⁷³ Leo Lowenthal, "Biographies in Popular Magazine", dans Paul Lazarsfeld et Frank Stanton [eds.], *Radio Research 1942-1943* (New York: Dell, Sloan and Pierce, 1944), repris dans *Literature, Popular Culture and Society* (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1961).

sociologist") jusqu'au producteur de cinéma, accusés dans un même mouvement de ne considérer leurs compatriotes que comme des chiffres, des composantes mécaniques. Organisé en masse, le peuple perd son humanité, et par conséquent, "il existe des raisons théoriques pour lesquelles la culture de masse n'est pas et ne sera jamais souhaitable".

L'espace de quelques paragraphes, pourtant, Macdonald laisse deviner une autre approche possible de cette culture de masse qu'il condamne. S'intéressant à la représentation de la science dans les produits culturels de masse, il interroge leur contenu et leur fonction, sans supposer d'emblée qu'ils présentent l'ensemble des caractéristiques négatives que leur assigne la théorie. Le développement s'appuie sur une constatation : la méthode scientifique des héros de Poe, Conan Doyle ou Agatha Christie a été remplacée par le sensationnalisme d'un Hammet ou d'un Mickey Spillane. La causalité rassurante des premiers a été remplacée par une approche centrée sur les personnages et plus exactement sur leur endurance face à l'alcool, aux coups ou aux femmes. Cette méfiance grandissante envers la rationalité, imprègne également les *pulps* ou les bandes dessinées : la science y est présentée comme une nouvelle forme de magie, ne suscitant plus l'émerveillement mais l'horreur. Le comte Dracula et le scientifique en blouse blanche deviennent des monstres aux fonctions identiques. Si la culture de masse est bien conçue pour la diffusion d'une idéologie fabriquée, comme l'écrit Macdonald dans le reste de son texte, cette évolution est sinon le résultat d'une volonté délibérée de la part des producteurs, du moins en accord avec leurs objectifs. Or, il est difficile de nier qu'il s'agit là d'une remise en cause d'un des fondements de la société des Etats-Unis dans les années cinquante : l'idéologie du progrès scientifique, la conviction que la science détient le pouvoir d'améliorer l'existence. Lorsque Macdonald constate que le scientifique devient "une vision à glacer le sang", il s'identifie brièvement au spectateur, il abolit la distance entre le critique et le public, pour considérer cette méfiance à l'égard de la science comme une "profonde intuition populaire" à propos des horreurs rationalisées du XX^e siècle, de Maideneck à Hiroshima.⁷⁴ La culture de masse devient, dans ce cas précis, une véritable culture "populaire". Elle ne véhicule pas seulement un contenu manifeste, mais est dotée d'une signification enfouie, révélant une caractéristique profonde de la société inaccessible par ailleurs.

Plusieurs éléments clés de la théorie sont remis en cause par cette constatation : le message n'est plus univoque, le spectateur est supposé doté d'une capacité d'interprétation, la culture de masse peut aller à l'encontre du consensus et surtout, elle est digne d'intérêt, au moins dans certains domaines. En constatant que *King Kong* ou

⁷⁴ Cette image est d'ailleurs reprise d'un autre article de *politics*, "The Bomb" consacré aux horreurs de la science. Un collage qui explique sans doute la différence de ton. Dwight Macdonald, "The Bomb", *Politics* (septembre 1945), cité dans Wrezsin, *A Rebel in Defense of Tradition*, *op. cit.*, 164.

Frankenstein continuent à être vus plus de vingt ans après leur sortie, Macdonald laisse même entendre que la culture de masse pourrait elle aussi atteindre une forme de pérennité, caractéristique réservée à la culture haute dans le reste de l'article. Dans ce passage, Macdonald abandonne donc son rôle de théoricien, pour se placer en spectateur, et ce changement de perspective suffit à remettre en cause l'idée même de culture de masse. Pourtant, Macdonald va s'efforcer de neutraliser ces intuitions, de mettre à distance ses propres réactions face aux objets qu'il décrit. Sa conviction de l'existence de la culture de masse lui fait repousser sa propre expérience.

Ce bref passage laisse donc percevoir l'ambiguïté fondatrice de la théorie de Macdonald, qui découle de la séparation postulée entre les intellectuels et le public. En interdisant à ses propres goûts d'interférer avec son développement, Macdonald construit un pur objet théorique, possédant une cohérence interne mais entrant en contradiction avec ses propres réactions. Sa correspondance personnelle nous montre un Macdonald se référant à l'acteur Lon Chaney, s'émerveillant au cinéma ou achetant sans scrupule des *comic books* d'horreur à son fils. Il vouera toute sa vie une affection considérable au cinéma, qui l'amènera à occuper le rôle critique pour *Esquire* dans les années soixante. Cette affection n'est jamais mentionnée et encore moins analysée dans ses écrits sur la culture de masse, tant elle entrerait en contradiction avec la vision manichéenne et apocalyptique qu'il y défend.⁷⁵

La conclusion de "A Theory of Mass Culture" ne fait pas mention de cette brève exploration des mérites et du fonctionnement de la culture de masse. Dans les deux dernières sections ("*The Future of High Culture: Dark*", "*The Future of Mass Culture: Darker*"), marquées par l'idée de menace, de l'avènement de masses déshumanisées et de crise de la culture, il prophétise l'atomisation de l'intelligentsia aux Etats-Unis et estime qu'une résurrection de l'avant-garde capable de s'opposer à la culture de masse est très improbable.⁷⁶ Pour réfuter la possibilité d'une amélioration de la culture de masse de l'intérieur, il s'appuie sur un extrait de *The Great Audience*, de Gilbert Seldes, reproduit quelques pages plus loin dans *MC*. Le ton devient personnel, multipliant les "I" et les "my own feeling", pour s'opposer à une thèse qu'il présente comme radicalement opposé à la sienne. Pour Macdonald, la culture de masse est un phénomène social, de grande ampleur, inéluctable, là où Seldes insiste sur la responsabilité individuelle, sur la possibilité de faire évoluer la situation. Derrière

⁷⁵ Wreszin [ed.] *A Moral Temper*, *op.cit.*, 20, 222, 324-5, etc.

⁷⁶ Depuis la fin de la seconde guerre mondiale, Macdonald avait pris ses distances avec le cercle des NYI, après avoir été très impliqué dans le *Partisan Review* d'avant-guerre. En 1953, les tensions étaient en effet très fortes à l'intérieur du groupe, divisé par l'attitude à adopter face au Maccarthisme et par l'abandon progressif des thèses radicales sur lesquelles s'était construit leur positionnement intellectuel. Bloom, *Prodigal Sons, The New York Intellectuals and their World*, *op. cit.*, 177-317.

l'opposition théorique, c'est cet optimisme sous-jacent que condamne Macdonald, qui met en parallèle le développement de la culture de masse et le nazisme, (sans toutefois les lier aussi nettement que ne pouvaient le faire Adorno et Horkheimer) : dans les deux cas "les êtres humains sont pris dans le fonctionnement inexorable d'un mécanisme qui s'impose à eux, avec une pression à laquelle seuls les héros peuvent résister". Il ne peut donc y avoir d'échappatoire à un phénomène inéluctable, anhistorique. On retrouve là le goût de Macdonald pour le mythe d'un idéal perdu, qui nourrit ce pessimisme démonstratif.

Indeed, far from Mass Culture getting better, we will be lucky if it doesn't get worse. When shall we see another popular humorist like Sholem Aleichem, whose books are still being translated from the Yiddish and for whose funeral in 1916 a hundred thousand inhabitants of the Bronx turned out ? [...] Since Mass Culture is not an art form but a manufactured commodity, it tends always downward, toward cheapness – and so standardization – of production.⁷⁷

La première version de l'article fournit une explication à cette conviction d'un inévitable déclin. Neuf ans avant sa "Theory of Mass Culture", Macdonald n'avait pas encore pris ses distances avec les "marxistes radicaux", et pouvait se raccrocher à un idéal révolutionnaire capable de bousculer l'ordre établi. Il caressait alors l'espoir de sortir de l'opposition entre culture de masse et culture haute, par l'émergence d'une culture authentiquement populaire :

I believe the trouble with the revolt of the masse is that it has not been rebellious enough, just as the trouble with Popular Culture is that it has not been popular enough. The standards by which to measure Popular Culture is not the old aristocratic High Culture but rather a potential new *human* culture, in Trotsky's phrase, which for the first time in history has a chance of superseding the *class* cultures of the present and the past.⁷⁸

On goûtera l'ironie de cette citation en se souvenant que cette culture "humaine" souhaitée par Trotsky était aussi une culture "de masse", c'est-à-dire produite par et pour les masses. Le sens de l'expression s'est donc inversé entre les écrits de Trotsky des années vingt et la théorie de la culture de masse de Macdonald.⁷⁹ Ce parcours, conduisant à un renversement du sens et de la valeur de la culture de masse coïncide avec une l'abandon progressif du radicalisme par les NYI au cours des années quarante et cinquante. Entre le texte de 1944 et celui de 1953, la solution révolutionnaire est abandonnée, et Macdonald se replie sur une opposition entre culture haute et culture de masse qu'il décrivait précédemment comme insatisfaisante. Il serait pourtant trop

⁷⁷ Macdonald, "A Theory of Mass Culture", *MC, op. cit.*, 72.

⁷⁸ Macdonald, "A Theory of Mass Culture", *MC, op. cit.*, 73.

⁷⁹ Ce sens positif de *mass culture* selon Trotsky explique pourquoi Adorno et Horkheimer avaient choisi de ne pas employer l'expression dans la *Dialectique de la raison*, texte écrit en 1944, soit la même année que la "Theory of Popular Culture" de Macdonald.

rapide de considérer qu'un des postulats de base des théories de la culture de masse, l'existence de deux cultures concurrentes, ne résulte que d'un abandon de cette radicalité, comme ont pu l'écrire certains historiens.⁸⁰ Il apparaît en réalité que dès 1944, cette vision scindée du champ culturel est déjà en place, et Macdonald ne cache pas sa préférence pour la culture classique, à condition que celle-ci ne soit pas un académisme. En revanche, il est incontestable qu'en renonçant à cet espoir d'une solution bouleversant le système tout entier, Macdonald a aussi abandonné l'espoir de voir stopper la progression de la culture de masse. De là le ton particulièrement pessimiste de ce texte, dans lequel le constat de la crise est renforcé par la nostalgie d'une solution entr'aperçue puis abandonnée.

Si la double introduction du recueil s'achevait sur la victoire rhétorique d'une critique sévère de la culture de masse, le texte central de l'ouvrage se conclut sur une note plus sombre encore. L'examen auquel se livre Macdonald des autres théories disponibles sur le sujet le conduit à juger inévitables la crise de la culture haute, de l'avant-garde et de l'intelligentsia. Ce constat a d'autant plus de poids dans *MC* qu'il cite la plupart des autres auteurs rassemblés dans les parties théoriques, et prend donc une valeur de bilan. En positionnant ce texte au début du recueil, les éditeurs fournissent au lecteur une interprétation *a priori* des autres articles, qu'il ne rencontrera qu'après avoir lu l'interprétation qu'en fait Macdonald. La lecture des deux sections théoriques s'en trouve canalisée, orientée par un article lui-même très proche du cadre posé lors de la double introduction. Ainsi, la norme théorique du recueil s'identifie-t-elle à cette "Theory of Mass Culture", dont l'influence s'étend à l'ensemble de l'ouvrage, à laquelle n'échappe que la brève perspective historique qui la précède.

II.2 Une palette de nuances théoriques

Tocqueville, Whitman et Ortega y Gasset : la démocratie en question

Les trois articles composant la partie historique du recueil du débat n'en participent pas moins à l'économie générale du recueil, et si leur lecture n'est pas prédéterminée par "A Theory of Mass Culture", elle est en revanche balisée par une introduction à la section qui souligne leur continuité avec les formes modernes du débat.

Ces trois textes, les seuls du recueil à avoir été écrits avant 1939, offrent à *MC* un début de socle historique, dans un ouvrage regroupant quasi-exclusivement des articles publiés dans la décennie précédant sa parution. L'existence même de cette perspective

⁸⁰ Voir par exemple Andrew Ross, *No Respects, Intellectuals and Popular Culture*, op. cit., 55-9.

historique est problématique, puisque les multiples textes introductifs (la préface, les deux introductions) identifient le problème de la culture de masse comme spécifique à la seconde moitié du XX^e siècle : transmuter un texte du siècle précédent en commentaire sur un phénomène contemporain prend le risque de l'anachronisme. L'article de Leo Lowenthal qui suit ces trois textes dans le recueil, critique d'ailleurs la myopie historique de la plupart des auteurs travaillant sur le concept, en montrant que le discours critique sur la culture populaire est en réalité en évolution continue depuis la révolution industrielle. Le problème des bornes historiques, sources de contradictions internes dans la théorie de la culture de masse de Macdonald, est donc étendu à l'ensemble du recueil. Cette imprécision résulte surtout de l'absence de toute définition de la culture de masse, qui aurait permis de fixer l'objet et par là de définir un cadre chronologique satisfaisant. Ici, deux définitions coexistent et se parasitent : la première, qui domine dans MC, identifie la culture de masse aux médias de masse modernes et à leur contenu, tandis que la seconde inclut les objets culturels consommés par le plus grand nombre, indépendamment de leur mode de production et de diffusion.

Les trois textes qui nous intéressent ici ne parlent ni de cinéma, ni de radio, ni même de littérature populaire, et ne traitent de culture de masse que dans l'acception la plus lâche de l'expression. Cet élargissement constitue simultanément un dépassement de la problématique culturelle, au profit d'une question plus vaste, celle de la valeur de la démocratie.

De la démocratie en Amérique est le compte-rendu de la visite d'Alexis de Tocqueville aux Etats-Unis, en 1835. Avec ceux de Marx et Mills, les écrits de Tocqueville constituent les premiers exemples d'analyse sociologique, insérant le reportage dans une réflexion sur les modèles sociétaux, une mise en système de l'observation. Pour Tocqueville, la réalité américaine se comprend par l'analyse de son régime politique, la démocratie, prisme au travers duquel il contemple L'architecture, la culture et l'ensemble des activités humaines. Michael Kammen signale que les années cinquante et soixante ont été celles d'un regain d'intérêt pour Tocqueville aux Etats-Unis, désormais considéré comme l'annonciateur de la société et de la culture de masse.⁸¹ A quelques ajustements près, son analyse de la jeune démocratie américaine est alors considérée comme transposable à la situation des Etats-Unis à l'issue de la seconde guerre mondiale. Le postulat sous-jacent étant que la société américaine s'est développée à partir de l'époque décrite par Tocqueville sans que ses caractéristiques fondamentales ne soient modifiées par cette expansion : l'idée de la "tyrannie de la majorité" qu'il développe fait écho aux sentiments d'une part des intellectuels concernés par la critique de la culture de masse.

⁸¹ Kammen, *The Lively Arts*, op. cit., 336.

Comme Macdonald, Tocqueville blâme un système, la démocratie, plus que les individus, et sa position, bien qu'aristocratique, n'est pas fondamentalement incompatible avec celle de critiques radicaux. Les éditeurs de *MC* font de Tocqueville un prophète, qui annonce le destin des Etats-Unis :

In Tocqueville's eyes, America was destined to become the creator and mass-acceptor of what later critics of American artistic life so pungently term "kitsch". The cogency of Tocqueville's argument makes his critique of American life as forceful and thought-provoking as if his visit to this country had occurred yesterday instead of 125 years ago.⁸²

L'extrait présenté ici, sous le titre "In What Spirit the Americans Cultivate the Arts" est, une adaptation des chapitres XI à XIV de la première partie du Livre II de *De la démocratie en Amérique*.⁸³ Le texte débute avec le chapitre XI ("Dans quel esprit les Américains cultivent les arts"), reproduit dans son intégralité, puis un extrait du chapitre XIII et enfin le chapitre XIX, dans son intégralité lui aussi. Trois chapitres consécutifs sont donc reproduits ici, avec une omission sans conséquence, celle du court chapitre XII, consacré à la taille des monuments américains.

La seule coupe pratiquée dans le corps des chapitres concerne un passage au début du chapitre XIII, omission non signalée dans *MC* et qui mérite d'être détaillée. Le passage non reproduit s'ouvre sur une description de l'impression du visiteur étranger dans une librairie américaine, où les manuels l'emportent en nombre sur les œuvres littéraires. Il se poursuit ensuite sur une analyse des rapports que les américains entretiennent encore avec la littérature anglaise, référence si présente "qu'avant de se fixer sur le mérite d'un de leurs écrivains, [les américains] attendent d'ordinaire qu'ils aient été goûtés en Angleterre". Historiquement datée, l'analyse affaiblit l'image de Tocqueville comme prophète, mais le point le plus saillant de ce passage est une anecdote : l'auteur y décrit l'ampleur de la diffusion de Shakespeare aux Etats-Unis, en s'émerveillant de retrouver ses ouvrages jusque dans une cabane isolée.

Le génie littéraire de la Grande-Bretagne darde encore ses rayons jusqu'au fond des forêts du nouveau monde. Il n'y a guère de cabane de pionnier où l'on ne rencontre quelque tome dépareillé de Shakespeare. Je me rappelle avoir vu pour la première fois le drame féodal de Henry V dans une log house.⁸⁴

⁸²Introduction à la section "Perspectives of Mass Culture", *MC*, 24.

⁸³ La traduction, due à Henry Reeves (1839), est précise, mais présente quelques divergences avec l'original. De nombreux paragraphes sont agglomérés, et une curieuse erreur de transcription transforme l'opposition "Idéal"/"réel" (sans majuscule) en "Ideal"/"Real" (majuscule aux deux). Plus tard, l'"esprit industriel" devient "the trading spirit".

⁸⁴ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique, Livre II* [1835], (Paris : Folio Histoire, 1986), 83.

Cette diffusion de Shakespeare jusque dans les régions les plus reculées des Etats-Unis contredit le discours soutenant que la majeure partie d'une population est par définition indifférente aux formes artistiques les plus abouties.⁸⁵ L'anecdote évoque au contraire le travail de l'historien Lawrence Levine, qui en s'appuyant sur cette popularité de Shakespeare au début du XIX^e siècle, a pu montrer le caractère historiquement daté de la séparation entre culture noble et culture populaire.⁸⁶ En 1835, Fenimore Cooper écrit déjà, mais les œuvres littéraires les plus répandues aux Etats-Unis sont celles de l'auteur le plus souvent identifié à l'idée de culture haute. Si Tocqueville est le prophète de la société de masse, cette omniprésence de Shakespeare lors de sa visite devrait rassurer ceux qui craignent les effets de la culture de masse. Il ne s'agit que d'une anecdote, pas d'un point théorique, mais elle va à l'encontre de l'idée d'une scission du champ culturel, si présente dans *MC*. L'omission de ce passage n'est pas fortuite : Tocqueville est ici utilisé pour donner un fondement historique à l'idée de culture de masse, quitte pour cela à altérer ses écrits.

Democratic vistas, le court manifeste de Whitman, subit également une remise en forme, puisque le texte est résumé par une série de courts extraits, regroupant la quasi-totalité des commentaires de l'auteur sur le domaine culturel. L'impact de certains passages est augmenté ou diminuée par la disparition du contexte immédiat, mais on ne relève pas d'omission aussi significative que dans le cas de Tocqueville. Le travail éditorial ne modifie pas le propos du texte, mais il en change l'objectif : *Democratic Vistas* traite de la place de la littérature dans la constitution de l'identité américaine, là où les extraits se lisent comme une analyse de la littérature aux Etats-Unis. Pour Whitman, il s'agit surtout de surmonter le traumatisme de cette guerre de Sécession qui s'achève à peine, dont il a pu constater directement les ravages. Bien que la première édition de *Leaves of Grass* soit parue neuf ans plus tôt, il ne jouit encore qu'une notoriété relative. La transformation de *Democratic Vistas* en texte littéraire plus que politique à laquelle se livre les éditeurs du recueil constitue une mise en conformité rétrospective de l'ouvrage avec la stature de son auteur.

En dépit des altérations subies par les deux textes, leur point commun reste perceptible : l'étude de la démocratie américaine à une époque où celle-ci avait moins d'un siècle et constituait encore une nouveauté, une exception. Enfin, la correspondance entre les deux textes est soulignée par les éditeurs de *MC*, qui invitent à reconstituer un dialogue entre les deux auteurs, à lire le plaidoyer patriotique de Whitman en gardant à

⁸⁵ On rappellera cette remarque de White dans son introduction : "Il n'y a jamais eu de pays dans lequel les pensées humaines les plus profondes, les œuvres artistiques, littéraires ou musicales les plus nobles étaient acceptées par tous les segments de la population", "Mass Culture in America: Another Point of View", *op.cit.*, 13-14.

⁸⁶ Lawrence Levine, *Highbrow, Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, *op. cit.*

l'esprit les réticences de l'aristocrate français face à l'égalitarisme de la démocratie américaine. Il faudra par la suite ajouter à ce duo le texte de José Ortega y Gasset, tiré de *La révolte des masses*. Celui-ci fait figure d'exception dans le recueil, puisqu'il ne concerne en rien les Etats-Unis,⁸⁷ mais il prend lui aussi pour sujet principal la démocratie (ou plutôt le stade suivant de l'évolution politique, qu'il qualifie d'"hyperdémocratie") et ses conséquences sur le champ culturel. *La révolte des masses* joue au sein de *MC* le rôle d'articulation entre les critiques historiques de la culture de masse et les traitements contemporains, sur lesquels nous reviendrons par la suite.

L'extrait retenu de *De la démocratie en Amérique* est constitué de deux parties distinctes, nées de la refonte de la structure du texte original. La première est consacrée au travail de l'artisan en démocratie, et au changement de mentalité qu'engendre l'abandon des privilèges. La démocratie induit un abandon des valeurs au profit d'un appétit de consommation, et mène à une diminution de la qualité. Dans les pays où il existe une classe aristocratique, "il arrive souvent que [...] le paysan lui-même aime mieux se priver entièrement des objets qu'il convoite que de les acquérir imparfaits". En démocratie, la stabilité sociale est bien moindre, et la mobilité ascendante ou descendante pousse une part de la population à viser des biens hors de portée de leur fortune :

De la combinaison de ces deux causes, il résulte qu'on rencontre toujours dans les démocraties une multitude de citoyens dont les besoins sont au-dessus des ressources, et qui consentiraient volontiers à se satisfaire incomplètement, plutôt que de renoncer tout à fait à l'objet de leur convoitise.⁸⁸

Dès lors, l'artisan, pour vendre à moindre prix, doit soit découvrir de nouveaux procédés de production, plus économiques, soit fabriquer des objets superficiellement identiques mais de moindre valeur. Pour que cette substitution fonctionne, il faut cependant maintenir l'illusion de la qualité antérieure, et prêter à l'objet produit des qualités qu'il ne possède pas ou plus. L'analyse reste théorique, et Tocqueville ne mentionne aucun domaine d'activité précis dans lequel ce glissement s'effectuerait, mais on comprend l'intérêt que les critiques de la culture de masse ont pu trouver à ce passage. La production artisanale en démocratie résumée par la quête du progrès technique d'une part et par l'illusion de la qualité d'autre part : Macdonald, grand admirateur de Tocqueville (en qui il voyait le grand penseur politique du XIX^e siècle, contre Marx),

⁸⁷ *La Révolte des Masses* est destinée à un public européen, et Ortega Y Gasset ne cache pas dans l'ouvrage son peu d'attrait pour les Etats-Unis. "J'affirmais que les Etats-Unis, loin d'être l'avenir était en réalité un passé lointain, puisqu'elle était une façon de primitivisme." José Ortega y Gasset, "Préface pour le lecteur français" (1937), dans *La Révolte des masses* [trad. Louis Parrot] (Paris: Le Labyrinthe, 1986).

⁸⁸ Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, op. cit., 74.

reprend précisément cet argument lorsqu'il déplore que l'augmentation de la qualité technique des films n'aboutisse qu'à un nivellement par la médiocrité. Pour souligner les risques inhérents à cette dévaluation progressive, Tocqueville prend l'exemple du produit de valeur le plus résistant qui soit, le diamant. Même la plus précieuse des pierres peut être réduite à l'état de caillou si la logique industrielle et démocratique s'en empare :

L'industrie va quelquefois si loin qu'il lui arrive de se nuire à elle-même. On est déjà parvenu à imiter si parfaitement le diamant qu'il est facile de s'y méprendre. Du moment où l'on aura inventé l'art de fabriquer les faux diamants, de manière qu'on ne puisse les distinguer des véritables, on abandonnera vraisemblablement les uns et les autres, et ils redeviendront des cailloux.⁸⁹

Le double thème de l'imitation et du faux, présents chez Greenberg et Macdonald, se retrouvent dans cette allégorie de la destruction des valeurs par la démocratie. L'auteur lui-même articule cet exemple avec le sort des beaux-arts en démocratie, en indiquant, à la suite immédiate du paragraphe cité plus haut : "Ceci me conduit à parler de ceux des arts qu'on a nommé, par excellence, les beaux-arts". Le sort de la culture est lié à celui des pierres précieuses. Pourtant, cet exemple montre les limites de la transposition du propos de *De la démocratie en Amérique* à la situation des Etats-Unis en 1957 : le diamant artificiel a bien été inventé, mais en raison d'un coût de fabrication disproportionné, il n'a pas affecté la valeur de la pierre naturelle. Une part de la valeur est une construction sociale, un signe de distinction, qui n'est affectée ni par des critères économiques ni par sa reproduction mécanique. Pourquoi la culture ne résisterait-elle pas aussi bien que le diamant à sa reproduction mécanique, à sa multiplication ?

De façon similaire, nombre des jugements négatifs portés par Tocqueville sur les productions artistiques en démocratie portent la marque d'une sensibilité aristocratique en net décalage avec les valeurs défendues par les critiques des années cinquante. Lorsqu'il souligne le caractère superficiel et facilement séduisant de ces productions, il ne peut que recueillir l'approbation rétrospective de Rosenberg ou Macdonald. Dans le détail, cependant, les qualités qu'ils prêtent aux arts hors démocratie ne sont pas celles que retiennent les lecteurs modernes :

Il se passe alors dans les beaux-arts quelque chose d'analogue à ce que j'ai déjà fait voir quand j'ai parlé des arts utiles. Ils multiplient leurs œuvres et diminuent le mérite de chacune d'elles. Ne pouvant viser au grand, on cherche l'élégant et le joli ; on tend moins à la réalité qu'à l'apparence. [...] Les auteurs viseront à la rapidité de l'exécution plus qu'à la perfection des détails. Les petits écrits y seront plus fréquents que les gros livres, l'esprit que l'érudition, l'imagination que la profondeur.⁹⁰

⁸⁹ *Ibid.*, 76.

⁹⁰ *Ibid.*, 77 et 88.

L'incompatibilité affirmée ici entre imagination et profondeur, ou l'avantage que possèderaient les gros livres sur les "petits écrits" établissent des distinctions difficilement réconciliables avec les critères de réussite littéraire contemporains. Sauf à supposer ce que ce décalage provient de la victoire même de l'esthétique démocratique, il faut admettre que les jugements portés par Tocqueville sur la démocratie et ses effets reposent sur un système de valeurs auquel les participants aux débats sur la culture de masse ne pouvaient adhérer. Il ne s'agit pas ici de nier la valeur de ces jugements ou de contester l'acuité des analyses de Tocqueville, mais de relativiser l'enthousiasme des éditeurs du recueil lorsqu'ils écrivent que son texte est aussi actuel "que si sa visite avait eu lieu hier, et pas il y a cent vingt cinq ans".

Comme Flaubert dans l'introduction de Rosenberg, Tocqueville se voit attribuer un double rôle dans cette partie théorique de *MC*, puisqu'il est à la fois une étape historique et un auteur aux commentaires encore valides. L'introduction de la section propose un va-et-vient entre ces deux fonctions. La phrase : "Les habitants des Etats-Unis n'ont [...] point encore, à proprement parler, de littérature" est ainsi présentée comme emblématique de l'année de sa visite, 1835. Quelques lignes plus loin, il est question de la destinée de l'Amérique et des pouvoirs de prédiction de l'auteur, permettant de relier ses analyses à celles des critiques ultérieurs, comme Clement Greenberg.⁹¹ Cette double localisation temporelle reprend l'imprécision chronologique du concept de culture de masse, tel qu'il existe dans la théorie de Macdonald, qui la présente alternativement comme un phénomène remontant au XIX^e siècle, l'époque de Tocqueville, et comme étant indissociable des développements technologiques et sociaux du début du XX^e siècle. En assignant un double rôle à Tocqueville, l'unité de l'objet d'étude est donc préservée, mais au prix d'une imprécision croissante.

La fonction de *Democratic Vistas* dans *MC* est plus simple. Le texte de Whitman n'est pas investi du rôle prédictif attribué à *De la démocratie en Amérique*, mais au contraire présenté comme ancré dans son époque : les années suivant la guerre de sécession, la deuxième moitié du XIX^e siècle. Si la condamnation de la culture de masse a gardé son actualité, les espoirs de Whitman de voir émerger une culture spécifique à une Amérique démocratique sont d'emblée présentés comme un moment dépassé.

Ecrit à la première personne, ou à la première personne du pluriel pour évoquer les Etats-Unis, le texte s'ouvre sur une prédiction : les Etats-Unis sont destinés à dominer le monde sur un plan matériel, mais s'ils ne parviennent pas à se doter de leur littérature propre, ils seront "l'échec le plus formidable de tous les temps".⁹² La suite est consacrée à une analyse plus détaillée de cette affirmation initiale, avec trois axes principaux : l'état

⁹¹ Introduction à la section "Perspectives of Mass Culture", *op.cit.*, 24.

⁹² Walt Whitman, *Democratic Vistas* [1871, ma traduction], *MC*, *op. cit.*, 35.

insatisfaisant de la vie culturelle aux Etats-Unis, héritage du "féodalisme" qu'il est nécessaire de dépasser, le rôle essentiel de la littérature, et enfin la possibilité d'un tel dépassement. Faisant écho à Tocqueville, Whitman, comme Emerson, constate que l'Amérique n'a jusqu'à son époque rien créé, artistiquement ou moralement. Bien entendu, le pays génère l'apparence d'une production littéraire, sous la forme de journaux ou de livres diffusés et lus mais cette production n'est qu'illusoire :

I say that a nation may hold and circulate rivers and oceans of very readable print, journals, magazines, novels, library books, "poetry," etc. – such as the States today possess and circulate – of unquestionable aid and value – hundreds of new volumes annually composed and brought out here, respectable enough indeed unsurpassed in smartness and erudition – with further hundreds or rather millions [...] also thrown into the market – and yet, all the while, the said nation, land, strictly speaking, may possess no literature at all.⁹³

Pour Whitman, la littérature (les autres formes artistiques sont absentes du texte) est à la fois le lien permettant d'unifier une nation et le témoignage qu'une société confie à l'histoire. Or, sa description du paysage littéraire aux Etats-Unis se lit comme la confirmation des hypothèses de Tocqueville : la production est massive, mais les biens offerts ont perdu toute valeur. Guidé par l'appareil critique et par la structure duelle du recueil, le lecteur soupçonne pourtant que si Tocqueville est désigné comme contempteur de la culture de masse, Whitman sera enrôlé pour la défendre. De fait, l'extrait de *Democratic Vistas* présentée dans *MC* comporte une attaque contre Shakespeare lui-même, qui sonne comme une remise en cause des valeurs aristocratiques défendues par Tocqueville. Whitman y oppose la culture démocratique à un art de cours, coupé de la réalité :

The great poems, Shakespeare included, are poisonous to the idea of the pride and dignity of the common people, the life-blood of democracy. The models of our literature, as we get it from other lands, ultramarine, have had their birth in courts, and basked and grown in cast sunshine; and smells of prince's favor.⁹⁴

La violence de cette affirmation est cependant bien moindre dans le texte original, puisque ce paragraphe y est précédé de deux phrases, qui adoucissent l'attaque avant même qu'elle ne soit formulée :

Dominion strong is the body's; dominion stronger is the mind's. What has fill'd, and fills to-day our intellect, our fancy, furnishing the standards therein, is yet foreign.⁹⁵

⁹³ Whitman, *Democratic Vistas, MC, op.cit.*, 38.

⁹⁴ Whitman, *Democratic Vistas, MC, op.cit.*, 37.

⁹⁵ Walt Whitman, *Democratic Vistas* [1871] dans *The Complete Poetry and Prose of Walt Whitman* (New York: Garden City Books, 1948), 288.

Comme dans le cas de Tocqueville, le travail de sélection déforme donc sinon la pensée de l'auteur, du moins son énonciation. Whitman ne condamne pas Shakespeare, mais toutes les formes littéraires qu'il décrit comme héritées du féodalisme ou plus simplement comme "étrangères" ("*foreign*"). Au nom d'une vision nationaliste, Whitman rejette un système politique et sa culture, lorsque celle-ci est utilisée comme instrument de domination. La nécessité est celle d'une culture nationale, réunissant un pays divisé par la guerre de sécession, et cette culture ne peut être aristocratique, puisque les Etats-Unis sont une démocratie. En omettant les deux phrases introductives, les éditeurs de *MC* modifient donc les priorités définies par Whitman : l'appel à la création d'un art américain, donc démocratique, est transformé en affirmation de la valeur intrinsèque de cet art démocratique. Pour Whitman, le problème vient du fait que les innovations politiques des Etats-Unis n'ont pas été réfléchies dans le champ culturel. La littérature n'a jamais reconnu le Peuple (majuscule de Whitman) : "le goût, l'intelligence et la (soi-disant) culture, ont été contre les masses et le sont encore aujourd'hui".⁹⁶ L'ennemi du Peuple porte un nom, la Culture (sa majuscule encore), qui réduit les pics, les montagnes et les océans de l'Amérique, autant d'images exaltées par les transcendantalistes, à des jardins bien entretenus. Pour Whitman, il est urgent d'établir une nouvelle culture, accessible à tous et échappant aux frontières de classes.

I should demand a program of culture drawn out not for a single class alone, or for the parlors or lecture rooms, but with an eye to practical life, the west, the workingmen, the facts of farms and jack-planes and engineers, and of the broad range of the women also of the middle and working strata, and with reference to the perfect equality of women, and of a grand and powerful motherhood. I should demand of this program or theory a scope generous enough to include the widest human area. It must have for its spinal meaning the formation of a typical personality or character, eligible to the uses of the high average of men – and *not* restricted by conditions ineligible to the masses.⁹⁷

Cette culture de la démocratie est-elle pour autant une culture démocratique ? Pour réformer la littérature, pour lui faire quitter le monde "féodal et dynastique" et s'intéresser enfin au Peuple, Whitman propose de créer une littérature traitant de sujets strictement américains, pour le plus grand nombre, guidée par une esthétique nationale. Cette accessibilité au plus grand nombre ne doit cependant pas être comprise comme une accessibilité matérielle : les valeurs véhiculées et le cadre de références doivent être intelligibles au grand public, mais les modes d'accès à l'objet concret ne sont pas au centre des préoccupations de l'auteur.

Pour s'en convaincre, il suffit de constater qu'une littérature correspondant superficiellement aux spécifications énoncées dans *Democratic Vistas* existait déjà au

⁹⁶ Whitman, *Democratic Vistas*, *MC*, *op. cit.*, 36.

⁹⁷ *Ibid.*, 38.

moment de la publication de l'essai, une littérature populaire, disponible dans des éditions bon marché. Fenimore Cooper (1789-1851), l'auteur de *Last of the Mohicans* (1826), d'ailleurs mentionné par Tocqueville, est un des premiers représentants de cette forme populaire. En dépit des critiques concernant son écriture ou ses intrigues, il était devenu le premier auteur populaire américain exploitant le folklore et l'imagerie nationale.⁹⁸ Une étape importante du développement de cette culture pour le plus grand nombre avait été franchie dix ans avant *Democratic Vistas*, quand Ms. Anne Stephens avait écrit le premier *dime novel*, ces petits romans vendus dix cents, dont la très large diffusion avait été rendue possible par les progrès de l'imprimerie, au milieu du XIX^e siècle. *Malaeska*, la vie d'une jeune indienne décidant d'épouser un colon blanc, s'était vendu à 65 000 exemplaires dans les mois suivant sa publication, et *Seth Jones, or The Captives of the Frontier*, publié la même année avec une campagne de promotion importante, atteignit les 600 000 exemplaires.⁹⁹ Lorsque Whitman se demande où est le Mississippi et où sont les vaillants hommes de l'ouest dans la littérature américaine, il ne peut ignorer l'existence de cette littérature populaire, très largement diffusée, qui partage son intérêt pour la "véritable Nature" sur laquelle s'établissent les Etats-Unis. Pourtant, on cherchera en vain la moindre mention de *Malaeska* ou de *Seth Jones* dans *Democratic Vistas* : en dépit de ses déclarations volontaristes, Whitman recherche dans la littérature plus qu'un thème national et une large diffusion. Ses références esthétiques sont Homère, Platon ou Juvénal, et s'il rejette Shakespeare comme symbole de la culture britannique, la culture classique reste sa référence.

La "nouvelle" littérature qu'il réclame devra donc, pour qu'il la reconnaisse, être conforme à une norme esthétique héritée des cultures qu'il prétend dépasser. Au-delà de son appel à une réforme du concept même de culture, Whitman plaide surtout pour un renouvellement des contenus, un affranchissement de l'influence anglaise (il propose ainsi de remplacer "les haies taillées, les promenades et les bouquets de fleurs" de la poésie anglaise par "le cosmos de feu et de glace de la Nature").¹⁰⁰ La culture "pour les masses" qu'il souhaite voir se développer n'est donc pas la culture de masse du XX^e siècle. Son silence à propos des *dime novels* et des auteurs populaires de son époque,

⁹⁸ On lira par exemple la réaction de Mark Twain à une réévaluation critique de *Deerslayer* : "A work of art? It has no invention; it has no order, system, sequence, or result; it has no lifelikeness, no thrill, no stir, no seeming of reality; its characters are confusedly drawn, and by their acts and words they prove that they are not the sort of people the author claims that they are; its humor is pathetic; its pathos is funny; its conversations are -- oh! indescribable; its love-scenes odious; its English a crime against the language. Counting these out, what is left is Art. I think we must all admit that." Mark Twain, "Fenimore Cooper's Literary Offenses" (1895) dans *Great Short Work of Mark Twain* (New York : Harper and Row, 1967), 181.

⁹⁹ Sur les *dime novels*, voir Paul Bleton, "Industrie, masse et culture médiatique : la paralittérature américaine (1860-1940)" dans Mollier, Sirinelli et Valloton [eds.] *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860-1940*, op. cit., 37-50.

¹⁰⁰ Whitman, *Democratic Vistas*, op.cit., 40.

laisse penser qu'il n'aurait pas été enthousiasmé par les développements ultérieurs de l'industrie culturelle.

Le dialogue annoncé entre Tocqueville et Whitman, comme précurseurs respectifs des critiques et des défenseurs de la culture de masse tourne court. S'il est indéniable que l'analyse socio-économique de Tocqueville anticipe en partie sur les écrits des années cinquante, on cherchera en vain dans le manifeste de Whitman des arguments liés à ceux de Seldes ou White, pour ne prendre que ces deux exemples. L'idéal culturel de Whitman est cependant, nous l'avons vu, très proche de celui de Tocqueville, même s'il en appelle à la création de nouvelles œuvres de culture haute, plus spécifiques aux Etats-Unis que celles disponibles jusqu'alors. Lorsqu'il décrit la production littéraire commerciale disponible à son époque, c'est pour en nier l'importance, pour lui refuser le statut même de littérature. Les termes qu'il choisit rendent l'analyse difficile, mais lorsqu'il rejette la Culture pour en appeler à la création d'arts démocratiques, il faut y lire un refus des œuvres étrangères, et tout particulièrement britanniques, qu'il souhaiterait voir remplacer par le travail d'auteurs américains exploitant des thèmes eux aussi américains. Les deux auteurs s'opposent donc sur le rôle et les vertus de la démocratie, mais ont des visions très similaires du champ culturel et de ses normes. En s'inspirant de Clement Greenberg, on pourrait considérer que tandis que Tocqueville déplore le *kitsch*, Whitman en appelle à la création d'une avant-garde.

Le troisième et dernier texte de cette perspective historique, un extrait de *La révolte des masses* (1930), du philosophe et essayiste José Ortega y Gasset (1883-1955), traite lui aussi de la démocratie et de ses limites. Bernard Rosenberg annonçait dans son introduction que le lien de causalité entre démocratie et culture de masse était une "idée reçue", dont il attribuait l'origine à Tocqueville. Pourtant, le choix d'opposer Ortega y Gasset, en plus de Tocqueville lui-même, au plaidoyer pro-démocratie de Whitman crée un déséquilibre en faveur de cette "idée reçue". Si Whitman chante l'Amérique "en-masse" (voir "One-Self I Sing", reproduit en introduction), Ortega y Gasset écrit lui son horreur de cette masse.

Il est peu question de culture dans *La révolte des masses*, conformément aux intentions de son auteur, qui précise dans sa préface qu'il lui a été nécessaire de minimiser son étude de la culture pour se concentrer sur l'"homme-masse".¹⁰¹ Lorsque la question se présente au cours de son développement, Ortega y Gasset ne s'intéresse pas à l'éventuelle apparition d'une culture spécifique pour les masses, mais seulement à la disparition du cadre de référence préexistant. S'il s'alarme

¹⁰¹ Ortega y Gasset, "Préface pour le lecteur français", *La Révolte des masses*, *op. cit.*, 44-45. Il sera distingué dans ces notes entre le texte complet, *La Révolte des Masses*, et l'extrait présenté dans *Mass Culture*, sous le titre "The Coming of the Masses".

de la destruction en cours, il ne perçoit aucun remplacement, même d'un ordre inférieur :

On ne peut parler d'idées ou d'opinions si on n'admet pas une instance qui les règle, une série de normes auxquelles on puisse se référer dans la discussion. Ces normes sont les principes de la culture [...] Il n'y a pas de culture là où il n'y a pas de principes de légalité civile auxquels on puisse en appeler. [...] Il n'y a pas de culture là où les polémiques sur l'esthétique ne reconnaissent pas la nécessité de justifier l'œuvre d'art.

Quand toutes ces conditions font défaut, il n'y a pas de culture. Il n'y a que barbarie, dans le sens le plus strict du mot. Et, ne nous faisons pas d'illusions, c'est ce qui commence à se produire en Europe, sous la révolte progressive des masses.¹⁰²

Cette analyse de la décadence culturelle de l'Europe nous invite également à relever que c'est de l'Europe et d'elle seule que traite *La révolte des masses*. Les Etats-Unis (et la Russie) sont mentionnés au cours de l'ouvrage, mais en tant que contre-modèles. La décadence suscitée par l'avènement des masses est un problème strictement européen, puisque "l'Amérique ne fait rien d'autre que commencer son histoire"¹⁰³. Pourtant, bien que ne traitant ni de la question culturelle ni même des Etats-Unis, *La révolte des masses* joue un rôle important dans le développement de *MC*, rôle que délimite le titre donné à l'extrait retenu "The Coming of the Masses", l'avènement des masses. Ortega y Gasset observe le passage de l'idée de démocratie à celui de société de masse.

Le passage utilisé correspond à l'intégralité du premier chapitre de *La révolte des masses* et décrit la crise de la vie publique sous l'effet du trop-plein de population qui envahit aussi bien les hôtels que les plages ou les théâtres. L'accroissement de la population européenne (sur lequel l'auteur revient à plusieurs reprises dans le reste de l'ouvrage) ne résume pas à lui seul l'avènement des masses : simultanément, l'individu s'est fondu dans la multitude, dans l'agglomération. "Les protagonistes ont disparu ; il n'y a plus maintenant que la chorale". Selon Ortega y Gasset, la sociologie permet de passer de cette notion quantitative de multitude à celle plus qualitative de "masse sociale" (qui ne se limite pas à la classe ouvrière, identification courante au XIX^e siècle). Cette masse se définit par l'absence d'introspection, l'absence de valeur de référence, au point qu'il est même possible, en dehors du groupe, de dire si un individu est masse ou non.¹⁰⁴

Un individu fait partie de la masse, non seulement lorsque la valeur qu'il s'attribue – bonne ou mauvaise – ne repose pas sur une estimation justifiée de qualités spéciales, mais lorsque, se sentant comme tout le monde, il n'en éprouve cependant aucune angoisse, et se sent à l'aise, au contraire, de se trouver identique aux autres.¹⁰⁵

¹⁰² Ortega y Gasset, *La Révolte des masses*, op. cit., 117.

¹⁰³ Ortega y Gasset, *La Révolte des masses*, op. cit., 191-193.

¹⁰⁴ Cet emploi de "masse" en tant qu'attribut du sujet provient de la traduction française de l'ouvrage.

¹⁰⁵ Ortega y Gasset, "The Coming of the Masses", op.cit, 43.

La division entre masse et individu est affaire d'autodétermination et ne coïncide donc pas avec la division traditionnelle en classes sociales. Tout découle ensuite de cette constatation : la masse regroupe par définition des individus ne possédant pas de dons particuliers. Or, certaines activités humaines (artistiques ou politiques) nécessitent ce genre de talent. Les masses avaient pour tradition de ne pas interférer dans ces domaines, dans lesquels exerçait une minorité qualifiée, sous le contrôle de la loi. Pour l'auteur, un basculement s'est produit, le passage de la démocratie libérale à une "hypermocratie". La masse ne délègue plus à une minorité de politiciens, mais "agit directement sans loi, imposant ses aspirations et ses goûts au moyen de pressions matérielles". Le même phénomène se produit dans le domaine intellectuel, et l'écrivain sait que l'homme moyen ne le lira que dans le but de vérifier que ses écrits ne s'éloignent pas trop des lieux communs du moment. L'avènement des masses signifie donc la fin de l'individu et de tout don dans un domaine ou un autre.

La caractéristique du moment, c'est que l'âme médiocre, se sachant médiocre, a la hardiesse d'affirmer les droits de la médiocrité et les impose partout. [...] La masse fait table rase de tout ce qui n'est pas comme elle, de tout ce qui est excellent, individuel, qualifié et choisi. Quiconque n'est pas comme tout le monde, ne pense pas comme tout le monde, court le risque d'être éliminé.¹⁰⁶

La révolte des masses traite de la médiocrité de l'homme moyen et de l'échec inéluctable de toute démocratie dans laquelle le peuple exerce des responsabilités. En dépit de son ton pamphlétaire et de la radicalité de son opposition à la démocratie, le texte propose une analyse féconde de la société de masse. La description de l'homme-masse refusant l'introspection et se mesurant à l'aune de sa conformité sera ainsi à la base du best-seller sociologique de David Riesman, *The Lonely Crowd* (1950). Riesman et ses co-auteurs y décrivent la condition de l'homme moderne comme extra-déterminé ("*other-directed*"), c'est-à-dire se déterminant socialement par rapport aux avis des autres, par opposition à un homme intro-déterminé ("*inner-directed*") en voie de disparition, pour lequel des valeurs intériorisées servent de guide.¹⁰⁷ Par ailleurs, il faut souligner que contrairement à ces penseurs conservateurs du XIX^e siècle dont il s'inspire, Ortega y Gasset n'oppose pas les barrières de classe à cette masse qu'il voit émerger. Il note, dans le passage reproduit, que cette masse nouvelle ne se confond pas avec une "masse ouvrière" ("*working mass*"), mais absorbe des représentants de toutes les classes sociales. La rupture est nette avec cette posture aristocratique ou bourgeoise, sensible chez les penseurs anglais du XIX^e siècle, pour laquelle les critiques de la "foule" ("*mob*")

¹⁰⁶ Ortega y Gasset, "The Coming of the Masses", *op.cit.*, 45.

¹⁰⁷ La traduction de ces deux termes est due à Edgar Morin (1964).

servent surtout à exprimer la crainte d'un soulèvement ouvrier.¹⁰⁸ Au sein de *MC*, le texte illustre un basculement, que le titre de l'extrait révèle : il s'agit d'annoncer l'arrivée de la masse dans le débat culturel. La *Révolution des masses* poursuit le questionnement entamé par Tocqueville ou Whitman en dépassant l'étude des rapports entre culture et démocratie pour s'intéresser au devenir de cette culture dans la société de masse.

Cette courte perspective historique soulève de nombreuses questions. La première tient à la quasi-unanimité des opinions présentées quant à la valeur de la culture produite pour, et éventuellement par, le peuple. Présentés par les éditeurs comme opposés sur ce point, Whitman et Tocqueville partagent de fait des références communes à la culture classique, ainsi qu'une grande méfiance envers les produits culturels de grande diffusion. Ortega y Gasset condamne quant à lui tout ce qui peut être destiné à la masse plus qu'à l'individu, et s'il ne s'exprime pas sur la question culturelle, tout dans l'extrait présenté indique son mépris pour ces formes. Le déséquilibre entre contempteurs et défenseurs de la culture de masse, déjà perceptibles dans les textes introductifs, s'accroît encore ici, de façon d'autant plus efficace que ces perspectives historiques sont présentées comme équilibrées, comme le site d'un débat virtuel entre les différents auteurs. Les auteurs reconnus s'étant exprimés sur ce sujet de la culture populaire ont le plus souvent adopté une perspective très critique, et il n'est donc pas absurde que ce biais soit reflété dans *MC*. Néanmoins, il n'était pas impossible de retrouver un ou plusieurs textes prenant clairement partie en faveur de cette littérature du plus grand nombre, ne serait-ce que chez Matthew Arnold.¹⁰⁹

Au delà de leur critique des formes culturelles de grande diffusion, ces trois textes posent la question des rapports entre culture et régime politique. Bien que leur évaluation des conséquences diffère, Tocqueville, Whitman et Ortega y Gasset s'accordent pour considérer que les formes culturelles sont déterminées ou devraient être déterminées par le système politique au sein duquel elles sont produites. À de rares exceptions près, cette question est absente du reste de *MC*, la plupart des auteurs ne remettant pas en cause le système démocratique américain, au point qu'il est possible de parler d'une absence manifeste de cette question, dans les textes de Macdonald ou Rosenberg. En balayant comme une idée reçue l'association entre démocratie et culture de masse, Rosenberg en particulier se protège, interdit à quiconque de lire dans ses critiques de la seconde un doute quant à la première. Or, en considérant que la majorité

¹⁰⁸ La notion de "foule" chez Gustave Le Bon est en revanche étendue très au-delà de cette classe ouvrière, puisqu'il y inclut aussi bien les jurés de cours d'assise que les assemblées parlementaires.

¹⁰⁹ Pour une perspective historique plus complète sur la notion de culture et ses rapports à la démocratie, on pourra consulter les travaux de Leo Lowenthal ou se reporter au travail de référence du critique anglais Raymond Williams, *Culture and Society*, *op. cit.*

se trompe, qu'il est nécessaire de lui imposer des normes intellectuelles et esthétiques à laquelle elle n'adhère pas d'elle-même, c'est bien la sanction du plus grand nombre qu'il remet en cause, et par là le fondement du processus démocratique. Le système qu'il propose comporte pourtant plusieurs contre-arguments potentiels à cette critique, notamment l'idée que la culture de masse est un système de valeurs factices, qu'il s'agit d'un mécanisme de tromperie, conduisant la majorité à faire des choix sur des bases erronées. Cependant, en refusant d'emblée le lien entre démocratie et culture de masse, il perd l'occasion de clarifier sa propre position et devient vulnérable aux accusations d'élitisme. Ces accusations seront, dans les années suivant la parution de *MC*, un des principaux angles d'attaques des critiques du recueil et des théories de la culture de masse.

Cette perspective historique ne remplit donc que partiellement ses objectifs. L'extrait de Tocqueville joue son rôle, en prouvant que les caractéristiques de la culture de masse étaient déjà perceptibles en 1835, et en transférant une partie de l'aura de l'auteur aux textes qui l'entourent dans ce recueil. En revanche, le déséquilibre du débat, ainsi que les altérations apportées aux textes conduisent à percevoir *MC* comme une entreprise partisane, loin de l'objectivité revendiquée dans les textes introductifs. Le choix de ne retenir que trois textes, en les juxtaposant dans une même section à ceux de Macdonald, Greenberg ou encore Seldes, s'avère contre-productif. Le panorama reste parcellaire, il entretient la confusion entre les deux bornes chronologiques possibles pour l'idée de culture de masse et surtout, il introduit une discontinuité en forme d'interrogation. Comment la culture en démocratie, étudiée dans ces trois textes, se transforme-t-elle en culture de masse ? La question s'impose, mais elle reste sans réponse dans le cadre du recueil, sans réponse également dans le débat sur la culture de masse, jusqu'en 1957. Elle sera cependant évoquée par la suite, en particulier dans un autre recueil *Culture for the Millions?* qui contestera nombre d'options théoriques de *MC*. Ce sera l'objet d'un chapitre ultérieur.

Douze textes pour un Grand Débat

En dépit d'une division artificielle en deux parties distinctes, le corpus théorique de *MC* est d'une grande cohérence. La méthode retenue, la juxtaposition de textes antagonistes crée un mouvement de va et vient entre critiques et contradicteurs, qui se lit donc comme un véritable débat. Néanmoins, à l'instar de ce qui se produit dans le reste du recueil, un déséquilibre important apparaît en faveur des critiques de la culture de masse, que ce soit par le choix des textes, le nombre de contributeurs ou simplement le nombre de pages accordé à chaque point de vue.

A bien des égards, la théorie de la culture de masse de Dwight Macdonald constitue l'élément central du recueil. Sa situation même en fait le point d'entrée des sections théoriques, puisqu'elle suit immédiatement la perspective historique, ainsi qu'un article de Leo Lowenthal qui s'y rattache, et fait ainsi le lien entre les critiques traditionnelles de la culture populaire et leurs incarnations contemporaines. Par son titre, par sa situation, le texte constitue une introduction à l'ensemble des articles qui lui font suite dans le recueil, introduction d'autant plus efficace que la majorité des contributeurs des sections théoriques sont liés à un titre ou un autre au texte de Macdonald. La condamnation sans réserve de la culture de masse qui en est l'objet devient donc la norme à partir de laquelle seront jugées les autres contributions. Cette prééminence accordée à Macdonald produit de nombreux effets de brouillage de la perception des autres textes : les contributions de Clement Greenberg, Gilbert Seldes ou Theodor Adorno seront lues, dans l'ordre et la logique du recueil, comme des réponses ou des précisions apportées à la théorie de Macdonald, alors qu'ils comptent parmi ses sources d'inspiration.

Sur un plan plus structurel, la division en deux parties de ces investigations du concept de culture de masse a été qualifiée plus haut d'arbitraire ; elle l'est à plus d'un titre. Aucune logique discernable ne permet de comprendre ce qui vaut à un texte d'être inclus dans les "Perspectives of Mass Culture" plutôt que dans "The Overview". Qui plus est, chacune de ces sections comporte une sorte de sous-section non marquée : trois textes, constituant la perspective historique, ouvrent ainsi "Perspectives of Mass Culture", à quoi répondent deux textes en conclusion de "The Overview" qui constituent un semblant de conclusion pour le recueil en délimitant les évolutions possibles de la société, afin de répondre aux problèmes posés par la culture de masse. Signalons enfin que chacune des deux parties comprend un extrait d'ouvrage de Gilbert Seldes, donnant à lire l'évolution de sa position entre 1951 (*The Great Audience*) et 1956 (*The Public Arts*), mais le plaçant également dans la situation délicate d'être mis en contradiction par ses propres écrits. La force structurante de ces deux parties théoriques, le positionnement autour d'une norme définie par le texte de Macdonald, est donc parasitée par le manque de rigueur de l'organisation, un manque de précision qui constitue le défaut récurrent de *MC* à tous niveaux.

Malgré cela, ces deux sections constituent bien la partie la plus riche et la plus fréquemment citée de l'ouvrage, celle aussi dans laquelle sont rassemblés la plupart des contributeurs les plus prestigieux du recueil (les exceptions, apparaissant dans les autres sections de l'ouvrage, seraient George Orwell, Edmund Wilson, Robert Warshaw et David Riesman).

Le cas de l'article de Leo Lowenthal, qui permet le passage de la perspective historique à la théorie de Macdonald, illustre bien le biais de *MC* contre la culture de masse. L'objectif ostensible du texte est de remédier à ce que l'auteur qualifie d'"allergie anti-historique" des chercheurs en sciences sociales aux Etats-Unis.¹¹⁰ Pour cela, il propose de remonter aux origines du débat, à Tocqueville, qu'il cite, ou à Montaigne et Pascal, et fixe l'origine de ce qu'il qualifie de culture populaire au tout début du XIX^e siècle, avec l'apparition des journaux de grande diffusion. L'expression "culture de masse" n'est quant à elle employée qu'à quelques reprises dans le texte, pour se référer à des travaux contemporains de la parution du texte. La distinction entre les deux notions, qui n'est pas reprise sous cette forme dans le reste du recueil,¹¹¹ est une des solutions pour résoudre le problème de la double définition du concept qui parcourt *MC*. L'article serait alors une description du passage des études de la culture populaire aux théories de la culture de masse. Notons que cette perspective historique diffère notablement de celle mise en place dans le recueil, puisqu'il n'est pas question ici des rapports entre démocratie et culture, pas même dans la citation de Tocqueville.

Pour Lowenthal, la question centrale est celle du rôle du divertissement et de l'évasion. Déjà posée au XVI^e et au XVII^e siècle, elle n'a toujours pas trouvé de réponse dans les écrits d'auteurs contemporains, lesquels déplorent l'effacement de l'individu par les médias de masse ou se félicitent à l'opposé des possibilités de distraction, de socialisation qu'offrent ceux-ci. Le texte mentionne ensuite Saint-Simon et Nietzsche, référence commune aux membres de l'Ecole de Francfort, pour tracer à grands traits une généalogie du débat sur la culture de masse, s'achevant avec l'année précédant sa parution (1950). Dans l'introduction à la section, les éditeurs présentent l'article comme une réflexion historique et méthodologique, une articulation neutre entre le texte d'Ortega y Gasset et la théorie de Macdonald :

In the essay by Lowenthal the author shows that the central problem of the relationship of culture to leisure has perplexed such thinkers as Montaigne, Pascal and Nietzsche long before the mass media began to play their dominant roles. Lowenthal pleads for a historical and philosophical frame of reference, so that popular culture can be studied as a social phenomenon.¹¹²

Ce paragraphe omet de mentionner les liens entre Lowenthal et l'Ecole de Francfort, alors même que la dernière partie de son article constitue une introduction à

¹¹⁰ Leo Lowenthal, "Historical Perspectives of Popular Culture," *American Journal of Sociology* (1950) dans, *MC*, *op. cit.*, 53.

¹¹¹ Les termes sont toutefois employés, parfois en opposition, mais avec un sens différent de celui que leur donne Lowenthal. L'article de Irving Howe, par exemple, dont il sera question en détail plus loin, oppose bien "mass culture" à "popular culture", mais l'auteur attribue à cette dernière une valeur proche de ce que Macdonald appelle la "folk culture", c'est-à-dire une culture populaire mais authentique. Irving Howe, "Notes on Mass Culture", *MC*, *op.cit.*, 498.

¹¹² Introduction à "Perspectives of Mass Culture", *MC*, *op.cit.*, 25.

la théorie critique développée par Adorno et Horkheimer. La théorie critique, qui se construit bien autour d'un "cadre de référence historique et philosophique" est ici opposée aux méthodes de la sociologie positiviste, la "recherche empirique", également attaquée à quelques pages de là par Macdonald. Il ne s'agit pas seulement pour Lowenthal d'opposer deux méthodologies, mais également de montrer que dans le cadre de la théorie critique, la culture populaire ou de masse est étudiée sur un mode nécessairement négatif : facteur de régression, de standardisation, etc.

En d'autres termes, l'article de Lowenthal, présenté et utilisé comme une articulation entre deux sous-parties, complète et renforce la perspective critique de Macdonald, corrigeant en particulier les imprécisions de sa chronologie.¹¹³ Tout en accordant certes une large part à des considérations historiques et méthodologiques, Lowenthal se livre lui aussi à un travail critique à l'unisson de la thèse dominante du recueil. La phrase la plus citée du texte est de ce point de vue explicite : "le concept opposé à celui de culture populaire est l'art" ("*The counterconcept to popular culture is art*").¹¹⁴ Il s'agit donc d'un nouvel exemple de ce travail éditorial qui en maintenant les apparences de l'objectivité promeut un jugement nécessairement négatif sur la culture de masse. Ce type de jugement est naturalisé au point de devenir, dans le recueil, l'opinion "normale" sur le sujet : toute défense de ces formes culturelles apparaît alors comme une transgression, comme une remise en cause de cette norme.

En dehors des articles de Macdonald et Greenberg, on peut dénombrer trois textes qui au cours de ces deux sections, ne se contentent pas de reprendre cette norme théorique négative, mais se l'approprient et la renforcent. Dans l'ordre du recueil, il s'agit des textes de Theodor Adorno, Irving Howe et Ernest van den Haag. Ces cinq articles au total, six si on leur ajoute l'introduction de Bernard Rosenberg, constituent l'expression la plus complète de la thèse dominante le recueil : la culture de masse comme menace pour les individus, la société et la culture classique. Poursuivant leur stratégie de création de dialogues virtuels, les éditeurs vont juxtaposer à chacun de ces textes ceux d'un contradicteur potentiel ; ainsi, la fameuse brouille entre Adorno et le sociologue Leo Lowenthal est-elle reconstituée, de même que les rapports conflictuels entre Dwight Macdonald et Gilbert Seldes. Dans la plupart des cas, ces oppositions tournent court, et ne parviennent pas à rétablir l'équilibre entre deux visions de la culture de masse, car si les jugements négatifs sont clairement formulés, les textes qui leur sont opposés ne proposent que très rarement une défense convaincue de ces formes culturelles. Le seul

¹¹³ Dans une version ultérieure de sa théorie, Macdonald s'appuiera d'ailleurs plus en détail sur la perspective historique proposée par Lowenthal, afin de corriger ses propres lacunes dans ce domaine.

¹¹⁴ Lowenthal, "Historical Perspectives of Popular Culture", *op. cit.*, 49.

débat équilibré a lieu entre le sociologue conservateur Ernest van den Haag et le critique Leslie A. Fiedler, et ce bien que le texte du premier atteigne une longueur triple de celui du second.

En 1957, la *Dialectique de la raison* n'est pas encore disponible en anglais, dix ans après la parution de la première édition allemande, mais Adorno est déjà reconnu, nous l'avons vu, comme un contributeur d'importance au débat sur la culture de masse, notamment grâce à "On Popular Music" (1941), cité à de multiples reprises dans *MC*. Le texte reproduit dans le recueil est moins connu, moins théorique également, puisqu'il s'agit d'une étude des structures et stéréotypes dans les émissions de télévision, réalisée en 1954 pour une revue de recherche sur la radio et la télévision. Comme son titre l'indique, "Television and the Patterns of Mass Culture" propose également une réflexion sur les rapports entre le média et les structures plus générales de la culture de masse.¹¹⁵ Comme Lowenthal, Adorno distingue la culture populaire, phénomène historique documenté et ancien, de la culture de masse, phénomène récent, indissociable de l'apparition des grands médias contemporains.

Les caractéristiques les plus saillantes de ce texte sont celles qu'inventoriait l'introduction de Lowenthal à la théorie critique : ancrage historique explicite, analyse des effets psychologiques de la culture de masse, lecture des produits culturels comme production industrielle, réflexion sur la standardisation et les stéréotypes, vision des consommateurs comme un public passif et pacifié, etc. Le texte explore chacun de ses domaines dans un style clair, sans recours au vocabulaire marxiste et philosophique si présent dans ses monographies et articles pour des publications plus pointues, telles que la revue de l'Institut de recherche sociale. La théorie critique présuppose bien un jugement négatif sur la culture de masse, et Adorno va souligner à plusieurs reprises les "dangers", la "menace" que représentent les émissions de télévision en 1954 :

The more opaque and complicated modern life becomes, the more people are tempted to cling desperately to clichés which seem to bring some order into the otherwise ununderstandable. Thus, people may not only lose true insight into reality, but ultimately their very capacity for life experience may be dulled by the constant wearing of pink and blue spectacles.¹¹⁶

Les différents thèmes évoqués ici, public composé de spectateurs passifs, dangers de la standardisation (ici, les stéréotypes) et l'idée de culture de masse comme simulacre d'échappatoire sont celles qu'Adorno développait déjà en 1941. Notons néanmoins l'incongruité de l'image finale, puisque les lunettes dont il est question ici, permettant de regarder des films en trois dimensions, étaient à l'époque utilisées exclusivement au

¹¹⁵ Theodor W. Adorno, "Television and the Pattern of Mass Culture", *Quarterly of Film, Radio and Television* (vol.8, 1954) repris dans *MC*, op.cit., 474-488.

¹¹⁶ *Ibid.*, 484.

cinéma et non devant la télévision.¹¹⁷ Une différence plus profonde tient au refus d'Adorno de considérer la culture de masse comme un phénomène esthétique. L'accent est surtout mis sur les effets qu'elle produit, sur son mode de production et ses structures internes, non sur une évaluation subjective de la valeur de l'œuvre. Il remet d'ailleurs en cause en introduction la valeur de la distinction entre culture haute et culture basse, ou de masse, en écrivant que "les vestiges de l'aspiration esthétique à l'autonomie, à la création d'un monde autosuffisant, survivent jusque dans les formes les plus triviales de la culture de masse".¹¹⁸ S'il ne rejette pas l'idée de distinguer par l'esthétique la culture commerciale et la culture traditionnelle, il met en garde contre toute approche essentialiste, qui s'intéresserait aux œuvres plus qu'à leur contexte de production et de réception.

En formulant ainsi ses objections à certaines formes de critiques de la culture de masse, particulièrement celle de Clement Greenberg, Adorno produit un texte plus nuancé, plus optimiste que ses écrits précédents sur le sujet. L'article s'achève ainsi sur l'espoir d'améliorer la télévision, en dépit des limites inventoriées jusque là, notamment l'usage excessif de stéréotypes et le refus de traiter les questions abstraites sans avoir recours à un individu synecdoque (la "pseudo-personnalisation"). En retenant ce texte tardif, dans lequel Adorno cherche à souligner l'originalité de son approche par rapport à celle développée dans les magazines littéraires aux Etats-Unis, les éditeurs masquent la grande convergence initiale entre les deux courants critiques. Adorno ne peut alors être perçu que comme un intervenant tardif dans le débat, écrivant en réaction à une norme théorique, qui est d'ailleurs celle du recueil, reposant sur une opposition fondamentale entre culture haute et culture de masse. Il montre ainsi que le paradigme utilisé dans *MC* n'est pas la seule approche possible de cette question, tout en parvenant, par une méthode différente, à un jugement aussi négatif que celui de Macdonald ou Rosenberg. La démonstration aurait cependant été tout aussi convaincante en faisant usage d'un texte plus notable d'Adorno, un texte plus long et plus influent, comme ceux qu'il avait pu publier aux Etats-Unis entre 1940 et 1945 ; "On Popular Music" aurait été le choix le plus efficace de ce point de vue, puisqu'il est cité par Macdonald, Lowenthal, Riesman ou encore Irving Howe.

Les "notes sur la culture de masse", publiées en 1948 par un Irving Howe alors âgé de 28 ans, servent dans *MC* de substitut à ce texte fondateur, mais absent.¹¹⁹ L'article

¹¹⁷ Le cinéma en "trois dimensions", par lunette anaglyphes, connaît au début des années cinquante une vogue considérable, l'industrie du cinéma y voyant un moyen de contrer par le grand spectacle le développement de la télévision. L'adoption d'une norme de diffusion de télévision en couleur, condition indispensable pour l'usage de ce procédé, ne date quant à elle que de 1953, un an avant l'article d'Adorno.

¹¹⁸ *Ibid.*, 474.

¹¹⁹ Irving Howe, "Notes on Mass Culture", *MC*, *op. cit.*, 496-503.

avait été écrit pour *Politics*, la revue fondée par Dwight Macdonald, dans laquelle avait aussi été publié "A Theory of Popular Culture" quatre ans plus tôt, et qui s'était focalisé sur cette question dès sa création. Howe cite longuement le texte d'Adorno dans les premières pages de son propre essai et en reprend les idées-clés, qu'il s'agisse de l'analyse de la fonction de la culture de masse ou encore de la prééminence des processus sociaux sur les considérations esthétiques. Le choix de faire primer l'étude de l'effet sur celle de l'objet transparait dès la première phrase du texte :

When we glance at the pseudo-cultural amusements that occupy the American people's leisure time, we soon wonder: what happens to the anonymous audience while it consumes the products of mass culture?¹²⁰

Comme Adorno, Howe se focalise sur ce qu'il qualifie de "pulsion inconsciente à l'auto-effacement", que nourrit la culture de masse en proposant une évasion artificielle, mécanique et insatisfaisante, soulageant les souffrances psychiques créées par la société sans pour autant remettre celle-ci en cause.

"Notes on Mass Culture" est donc avant tout une réitération des théories d'Adorno telles qu'elles étaient exprimées en 1941, avec toutefois une formulation très différente. La rigueur du sociologue allemand est remplacée par une écriture plus imagée, plus proche du style vigoureux de Dwight Macdonald. Pour Adorno, la musique populaire était un processus mécanique, une machinerie tentant de se faire passer pour une création artistique et vivante ; son analyse épousait alors ces formes mécaniques, dans une série de paragraphes rigoureusement hiérarchisés, dépourvus de métaphores, de digression ou d'implication personnelle. On comparera ainsi la façon dont chaque auteur aborde le processus d'effacement de l'identité de l'auditeur ou du spectateur par la consommation de produits culturels de masse :

Distraction is bound to the present mode of production, to the rationalized and mechanized process of labor to which, directly or indirectly, masses are subject. This mode of production, which engenders fears and anxiety about unemployment, loss of income, war, has its "non-productive" correlate in entertainment; that is relaxation which does not involve the effort of concentration at all.¹²¹

Un passage similaire chez Irving Howe délaisse la terminologie marxiste pour faire de la culture de masse un cauchemar organique, décrit en partie à la première personne :

The movie theatre is like a dark cavern, a neutral womb, into whose soothing and dissolving blackness we can escape from our frayed selves. In a nonreligious age, the movie theatre is one of the few places that provide a poor man with a kind of retreat, a place

¹²⁰ *Ibid.*, 496.

¹²¹ Adorno, "On Popular Music", *MC, op. cit.*, 458.

where he can throw off the shackles of his social responsibility, relationships and personality. Here, at least, he does not have to acknowledge his irritating self.¹²²

Cette rencontre entre la sociologie de l'École de Francfort et le style imagé des critiques littéraires new-yorkais allait devenir la base du traitement de la question de la culture de masse dans *Dissent*, que Howe allait fonder en 1954.¹²³ Le pouvoir de conviction de ce texte est indéniable, et il est patent que Howe a cherché à éviter d'empiéter sur l'étude d'Adorno, puisqu'il est question de cinéma, de bandes dessinées, de littérature mais jamais de musique populaire. En s'écartant de la construction et du vocabulaire contrôlés de son modèle, Howe prend cependant le risque de rendre son raisonnement frappant mais imprécis, adoptant sans doute avec un peu trop de conviction la devise de Macdonald selon laquelle la valeur d'un texte se juge à son style.¹²⁴ À l'image du passage cité plus haut, le texte se compose de fragments dont l'efficacité rhétorique est assurée aux dépens de la cohérence de l'ensemble. Comme chez Macdonald, les repères chronologiques manquent de précision. La culture de masse est par endroits traitée comme un phénomène très récent, Howe évoquant favorablement le western "à l'ancienne" en l'opposant à la production culturelle actuelle, tandis que certains exemples pointent vers une origine à la fin du XIX^e siècle (ainsi, *The Yellow Kid* de Outcault, alors considéré comme le début de la bande dessinée, publié à partir de 1893). De la même façon, la culture de masse est considérée à la fois comme un moyen de promouvoir la conformité en la représentant, mais dans les cas où elle fait place à des contenus transgressifs, comme l'anarchisme des héros de *comic strip* que sont les *Katzenjammer Kids*, il suggère que ces transgressions sont sans importance et renforcent elles aussi le statu quo. Il ne s'agit donc plus d'étudier des produits culturels de masse, mais de mettre l'observation en conformité avec un jugement négatif pré-formulé.

Empruntant à Adorno et Macdonald sans parvenir à la maîtrise théorique du premier ou à la clarté du second, cet article joue dans *MC* un rôle de renforcement, de répétition des textes qu'il accompagne. Son intérêt est alors historique, puisqu'il fournit dès 1948 une définition de la culture de masse exprimant l'ensemble des contradictions internes du concept. La lecture de ce court paragraphe, renvoyé en note, suffit à expliquer pourquoi la majorité des auteurs a évité de fournir ce type de définition,

¹²² Howe, "Notes on Mass Culture", *MC*, *op. cit.*, 497.

¹²³ En rappelant que Bernard Rosenberg, par ailleurs éditeur du recueil, était un collaborateur régulier de *Dissent*.

¹²⁴ Dans une lettre critique adressée à Howe en cette même année 1948, Macdonald lui rappelait ainsi cette conviction : "What I object to – and I know that you will take it seriously, since you yourself have on occasion shown an appreciation of the importance of this signpost – is the STYLE. The style is the man – and also the politics." Macdonald, lettre à Irving Howe, 19 décembre 1948, *A Moral Temper*, *op. cit.*, 155.

préférant cerner le concept par des listes d'exemples. La confusion entre définition et jugement de valeur apparaît ici sans ambiguïté :

As used in recent discussions, "mass culture" refers to the production of synthetic, easily accessible amusements for mass audiences, as well as to the products themselves. In mass culture, the material of arts are exploited, although art works, except very rarely and that by accident are not created. Mass culture allows art neither to thrive nor to perish, since art is at once its most dangerous competitor and its one indispensable source of "ideas".¹²⁵

Howe, comme Macdonald, allait réviser cette analyse au cours des années suivantes, abandonnant ce relatif optimisme qui l'amenait à conclure que la culture de masse ne pouvait se permettre de faire disparaître l'art. A cette nuance près, l'article s'approche au plus près des théories de Macdonald, et leur sert de validation théorique.¹²⁶ Rien ne signale en effet que c'est sous la direction ou du moins la responsabilité de Macdonald lui-même que l'article avait été écrit, et le lecteur peu averti ne pourra conclure qu'à l'existence d'un consensus sur le sujet alors qu'il n'aura lu que des variations d'une unique opinion.

L'article d'Ernest van den Haag (1914-2002), sociologue conservateur, qui allait devenir une des voix dominantes du débat dans les années suivant la parution du recueil, propose bien, en revanche, une analyse distincte de celle de l'Ecole de Francfort ou des NYI. Sa philosophie est illustrée par une phrase tirée de ses notes de bas de page :

No one who has seen the frescoes at Pompeii or studied Rome in its decadence can fail to be impressed – as were Arnold Toynbee, Guglielmo Ferrero and M.I. Rostovtzeff – with some parallels to our own popular culture.¹²⁷

La culture populaire est ici à prendre dans un sens strictement équivalent à celui de la culture de masse chez Howe, Macdonald ou Adorno. La condamnation conservatrice de la décadence renvoie quant à elle à Ortega y Gasset, même si l'auteur n'ignore pas la contribution des intellectuels radicaux à la critique de cette culture de masse. Écrit l'année de la parution de *MC*, le texte est postérieur à toutes les autres approches critiques du sujet, à l'exception de celle de Bernard Rosenberg. Van den Haag dispose donc d'un recul critique par rapport aux autres textes du recueil, qui lui permet de souligner en connaissance de cause la continuité entre ses arguments et ceux des auteurs

¹²⁵ Howe, "Notes on Mass Culture", *op.cit.*, 503.

¹²⁶ Comme Macdonald, Howe minimise l'influence des produits culturels de masse, et du cinéma en particulier, sur sa propre existence. Dans sa biographie, il raconte par exemple avoir vu sa mère pleurer à une projection de *All Quiet on the Western Front* au début des années trente, évoquant l'évènement avec une émotion manifeste. Il faudra cependant attendre la fin du débat sur la culture de masse pour que ce type de récit transparaisse dans ses écrits. Irving Howe, *A Margin of Hope* (New York : Harcourt, Brace, Jovanovitch, 1982), 5.

¹²⁷ Ernest Van den Haag, "Of Happiness and Despair We Have no Measure", extrait de *The Fabric of Society* (1957), publié simultanément dans *MC, op. cit.*, 522.

présents, ainsi que ses points de désaccord. Contrairement à ceux-ci, il ne considère pas qu'il existe une "masse", mais se réfère aux pauvres ou à la classe ouvrière pour désigner les consommateurs d'une culture dégradée, se plaçant directement dans la lignée de ces penseurs du XIX^e siècle, effrayés par l'hypothèse d'un soulèvement ouvrier. Comme eux, il est préoccupé par le sort de la culture comme idéal, ainsi que par les possibilités de survie de l'individu soucieux de se distinguer, dans une société enseignant à tous l'égalitarisme et le relativisme.

Pour Van den Haag, l'opposition entre culture haute et culture de masse s'incarne dans les difficultés que rencontre l'individu cherchant à préserver sa singularité. Contrairement à Macdonald, par exemple, il ne cherche pas à s'abriter derrière une approche théorique, mais prend fait et cause pour une élite qu'il juge menacée : la culture de masse est pour lui une "violation" de la personnalité. Sa position ne souffre d'aucune ambiguïté, puisqu'il ne cherche pas à défendre simultanément l'élite et la masse, mais rejette cette dernière sans équivoque. La culture de masse qu'il décrit est donc directement une culture de la masse, indissociable de celle-ci et non imposée d'en haut. La masse ne produit pas directement les objets culturels qu'elle consomme, mais elle transmet ses préférences à ceux qui les créent et impose de fait un "goût moyen", relayé par l'éducation de masse, qui décourage toute consommation culturelle singulière.¹²⁸

La culture haute ne peut survivre à cet affaiblissement des distinctions, ni aux attaques dont elle est l'objet : réécriture (l'édition révisée de la Bible), mutilation, condensation ou transposition sont autant de procédés normalisant une œuvre, et la privant de sa pertinence. L'argument selon lequel de tels résumés peuvent pousser à découvrir les œuvres originales est repoussé d'une métaphore alimentaire : une sucrerie n'a pas vocation à ouvrir l'appétit.¹²⁹ Prenant l'exemple d'une collection visant à rééditer les "cent grands livres" de l'histoire de l'humanité, Van den Haag y voit une forme plus sournoise d'adultération de la culture haute. Même reproduits *in extenso*, ces livres sont altérés par le procédé de sélection, qui les distingue, les érige en exemple et les coupe du champ de la connaissance auquel ils appartiennent. La continuité historique est absente de ce type de présentation. Ainsi, un projet motivé par "une révolte contre la corruption et la négligence de [l']héritage culturel" s'avère n'être qu'une forme "plus ambitieuse et plus prétentieuse de digestion" de la culture haute.¹³⁰ La diffusion des classiques en

¹²⁸ *Ibid.*, 519-520.

¹²⁹ Comme Tocqueville ou Macdonald, Van den Haag illustre le danger de l'utilisation d'images, appartenant à d'autres champs de connaissances que celui de l'auteur : biologiquement, le sucre ouvre l'appétit.

¹³⁰ *Ibid.*, 525. Ce même exemple a été traité en détail par Dwight Macdonald dans un article célèbre, que Van den Haag avait sans doute lu, même s'il ne le cite pas. Dwight Macdonald, "The

livres de poche n'est guère plus estimable aux yeux de l'auteur, qui compare ces fragments de culture à la vision incongrue d'un chef africain portant un haut-de-forme. Le chapeau, comme la culture haute, deviennent ridicules lorsqu'ils sont arrachés à leur environnement, et le chef africain reste lui-même en dépit de l'emprunt.

American homes are now decorated with African masks and statues of Mexican gods, with Gothic crucifixions and Japanese prints as incongruous in them as the top hat on the tribal chief. Whether they come from past civilizations – including Western high and folk cultures – or from contemporary Africa, whether they are tacked to the wall, worn, read, listened to, viewed or danced, such fragments, however entertaining or even instructive, are no more than frosting on the cake of popular culture; they do not change its nature, but intensify its syncretic stylelessness.¹³¹

Toute cohabitation est dénoncée comme une compromission, et ce alors que l'auteur explique que les valeurs de la culture populaire sont transmises à tous dès l'école maternelle. Cultiver des goûts personnels en devient même un obstacle à la réussite sociale, puisque "le succès est le fruit d'un appétit sans discernement". Même les universités sont dénoncées pour leur tendance à encourager un certain conservatisme culturel, quand elles ne cèdent pas à la tentation de la simplification, imitant à distance le cheminement des médias de masse. La trajectoire déclinante apparaît donc comme inéluctable : si les mécanismes décrits par l'auteur sont exacts, alors le rôle de la culture haute ne peut que diminuer continuellement, jusqu'à ce qu'elle ne subsiste plus qu'à l'état de fétiche.

Van den Haag se place donc après la révolte des masses d'Ortega y Gasset : tout est consommé, et il ne reste plus qu'à attendre l'invasion barbare qui mettra fin à la décadence. Pour qui serait tenté d'adopter le point de vue des masses concernées, et de souligner que le point de départ de cette décadence, "l'accroissement du pouvoir des pauvres" a pu être bénéficiaire à la majeure partie de la population, l'auteur dispose d'une réfutation, qui constitue à la fois la conclusion et le titre de l'article. La masse est-elle plus heureuse pour autant ? demande-t-il.

Whether "the mass of men" felt better or worse without the mass-production techniques of which popular culture is an ineluctable part, we shall never know. Of happiness and despair we have no measure.¹³²

Dans ces dernières lignes du texte, Van den Haag peut afficher une préoccupation tardive pour le sentiment de la "masse des hommes", mais le sujet de son texte est ailleurs. En s'appuyant sur les écrits de Macdonald, mais aussi sur ceux d'intellectuels

Book-of-the-Millennium Club", *The New Yorker* (29 novembre 1952), dans Macdonald, *Against the American Grain* (New York: Random House, 1962), 243-61.

¹³¹ Van den Haag, "Of Happiness and Despair We Have no Measure", *MC, op.cit.*, 527.

¹³² *Ibid.*, 536.

antérieurs plus ouvertement conservateurs, de Kierkegaard à Ortega y Gasset en passant par T.S. Eliot, il construit une théorie de la société de masse, dans laquelle transparaît une véritable peur de la foule ou des pauvres, même si ces deux catégorisations sont abandonnées assez tôt dans le texte. Contrairement à Macdonald, il ne s'intéresse que peu aux formes de la culture de masse, préférant décrire celle-ci comme un phénomène exclusivement social, un déplacement et un effacement des valeurs et des distinctions. Le jugement porté sur les rééditions de classiques en livres de poche permet de mesurer l'écart entre les deux théories. Pour Macdonald, ce type de diffusion, laissant intact le texte original, ne pouvait être qu'une bonne chose en soit, tandis que Van den Haag voit dans cet accès facilité aux grandes œuvres une dilution de la fonction de celles-ci. Consommées par un public ne disposant pas d'une culture préalable, mises sur le même plan que de simples divertissements, elles perdent leur sens et leur valeur.

La théorie de la culture de masse proposée ici a donc cette particularité de ne pas s'intéresser aux caractéristiques de ces objets culturels, réduits à de pures fonctions. Le contexte de parution explique cette approche, puisque l'ouvrage dont est extrait ce texte, *The Fabric of Society* (1957), traite de la société de masse. La culture de masse est alors traitée comme un cas particulier de cette théorie générale, ce qui explique la prédominance d'une approche sociologique plutôt qu'esthétique : de là l'écart entre ce texte des autres approches critiques parues dans *MC*. La conclusion reflète cette différence dans les prémisses, puisque Van den Haag ne propose pas de solution aux problèmes qu'il diagnostique ; le déclin inéluctable est inscrit dans le modèle qu'il propose. Là où des auteurs comme Rosenberg ou Macdonald entretiennent un rapport paradoxal avec le peuple, considéré à la fois comme danger et victime, Van den Haag ne retient que la première hypothèse. L'action ponctuelle, qu'il s'agisse de la reconstitution d'une avant-garde, comme proposé par Macdonald, ou de l'amélioration des produits culturels de masse, est alors exclue d'emblée, puisque c'est la trame même de la société industrielle ("*the fabric of society*") qui est en cause. La théorie culturelle de Van den Haag rejoint donc les écrits antérieurs, de Tocqueville à Ortega y Gasset, présentant la culture de masse comme l'émanation directe de la démocratie. Une vision déterministe, aristocratique et pessimiste qui conclut un parcours cyclique dans *MC* : de Tocqueville à Van den Haag, respectivement le texte le plus ancien et le plus récent du recueil, la théorie critique revient à son point de départ. Cette concordance, à plus d'un siècle d'écart, souligne l'extrême compacité de ces théories critiques. Le vocabulaire varie, la perspective choisie également, mais tous ces textes présentent une véritable continuité théorique, il est vrai renforcée par le travail éditorial. Cette norme théorique, mise en place dès la double introduction et relayée par la théorie de culture de masse de Dwight Macdonald constitue le principal fil conducteur d'un ouvrage dans lequel se rencontrent

de multiples approches, de multiples centres d'intérêts. En ce sens, il est pertinent de ne retenir du recueil, comme nombre de critiques l'ont fait, que ce corpus critique unifié par des citations croisées et de multiples renvois mutuels.

Les défenseurs de la culture de masse sont loin de présenter un front aussi uni, une telle concordance théorique. Il est vrai qu'ils se trouvent d'emblée en infériorité numérique, contrairement à ce que l'alternance ostensible entre des points de vues contradictoires pourrait laisser supposer. Le cas de Whitman et Tocqueville, traité plus haut, est un parfait exemple de contradiction superficielle dissimulant un accord sur le fond. Par la suite, Paul Lazarsfeld et Marshall MacLuhan, dont les articles sont confrontés respectivement à celui d'Adorno et de Irving Howe, sont également loin de réfuter les thèses qui leur sont opposées.

L'opposition entre Adorno et Lazarsfeld illustre pourtant une question fondamentale dans la recherche en sciences sociales aux Etats-Unis : l'approche empirique, inspirée des sciences naturelles, permet-elle de rendre compte des questions socio-culturelles ? Travaillant ensemble au début des années quarante dans un programme de recherche sur la radio à Berkeley (dont faisait également partie Leo Lowenthal), les deux hommes s'étaient brouillés par la suite d'un profond désaccord sur le sujet. Adorno, poursuivant le travail de l'Ecole de Francfort, estimait que l'établissement d'un cadre philosophique et historique était une nécessité pour l'étude de tout phénomène de société. Lazarsfeld, pour sa part prônait une approche plus objective, faisant de la collecte de faits le principal axe de la recherche, opposant sa "recherche administrative" à la "théorie critique" d'Adorno et Horkheimer.¹³³ L'écart entre les deux écoles de pensées n'allait cesser de s'accroître, les tenants de la théorie critique rejetant de plus en plus nettement l'utilitarisme et le souci d'impartialité de la sociologie empirique, jusqu'à un article d'Adorno de 1956 décrivant la sociologie empirique comme stérile, stupide, aveugle et insensible.¹³⁴

Cette opposition entre une méthode philosophique ou littéraire et une approche empirique dépasse le conflit entre Adorno et Lazarsfeld. On trouvera dans *MC* plusieurs autres exemples de ce désaccord méthodologique, qui n'est pas sans incidence sur le traitement de la culture de masse.¹³⁵ La recherche sociale empirique n'a en effet pas

¹³³ Paul Lazarsfeld, "Administrative and Critical Communications Research," *Studies in Philosophy and Social Science*, Vol. IX, No. 1 (1941), 2-16.

¹³⁴ Paul Lazarsfeld, *Qu'est-ce que la sociologie ?* (Paris : Gallimard, 1971) [reprise d'une étude de l'UNESCO, 1^{er} chapitre de *Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines*], 124-137.

¹³⁵ Les articles de Leo Lowenthal ou Dwight Macdonald déjà cités traitent de la question, tout comme un texte important de Bernard Berelson, rejeté dans les sections techniques du recueil, "Who Reads What Books and Why", *Saturday Review of Literature* (12 mai 1951) dans *MC*, *op.cit.*, 119-125. L'ouvrage de C.P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*,

l'usage d'un concept comme la culture de masse. Un article de 1953 du sociologue Eliot Friedson, présent dans la bibliographie du recueil, établit que la notion même de masse est inutilisable dans le cadre d'une recherche en sciences sociales. La masse est définie comme un groupe possédant quatre caractéristiques : elle est hétérogène, composée d'individus ne se connaissant pas, ne comporte pas d'échange entre les individus qui la composent, enfin elle est peu organisée et dépourvue de meneurs. Selon Friedson, les grands médias n'induisent pas un comportement de masse, du moins pas dans le sens strict définit précédemment. "Les recherches tentant d'expliquer le comportement des membres d'un public devraient éviter d'avoir recours au concept [de masse] qui risque de mener à des méthodes d'études inappropriées pouvant dissimuler des faits pertinents".¹³⁶ Friedson prend soin de préciser que ses conclusions n'invalident pas la notion de masse dans d'autres domaines de recherche, mais les implications sont claires : si le public des grands médias n'est pas une masse, il devient impossible de parler de l'ensemble des objets culturels qu'ils diffusent comme une culture de masse. En d'autres termes, une approche sociologique empirique ne permet pas d'utiliser le concept, et ne peut donc aboutir à un quelconque jugement, positif ou négatif, à son propos. Cette même année 1953, la romancière Mary McCarthy, amie proche de Dwight Macdonald décrit sous forme romancée cette opposition entre empirisme et philosophie, jusque dans les universités :

An unresolved quarrel between the sciences and the humanities was at the bottom of every controversy, each claiming against the other the truer progressive orthodoxy, the words, *scholastic, formalistic, scientific, positivistic*, being hurled back and forth.¹³⁷

La querelle dépasse donc la question de la culture de masse pour se situer sur un plan plus fondamental. Les termes de l'opposition entre Adorno et Lazarsfeld, recherche administrative contre théorie critique, ne concernent notre sujet d'étude que de façon subsidiaire : la confrontation de leurs deux textes dans le recueil reconstitue un débat qui n'est pas celui traité par ailleurs dans *MC*. Ce dialogue a bien lieu, mais, en décalage avec l'objet du recueil, il ne peut mettre en danger la norme théorique de celui-ci.

"Mass Communications, Popular Taste and Organized Social Action" est écrit par Lazarsfeld en 1948, en collaboration avec Robert Merton, son collègue à l'université de Columbia. La date est notable, car elle est aussi celle de la parution des "notes sur la

deviendra un best-seller en réduisant l'opposition à un conflit d'arrière-garde du monde des lettres contre celui des sciences.

¹³⁶ "Research concerned with the problem of explaining why members of the audience behave as they do should avoid using the concept at the risk of using inappropriate methods of study and obscuring pertinent facts." Eliot Friedson, "Communication Research and the Concept of Mass", *op. cit.*, 313-314.

¹³⁷ Mary McCarthy, *The Groves of Academe*, (Londres: Panther Books, [1953]1964), 55.

culture de masse" de Irving Howe, dans les premières années du débat sur la culture de masse. Lazarsfeld et Merton identifient trois questions portant sur les effets des médias de masse : peuvent-ils être utilisés à des fins de propagande ? Ont-ils pour effet d'encourager le conformisme et l'abandon du sens critique chez ceux qui les consomment ? Enfin, quel rôle jouent-ils dans la formation du jugement esthétique ?¹³⁸ L'hypothèse propagandiste est rapidement écartée, mise sur le compte de la méfiance des intellectuels envers les médias de masse. Les deux autres points reçoivent en revanche un traitement plus détaillé, les deux auteurs estimant que les inquiétudes sur ces sujets ont des fondements sérieux.

Le texte ne suit donc pas une ligne strictement positiviste et empirique, mais se situe à un niveau intermédiaire entre les théories d'Adorno et les études de cas refusant de s'éloigner des données factuelles : un niveau d'analyse théorisé par Merton sous le nom de "portée moyenne".¹³⁹ Ainsi, il ne sera pas question de culture de masse ou autre expression homologue, mais les deux auteurs se risqueront à supposer l'existence dans les médias de masse d'un "dysfonctionnement narcotique" ("*narcotic dysfunction*"), prenant la forme d'un remplacement de l'action par la contemplation.¹⁴⁰ C'est avec précaution qu'ils abordent la question du "goût populaire", dénonçant en préambule les critiques du "déclin culturel" et de la "dépravation des goûts". Ces précautions prises, ils n'hésitent cependant pas à évoquer le "niveau notoirement bas du goût populaire" et à l'opposer au "critères esthétiques relativement élevés" des minorités cultivées du passé. Ils tentent pourtant de minimiser l'idée de déclin culturel dû aux médias de masse par un argument statistique :

The *average* level of aesthetic standards and tastes of audience has been depressed, although the tastes of some sectors of the population has undoubtedly been raised and the total number of people exposed to communication contents have been vastly increased.¹⁴¹

Ces arguments ne suffisent pas à écarter l'hypothèse de l'existence d'une culture de masse distincte des cultures du passé. Les efforts des deux auteurs visent alors à neutraliser tout jugement de valeur sur cette nouvelle culture, tout en considérant

¹³⁸ Paul Lazarsfeld et Robert Merton, "Mass Communication, Popular Taste and Organized Social Action", dans Lyman Bryson [ed.] *The Communications of Ideas* (1948) repris dans *MC*, op. cit., 457-459.

¹³⁹ "I attempt to focus attention on what might be called *theories of the middle range*: theories intermediate to the minor working hypotheses evolved in abundance during the day-by-day routine of research, and the all-inclusive speculations comprising a master conceptual scheme..." Robert Merton, *Social Theory and Social Structure*, Second edition (New York; The Free Press, [1949]1957) cité dans Armand et Michel Mattelard, *Histoires des théories de la communication* (Paris: La découverte, 2002), 24.

¹⁴⁰ Paul Lazarsfeld et Robert Merton, "Mass Communication, Popular Taste and Organized Social Action", dans Lyman Bryson [ed.] *The Communications of Ideas* (1948), repris dans *MC*, op. cit., 464.

¹⁴¹ *Ibid.*, 467.

comme sérieuse l'hypothèse d'une scission du champ culturel, qui fonde les théories critiques de la culture de masse :

It should be noted that much remains to be learned concerning standards appropriate for mass art. It is possible that standards for art forms produced by a small band of creative talents for a small and selective audience are not applicable to art forms produced by a gigantic industry for the population at large. The beginnings of investigation on this problem are sufficiently suggestive to warrant further study.¹⁴²

L'opposition supposée entre Adorno et Lazarsfeld est donc réduite à un point de détail, au refus des deux sociologues d'émettre un jugement de valeur qu'ils estiment en dehors de leur domaine de compétence. Loin d'en constituer une réfutation, ce texte apporte un soutien important à l'hypothèse de la culture de masse, en affirmant que celle-ci est plausible même dans le cadre d'une méthodologie empirique et positiviste.

Impossible, pourtant, de conclure sur ce texte en ignorant son instrumentalisation ultérieure. Dans le cadre de *MC*, il joue donc le rôle d'une pseudo-contradiction renforçant le modèle théorique critique dominant, mais c'est à un tout autre titre qu'il sera utilisé dans les années ultérieures. En guise d'introduction, Lazarsfeld et Merton proposent en effet une explication au développement de la critique des médias de masse, soulignant l'amertume des critiques devant l'échec de l'éducation de masse :

Now, people have more leisure time. They have, ostensibly, greater access to the cultural heritage. And what use do they make of this unmortgaged time so painfully acquired for them ? They listen to the radio and go to the movies. The mass media seem somehow to have cheated reformers of the fruits of their victories. [...] For generations, men fought to give people more leisure time, and now they spend it with the Columbia Broadcasting System rather than with Columbia University.¹⁴³

Lazarsfeld était sans doute satisfait de ce rapprochement de CBS et de l'université de Columbia, puisqu'il allait le réutiliser dans au moins un autre texte écrit à la même époque. Cette analyse allait être reprise et utilisée peu de temps après la parution *MC*, pour présenter les théories de la culture de masse comme l'expression de la frustration et de la déception des intellectuels. Nous y reviendrons.

Il sera également amplement question par la suite du cas Marshal McLuhan, qui deviendra le prophète des médias de masse au milieu des années soixante. Son texte reproduit dans *MC* annonce ses théories ultérieures, sans pour autant leur donner ce style érudit et obscur qui marquera aussi bien *The Gutenberg Galaxy* que *Understanding Media*. Dans cet article, "Sight, Sound and Fury", McLuhan postule que les effets des changements survenant dans les communications de masse sont systématiquement sous-estimés. L'invention de l'imprimerie est une date-clé, ayant

¹⁴² *ibid.*, 468.

¹⁴³ *Ibid.*, 460.

changé la fonction de l'écrit mais aussi la société dans son ensemble, créant une mentalité de l'écrit, une "culture du livre" hégémonique, laquelle s'est érigée en norme culturelle absolue. De ce fait, les révolutions suivantes des modes de communication n'ont pas reçu la considération qu'elles méritaient : presse, radio, cinéma et télévision sont considérés comme des sous-produits, en marge de la culture, alors qu'ils représentent des modes d'expression légitimes et des avancées pour l'humanité. Les jugements négatifs portés sur le contenu de ces nouveaux médias n'ont servi qu'à déplacer la question, à masquer le fait que la forme est un sujet plus crucial que le contenu. En d'autres termes, et en anticipant de quelques années, le média lui-même est le message.

L'histoire des communications telle que l'écrit McLuhan est celle d'un progrès linéaire. Les médias conditionnent notre façon de voir le monde (ils sont des fenêtres sur les idées, "*idea-windows*"), et chaque nouvelle invention se substitue à la précédente pour le plus grand bien de l'humanité. La crainte de la décadence culturelle est ici renversée : les médias se succèdent en une série de révolutions, créant de nouveaux environnements à explorer. Ceci s'accompagne d'une exaltation de la communication pour la communication. Il explique ainsi que le meilleur match de football (américain) ne prend son sens que devant un public nombreux, faute de quoi "il lui manque une partie de son pouvoir de communication". Le média est mythifié, doté d'une essence qui dépasse ses manifestations concrètes : McLuhan évoque ainsi les "pouvoirs magiques" du cinéma, capable de transformer la réalité en "monde du rêve" (plus loin, il parle de nouveau d'un pouvoir de "transformation magique").¹⁴⁴

Cette vision d'un progrès continu, qui fait primer le mode de diffusion sur les contenus renverse les conclusions des critiques de la culture de masse. McLuhan écrit même que leurs arguments ont autant d'impact que s'ils étaient mis en scène sur un plateau de cinéma désert. Pourtant, le McLuhan de 1954 n'a pas encore épousé la fiancée mécanique, et lui-même ne s'est pas débarrassé totalement de ses réticences quant aux médias de masse.¹⁴⁵ Avec des accents prométhéens, il évoque ainsi la destruction possible des valeurs de l'humanité par les médias qu'elle a créés. Les transformations induites ne sont pas nécessairement souhaitables. Par ailleurs, parmi les onze créateurs cités dans le texte (Dylan Thomas, Wilde, Shaw, Yeats, Synge, Platon, Malraux, Joyce, Pound, Eliot et Da Sica), on ne trouve qu'un seul réalisateur pour dix écrivains, la plupart faisant partie du panthéon moderniste, et trois d'entre eux étant connus pour

¹⁴⁴ Marshall McLuhan, "Sight, Sound and Fury", *The Commonweal* vol.60 (1954) repris dans *MC, op. cit.*, 493.

¹⁴⁵ Le mot est de Bernard Rosenberg, dans son introduction à *Mass Culture Revisited* : il y oppose le rejet des médias de masses par McLuhan dans *The Mechanical Bride* et son enthousiasme ultérieur.

leur opposition déclarée à la culture de masse (Eliot, Pound et Malraux). McLuhan chante donc les louanges des nouveaux médias, mais ses références, comme celles de White et comme celles de Whitman avant eux, sont des plus classiques.¹⁴⁶

En dépit de ces réticences, il est indéniable que le texte présente une vision très favorable des médias de masse, en rupture avec le ton critique qui domine le recueil (et la place centrale accordée à la littérature dans celui-ci est un argument convaincant à l'appui de ses thèses). Il illustre cependant la principale faiblesse des auteurs défendant la culture de masse dans *MC* : l'absence de théorie unificatrice. McLuhan perçoit que les théories de la culture de masse sont structurellement hostiles à celle-ci et aux nouveaux médias. Il propose donc de s'affranchir entièrement du concept, mais ce faisant, il affaiblit également la position de ceux qui, comme David Manning White, ont choisi de s'opposer de l'intérieur.

Inséré entre les textes d'Adorno et de Howe, ce texte illustre aussi la difficulté pour les éditeurs à illustrer la position des tenants d'une approche conciliante de la culture de masse. Les représentants du consensus théorique critique ne se voit opposer des réponses fragmentaires qui, quand elles ne sont pas contre-productives (comme celle de Lazarsfeld et Merton) s'opposent autant entre elles qu'aux approches critiques. Le front des défenseurs de la culture de masse acceptant l'existence de celle-ci et tentant de la défendre se réduit dans *MC* à trois auteurs : David Manning White lui-même, qui les fédère, le critique Leslie Fiedler et surtout Gilbert Seldes.

Comme celui de McLuhan, le texte de Leslie Fiedler (1917-2003) paraît rétrospectivement plus important qu'il ne l'était pour les lecteurs de *MC* au moment de sa publication. En l'état, il s'agit d'une critique tentant d'être à la fois une évaluation de la culture de masse et une remise en cause des théories la concernant. L'historiographie de la culture populaire en a surtout retenu qu'il s'agit d'une des premières expressions d'intérêt des intellectuels pour les comic books. Fiedler, membre de la seconde génération des NYI, s'était fait connaître en 1948 avec sa relecture homosexuelle de Huckleberry Finn, "Come Back to the Raft, Huck Honey!", parue dans *Partisan Review*. Il allait devenir une source d'agacement considérable pour ses aînés (Macdonald, William Phillips, etc.) en prenant assez tôt la défense des formes de culture populaire. Cet article, paru deux ans avant *MC* dans *Encounter*, dont Fiedler était un collaborateur régulier depuis sa création en 1953, constitue une des premières étapes de ce positionnement.

Pour Fiedler, les discours négatifs sur la culture populaire, terme par lequel il désigne exclusivement les œuvres elles-mêmes, non leur mode de production et de

¹⁴⁶ Ce sera d'ailleurs encore le cas pour ses ouvrages majeurs, démontrant une érudition impressionnante en littérature et en histoire, sans que celle-ci s'étende aux nouveaux médias si fortement loués.

distribution, sont symétriques de ceux tenus à propos de la culture haute. La culture bourgeoise tente d'imposer ses goûts à l'ensemble de la société, et s'engage dans une guerre culturelle (la métaphore belliqueuse est de l'auteur) contre tout ce qui lui échappe, qu'il s'agisse des artistes et intellectuels, soupçonnés de mépris envers le mode de vie de la classe moyenne, ou des créateurs de culture populaire, qui mettent en scène les tabous et la violence que la société tente de réprimer.

We live in the midst of a strange two-front class war: the readers of the slicks battling the subscribers to the "little reviews" and the consumer of the pulps; the sentimental-egalitarian conscience against the ironical-aristocratic sensibility on the one hand and the brutal populist mentality on the other.¹⁴⁷

La culture moyenne ("*middling culture*") se pose en culture consensuelle, en référence commune à l'ensemble de la société, et rejette au nom de la démocratie ce qui lui échappe, par le haut ou par le bas. Le consommateur de cette culture moyenne est pris entre un idéal inaccessible et un rappel du niveau auquel il pourrait bien retomber, d'où les réactions d'indignation, menant à leur tour à des campagnes de dénigrement et de censure des produits culturels de masse. La culture de masse, serait le *ça* de la culture moyenne, dont la culture haute constituerait le *surmoi*.¹⁴⁸ Impossible dès lors d'établir une hiérarchie entre ces niveaux culturels. Le mépris envers les formes culturelles de masse ne serait que le rejet de formes culturelles différentes, refusant les canons esthétiques adoptés par la classe moyenne, brutale, sexuée, puisant dans des mythes que la littérature moyenne s'efforce de dissimuler. Le conflit primordial entre "magie blanche et magie noire" que mettent en scène les comic books est condamné sans être compris par les "bien-pensants" ("*righteous*").

Cette modélisation du champ culturel suscite deux contre arguments de poids : non seulement elle se focalise sur les objets culturels, sans tenir compte de leur diffusion, de leur consommation ou de leur production, mais elle réduit aussi ceux-ci à un contenu, à une signification, en refusant tout jugement esthétique à leur endroit. Lorsque Fiedler écrit que *Superman* ne devrait pas être condamné pour sa violence, puisque celle-ci serait acceptable dans une œuvre de culture haute, sa position apparaît des plus fragiles. La diffusion régulière de la violence par les médias de masse a-t-elle le même effet que l'exposition contrôlée à cette même violence dans le cadre d'une œuvre

¹⁴⁷ Leslie A. Fiedler, "The Middle Against Both Ends", *Encounter* (1955), dans *MC, op.cit.*, 545.

¹⁴⁸ Cette lecture psychanalytique sous-tend clairement son texte, lorsqu'il explique par exemple que les comic books expriment les impulsions souterraines ("*inner impulses*") des arts traditionnels. *Ibid.*, 541.

choisie, signée et marquée par la personnalité d'un artiste ? Ce à quoi il faudrait encore ajouter que les œuvres de culture haute sont également attaquées par les censeurs.¹⁴⁹

"The Middle Against Both Ends" ne se résume pas à ce cadre théorique instable, mais comprend également dès son introduction une profession de foi qui en constitue la principale innovation :

I am surely one of the few people pretending to actual responsibility who can boast that he has read more comic books than attacks on comic books. I do not mean that I have consulted or studied the comics – I have read them, often with some pleasure.¹⁵⁰

Cette insistance sur les *comic books* est d'actualité en 1954-55, puisque se déroule alors une campagne d'opinion de grande ampleur contre ces fascicules, accusés de corrompre la jeunesse et d'encourager la délinquance juvénile. S'il ne s'agit pas de censure, le cas est une illustration de la stratification décrite par Fiedler : les intellectuels sont indifférents et le grand public condamne une forme culturelle jugée vulgaire et nocive. Ces considérations conjoncturelles poussent Fiedler à s'intéresser à la forme spécifique des *comic books*, et à son fonctionnement. Il remarque à cette occasion que les ouvrages condamnant ceux-ci font preuve d'une méconnaissance évidente de leur objet d'étude, comme il le prouve en relevant plusieurs erreurs factuelles conséquentes.¹⁵¹ Cette méconnaissance, qui pousse les auteurs à analyser les *comic books* comme des œuvres littéraires classiques invalide ces études puisqu'elles ne peuvent rendre compte de la spécificité des œuvres décrites. Fiedler plaide donc pour une étude morphologique sans a priori des *comic books* et, par extension, des autres formes culturelles de masse. La proposition subvertit les discours critiques représentés dans *MC*, puisqu'en insistant sur la nécessité de connaître et de comprendre dans le détail ces formes culturelles, il remet en cause la validité des jugements d'ensemble, les généralisations sur lesquelles reposent les théories de la culture de masse. Il ne s'agit en effet pas d'étudier une forme culturelle pour tenter de l'améliorer, comme le fait Adorno dans son texte sur la télévision, mais de l'étudier pour elle-même, en tant que sujet légitime. C'est donc par cette suggestion

¹⁴⁹ L'étiquette de "culture haute" ne suffit pas à décourager les volontés de censure et les cris d'obscénité. Qu'il s'agisse de l'Armory Show, de la publication longtemps découragée de *Lolita* ou de la réaction aux expositions de photos de Mapplethorpe, les exemples abondent de groupes de pression s'indignant contre la mise en circulation de ce type d'œuvres. Voir Howard Ley Levy, *Government and the Arts, Debates over Federal Support of the Arts in America from George Washington to Jesse Helms* (Boston : University Press of America, 1997), particulièrement p. 116-117.

¹⁵⁰ Fiedler, "The Middle Against Both Ends", *MC*, *op. cit.*, 537.

¹⁵¹ Fiedler lui-même ne fait pourtant pas montre d'une grande érudition concernant les *comic books*. Il suggère ainsi, de façon erronée, que les super-héros représentent la forme la plus populaire et la plus aboutie des *comic books*, et insiste sur la nécessité de comprendre son fonctionnement. L'année 1955 correspond pourtant au point de plus faible popularité du genre, et une des séries "populaires" mentionnées par l'auteur n'est même plus publiée à cette date (*Captain Marvel*, qui cesse sa parution en 1953).

méthodologique que Fiedler répond, en partie aux théories critiques, même s'il reste muet sur les traits autres qu'esthétiques des produits culturels.

Cet intérêt pour des objets culturels populaires est certes transgressif de la part d'un intellectuel appartenant à l'intelligentsia new-yorkaise, mais il ne constitue pas en lui-même une nouveauté : *The Seven Lively Arts*, de Gilbert Seldes, était paru en 1924, trente-trois ans avant *MC*. Défenseur attitré des arts populaires, Seldes est aussi le seul auteur, avec Marshall McLuhan, à voir deux de ses textes inclus dans le recueil, ce qui illustre incidemment la rareté des analystes "favorables" à la culture de masse.¹⁵² De façon plus significative encore, *MC* s'achève sur un de ces textes, qui, en l'absence de toute conclusion, table, appendice ou annexe, se voit littéralement accorder le mot de la fin. Personnage public identifiable, adversaire déclaré des théories de la culture de masse, impliqué dans une brouille durable avec Dwight Macdonald, Seldes à lui seul, ou peu s'en faut, reçoit la lourde tâche de s'opposer à la norme théorique critique qui domine le recueil.

Le premier texte retenu par les éditeurs de *MC* fait pourtant douter des sentiments de Seldes vis-à-vis de ces "arts vivants" qu'il a défendus au long de sa carrière. Il s'agit d'un extrait de son ouvrage de 1951, *The Great Audience*, dont le ton est très éloigné de l'optimisme inconditionnel de 1924. On en jugera à la lecture d'un passage issu du tout premier paragraphe :

The popular arts not only convey a flat and limited picture of life, they actually encourage people to limit the range of their emotions and interests. Our standard of living is still considered the highest on earth, but the standard of life is going down.¹⁵³

Le pessimisme manifeste de cette entrée en matière (en réalité, la page 250 du livre original) ne reflète cependant pas l'ensemble de l'article, mais il indique clairement l'inflexion de la position de Seldes, qui pouvait écrire, en conclusion de *The Seven Lively Arts* :

[In the lively arts] , the energy of America does break out and find artistic expression for itself. Here a wholly unrealistic, imaginative presentation of the way we think and feel is accomplished. No single artist has yet been great enough to do the whole thing – but together the minor artists of America have created the American art.¹⁵⁴

Les "arts populaires", pour Seldes, ne concernent que les produits eux-mêmes, pas leur mode de diffusion ou de production. La distinction est d'ailleurs explicite dans le texte lorsqu'il compare son approche à celle de Macdonald, à propos de laquelle il évoque la

¹⁵² David Riesman ou David Manning White sont également présents à deux reprises dans *MC*, mais dans les deux cas, il ne sont que co-auteurs d'un des textes.

¹⁵³ Gilbert Seldes, "The People and the Arts" extrait de *The Great Audience* (1951), *MC*, *op.cit.*, 74.

¹⁵⁴ Seldes, *The Seven Lively Arts*, *op. cit.*, 300-301.

culture de masse (il emploie aussi à plusieurs reprises et sans guillemets l'expression "arts de divertissement", à propos par exemple de la bande dessinée). L'influence de l'auteur sur *MC* est par ailleurs confirmée par le sous-titre du recueil, "The Popular Arts in America", en contrepoint de son titre. L'opposition entre Dwight Macdonald d'une part et Gilbert Seldes d'autre part est donc annoncée dès la page de titre, puis confirmée dans la première section théorique, articulée autour de l'opposition entre leur texte.

Cette opposition annoncée débouche pourtant, à l'instar de la rencontre entre Lazarsfeld et Adorno, sur une position de compromis proche de la norme critique du recueil. Seldes déplore ainsi que l'adolescence soit érigée en modèle par les médias de masse et y voit une cause d'affadissement et de standardisation des modes de vie, une tentative pour éluder les difficultés réelles de l'âge adulte. La thèse est assez similaire à celle de Horkheimer, cité précédemment par Macdonald, qui soulignait déjà l'abandon de la distinction entre l'adulte et l'adolescent dans la culture de masse. Seldes déplore que la fonction de divertissement des arts populaires soit dévoyée pour devenir une tromperie ("*deception*"). Cette constatation, qui ouvre l'extrait, annonce les difficultés de l'auteur, tentant de préserver l'enthousiasme qui l'a fait connaître pour les formes populaires, en dépit de sa déception à leur endroit. L'historien Michael Kammen, auteur d'une biographie enthousiaste de Seldes, souligne que *The Great Audience* "contient plusieurs contradictions apparentes puisqu'il semble osciller entre des conclusions négatives et positives [à propos des médias de masse]".¹⁵⁵ Le passage qui nous intéresse offre un exemple frappant d'une telle contradiction, puisqu'après avoir établi son diagnostic négatif, Seldes infléchit sa critique, en insistant sur la nécessité d'étudier les effets de ces arts populaires, de mesurer leurs bons et leurs mauvais côtés, afin de réfléchir à d'éventuelles améliorations.

Ne pouvant prendre la défense des arts populaires, il entreprend de relativiser la place attribuée aux "grands arts" ("*great arts*"), assertant que ceux-ci ne représentent pas l'ensemble de l'héritage culturel d'une nation. Tactiquement, il s'agit donc de renverser l'argument des critiques de la culture de masse, pour qui la culture haute représente une référence incontestable. Seldes va au contraire chercher à la relativiser pour minimiser par contraste les défaillances des arts populaires.

Pour Seldes, l'histoire intellectuelle et artistique des Etats-Unis se caractérise par une dissociation permanente entre une classe d'écrivains ou de peintres nostalgiques d'un idéal européen, et à l'opposé, un peuple nouveau, aux aspirations pragmatiques. L'esthète rejoint le puritain dans sa condamnation des goûts populaires. Seldes a recours à une citation du philosophe Bertrand Russell pour suggérer que le degré d'accomplissement artistique d'une société n'est pas le seul critère d'évaluation de celle-

¹⁵⁵ Kammen, *The Lively Arts*, *op. cit.*, 330.

ci, et affirme qu'il distingue également l'"âme humaine" dans "la déclaration d'Indépendance, une loi de finance, une chanson de docker et dans le rire d'un clown". La faute des intellectuels serait de ne pas être conscients de leur insuffisance. Cet égarement les conduit à la désertion, à l'abandon d'un public dont ils ne comprennent pas les intérêts. En refusant de donner au public ce qu'il attend, "ils prennent rendez-vous avec la postérité", mais ne peuvent prétendre incarner la société ou juger de ses attentes.¹⁵⁶ Le développement des arts populaires naît alors de la nécessité de remplir le vide laissé par les "grands maîtres", car eux possèdent cette qualité essentielle, "le pouvoir de communiquer directement avec n'importe qui". Le mouvement historique que décrit Seldes est donc opposé à celui théorisé par Macdonald et, dans une moindre mesure, Greenberg. Pour Macdonald, c'est précisément lorsque la culture populaire est devenue menaçante que les formes artistiques traditionnelles se sont réfugiées dans l'abstraction, dans l'avant-garde.

Cette perspective historique (pour laquelle Seldes concède n'avoir que peu d'intérêt) a surtout pour objet de s'opposer aux thèses des critiques de la culture de masse, d'offrir un fondement à la défense des arts populaires. Ce préambule achevé, l'auteur entreprend de répondre nominalement à certains de ces critiques, T.S. Eliot, James T. Farrell¹⁵⁷ et enfin Dwight Macdonald. La thèse du premier, celle de la nécessité d'un renforcement de la stratification sociale, développée dans *Notes Towards the Definition of Culture* (1948), est rejetée sans équivoque, mais les deux autres théories sont discutées plus longuement. En insistant sur le fait que les deux auteurs échappent à la tradition anti-démocratique de Mencken et en les qualifiant d'"honnêtes", Seldes introduit ces textes sous un jour assez positif, même s'il décrit Farrell en "moraliste candide" lorsque celui-ci nie la nécessité et même l'utilité du divertissement. La critique prend cependant un tour plus sinistre lorsque Seldes fait allusion au passé de sympathisant communiste de Farrell pour discréditer sa thèse :

"A culture... should help to create those states of consciousness, of awareness of one's self, of others, and of the state of the world which aid in making people better, and in preparing for them to make the world better." (Substitute "citizens of the Soviet state" for "people" and the categorical imperative would be accepted in Moscow.)¹⁵⁸

Farrell avait dès les années trente opté pour le trotskisme, en dénonçant l'autoritarisme de la politique stalinienne, mais ce type de distinction était assez peu pertinent pour le

¹⁵⁶ Seldes, "The People and the Arts", *op. cit.*, 79.

¹⁵⁷ James T. Farrell (1904-1979), écrivain radical, auteur notamment dans les années 30 de la trilogie des *Studs Lonigan*. Seldes, comme à son habitude, n'indique pas la provenance des extraits de Farrell qu'il cite. Ils sont issus de "The Language of Hollywood", *Saturday Review of Literature* (5 août 1944), 29-32.

¹⁵⁸ Seldes, "The People and the Arts", *MC, op. cit.*, 81.

grand public en 1951. En dépit d'un passé politique complexe, Dwight Macdonald n'est pas exposé à ce type de rapprochement, et Seldes offre un résumé honnête de "A Theory of Popular Culture" (la version de 1944 de l'article repris dans *MC*), en en reprenant les points essentiels : compétition entre culture haute et culture populaire, rôle de l'avant-garde, disparition de la culture traditionnelle, etc. Seldes concède aux deux auteurs une certaine pertinence dans l'analyse synchronique. "L'échec des arts populaires provient du peu de valeur que leur accordent les exploiters ("*exploiters*")", qui acceptent de fournir du divertissement à une minorité de masse".¹⁵⁹ L'argument selon lesquels les médias de masse donnent au public ce qu'il veut ne tient pas : Seldes est d'autant mieux placé pour en juger qu'il a joué un rôle actif dans le développement de la télévision commerciale. Il évoque alors un concept paradoxal, la "minorité de masse" ("*mass minority*") qui contrôle les discours offerts dans l'espace public, sans refléter les aspirations de l'ensemble de la population.

Ces concessions effectuées, Seldes prend soin de marquer sa différence avec les deux auteurs. A Farrell, il reproche surtout de surestimer le rôle des arts, et de négliger la valeur du divertissement. Quant à Macdonald, Seldes décrit leur opposition comme une simple "différence d'approche". Le principal reproche adressé à l'auteur de "A Theory of Popular Culture" est son fatalisme, sa conviction que l'industrie culturelle est condamnée à la médiocrité. Il souligne également leur différence concernant le rôle de l'artiste et de l'avant-garde en général dans la dynamique de la culture populaire : victime dans un cas et co-responsable dans l'autre. La suite du texte va pourtant invalider cette distinction, puisque Seldes embrasse soudain les vues les plus pessimistes sur la situation de l'intellect dans la société des Etats-Unis :

The new situation, as I see it, is a persistent, unremitting, successful attack on the reasonable man of intelligence, the balanced man of thought and feeling, the individual who has so far escaped the contagion of mass thinking.¹⁶⁰

Dans une observation rappelant celle de Macdonald à propos de la représentation du scientifique, Seldes note ensuite que le système éducatif est systématiquement caricaturé, réduit à des stéréotypes, à la radio ou au cinéma. Les annonceurs, conscients du faible niveau d'éducation de leur public, glorifient cette lacune. Cette "forme extrême d'anti-intellectualisme", qui culmine en une apologie de la bêtise, met en danger "les bases du système politique Américain" au nom d'une rentabilité maximale.

Cette passivité induite au bénéfice des annonceurs explique également le conservatisme des médias de masse, au sein desquels toute remise en cause du système

¹⁵⁹ *Ibid.*, 82.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 84.

capitaliste, et par là de la publicité elle-même est exclue. La structure même des nouveaux médias est marquée par cette peur du changement : rythme répétitif (celui des *serials*, au cinéma ou à la radio), recours aux stéréotypes, immuabilité des émissions, etc. Les symptômes décrits pourraient l'être par Adorno ou Macdonald. La culture commerciale acquiert dans ce texte toutes les caractéristiques identifiées par les plus virulents des critiques, ses formes banales véhiculant des valeurs conformistes imposées d'en haut par les détenteurs du pouvoir financier.

Difficile de lire dans ce texte l'opposition annoncée aux thèses critiques, puisqu'il semble au contraire prouver que même un auteur *a priori* acquis à la cause des arts populaires ne peut que les condamner au début des années cinquante. Pourtant, même dans ce texte, si peu caractéristique de Seldes, une différence considérable subsiste entre sa position et celle de Macdonald, par exemple, distinction que rend perceptible le choix de vocabulaire. Pour Macdonald ou Irving Howe, la culture de masse est un phénomène syncrétique, incluant aussi bien les produits culturels que leur contexte de réception et de production. Chez Seldes, ce contexte reste distinct de ces arts populaires qu'il affectionne, et représente un facteur conjoncturel, pervertissant les qualités intrinsèques de ces formes. Dès lors, il peut exprimer son espoir de voir restauré leur potentiel démocratique par une amélioration de leur structure de distribution, les affranchissant des contraintes économiques. Macdonald proposait en 1944 une révolution culturelle pour mettre fin à l'invasion de la culture populaire, et, devant l'échec du projet, jugeait en 1953 qu'aucune solution plausible ne permettrait de contrarier cette invasion. A l'inverse, Seldes affirme que les Etats-Unis disposent librement de leur futur. Prenant l'exemple de la BBC anglaise, il suggère qu'un système en partie contrôlé par l'Etat pourrait être une solution, même si le contexte politique très droitier des Etats-Unis de l'époque rend cette solution peu probable à court terme.

Cet appel à une reprise de contrôle des arts populaires par le peuple, via ses représentants, est au centre du deuxième texte de Seldes reproduit dans *MC*.¹⁶¹ Il s'agit là encore d'un extrait d'ouvrage, cette fois publié un an avant le recueil : *The Public Arts*. L'ouvrage reprend la structure et l'enthousiasme de *The Seven Lively Arts*, en se focalisant cette fois sur la télévision et dans une moindre mesure sur la radio et le cinéma. Les doutes qu'il entretenait en 1951, les concessions offertes à Dwight Macdonald ou James Farrell n'ont plus cours dans cet ouvrage, et Seldes va jusqu'à

¹⁶¹ Après avoir analysé les possibilités de reprise de contrôle des arts populaires, Seldes se livre à un long développement sur les comic books, pris comme exemple d'exploitation commerciale des goûts populaires. Constitué de matériaux de seconde main et reflétant surtout les angoisses exprimées dans la presse à la fin des années quarante, ce passage ne fait que confirmer, comme allait l'écrire Leslie A. Fiedler, que les écrits consacrés aux comic books étaient généralement le fait de gens n'en ayant pas ou peu lus. Les auteurs que cite Seldes sont d'ailleurs, pour la plupart, ceux dont Fiedler démontrera le manque de sérieux (Legman, Wertham, etc.).

requalifier son texte le plus célèbre en attaque contre les tenants du modernisme et de l'avant-garde, c'est à dire ce groupe dont sont originaires les critiques de la culture de masse aux Etats-Unis. Dans l'ouvrage original, ce passage précède immédiatement l'extrait retenu pour *MC* :

[*The Seven Lively arts*] was against the avant-garde and the intellectual and the sophisticated critic who were for everything modern, provided they could think of it in the framework of the fine arts.¹⁶²

L'extrait reproduit s'ouvre sur une citation d'Abraham Lincoln rappelant le droit des citoyens américains à rejeter leur gouvernement si celui-ci ne leur convient plus. Par extension, Seldes affirme le droit des citoyens à disposer de leurs institutions culturelles et à les amender. Ce pouvoir du peuple s'applique en particulier à ce qu'il appelle les arts publics, dont il dressera les caractéristiques dans la suite du texte, en les regroupant par thématique.

- critères d'identification des arts publics :

The public arts are popular to the extent of being almost universally acceptable
 They tend to be more and more professionalized, less and less to be practiced privately.
 They are often produced by teams rather than by individuals. They are commissioned, the patron-sponsor-executive providing the pattern.
 They are by intention ephemeral, paying well initially, but not increasing in value with the passage of time.
 The public arts are offered to the public as a whole, not to any segment of it.

- raisons de leur importance :

Physically, the public arts have mass or velocity or both, and they tend to outstrip or displace all the other arts.
 They touch large numbers of people simultaneously, and their effect is not limited to those whom they directly touch.
 They interconnect and support one another, thus causing a sort of reverberation.
 They are, to an extent, habit-forming and their effect is contagious.

- rapports aux arts antérieurs :

The public arts popularize the classic arts.

- interactions réciproques avec leur audience :

The public arts create, refuse to create, or destroy their own audiences.
 They are, in varying degrees, governed by public law.
 The unique element: broadcasting uses a portion of the public domain.

Cette définition des arts publics enrichit la notion d'art populaire, utilisée précédemment, en incluant quelques éléments liés à la diffusion ou à la réception. On reconnaîtra dans cette liste nombre de points traités par d'autres auteurs comme des éléments à charge. Seldes s'efforce, lui, de décrire objectivement son objet d'étude, en

¹⁶² Gilbert Seldes, *The Public Arts*, *op. cit.*, 291.

évitant l'interprétation *a priori* : la production des biens culturels par des groupes plutôt que par des individus est ici un simple fait, et non une "preuve" de l'incompatibilité entre culture de masse et art véritable, comme chez Macdonald par exemple. En dépit d'un ton provocateur (la toute première caractéristique listée renvoie les critiques à leur position minoritaire), Seldes ne sous-estime pas la pertinence des théories critiques, puisqu'il se positionne en permanence dans le texte par rapport à leurs arguments et cherche à les neutraliser.

L'exemple le plus intéressant est fourni par la question du rapport avec les "arts classiques". Après avoir noté d'une phrase que les arts publics sont susceptibles d'occuper l'espace d'autres formes culturelles, après avoir ajouté que les œuvres classiques sont parfois diffusées sous des formes dégradées, il note que cette dégradation n'est pas inévitable. Ceci toujours sur un ton factuel, en refusant toute comparaison esthétique entre les arts publics et les arts classiques : l'opposition centrale du débat sur la culture de masse est donc présente mais inopérante. Seldes esquive la controverse sur ce point, pour mieux centrer son texte sur le dernier aspect de sa description, les rapports entre les arts de masse et leur audience.

Comme Lazarsfeld et Merton, Seldes affirme que la culture de masse n'est pas cette boîte noire, cette entité incontrôlable (ou dirigée par des "maîtres du *kitsch*") postulée par la plupart des théories critiques. Rejetant les explications structurelles, il rappelle que les fabricants de divertissement ("*entertainment makers*") opèrent des choix, visent des publics ou des goûts spécifiques. Les financiers détiennent un pouvoir de décision qui échappe au public, et créent un complexe commerce-culture, tout à fait visible à la télévision par exemple. Seldes affirme alors que des alternatives existent à la domination sur les arts publics qu'exerce ce complexe. Après avoir rappelé que le gouvernement fédéral dispose d'un pouvoir de contrôle sur l'utilisation des fréquences qu'il attribue, Seldes élargit cette notion de contrôle en détachant les arts publics de l'impératif de rentabilité.

The concept of the public arts to which, I am confident, we must eventually come is not drawn from this single characteristic of the entertainment-and-communications enterprises. The base of this new concept is that, by their own nature, these arts are matters of public concern, subject to public opinion; that even *outside of law* the public has sovereign rights over them, since these arts, no less than the institutions of government, belong to the people.¹⁶³

La thèse est proche de celle défendue dans le passage de *The Great Audience*, mais elle est cette fois allégée des scrupules qui neutralisaient les réflexions précédentes. Pour Seldes, il y a donc un devoir moral de la part des citoyens, qui doivent s'investir pour

¹⁶³ Seldes, "The Public Arts", *MC*, *op.cit.*, 560.

améliorer le fonctionnement de la culture de masse, comme ils le feraient pour résoudre une crise de l'éducation ou du système électoral.

We have an obligation to control the speed and the direction of the change [in entertainment and communications]. Our *right* has been a thousand times established in law and custom. What we lack is the will.¹⁶⁴

Ce manque de volonté s'explique par deux facteurs. Le manque d'engagement des intellectuels, freinés par leur peur et leur snobisme vis-à-vis de ces arts populaires, est une de ces explications. L'autre est le silence des médias de masse eux-mêmes, refusant d'aborder les questions culturelles ou de s'ouvrir à la critique. Contre ces deux tendances, Seldes appelle à un engagement en faveur de la culture, afin de s'assurer que le potentiel des arts publics ne soit pas utilisé à mauvais escient, exploité afin de flatter les plaisirs les plus infantiles de l'audience. Le jugement porté sur l'état actuel des médias de masse est des plus négatif, puisque Seldes les qualifie de "canaux utilisés pour dissiper notre énergie intellectuelle", mais l'optimisme prévaut quant aux développements ultérieurs.

Ainsi, le dernier texte du recueil est-il bien l'occasion d'offrir un contre-argument de poids aux thèses critiques qui le dominent : renouant avec les conclusions de Tocqueville, Seldes fait des arts de masse une émanation directe de la démocratie. Le court passage de *The Public Arts* retenu ici n'offre qu'une version simplifiée de cette redécouverte, qui parcourt l'ouvrage tout entier, et débouche sur un rejet de l'élitisme méprisant que l'auteur détecte chez certains critiques.¹⁶⁵ Deux questions principales se posent à l'issue de cette démonstration. La première concerne les frontières de la culture de masse ou des arts publics. En choisissant une définition plus étroite que celle retenue par Macdonald, Howe ou Adorno, Seldes parvient à un jugement globalement positif sur son sujet d'étude, puisqu'il considère que certains de ses pires défauts ne sont que des caractéristiques transitoires et remédiables. L'autre question est celle de la valeur d'objets culturels destinés au divertissement. Depuis 1924, Seldes s'est efforcé de souligner les vertus d'œuvres supposées anodines, plaisir différent mais non moins intense que celui procuré par les grandes œuvres avec lesquelles son éducation et ses activités professionnelles le mettaient en contact. En 1951, il traitait ces vertus sur un mode nostalgique, opposant *Krazy Kat* aux *comic books* d'invention récente, mais au moment où paraît *The Public Arts*, sa conviction s'est raffermie. Un critique comme Macdonald se trouve dans une position moins confortable, puisque sa condamnation en

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Seldes, *The Public Arts*, *op. cit.*, 293-5.

bloc de la culture de masse ne lui permet pas de concéder un éventuel plaisir personnel à consommer ce type d'œuvres.

Bilan

Ces sections théoriques sont dominées non seulement par des approches critiques de la culture de masse, mais également par ce que le sociologue William Kornhauser allait qualifier deux ans plus tard de vision aristocratique de la société de masse. Dans cette conception, le danger principal pour la société provient de l'exposition des élites et de leurs valeurs à la pression de la masse.¹⁶⁶ Cette approche domine tout d'abord la perspective historique chez Tocqueville et surtout chez Ortega y Gasset qui rendent la démocratie responsable d'une dégradation des formes culturelles préexistantes.

Dans les textes ultérieurs, cette problématique devient moins visible, moins avouable ; la question politique est transférée dans le champ esthétique, et l'opposition entre l'élite et le peuple est traitée sur un mode métonymique par une description de l'opposition entre culture haute et culture de masse. Chez Ernest Van den Haag, par exemple, le procédé est transparent, le conservatisme de l'auteur le poussant à avouer ses sympathies pour les thèses de T.S. Eliot ou Ortega y Gasset, tous deux ouvertement favorables à l'instauration d'une aristocratie culturelle. Pour Clement Greenberg, Irving Howe, Dwight Macdonald ou Theodor Adorno, la question est plus complexe, et leurs théories de la culture de masse ne doivent pas être prises comme de simples transpositions de leur vision respective de la société. Leur positionnement politique, à gauche, sinon à l'extrême-gauche, s'oppose en effet à leur engagement dans le champ culturel, dans lequel ils défendent l'élite contre la masse. Chez Dwight Macdonald, par exemple, ces théories culturelles se lisent comme l'aveu inconscient d'une méfiance envers les masses qui ne cessera de croître au cours des années cinquante, et qui l'amènera à se découvrir conservateur, voire "réactionnaire",¹⁶⁷ à la fin de la décennie, en opposition directe avec le radicalisme qu'il affichait de 1937 à 1949 (de son engagement comme rédacteur pour *Partisan Review* à la fin de *Politics*). Théorie schizophrène, défendant le peuple tout en le rendant responsable de la crise culturelle, le texte de Macdonald n'en domine pas moins les deux sections théoriques du recueil, puisqu'il fait la jonction entre le conservatisme avoué de Van den Haag et l'engagement moins esthétique, plus politique et plus radical, d'Irving Howe ou d'Adorno.

Ce point de jonction, cette théorie sur laquelle s'appuie également Bernard Rosenberg dans son introduction au recueil, donne une grande cohérence aux thèses

¹⁶⁶ William Kornhauser, *The Politics of Mass Society* (Glencoe : The Free Press, 1959), 21-25.

¹⁶⁷ Wreszin, *A Rebel in Defense of Tradition*, op. cit., 345-366.

critiques dans *MC*, et porte donc bien son titre en guise de programme : s'il existe une théorie de la culture de masse, elle se trouve là. Le travail éditorial réalisé sur le recueil, affaiblissant certaines contradictions, soulignant la continuité entre les textes historiques et les critiques contemporaines, n'a d'autre vocation que d'écarter les détails susceptibles d'affaiblir ce texte central. Il n'est alors pas surprenant que les deux articles les plus fréquemment cités de *MC* soient l'introduction par Bernard Rosenberg, et cette "Theory of Mass Culture".

Face à ce bloc théorique, les contradicteurs jouent un rôle marginal. Les couples antagonistes constitués par les éditeurs se révèlent dans la plupart des cas en parfait accord, sinon sur des détails de méthodologie ou de terminologie. Il faut alors revenir à Kornhauser pour trouver ce qui unifie les deux auteurs parvenant à se faire entendre en dépit du consensus critique, Leslie A. Fiedler et Gilbert Seldes. Ceux-là s'accordent pour reconnaître que la situation culturelle des Etats-Unis laisse beaucoup à désirer, mais leur critique est située dans une perspective démocratique : les difficultés rencontrées proviennent de la domination des élites sur une masse passive, non l'inverse.¹⁶⁸ En privant ces élites de leur exclusivité dans l'établissement de normes esthétiques et morales (Fiedler) ou s'assurant que la réussite financière ne reste pas le seul critère de gestion des médias de masse (Seldes), la situation culturelle s'améliorera d'elle-même. L'affirmation n'est pas exempte de paradoxe, puisque c'est en tant que membre d'une élite intellectuelle que les deux auteurs affirment vouloir rendre le pouvoir au peuple. Néanmoins tant Fiedler que Seldes témoignent de la valeur de certaines productions culturelles populaires, et se montrent capable d'apprécier ce qu'ils défendent, de se ranger du côté du public. On est loin alors du discours hésitant d'un David Manning White cherchant à défendre par principe la culture de masse en ne parvenant pas à dissimuler le mépris qu'elle lui inspire.¹⁶⁹

Trois textes contre dix, le déséquilibre entre défenseurs et critiques est indéniable. Pourtant, au moment de rendre compte de *MC* pour *The Saturday Review*, Gilbert Seldes se montre enthousiaste.¹⁷⁰ Loin d'être affecté par l'isolement de sa position dans le recueil, il exprime son espoir que l'ouvrage pousse ses lecteurs à s'impliquer d'avantage dans le contrôle des médias de masse. Cette indifférence quant au traitement peu favorable réservé au défenseur de la culture de masse peut s'expliquer de deux façons. La première est que le consensus critique du recueil n'est pas spécifique à celui-ci : *MC* reflète bien la vision dominante du champ culturel en 1957, du moins parmi les

¹⁶⁸ Kornhauser, *The Politics of Mass Society*, op.cit.,24.

¹⁶⁹ McLuhan, défendant les médias pour eux-mêmes, et considérant la question du contenu comme secondaire, représente un cas particulier. Il s'agit, nous y reviendrons, d'une conception trop étrangère à la notion même de culture de masse pour être résumée par un rejet ou une adhésion à celle-ci.

¹⁷⁰ Gilbert Seldes, "Taste, Mediocrity and Everyman", *The Saturday Review* (11 mai 1957), 46.

intellectuels, et Seldes n'a donc pas de raison de s'indigner. Par ailleurs, il convient de ne pas exagérer le déséquilibre entre les deux thèses dans le recueil. Il existe certes un fort consensus contre la culture de masse, mais il ne s'agit pas pour autant d'une hégémonie complète. En reproduisant deux textes de Seldes, contre un seul de Macdonald par exemple, et surtout en lui offrant la véritable conclusion du recueil, les deux éditeurs donnent un poids considérable à son opinion et par là à une critique démocratique de la société et de la culture de masse, qui tout en déplorant la situation contemporaine se montre très optimiste quant à la possibilité de l'améliorer.

II.3 Pistes et promesses des études de cas

MC est dominé par ses sections théoriques. Leur situation dans le livre, la notoriété des auteurs y ayant participé et l'importance de la théorisation pour aborder un sujet aussi complexe que la culture de masse sont autant d'éléments expliquant leur prééminence. Elles ne représentent pourtant qu'un tiers environ de l'ouvrage. Le reste, trois cent cinquante pages, est consacré à des études de cas, qui donnent un tour concret aux réflexions qu'elles accompagnent. Cinq sections sont ainsi consacrées aux différents domaines dans lesquels se manifeste la culture de masse. Variant en taille et en intérêt, elles contiennent plusieurs textes importants, contribuant à l'édifice théorique général, accompagnés d'articles relevant eux de l'anecdote ("Card Playing as Mass Culture", d'Irving Crespi, fut ainsi abondamment moqué par les critiques du recueil).

Ces cinq sections sont organisées sans égard pour l'audience des médias auxquels elles sont consacrées. Télévision et radio sont traitées en cinq articles seulement, une quarantaine de pages, soit à peu près autant que le roman policier. Le parcours proposé mène de la critique littéraire à des territoires de moins en moins légitimes : littérature, donc, puis cinéma, radio et télévision, pour s'achever sur une section sans thème précis, dont le titre "Divertissement", mot rare en anglais, suffit à souligner l'étrangeté. Ce parcours se traduit dans les faits par un désordre thématique, désordre qui se retrouve également au niveau de la sélection des textes, dont l'intérêt, la méthodologie et les objectifs varient considérablement. L'inventaire des textes significatifs s'avère même assez décevant : nombre d'articles aboutissent à des impasses théoriques, parfois dénoncées quelques pages plus loin, et une bonne part d'entre eux, consacrés à des cas trop précis, étaient condamnés à une obsolescence rapide. Comme dans les sections théoriques, les éditeurs hésitent entre une approche synchronique, donnant à lire l'état des données disponibles sur la culture de masse en 1957, et une étude diachronique permettant d'en mesurer les évolutions. Le moyen terme retenu, tous les articles ayant moins de dix ans, parasite la première approche sans permettre une véritable mise en

perspective. Le difficile pari des éditeurs d'offrir à la fois des textes de référence et un lieu de développement du débat montre ici sa principale limite.

De ces sections émerge surtout la longue partie consacrée aux livres, qui présente de nombreuses articulations avec les textes théoriques qui la précèdent. Le nombre d'articles et l'importance des contributeurs (du sociologue Bernard Berelson, collaborateur de Lazarsfeld dans les années quarante, jusqu'aux critiques Edmund Wilson, George Orwell ou Robert Warshow) lui confèrent un poids important dans le recueil. Cette importance accordée au livre, qui occupe plus du tiers de ces études de cas, confirme par ailleurs le jugement de Marshall McLuhan selon lequel les critiques de la culture de la masse sont en réalité les défenseurs du livre et de l'écrit contre les médias audiovisuels. Les quatre autres sections, plus courtes et souvent axées sur une unique approche, ne donnent qu'un aperçu très fragmentaire de leur sujet. Elles doivent donc être évaluées non en tant que tout cohérent, mais à l'aune de la réussite individuelle des textes, d'autant que la section finale du recueil ("The Overview") capte des textes qui auraient pu enrichir et structurer cette partie technique (que l'on pense au texte d'Adorno sur la télévision, par exemple). D'emblée, la fonction de ces études de cas apparaît ambiguë, puisqu'elles semblent destinées à couvrir l'ensemble du champ de la culture de masse, sans avoir les moyens de cet objectif. Leur faiblesse est structurelle, même si certains des textes qui les composent sont d'une grande tenue.

Quelques articles à retenir

Tentant de rendre compte de *MC*, un critique de *The New Republic* ne pouvait que souligner la difficulté de traiter comme d'un tout de cet ensemble si disparate.¹⁷¹ Or, cette disparité n'est jamais si apparente que dans ces sections théoriques. Pour comprendre les enjeux de cette séquence de près de trois cent pages, il est nécessaire de procéder à une sélection stricte, éliminant d'emblée les articles caractérisés par leur manque de clarté, leur redondance ou l'imprécision de leur formulation, d'autant plus flagrante lorsque, quelques pages plus loin, un autre auteur traite d'un thème voisin avec plus de pertinence. A quoi bon retenir l'essai sans nuances de Charles Rolo sur Mickey Spillane, lorsque celui-ci voisine avec un texte conséquent de George Orwell, sur le roman noir ?

La liste des articles notables correspond à un tiers environ du total. On y retrouvera "Who Reads What Books and Why" de Bernard Berelson (p.119-125), "Raffles and Miss Blandish" de George Orwell (154-165), "Paul, the Horror Comics and Dr. Wertham" de Robert Warshow (199-211), tous dans la section consacrée à la littérature

¹⁷¹ Voir la citation en épigraphe de ce chapitre. Donald Malcolm, "Drugstore Culture", *The New Republic*, *op. cit.*

de masse. De la section cinéma, on retiendra "The Creator-Audience Relationship in the Mass Media: An Analysis of Movie-Making" par Herbert J. Gans (315-324). Une liste à laquelle il faut ajouter la quasi-intégralité de la courte section consacrée à la télévision et à la radio (quatre textes, à l'exception de "The Mike in the Bosom", de Murray Hausnecht), "Listening to Popular Music" de David Riesman (408-417), dans la section "divertissement", et enfin "American Advertising" de Marshall McLuhan (435-442). Dix articles en tout, moins du tiers du total, qui forment le cœur de ces sections techniques et on en commun d'étendre le champ ou la méthode des textes présentés dans les sections théoriques. D'autres textes, dont il sera brièvement question, renforcent par la répétition certaines des thèses mises en avant dans les articles majeurs. Cette nécessaire énumération illustre la difficulté à traiter de ces sections comme d'un ensemble, alors que leur grande disparité encourage une étude individuelle de chaque texte.

Signaler les textes majeurs vise surtout à les extraire de la masse d'articles surnuméraires, qui en dilue l'impact lors d'une lecture linéaire du recueil. L'accumulation entraîne l'indifférenciation et rapidement l'indifférence du lecteur, qui se voit proposer successivement deux lectures de Mickey Spillane, une courte analyse d'un film biblique, une analyse des paroles des chansons de jazz... L'important article de David Riesman sur l'audience de la musique populaire est suivi immédiatement d'un texte de Irving Crespi sur les jeux de cartes, sans qu'aucune distinction ou hiérarchie ne soit faite entre les deux. Le contraste est net avec la section théorique initiale, dans laquelle ne se succèdent que des auteurs de renom et des textes pertinents. Les articles rassemblés ici sont donc condamnés à l'insignifiance pour le lecteur-type, qui y chercherait le manuel que les éditeurs disent vouloir constituer : ils ne seront au mieux que des exemples, des illustrations pour les grandes théories qui les encadrent. Cette hiérarchie dissimule surtout le fait que les meilleures de ces études de cas ne se contentent pas de s'appuyer sur la norme théorique du recueil, elles la questionnent et la dépassent. Le concept même de culture de masse y est attaqué à plusieurs reprises et par plusieurs biais, mais ce questionnement est enfoui, dissimulé parmi les textes modestes ou insignifiants.

La question de l'empirisme

La controverse méthodologique entre Adorno et Lazarsfeld, entre une approche empirique et un traitement plus littéraire ou philosophique de la question culturelle, ressurgit à plusieurs reprises lors de ces études de cas. Dans les parties théoriques, c'est la seconde approche qui domine, puisque même Lazarsfeld y est représenté par un texte à mi-chemin entre le traitement empirique et la théorie unificatrice. La catégorie est des

plus lâches, puisqu'elle englobe aussi bien les textes de Tocqueville que ceux de Macdonald, mais il y a bien chez ces auteurs un accord sur la façon d'aborder les questions culturelles, même si cet accord initial aboutit à des réponses très divergentes. La domination de cette approche s'explique aisément, puisque le concept même de culture de masse ne prend son sens que s'il peut être opposé à d'autres formes culturelles, à d'autres systèmes sociopolitiques. L'approche empirique, qui construit ses objets théoriques par inférence, à partir de données disponibles, s'oppose à ce raisonnement par différence.

Les articles techniques rassemblés dans les sections centrales offrent par contraste de multiples exemples d'une approche pragmatique et quantifiable des problèmes culturels. La courte section consacrée aux magazines comprend deux textes correspondant à cette description, publiés à l'origine dans *The Public Opinion Quarterly*, un magazine créé en 1937 traitant sur un mode empirique des questions de propagande et de diffusion de l'information. Comme leur titre l'indique, "Values in Mass Periodical Fiction"(1946) et "Majority and Minority Americans: An Analysis of Magazine Fiction"(1949)¹⁷² se concentrent sur un aspect précis du contenu de ces magazines, les récits de fiction. La méthode utilisée est la même : un recensement systématique mené sur des récits de fiction, considérés comme pure dénotation (lieux, occupations des personnages, objectifs de ces personnages, etc.). Un récit est considéré comme équivalent à un autre en terme d'impact, sans pondération en fonction de la diffusion du magazine, de son type de lectorat ou de son degré de réussite esthétique.

Les deux études concluent, sans surprise, à une surreprésentation de l'individu moyen, pris comme le "WASP" stéréotypé, au détriment des groupes minoritaires mais aussi au détriment des individus exceptionnels, remplacés par des personnages aux succès modestes. Les valeurs et représentations de la classe moyenne s'établissent en norme, effaçant par leur omniprésence toute forme d'altérité ou de questionnement social (Berelson et Salter, dans "Majority and Minority Americans: An Analysis of Magazine Fiction" ne répertorient que quatre récits évoquant des "problèmes dans la vie américaine", sur les 185 de leur étude). Les deux articles montrent l'exagération par les médias de masse du mouvement des Etats-Unis vers une société de masse, homogène. Ces observations sont donc en accord avec les thèses des critiques de la culture de masse, mais les auteurs refusent de formuler ces conclusions ou de rapporter leur étude à des

¹⁷² Patrick Johns-Heine et Hans E. Gerth, "Values in Mass Periodical Fiction, 1921-1940", *The Public Opinion Quarterly* (Vol 13, 1949), dans *MC*, op.cit, 226-234 et Bernard Berelson et Patricia J. Salter "Majority and Minority Americans: An Analysis of Magazine Fiction", *The Public Opinion Quarterly* (Vol 10, 1946) *MC*, op. cit., 235. Ce dernier essai avait acquis une certaine notoriété en étant inclus dans une analyse communiste et pro-soviétique de la culture des Etats-Unis, l'année suivante. V.J Jerome, *Culture in a Changing World, A Marxist Approach* (New York: New Century Publisher, 1947), 36-8.

théories extérieures. L'interprétation est supprimée, au profit de statistiques et de tableaux certes pertinents, mais volontairement inexploités : pour un théoricien de la culture de masse comme Macdonald, ces auteurs interrompent leur recherche là où commencent les questions pertinentes. Il qualifiera le style des deux articles d'"universitaire précautionneux" ("*Academic-Cautious*").¹⁷³

A l'inverse, les tenants de cette approche, qui trouve dans ces sections son illustration la plus convaincante avec "Who Reads What Books and Why?" de Berelson, peuvent contraster la rigueur de leurs investigations et le flou des affirmations des théoriciens critiques.

The studies done to date, utilizing social-science data, have provided valid and reliable data on questions which previously were largely subject to literary impression, historical speculation, or commercial preference. Conclusions based upon these methods have not infrequently mistaken the particular for the general, the familiar for the typical, the dramatic for the general or the preferred for the actual.¹⁷⁴

Les travers que dénonce Berelson dans cette citation sont inhérents à toute construction théorique dépassant la simple analyse phénoménologique. Cette attaque assimile les insuffisances incontestables de nombre de réflexions consacrées à la culture de masse et leur méthodologie. Berelson conteste la possibilité même de construire un modèle de fonctionnement de la culture, au motif qu'il serait impossible de parvenir à une connaissance complète des phénomènes concernés. Ainsi, à propos du phénomène qui l'intéresse, le lectorat aux Etats-Unis, Berelson note que "la diversité est telle que toute présentation raisonnable des données contredira nécessairement la vue d'ensemble ("*the overall picture*").

Cette position est paradoxale à plus d'un titre. En premier lieu, ni Berelson ni les autres auteurs tenant de cette approche empirique ne prétendent que leur méthode possède un domaine de validité universel. Il s'agit toujours de trouver la réponse à une question précise, avant de réinjecter les résultats obtenus dans des théories plus vastes et par là vulnérables aux reproches cités plus haut. Lorsque Lyle Shannon s'intéresse, là encore dans *The Public Opinion Quarterly*, aux opinions politiques de Lil' Orphan Anny, héroïne de la bande dessinée quotidienne éponyme, elle en recense les éléments signifiants,¹⁷⁵ mais vise *in fine* à rattacher ces opinions à la question plus vaste de la

¹⁷³ Qu'il oppose à "*academic baroque*", et dans une moindre mesure, à "*paleo-marxist*", deux autres impasses méthodologiques. Macdonald, "A Corrupt Brightness", *Encounter* (juin 1957), 76.

¹⁷⁴ Berelson, "Who Reads What Books and Why", *MC, op. cit.*, 119.

¹⁷⁵ De façon d'ailleurs très schématique, puisque son analyse ne tient aucun compte de la composante graphique du récit ou du système propre aux *comic strips*. L'analyse de contenu est donc très lacunaire, puisqu'elle pourrait être réalisée à partir de résumés de la série, sans égard pour le fonctionnement du média ou pour le style propre de l'auteur. Lyle W. Shannon "The

formation et de la répartition des opinions politiques aux Etats-Unis. De même, l'article de Berelson finit par achopper sur la question de la valeur esthétique des livres diffusés. L'analyse empirique n'a donc pas vocation à s'opposer aux modèles théoriques, mais à fournir à ceux-ci les données pour répondre à des interrogations précises. L'autre paradoxe, au moins dans le cadre du recueil, tient au fait qu'une approche comme celle prônée par Berelson s'oppose à l'idée même de culture de masse. Celle-ci relève en effet de l'abstraction, une des ces vues d'ensembles que l'auteur estime être inévitablement contredite par les études empiriques : l'étude de Berelson discrédite le concept, le réduisant à une construction intellectuelle basée sur des préjugés et déconnectée des réalités observables. *MC* accueille donc un article dans lequel les prémisses du recueil sont contestées.

Les textes utilisant cette approche empirique sont dans une majorité de cas négligeables pour notre étude ; le refus de l'extrapolation entraîne une obsolescence rapide. Pourtant, la présence de ces articles dans le recueil, et particulièrement des plus vindicatifs d'entre eux, signale la volonté des éditeurs de *MC* d'inclure des textes s'opposant à leur projet. Le cadre théorique dans lequel s'inscrivent les introductions de Rosenberg et White, réduisant le débat à un positionnement pour ou contre la culture de masse, est dépassé par cette approche empirique, qui dé-naturalise cette norme théorique. Dans sa critique du recueil, Macdonald accordera d'ailleurs une attention particulière à ce texte de Berelson, qu'il s'efforcera de tourner en ridicule en quelques phrases.¹⁷⁶ Ces études de cas échappent en réalité à la norme théorique du recueil et au travail éditorial de maintien de celle-ci. Il est alors possible, au sein de ces textes, d'identifier des discours critiques de cette norme théorique, dont la défense par Berelson de la méthode empirique constitue l'exemple le plus évident. D'autres discours, plus discrets, moins structurés aussi, ajustent et affinent cette norme sans pour autant chercher à l'annuler. La partie a priori la plus neutre du recueil se révèle un lieu privilégié pour l'apparition de thèses contradictoire qui échapperait à l'opposition balisée des chapitres théoriques.

Persistance de la norme

La norme théorique du recueil repose sur des textes comme ceux de Bernard Rosenberg et surtout Dwight Macdonald, érigés par la suite en grille de lecture pour l'ensemble des contributions au recueil. Sa nature est donc établie d'entrée, mais sa fonction et son

Opinions of Little Orphan Anny and Her Friends", *Public Opinion Quarterly* vol.18 (1954) repris dans *MC*, *op. cit.*, 212-217.

¹⁷⁶ Macdonald, "A Corrupt Brightness", *op. cit.*, 76.

fonctionnement ne se révèlent que lorsqu'elle est appliquée à la diversité des articles compilés dans ces sections techniques. La démarche ayant présidé à l'élaboration de *MC*, le rassemblement autour d'un thème unique de textes et d'auteurs disparates, implique une unification parfois forcée de théories compatibles, mais présentant de nombreuses nuances sémantiques et des chevauchements dans les domaines d'études. Il est donc nécessaire de mettre en avant cette unité sous-jacente, sans laquelle le projet même du recueil est condamné. L'accord entre Rosenberg et White sur le cadre théorique de la notion de culture de masse rend possible cette unification : la double introduction délimite alors un champ de l'orthodoxie, deux positions antagonistes illustrant les opinions extrêmes admissibles sur le sujet, et définissant un espace dans lequel peuvent s'inscrire tous les auteurs du recueil. Or, cet espace apparaît des plus réduits, tant les similitudes théoriques entre les deux auteurs sont importantes. Les sections consacrées aux approches théoriques se trouvent alors enfermées dans un espace exigü, excluant toute approche par trop radicale ou du moins toute approche trop ouvertement radicale.

La fonction de ces sections techniques est alors de rendre compte de textes et d'auteurs importants, sans pour autant leur accorder un poids qui risquerait de mettre en danger la structure du recueil. Ayant accès à l'ensemble des articles disponibles sur le sujet, les éditeurs prennent le risque de définir un canon, le contenu des sections théoriques, tout en ménageant un espace pour les opinions divergentes. En établissant de force une orthodoxie exclusive, ils indiquent la fragilité du consensus théorique auquel ils adhèrent. Le cantonnement dans des parties subalternes de textes de Warshow, Riesman ou Gans montre certes que leur approche est minoritaire, mais aussi que leurs arguments ne sont pas réfutés par les théories de la culture de masse préexistantes. La seule solution est de minimiser l'importance de ces voix discordantes, de les écarter du canon, comme autant d'évangiles apocryphes. La norme mise en place dans les sections théoriques de *MC* est en réalité une fossilisation d'un consensus déjà menacé lorsque le recueil paraît.

Les textes prenant le relais de ce consensus dans les sections techniques existent, mais ils sont rares. Gunther Anders, philosophe allemand et ex-mari de Hannah Arendt, s'intéresse ainsi à la télévision comme facteur d'aliénation, l'accusant de créer un "monde fantôme", et de remplacer le désir d'expérience vécue.¹⁷⁷ Un thème familier, ici renouvelé par cette idée de recreation d'un monde de substitution au travers des médias de masse, qui anticipe sur l'idée postmoderne de simulacre et d'univers réduits à des

¹⁷⁷ Le texte, traduit à l'origine pour *Dissent*, est également notable en ceci qu'il s'agit du seul article à n'avoir pas été écrit en anglais, en dehors des trois textes historiques qui ouvrent la section théorique. Gunther Anders, "The Phantom World of TV", *Dissent* vol.3 (1956) [adapté d'une série d'articles parus dans la revue allemande *Der Merkur*, trad. Norbert Guterman] repris dans *MC*, *op. cit.*, 358-367.

signes sans référents. Anders limite pourtant ses remarques à la seule télévision. Or, si celle-ci est à l'époque déjà devenue le principal vecteur de diffusion de la culture de masse, elle présente une forme et un mode de distribution spécifiques, notamment parce qu'elle est consommée quasi-exclusivement dans l'espace privé. Anders ne propose donc pas une description de la culture de masse en général, qui reste en permanence à l'état implicite dans son texte.

La contribution de George Orwell au recueil, qui traite d'un roman policier anglais utilisant le style du roman noir américain (James Hadley Chase, *No Orchids for Miss Blandish*, 1939), présente elle aussi un diagnostic très critique d'une forme culturelle de masse, sans déboucher sur une théorie générale.¹⁷⁸ Orwell, sans avoir participé directement au débat américain sur la culture de masse, a exercé une influence notable sur celui-ci. Outre sa correspondance avec Dwight Macdonald et sa contribution à *Partisan Review* durant la seconde guerre mondiale, il a donné avec *1984* une illustration de la dangerosité des médias de masse et des formes de cultures populaires très prisée par les contributeurs de *MC*.¹⁷⁹ "Raffles and Miss Blandish", qui repose sur la notion d'une culture scindée entre art véritable et littérature vulgaire ("*lowbrow*"), est à l'unisson de la norme théorique du recueil, et c'est sans surprise que le lecteur découvre les réserves de l'auteur devant l'évolution du genre policier. Comme chez Macdonald, une relation triangulaire se met en place, opposant *No Orchids for Miss Blandish* simultanément à D.H. Lawrence (culture haute) et aux formes antérieures, distinctement britanniques de roman policier (culture populaire traditionnelle), au détriment du roman de Chase. Orwell se distingue cependant, en faisant reposer ces distinctions sur un argument ouvertement aristocratique. Le problème d'un roman comme *No Orchids for Miss Blandish* n'est selon lui pas inhérent au texte, mais à son lectorat potentiel :

The average man is not interested in politics, and when he reads, he wants the current struggles of the world to be translated into a simple story about individuals. He can take an interest in Slim and Fenner [les protagonistes de *No Orchid for Miss Blandish*] as he could not in the G.P.U. and the Gestapo. People worship power in the form in which they are able to understand it.¹⁸⁰

Ailleurs, il explique en effet que *No Orchids for Miss Blandish* se contente d'importer dans une forme populaire un réalisme et une absence de manichéisme, qui n'apparaissent jusqu'alors que dans les textes d'auteurs comme Lawrence. Les

¹⁷⁸ George Orwell, "Raffles and Miss Blandish", *Horizon* (octobre 1944) repris dans *MC*, 154-164. Les éditeurs de *MC* ne mentionnent que la date de publication en recueil (*Dickens, Dali and Others*, 1946), pour un article publié en magazine deux ans auparavant.

¹⁷⁹ Orwell décrit ainsi le "versificator", une machine destinée à composer des chansons populaires sans intervention humaine, chansons ensuite offertes au "proles", la classe ouvrière totalement asservie du roman. George Orwell, *1984* [1949] (Londres: Penguin Books, 1954), 122-123.

¹⁸⁰ Orwell, "Raffles and Miss Blandish", *MC*, *op. cit.*, 163.

intellectuels, comme Orwell lui-même, ne risquaient pas d'être perturbés ou poussés à la violence par l'auteur de *Sons and Lovers*, mais qui sait ce que le peuple peut faire si on l'expose à ce genre de valeurs ? Le modèle est paternaliste, proche des propositions d'un T.S. Eliot affirmant la nécessité de rétablir une hiérarchie stricte des classes sociales afin de préserver la culture, contre l'idéal arnoldien de diffusion de la culture aux masses. Orwell ne se rallie pas ouvertement à cette solution, mais le texte affirme que certaines formes culturelles devraient être réservées à une élite capable de les apprécier sans se laisser fasciner.

Les visions très critiques, renchérissant même sur celles de Macdonald ou Rosenberg sont donc encore présentes dans ces sections dédiées aux études de cas. Elles sont cependant très minoritaires, et au fil des articles, le concept et l'expression de culture de masse se font de plus en plus rares, un effacement qui souligne l'écart entre ces parties centrales et les sections théoriques qui les encadrent.

L'absence de la masse

L'écart le plus frappant entre cette norme et le contenu des sections techniques du recueil tient à la quasi-absence du concept de masse dans ces dernières. L'expression "culture de masse" n'apparaît que dans un seul titre (Crespi, "Card Playing as Mass Culture", écrit pour le recueil) et n'est présente que dans trois des articles (dont deux consacrés à la télévision, en plus de l'article de Crespi). Certains auteurs choisissent des expressions très proches, *kitsch* ou la "culture commerciale", mais il ne s'agit là encore que d'exemples isolés. Au total, on peut estimer qu'un quart seulement des articles utilise, même brièvement, le concept de culture de masse.¹⁸¹

La présence de la notion n'est donc assurée dans cette partie que grâce aux introductions de chaque section, qui se chargent de relier les textes à la problématique générale de l'ouvrage. Les éditeurs construisent *a posteriori* le concept de culture de masse, quitte pour cela à annexer des textes dont les auteurs refusent ce type de généralisation.¹⁸² Il ne s'agit pas simplement d'appliquer rétroactivement une étiquette tardive, puisque l'expression elle-même est antérieure à la grande majorité des textes utilisés ici (dans *MC*, l'article le plus ancien contenant l'expression date de 1948), mais

¹⁸¹ Ce décompte n'inclut pas des expressions comme "arts populaires", qui, dans la continuité de la distinction établie par Seldes, se réfèrent aux produits culturels à l'exclusion des phénomènes sociaux dans lesquels ceux-ci s'inscrivent.

¹⁸² Un bon exemple serait le texte de Henry Popkin sur le théâtre "Broadway and the Flight from American Reality" (*MC*, 423-434), dans lequel sont passées en revue pour *Commentary* les nouvelles pièces présentées à New York en 1953. Il semble difficile de considérer le théâtre comme faisant partie de la culture de masse, et lorsque l'auteur réfléchit au désir d'évasion qui unifie ces pièces, il se garde de généraliser ses remarques à d'autres médias.

d'un glissement théorique visant à présenter l'ensemble des débats culturels comme faisant partie de cette question de la culture de masse. A lire la préface de l'ouvrage, cet ajustement serait sans conséquence, puisque les théories de la culture de masse ne seraient qu'une façon de traiter l'ensemble des questions culturelles en tenant compte des derniers développements des médias de masse. Cette affirmation initiale de l'innocuité du phénomène est pourtant rapidement démentie à la lecture du recueil. L'idée même de culture de masse implique en effet un jugement négatif sur le phénomène, sur son public et ses effets, même lorsqu'elle est employée dans des textes se voulant descriptifs. Le travail éditorial fait donc violence aux textes présentés, il en propose une lecture balisée par leur inscription forcée dans cette question de la culture de masse. Par les introductions de sections qui les contextualisent, les textes sont donc imprégnés par la norme théorique du recueil même lorsqu'ils n'ont pas à subir de coupe ou de retouche directe.

Highbrow/Lowbrow

L'absence de la notion de culture de masse dans cet ensemble d'articles n'implique pas une absence de modélisation du champ culturel. A la représentation binaire de Macdonald ou Rosenberg, nombre d'auteur préfèrent une vision stratifiée de la culture et de sa consommation. La référence est alors la série d'articles de Russel Lynes sur les niveaux culturels aux Etats-Unis, proposant dans des revues de grande diffusion une distinction entre des habitudes de consommation culturelle *highbrow*, *middlebrow* (lui-même divisé en *upper* ou *lower middlebrow*) et *lowbrow*. On se gardera de traduire directement ces termes, de peur de rétablir leur dimension phrénologique que l'usage anglais neutralise. Une transposition en "intellectuel", "moyen" et "vulgaire" ne rend pas non plus justice au système constitué par les trois adjectifs, et on préférera par la suite utiliser autant que possible les termes originaux.¹⁸³

La popularité des termes dans le champ culturel remonte, nous l'avons vu, à 1915, et la théorisation par Van Wyck Brooks de l'opposition entre *highbrow* et *lowbrow*. Il 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 Jonathan Edwards contre le matérialisme de Benjamin Franklin. Van Wyck Brooks déplorait qu'aucune position intermédiaire n'existât aux Etats-Unis entre ces deux dispositions. Cette position, proche de celle de Bourne, sera cependant popularisée sous une forme très simplifiée, résumée à

¹⁸³ Néanmoins, la traduction de "lowbrow" par "vulgaire" ou de "highbrow" par "intellectuel" est tout à fait acceptable dès lors que les termes sont employés comme description isolée et non au sein d'un système d'opposition.

une scission entre les intellectuels et le peuple. Le couple *highbrow/lowbrow* devient alors un raccourci commode pour résumer le modèle classique d'une culture scindée.¹⁸⁴ L'expression connaît une fortune nouvelle en 1949, lorsque le journaliste Russel Lynes 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. Michael Kammen a montré comment ces deux articles ont retenu l'attention du grand public, jusqu'à faire entrer le triptyque *highbrow-lowbrow-middlebrow* dans le langage courant.¹⁸⁵

L'adoption de cette terminologie dans *MC* peut paraître anecdotique, une simple concession à une approche populaire de la question culturelle, mais le passage de deux à trois ou 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. Il devient possible d'aboutir à un moyen terme, à une position de compromis. En scindant 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.

Parmi les contributeurs de *MC*, Herbert Gans est celui qui saisit le plus clairement les implications du pluralisme culturel que décrit Lynes,¹⁸⁶ dans son article traitant des différentes perceptions du cinéma mises en jeu durant la création d'un film. Prenant l'exemple d'un moyen métrage de Huston, il contraste l'ambition du réalisateur (*highbrow*), l'objectif de rentabilité du producteur (*upper-middlebrow*) et enfin le processus de retouche et de promotion du film après des projections test (*lower-middlebrow*). La vision monolithique proposée par les théories de la culture de masse est remplacée par un ensemble de jugements, d'interactions et de compromis correspondant à la conception de la culture propre à chacun des intervenants. Ainsi, la notion de masse est remplacée par un ensemble de niveaux culturels aux contours flous, dont le principal mérite est de mettre en valeur le rôle du jugement individuel, la

¹⁸⁴ L'emploi qu'en fait Orwell dans "No Orchids for Miss Blandish", en 1944, est un bon exemple de cette utilisation.

¹⁸⁵ Kammen, *American Culture, American Tastes*, *op. cit.*, 95-132.

¹⁸⁶ Herbert J. Gans, "The Creator-Audience Relationship in the Mass Media: An Analysis of Movie-Making", *MC*, *op. cit.*, 315-324. Gans développera cette idée de niveaux culturels dans un ouvrage fameux et récemment réédité, en dépit d'une réception tiède lors de sa sortie. Herbert J. Gans, *Popular Culture and High Culture, an Analysis and Evaluation of Taste* (New York: Basic Books inc., 1974).

relativité de la perception des objets culturels. La masse n'est pas seulement scindée, elle est remplacée par des groupes d'individus opérant des distinctions. Le registre de ces distinctions est limité, et ces goûts peuvent être influencés par les mécanismes d'autopromotion de l'industrie du divertissement, mais l'ensemble de l'article de Gans souligne la relativité du jugement critique. L'ensemble de ces évaluations subjectives est d'ailleurs contrasté avec la seule donnée objective fournie : en dépit de tous les ajustements réalisés, le film sera un échec commercial.

Le modèle de Lynes, s'il assouplit l'opposition binaire entre culture haute et culture de masse, reste cependant très rigide. Le champ culturel est là encore présenté comme segmenté plutôt que continu, avec tous les problèmes taxinomiques afférents. Chaque objet culturel doit appartenir à un niveau donné, au détriment de toute vision d'ensemble. Même en admettant que l'expressionnisme abstrait ou Joyce soient *highbrow*, que les *comic books* soient *lowbrow*, on ne saura que faire de celui qui voudrait lire Joyce et des *comic books*. *MC* contient d'ailleurs un texte pointant ces limites, et remettant à son tour en cause le concept utilisé pour nuancer la notion de culture de masse. Dans un article consacré à l'audience de la télévision, Kurt Lang, jeune universitaire, montre les limites de toute conception linéaire et hiérarchique de la culture¹⁸⁷ : 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. Si l'on suit Lang, il faudrait renverser les tableaux de consommation culturelle de Lynes, et proposer pour chaque genre ou média un recensement de ses publics possibles. L'objet culturel n'est pas haut ou bas de manière inhérente, mais en fonction de l'usage qui en est fait.

On mesure à quel point de tels développements s'éloignent de l'orthodoxie du recueil. Pour des auteurs comme Macdonald ou Rosenberg, l'objet culturel possède un niveau culturel intrinsèque, il appartient à la culture (haute) ou à la culture de masse. Les niveaux culturels de Lynes multiplient ces possibilités, les privent en partie de leur caractère stigmatisant, mais perpétuent cette idée que l'objet possède une valeur et une fonction intrinsèque, ce que réfute l'étude de Kurt Lang. La force des deux premiers modèles se mesure au peu d'écho rencontré par ce texte, écrit pour le recueil, qui ne sera mentionné dans aucune critique de *MC*, sinon celle écrite par Kurt Lang lui-même pour

¹⁸⁷ Kurt Lang, "Mass Appeal and Minority Tastes", *MC*, *op. cit.*, 379-84.

Public Opinion Quarterly.¹⁸⁸ Dans le recueil aussi bien que parmi ses critiques, la notion de niveau culturel et la focalisation sur l'objet culturel plus que sur sa réception constituent un paradigme trop bien établi pour être ébranlé par un seul texte.

Les modes de réception

Lang est le seul auteur dans *MC* à présenter une véritable théorie de la réception. Sans systématiser leurs objections, d'autres auteurs le rejoignent pour interroger le choix de traiter des objets culturels de façon abstraite, détachée de leur contexte de réception.

Les textes traitant de la culture sur un mode empirique sont curieusement muets sur le sujet, même si certains s'intéressent aux données brutes de consommation culturelle. Des chercheurs comme Berelson sont non seulement méfiants envers toute considération d'ordre psychologique, mais ils adoptent également le plus souvent un modèle dans lequel le contenu de l'objet culturel est assimilé de façon uniforme et non problématique par le public. De là l'absence de réflexion sur les spécificités des différents médias, sur la notion même de *médiation* du message, de là aussi l'absence de toute analyse du lectorat lorsque les chercheurs s'intéressent aux fictions publiées dans les magazines.

La question de la réception est plus délicate encore pour les critiques d'inspiration plus littéraire, puisqu'en interrogeant les réactions du spectateur moyen, c'est leur propre fonction qu'ils doivent remettre en cause. La séparation entre culture haute et culture de masse est isomorphe de la distinction entre l'opinion du critique et celle du reste de la population. La relativisation d'une de ces distinctions entraîne celle de l'autre. Qui plus est, une étude de la réception remet rapidement en cause cette idée selon laquelle le public adopterait volontiers des œuvres ambitieuses, si les média de masse cessaient de proposer des productions racoleuses et avilissantes. Un article de David Riesman sur la réception de la musique populaire suggère par exemple que les produits culturels de masse ont des fonctions qui ne sont pas seulement culturelles. Le public les choisit alors pour répondre à un besoin social, plutôt qu'en se basant sur la valeur intrinsèque de ce produit, et la musique est moins écoutée pour elle-même que pour marquer l'appartenance à un groupe, pour fournir des sujets de discussion à l'intérieur de celui-ci.¹⁸⁹ La simplicité de la musique et son accessibilité deviennent des qualités plus pertinentes que sa complexité ou sa valeur "artistique", et le jugement des critiques est implicitement révélé comme incapable d'embrasser l'objet culturel dans sa totalité. Si

¹⁸⁸ Kurt Lang, "Book Reviews : Mass Culture", *The Public Opinion Quarterly* vol.21 (1958), 557-558.

¹⁸⁹ David Riesman, "Listening to Popular Music", *American Quarterly* vol.2 (1950) repris dans *MC*, *op. cit.*, 408-417.

un morceau subtil et gratifiant devenait populaire, le grand public l'apprécierait tout autant que n'importe quelle chanson simpliste, même si la logique économique pousse les producteurs à choisir les produits les plus faciles à élaborer. Dans son introduction à sa théorie de la culture de masse, Macdonald suggérait que Dickens était un grand auteur en dépit de sa popularité : Riesman suggère que la qualité d'une œuvre n'entrave ni n'encourage son succès populaire, que les deux critères sont décorrélés pour le public, même s'ils ne le sont pas nécessairement pour les créateurs et les producteurs. Il n'est pas anodin que cette constatation provienne d'un sociologue établi et surtout détaché des cercles littéraires ou artistiques, auxquels sont attachés bon nombre de critiques de la culture de masse. La remise en cause de la valeur essentielle, non-négociable, de l'objet culturel, ne peut que prélude à l'abandon des théories de la culture de masse.

Le sociologue Rolf Meyersohn, collègue de Paul Lazarsfeld au Bureau of Applied Social Research de l'université de Columbia, corrobore cette constatation dans son étude consacrée à la télévision, puisqu'il montre lui aussi que c'est le plus souvent une facette particulière d'un programme de télévision qui suscite l'adhésion, non l'émission prise comme un ensemble cohérent. L'auteur utilise l'analogie d'un journal composé de multiples rubriques : le lecteur moyen se contentera des pages qui l'intéressent particulièrement, en tolérant les autres, et le lectorat total de la publication résultera de l'addition de ces intérêts variés. Le journal donne à voir sa fragmentation, mais Meyersohn généralise cette idée d'un produit composite aux émissions de télévision (même s'il refuse de l'étendre à l'ensemble des produits culturels), certains spectateurs étant séduits par une intrigue, d'autres par un thème, une actrice ou une musique de générique. Bien qu'elle ne s'intéresse qu'au mode de sélection et non de consommation des émissions, cette étude suggère elle aussi qu'un objet unique peut susciter de multiples attitudes de réception. Meyersohn souligne cependant que la culture de masse tend à neutraliser ces choix individuels : le lecteur abandonne progressivement ses intérêts propres pour embrasser le produit composite tout entier. Attirés vers un quotidien par les mots croisés, les lecteurs finissent aussi par apprécier les bandes dessinées. Il existe donc une tension entre l'expérience individuelle et la force de standardisation inhérente aux produits culturels de masse. Là encore, un sociologue s'intéresse à la réception en choisissant une voix moyenne, entre la grande théorie et l'étude de cas.

Pourtant, le traitement le plus pertinent de cette question de la réception ne peut venir que d'un auteur parlant le même langage que les principaux théoriciens de la culture de masse. Cette réhabilitation de la capacité de jugement du public a prend, dans *MC*, la forme d'un article fameux du critique Robert Warshow, "Paul, the Horror Comics and Dr. Wertham". Surtout connu pour ses textes consacrés au cinéma, il appartient

bien aux mêmes cercles que Macdonald ou Rosenberg, puisqu'il participe durant une dizaine d'année à *Partisan Review* puis à *Commentary*.¹⁹⁰ Le Dr. Wertham du titre était un psychologue pour enfant, engagé depuis la fin des années quarante dans une croisade contre les bandes dessinées, qui allait publier en 1954 un imposant et contestable ouvrage en forme de bilan, *Seduction of the Innocent*. L'article de Warshow se présente comme une critique de ce livre, mais ne lui accorde finalement qu'une place réduite, l'auteur préférant s'interroger sur les goûts de son fils et sur ses propres réactions face à ce type de lectures. Pour Warshow, l'unité de référence du critique doit être l'individu et son expérience personnelle face à une œuvre donnée, non des catégories abstraites prédéterminant le jugement. Il s'inspire en cela du philosophe américain John Dewey, et de sa formule "l'art comme expérience" ("*art as experience*"), qui postule qu'une œuvre ne prend son sens que dans la relation personnelle que l'individu établit avec elle.

The comprehension which theory [of art] essays will be arrived at by a detour; by going back to experience of the common or mill run of things to discover the aesthetic quality such experience possesses. [...] Even a crude experience, if authentically an experience, is more fit to give a clue to the intrinsic nature of aesthetic experience than is an object already set apart from any other mode of experience.¹⁹¹

En s'appuyant sur l'expérience authentique de son fils et en la contrastant avec les analyses disponibles au sujet des *comic books*, écrites par des auteurs qui ne lisent ni n'apprécient ces bandes dessinées, Warshow rend compte de la complexité des rapports possibles à la culture de masse. Paul est en effet capable d'opérer des distinctions entre différents *comic books*, préférant ceux d'un éditeur ou d'un auteur spécifique à d'autres exploitant pourtant des genres similaires ; il poursuit donc au sein de la culture de masse le travail d'analyse et de jugement opéré par les critiques reconnus pour la littérature ou les arts plastiques. Le moment-clé de l'article survient lorsque Warshow accepte de lire quelques-uns des fascicules que lui recommande son fils et doit avouer qu'il tire de cette lecture "une sorte de plaisir irrité" ("*a kind of irritated pleasure*").¹⁹² Au cours de dialogues fictifs, il explore par la suite la faiblesse de sa position de critique à la lumière

¹⁹⁰ Le texte le plus célèbre de Warshow (1918-1955) est sans doute "The Gangster as a Tragic Hero" (*Partisan Review*, février 1948), réflexion sur la popularité des films de gangsters. L'ensemble de ses écrits est rassemblé dans un recueil régulièrement réédité : Robert Warshow, *The Immediate Experience* [1962] (Cambridge, Mass. et Londres: Harvard University Press, 2001).

¹⁹¹ John Dewey, *Art As Experience* [1934] (New York: Perigee Books, 1980), 10-11. Pour Dewey, cette réhabilitation de l'expérience personnelle menait logiquement à une réévaluation des hiérarchies artistiques. A des œuvres d'arts figées par la théorie, devenues des "classiques" ou des pièces de musées, il oppose les arts vivants car non perçus comme tels : "The arts which today have the most vitality for the average person are things he does not take to be arts: for instance the movies, jazz music, the comic strips, and, too frequently newspapers account of lovenests, murders and exploits of bandits" (*Art As Experience*, 5-6).

¹⁹² Robert Warshow, "Paul, the Horror Comics, and Dr. Wertham", *Commentary* vol.17 (1954) repris dans *MC, op. cit.*, 199-211.

de cet aveu, puisqu'il a bel et bien validé le jugement de Paul, et ne peut plus se placer en autorité supérieure, en détenteur du jugement. En organisant son texte autour des dialogues entre Paul et lui, Warshow rend visible sa subjectivité, la pluralité de ses propres rôles. En tant que critique, il ne peut adresser que des reproches mineurs aux *comic books*, mais dans sa fonction de père, il souhaiterait que son fils ne les lise pas, ou à défaut qu'ils soient mieux contrôlés. Cette ambiguïté, qui illustre la multiplicité des relations possibles aux objets culturels, interdit tout jugement absolu, et jusqu'à contraindre Warshow à avouer en conclusion ses propres contradictions, l'effacement de son autorité de critique :

I think my position is that I would be happy if Senator Kefauver and Dr. Wertham could find some way to make it impossible for Paul to get *any* comic books. But I'd rather Paul didn't get the idea I had anything to do with it.¹⁹³

La relativité du jugement pénètre l'ensemble du texte, et si Warshow défend Poe contre les bandes dessinées d'horreur, c'est parce qu'il a comparé les deux œuvres, non parce que la seconde appartient à un domaine culturel *a priori* inférieur.¹⁹⁴ La position du spectateur est désormais multiple, alternant entre plusieurs modes de réception, mais le critique opère sur un champ culturel réunifié, sans hiérarchie préalablement définie. Warshow a peu écrit sur les *comic books*, et le recours au témoignage de Paul ne constitue pas une stratégie récurrente dans ses textes, mais ce qui ressort de cette étude est conforme au programme de travail que l'auteur s'assignait cette même année, dans une demande de bourse à la fondation Guggenheim :

There is great need, I think, for a criticism of "popular culture" which can acknowledge its pervasive and disturbing power without ceasing to be aware of the superior claims of the higher art, and yet without a bad conscience. [...] A critic may extend his frame of reference as far as it will bear extension, but it seems to me almost self-evident that he should start with the simple acknowledgement of his own relation to the object he criticizes; at the center of all truly successful criticism, there is always a man reading a book, a man looking at a picture, a man watching a movie. Critics of the films, caught in the conflict between "high culture" and "popular culture," have often sought to evade this confrontation.¹⁹⁵

Une nouvelle fois, le dispositif éditorial du recueil s'efforce de minimiser l'écart entre ce texte et la norme théorique. L'introduction de la section le présente comme une simple évaluation des effets de la lecture des *comic books* sur les enfants, sans qu'il soit fait mention de ses implications théoriques. La conclusion de Warshow est pourtant

¹⁹³ *Ibid.*, 210.

¹⁹⁴ Quelques années plus tôt, dans un texte consacré au *comic strip Krazy Kat*, de George Herriman, Warshow réfléchissait longuement sur les articulations entre culture "respectable" et culture de masse. L'absence des termes dans "Paul, the Horror Comics..." n'en est que plus significative. Warshow, "Woofed with Dreams", *Partisan Review* (novembre-décembre 1946), repris dans *The Immediate Experience*, *op. cit.*, 19-23.

¹⁹⁵ Robert Warshow "Author's Preface", *The Immediate Experience*, *op. cit.*, 37-40.

similaire à celle de Meyersohn : les produits culturels de masse sont appréhendés par les individus en fonction de leur expérience propre. Ils ne s'adressent donc pas à des groupes déjà formés, mais sont des produits composites, permettant des expériences multiples.

Les articles s'intéressant à cette question de la réception ne représentent qu'une proportion infime du recueil, puisqu'on ne dénombre que ceux de Meyersohn, Warshow, Riesman et dans une moindre mesure un texte de Leo Bogart ("Comic Strips and Their Adult Readers") étudiant de façon statistique le lectorat populaire de bandes dessinées paraissant dans des quotidiens. Ces textes ont cependant un point commun notable, ils comptent parmi les plus récents proposés par le recueil, et sont en particuliers postérieurs à la grande majorité des articles présents dans les sections théoriques. Cette proximité chronologique suggère une évolution du débat, vers une plus grande prise en compte de cette problématique de la réception, qui deviendra ultérieurement un argument classique de mise en cause des théories de la culture de masse.

Contradictions internes

Ces sections techniques contiennent donc au moins deux pistes pour une évolution possible des théories de la culture de masse, avec d'une part la contestation du modèle bipolaire, remis en question au profit d'un modèle plus nuancé,¹⁹⁶ et d'autre part l'introduction d'un principe d'incertitude dans la réception des objets culturels. Cette deuxième piste conduit incidemment elle aussi à un affaiblissement du modèle bipolaire, puisque si ces objets n'ont pas un sens et une valeur intrinsèque, la division entre culture de masse et culture haute n'est plus un absolu, mais une catégorisation subjective et fluctuante.

Une des questions posées par ces deux remises en cause est celle de la chronologie de ces changements, puisque comme nous l'avons vu, seuls les textes les plus récents s'intéressent à cette question de la réception. Il est tentant de voir le débat sur la culture de masse comme un processus linéaire de complexification, partant d'un modèle duel pour aboutir à des représentations de plus en plus détaillées, de plus en plus pertinentes. Cette représentation est illusoire, en particulier parce que les textes présentés dans *MC* ne forment pas une continuité, mais un ensemble de réflexions discrètes. Le texte de Warshow (1954) ne doit ainsi pas être lu comme une évolution de celui de Macdonald (1953), même s'il est tentant de discerner une progression de l'un à l'autre, avec un

¹⁹⁶ Le modèle de Lynes est d'ailleurs présent sous des formes allusives dans certains textes des sections théoriques, comme ceux de Fiedler ou Macdonald, sans que son potentiel critique soit exploité.

affinement de la description du champ culturel. Cette lecture linéaire est aisément démentie, puisque Bernard Rosenberg, qui connaît le texte de Warshow, choisit pourtant en 1957 de se référer aux thèses de Macdonald. Par ailleurs, aucun des auteurs travaillant sur ces évolutions possibles des théories de la culture de masse ne réclame un dépassement de ce paradigme. Il n'y a pas de volonté réformatrice manifeste, mais une évolution de fait, non planifiée, et apparemment aléatoire.

Cet effacement explique pourquoi les éditeurs du recueil n'ont pas reconnu les arguments communs à ces quelques articles, dont l'unité n'apparaît clairement que de façon rétrospective, au vu des développements ultérieurs du débat (qu'il s'agisse des écrits suivants de Gans ou de l'émergence des *cultural studies* britanniques). Pourtant, il est difficile de croire qu'ils n'aient pas eu conscience des contradictions internes de leur ouvrage. La juxtaposition de thèses antagonistes n'est pas en soi problématique, pourvu que celles-ci soient présentées dans un cadre théorique assez vaste pour accueillir ces opinions divergentes. Or, dans *MC*, l'appareil critique et les interventions travaillent au contraire à établir une norme rigide, en offrant d'emblée une réponse à certaines des questions posées dans les textes rassemblés. Nous l'avons dit, les meilleurs textes de ces sections techniques contiennent un commentaire sur la norme plutôt qu'une illustration de celle-ci. La tension survient lorsque l'appareil éditorial impose une lecture neutralisée de ces textes, en les présentant comme subordonnés à cette norme qu'ils dépassent, notamment par l'entremise des introductions aux différentes sections. Le contenu de ces sections met en danger la structure du recueil et en retour, elles ne bénéficient pas du travail structurel réalisé dans les sections théoriques, dont la structure dialogique, qui en éclaire les enjeux. L'opacité de ces quelques centaines de pages consacrées aux études de cas est donc à la fois la cause et la conséquence de leur richesse. Elles sont laissées en friche, désorganisées, puisque leur diversité contraint les éditeurs à une segmentation par défaut, média par média, incapable de rendre compte des affinités entre les auteurs et les textes. Ce foisonnement décourage cependant toute tentative de normalisation excessive, et permet à des textes en opposition avec la norme de subsister sans coupe ni réfutation précise, puisqu'ils sont dissimulés par l'insignifiance des textes qui les entourent.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Cette insignifiance doit être comprise du point de vue du lecteur moderne, puisque le temps passé s'est chargé d'éliminer bon nombre de textes aujourd'hui obsolètes, mais qui pouvaient présenter un réel intérêt pour les lecteurs de l'époque (une part importante de ceux consacrés au cinéma, par exemple).

Refus de la condamnation

Ce foisonnement débouche sur une constatation surprenante : les jugements portés sur la culture de masse dans ces sections centrales sont des plus pondérés. Une des explications est à chercher dans l'insuffisance des articles critiques, utilisant pour certains une rhétorique si enflammée qu'elle devient contre-productive¹⁹⁸ ; ceux qui échappent à cet écueil sont rassemblés dans la section consacrée aux livres et à la littérature, avec les textes de George Orwell ou Edmund Wilson. Dans les sections suivantes, le point de vue critique qui domine les sections théoriques trouve peu d'écho, et s'estompe au fil des pages, sans pour autant que n'apparaisse de texte défendant avec enthousiasme la culture de masse.

Les tenants d'une approche empirique, ainsi que les auteurs se focalisant sur un phénomène précis, ne portent ainsi aucun jugement sur cette culture de masse, puisqu'ils n'utilisent pas le concept. En revanche, nombre d'entre eux ne manifestent aucune hostilité pour les objets culturels qu'ils étudient, et leur reconnaissent même volontiers des qualités (voir l'article de David Manning White et Arthur Brodbeck sur le *comic strip Lil'Abner* ou celui de Riesman sur le film *Executive Suite*). L'indifférence bienveillante domine, et le projet du recueil, établir un dialogue entre critiques et défenseurs de la culture de masse, est interrompu, au profit d'une approche informative. C'est donc ici la fonction de manuel de l'ouvrage qui est privilégiée, et si Macdonald accuse ces articles de se complaire dans l'évidence, il n'est pas inutile pour le chercheur ou l'étudiant, public visé par le recueil, de disposer de chiffres fiables sur le type de représentation favorisé par le cinéma hollywoodien ou par les magazines grand public. Cependant, l'appareil éditorial se montre une nouvelle fois défaillant, puisqu'il omet de signaler cette séparation, et n'établit jamais de distinction entre information et interprétation. Bernard Berelson, dans son article sur la lecture aux Etats-Unis, souligne pourtant la nécessité de cette séparation entre données et interprétations, en prenant pour exemple les critères de définition d'un lecteur régulier. Chiffres à l'appui, il montre qu'il est possible de parvenir à des diagnostics très différents en modifiant légèrement les critères de distinction. Ironiquement, ce texte de Berelson, combinant données factuelles et méta-critique aurait sans doute posé des problèmes de classification aux éditeurs, s'ils s'étaient eux-mêmes essayés à ce travail de distinction.

Une constatation revient en permanence à propos de cette partie centrale du recueil : son isolement des sections théoriques, et les insuffisances de son organisation. Celle-ci dissimule en particulier le ton neutre ou bienveillant envers la culture de masse

¹⁹⁸ Dwight Macdonald, dans sa critique du recueil, signalera quelques textes en accord avec ses thèses, mais utilisant une rhétorique lui semblant indéfendable. Macdonald, "A Corrupt Brightness", *op. cit.*

qui domine durant ces trois cent pages. La catastrophe annoncée par Rosenberg ou Macdonald y est remplacée par l'indifférence ou la compréhension, que ce soit à cause des avancées théoriques mentionnées plus haut ou simplement parce que le concept de culture de masse n'est pas employé. Ces textes constituent donc un contrepois partiel aux jugements négatifs énoncés dans les sections théoriques. Intégrés à celles-ci, ils auraient mis en danger son paradigme dominant ; depuis leur position subalterne, ils relativisent son atmosphère de crise.

II.4 Bilan

Mass Culture présente donc un tableau surprenant, celui d'un recueil dominé par une norme très précise mais intégrant aussi des textes hétérodoxes présentant une critique sévère et parfois explicite (Berelson) des thèses dominant l'ouvrage dans lesquels ils sont reproduits. Grâce à leur souci d'exhaustivité, les éditeurs du recueil montrent surtout que les théories de la culture de masse ne résument pas à elles seules le débat culturel aux Etats-Unis. L'ouvrage n'épuise pas le corpus disponible sur le sujet, notamment parce qu'il n'intègre pas plus d'un ou deux textes d'un auteur donné, mais il est symptomatique que sur des thèmes précis, comme le cinéma ou la radio, les éditeurs aient choisi des articles en décalage manifeste avec leurs ambitions affichées. Il également est patent qu'il n'a pas été possible de trouver pour chaque domaine des textes utilisant la problématique de la culture de masse.

MC montre ainsi, contre son objectif initial, que l'idée de culture de masse reste localisée, que son domaine de validité ne s'étend pas à l'ensemble du champ culturel. L'impossibilité de parvenir à une structure satisfaisante à l'intérieur du recueil montre également que ces théories peinent à servir de cadre à une étude détaillée : le refus de la plupart des auteurs de fournir une définition de leur objet d'étude, par opposition à une liste d'exemples, explique pourquoi les éditeurs en sont eux aussi réduits à adopter une liste de médias en guise de structure par défaut. Le texte de Dwight Macdonald, collection de citations, d'emprunts, et de fragments d'articles consacrés à d'autres sujets est donc bel et bien le modèle de ces théories. Son éclectisme et son désordre sont similaires à ceux qui règnent dans les sections centrales du recueil, mais l'élargissement de l'article à l'ouvrage rend cette désorganisation manifeste : à peine achevé, le projet de manuel de la culture de masse menace de s'effondrer sur lui-même. Aux contradictions internes vient alors s'ajouter le poids des absences, puisqu'en dépit des efforts d'exhaustivité des éditeurs, plusieurs textes clés sont ici absents, dont l'ensemble des interventions réalisées pour le symposium de *Partisan Review* en 1952, "Our Country and Our Culture".

III. Les textes oubliés

Par son ampleur, et en dépit aussi de l'inclusion de quelques textes à la pertinence contestable, *Mass Culture* offre une image dans l'ensemble fidèle du débat sur le sujet depuis son apparition dans le contexte américain. Néanmoins, de façon inévitable, le processus de sélection conduit à l'exclusion de nombreux textes et articles qui auraient eu leur place dans le volume, que ce soit pour leur importance historique ou parce qu'ils introduisent des nuances absentes ici. Nous l'avons dit, les deux éditeurs ont mis l'accent sur la pertinence immédiate de leur ouvrage, réduisant la part historique de celui-ci aux trois textes de Tocqueville, Whitman et Ortega y Gasset. De toute évidence, cette section aurait pu être grandement développée, en y introduisant Sainte-Beuve, Nietzsche, Le Bon, Veblen ou Mencken. Néanmoins, répétons qu'il s'agit là d'un choix, d'autant plus justifiable qu'un inventaire exhaustif des précurseurs du débat sur la culture remplirait sans difficulté un volume de la taille de *Mass Culture*.

Le refus partiel de l'approche historique conduit également Rosenberg et White à réduire les contributions de chaque auteur à un ou deux textes. Certains critiques se sont demandés ce qui avait conduit à la sélection d'un article de Robert Warshow sur les *comic books*, alors qu'il s'était particulièrement illustré dans le domaine de l'analyse cinématographique.¹⁹⁹ Il faudrait, à plus forte raison, se demander pourquoi le recueil ne comporte pas un de ces textes dans lesquels il s'intéresse directement à la question de la formation de la culture de masse, tel "The Legacy of the Thirties".²⁰⁰ Il est sans doute plus étonnant de constater que seuls les deux ouvrages les plus récents de Gilbert Seldes sont représentés, alors qu'un extrait de la conclusion de *The Seven Lively Arts* aurait fourni aux arts populaires une défense plus convaincante que la plupart de celles rassemblées dans le recueil. A l'inverse, le choix de ne pas reproduire "On Popular Music" (1941) de Adorno, cité comme une influence majeure par plusieurs intervenants (notamment Macdonald et Howe), auquel est préféré le plus mineur "Television and the Pattern of Mass Culture" (1954), affaiblit la position des critiques de la culture de masse. La plus importante omission attribuable à ce choix de réduire le nombre de texte de chaque auteur, cependant, est celle d'un texte de Clement Greenberg, contemporain de la théorie de la culture de masse de Macdonald. La contribution de Greenberg au débat est le plus souvent réduite à son texte fondateur, "Avant-Garde and Kitsch" ; près de

¹⁹⁹ Mary Lea Meyersohn, "Book Review: Mass Culture, the Popular Arts in America", *The American Journal of Sociology* (mai 1957), 623.

²⁰⁰ Robert Warshow, "The Legacy of the 30's", *Commentary* (Décembre 1947), repris dans *The Immediate Experience*, *op. cit.*, 3-18.

quinze ans plus tard, il revient cependant sur la question dans *Commentary*, avec un article aussi important que peu cité, intitulé "The Plight of Our Culture".²⁰¹

Le prétexte de l'article est un commentaire de *Notes Towards the Definition of Culture*, l'ouvrage de T.S. Eliot paru quatre ans auparavant. Greenberg consacre le premier tiers de son article à détailler les limites de l'analyse de Eliot, limites déjà soulignées dans *Partisan Review* et *Kenyon Review*, contre un consensus critique favorable à l'auteur de "The Wasteland". S'il reconnaît des vertus à ce texte, Greenberg conclut à l'invalidité de sa thèse centrale : pour Eliot, le moyen de sauver la culture du déclin qu'il constate serait une restauration d'une division tranchée entre classes sociales, ainsi que du rôle central de la religion. Ironisant sur la tentation de l'homme de lettres de devenir une figure publique une fois atteint l'âge mur, Greenberg reproche à Eliot de traiter ses convictions comme des axiomes et ses idiosyncrasies comme des vérités générales, dans une théorie du déclin de l'occident comparable à celle de Spengler. Ces critiques sont notables en ce qu'elles renvoient aux limites des théories de la culture de masse en général, et en particulier la confusion récurrente entre théorie et affirmation péremptoire. C'est néanmoins la deuxième partie de son texte qui fait son prix, et aurait justifié son inclusion dans le recueil : Greenberg y examine la situation de la culture, pour constater que celle-ci ne peut être comprise en des termes hérités de l'expérience passée (comme cette opposition entre société "organique" pré-industrielle et la société "atomisée" créée par l'industrialisation, un couple notionnel utilisé par Eliot ou par F.R. Leavis).

Ce qui suit est une révision profonde du modèle culturel qu'il avait proposé en 1939 et sur lequel, nous l'avons dit, Macdonald base encore sa théorie de la culture de masse, en 1953. "Avant-garde" et "Kitsch", en particulier, sont remplacés par la division en trois niveaux culturels, comparable à celle popularisée par Lynes, bien que Greenberg précise que "highbrow", "middlebrow" et "lowbrow" sont des approximations peu satisfaisantes. Il précise surtout qu'il existe une continuité entre ces différents niveaux, qui ne constituent dès lors plus des catégories irréconciliables.

There is a vast distance between high culture and lowbrow – vaster perhaps, than anything similar in the past – but it is covered without apparent break by the infinite shadings and gradings of middlebrow culture, which is defined roughly by the fact that, though its audience shrinks from the trials of highbrow culture, it nonetheless refuses to let its culture be simply a matter of entertainment and diversion on the lowbrow order. Middlebrow culture has to do in one way or another with self-improvement, and is born always out of the desire and effort of newly ascending social classes to rise culturally as well.²⁰²

²⁰¹ Clement Greenberg, "The Plight of Our Culture", *Commentary* (juin 1953), 558-566. Le texte est complété par une deuxième partie, plus spécifiquement consacré à l'avenir de la culture haute dans la société moderne "Work and Leisure under Industrialism", *Commentary* (juillet 1953), 54-62.

²⁰² Greenberg, "The Plight of Our Culture", *op.cit.*, 564.

Le modèle proposé est, on le voit, plus nuancé et plus complexe que celui de 1939. La question n'est plus tant celle du danger de la culture de masse que celle du rôle exact joué par cette culture *middlebrow*, adoptée par la majorité des "riches" aux Etats-Unis (le mot est de Greenberg) mais aussi par une part importante de la classe moyenne. La culture de masse reste la culture de la majorité, mais elle ne constitue plus en elle-même un danger pour la culture haute, avec laquelle elle n'est pas en contact direct. De plus, l'art *middlebrow* ne peut être résumé en évoquant seulement l'"adultération et la dilution" ("*adulteration and dilution*"), puisque certains auteurs comme Fitzgerald ou Faulkner ont montré qu'en refusant de s'inscrire entièrement dans la tradition de la culture haute, ils pouvaient créer des formes nouvelles et valables. Le respect *middlebrow* pour les institutions culturelles est aussi ce qui leur aura permis de subsister, puisque les amateurs de culture haute, *highbrow*, ne constituent à tout moment qu'une petite minorité. En un mot, le *middlebrow* constitue un rempart contre les pires excès de la culture de masse, de cette culture publicitaire, produite en série qui a remplacé la culture populaire traditionnelle (idée reprise du texte précédent).

Cette reformulation du débat n'est pourtant pas incompatible avec les théories de la culture de masse défendues dans *Mass Culture*. Dans ce modèle, la culture haute est toujours présentée comme menacée, puisque la culture *middlebrow* fait subir à la tradition artistique une "démocratisation" dont les symptômes sont connus : simplification, élimination des éléments non assimilables, réduction, digestion, condensation, etc. La culture *middlebrow* est aussi celle du renouvellement perpétuel, de la standardisation, de l'effacement de l'historicité. Les maux attribués précédemment à la culture de masse sont donc désormais imputables à la frange la plus cultivée de celle-ci, mais la nature des reproches ne change pas. Qui plus est, Greenberg considère que la culture *middlebrow* n'a pris de l'importance qu'à partir du moment où la classe moyenne est à son tour devenue assez importante pour être considérée comme une "masse". Bien qu'il n'aille pas plus loin dans son inventaire sémantique, Greenberg souligne ici l'ambiguïté fondamentale de ce mot "masse". La culture haute n'est plus, dans ce texte, menacée par la culture des classes populaires (la "masse") mais bien par une culture produite et consommée "en masse" par les classes moyennes et supérieures. Greenberg parvient donc ici à s'affranchir de la peur de la masse d'Ortega y Gasset ou de Nietzsche, une peur qui informe encore à la même époque les écrits de Macdonald.

Il ne s'agit alors pas de renoncer au jugement sur cette culture "en masse", toujours considérée comme une menace et comme un renoncement à des valeurs plus élevées, mais de détailler certains des objets théoriques les plus ambigus des théories préexistantes, dont, précisément, ce concept de "masse". Anticipant sur les réflexions de

Macdonald, qui travaillera lui aussi longuement sur le *middlebrow* dans la troisième version de sa théorie culturelle, "Masscult & Midcult" (1960),²⁰³ et révisant le texte fondateur de ce débat sur la culture de masse, "The Plight of Our Culture" est un travail essentiel sur cette question de la culture de masse. Son absence du recueil, même s'il est cité dans la bibliographie de la première section, fausse de façon sensible le bilan théorique présenté par les deux éditeurs.

L'omission la plus sensible, cependant, n'est pas cet unique texte, mais un ensemble d'interventions réalisées dans le cadre d'un symposium organisé par *Partisan Review* en 1952, "Our Country and Our Culture".²⁰⁴ Considéré comme un moment tournant dans l'évolution politique des intellectuels radicaux, affichant leur réconciliation avec l'idée des Etats-Unis, ce symposium est publié au long de quatre numéros de la revue, et compilé l'année suivante sous forme livresque. Il marque aussi une étape importante dans la formation des théories de la culture de masse. Vingt-quatre intellectuels de premier plan, essentiellement des NYI, mais aussi des personnalités éminentes et extérieures au groupe, de David Riesman à Norman Mailer, cherchent à y cerner l'évolution des rapports entre les intellectuels et la société américaine. Les éditeurs de *Partisan Review*, Rahv et Phillips, citant les exemples d'auteurs radicaux devenus défenseurs de la culture américaine, tels que Van Wyck Brooks ou Dos Passos, avancent dans un texte introductif l'hypothèse selon laquelle cette évolution serait un phénomène de fond. Cette introduction se conclue par quatre questions, en forme de guide pour les autres intervenants :

1. To what extent have American intellectuals actually changed their attitude toward America and its institutions?
2. Must the American intellectual and writer adapt himself to mass culture? If he must, what forms can his adaptation take? Or do you believe that a democratic society necessarily leads to a levelling of culture, to a mass culture which will overrun intellectual and aesthetic values traditional to Western civilization?
3. Where in American life can artists and intellectuals find the basis of strength, renewal, and recognition, now that they can no longer depend fully on Europe as a cultural example and a source of vitality?
4. If a reaffirmation and rediscovery of America is under way, can the tradition of critical non-conformism (going back to Thoreau and Melville and embracing some of the major expressions of American intellectual history) be maintained as strongly as ever?²⁰⁵

Plus encore que dans *Mass Culture*, le jugement négatif porté sur la culture de masse est prédéterminé, inscrit de façon tout à fait explicite dans la question posée. Des quatre points soulevés ici, c'est l'interrogation sur la culture de masse qui est la moins ouverte, puisqu'elle ne se contente pas de diriger les réponses attendues, mais elle pose

²⁰³ Texte sur lequel nous reviendrons plus longuement dans le chapitre 5.

²⁰⁴ "Our Country and Our Culture", *Partisan Review* (1952, n°3-5). 282-326, 420-450 et 562-597.

²⁰⁵ William Phillips et Philip Rahv, "Our Country and Our Culture, Editorial Statement", *Partisan Review* (mai-juin 1952), 286.

également comme axiome un point aussi problématique que le lien entre culture de masse et démocratie. L'introduction au symposium rédigée par les éditeurs propose aussi une description plus précise du rôle de cette culture de masse en des termes familiers, évoquant ses dangers dans les domaines esthétiques ou sociaux :

Mass culture not only weakens the position of the artist and the intellectuals profoundly by separating him from his natural audience, but it also removes the mass of people from the kind of art which might express their human and aesthetic needs. Its tendency is to exclude everything which does not conform to popular norms; it creates and satisfies artificial appetites in the entire populace; it has grown into a major industry which converts culture into a commodity.²⁰⁶

Les accents marxistes de l'analyse sont perceptibles, que ce soit dans l'idée la transformation de la culture en objet de consommation ("*commodity*") ou dans la description de ces besoins illusoires que créent et satisfont les industries culturelles. On est proche ici des textes d'Adorno de la décennie précédente, ou encore de l'analyse de Howe ("Notes on Mass Culture"), très influencée, nous l'avons dit, par les écrits de l'École de Francfort. Il faut souligner qu'il s'agit là une nouvelle fois d'une description du fonctionnement de la culture de masse qui élude la question de la définition. Le profil de cette culture de masse se déduit de ces fonctions essentiellement négatives. De façon moins explicite mais tout aussi déterminante que dans les textes théoriques de *MC*, ce texte de Rahv et Phillips fait ainsi un portrait en creux de la culture de masse, double inversé d'une culture haute qui n'est pas nommée ici, mais à laquelle sont assimilés d'autorité les intervenants du symposium.

En dépit de ces prémisses directives, les textes publiés dans trois numéros consécutifs de la revue proposent des analyses très divergentes, aussi bien dans la description générale des rapports entre les intellectuels et la société, qu'à propos de la culture de masse. L'absence de définition claire dans le texte cadre conduit par exemple certains auteurs, comme le poète Horace Gregory ou le journaliste Max Lerner, à traiter de la culture de masse dans le sens anthropologique du terme. La culture de masse est pour eux la somme des caractéristiques observables de la société de masse américaine et ils évoquent à son propos l'architecture ou l'organisation urbaine.²⁰⁷ La majorité des intervenants se concentre néanmoins sur une notion de culture globalement circonscrite à l'art et au divertissement (mais le Coca-Cola est aussi fréquemment cité), qui est aussi celle qui prédomine dans *MC*. Cependant, même lorsque l'accord se fait sur ce cadrage minimal du terme, les diagnostics varient considérablement, allant jusqu'à un renversement du postulat de Rahv et Phillips.

²⁰⁶ *Ibid.*, 285.

²⁰⁷ Horace Gregory, "Our Country and Our Culture", *Partisan Review* (juillet-août 1952), 435-9. Max Lerner, "Our Country and Our Culture", *Partisan Review* (septembre-octobre 1952), 581-5.

L'analyse critique de la culture de masse développée dans l'introduction n'est pas absente du symposium lui-même. Phillips et Rahv eux-mêmes, auteurs chacun d'un texte, développent logiquement cette analyse. Irving Howe et Charles Wright Mills, alors récemment émancipés de leur participation au *Politics* de Dwight Macdonald, apportent également leur soutien à cette position, de même que l'historien Arthur Schlesinger ou le romancier Mark Schorer. D'autres, comme Lionel Trilling, manifestent peu d'intérêt pour la notion, préférant focaliser leur texte sur le rôle des intellectuels ou sur les rapports entre Europe et Etats-Unis. Dans la majorité des cas, les auteurs ne traitent pas directement de la question, se contentant de proposer une assentiment plus ou moins explicite à l'analyse proposée en introduction, à l'idée de la nocivité de la culture de masse. Il apparaît qu'en dehors des NYI proprement dits (Phillips, Rahv, Mills, Howe et Schlesinger font tous partie du groupe),²⁰⁸ la question reste périphérique par rapport aux autres aspects de la vie intellectuelle aux Etats-Unis.

L'idée selon laquelle la culture de masse serait un produit inévitable de la démocratie est quant à elle largement contestée. Cette thèse, qui n'est guère défendue dans *MC* que par Ernest van den Haag et Ortega y Gasset, est, dans le cadre de "Our Country and Our Culture", attaquée de toute part, et pour de multiples raisons. Leslie Fiedler note ainsi que cette culture de masse, vue aux Etats-Unis comme les manifestations les plus vulgaires de l'esprit démocratique sont, pour le reste du monde, les symboles de cette démocratie :

A hundred years after the *Manifesto*, the specter that is haunting Europe is – Gary Cooper! Vulgar, gross, sentimental, impoverished in style – our popular sub-art presents a dream of human possibilities to starved imagination everywhere.²⁰⁹

Une approche différente, mais elle aussi en opposition avec les implications de la question posée par les éditeurs de *Partisan Review* considère que la culture de masse dans sa forme de 1952 n'est pas une conséquence de la démocratie, mais le résultat d'un dysfonctionnement de celle-ci. Cette position, compatible avec une approche critique, est notamment défendue par Mills, qui rend le capitalisme et non la démocratie responsable de cet état de fait.²¹⁰

La différence la plus importante entre *Mass Culture* et "Our Country and Our Culture" tient surtout à la présence parmi les participants au symposium d'une véritable opposition aux critiques de la culture de masse, d'autant plus perceptible qu'elle émane de deux autorités intellectuelles de premier plan, Sydney Hook et David Riesman. Le

²⁰⁸ Voir l'annexe II, "Les New York intellectuals dans le débat sur la culture de masse".

²⁰⁹ Leslie Fiedler, "Our Country and Our Culture", *Partisan Review* (mai-juin 1952), 295.

²¹⁰ Charles Wright Mills, "Our Country and Our Culture", *Partisan Review* (juillet-août 1952), 446-50.

premier est absent de *MC*, et si le second s'y trouve, ses textes sont cantonnés aux sections techniques du recueil. Son texte dans *Partisan Review* paraît deux ans seulement après *The Lonely Crowd*, et c'est auréolé du succès de l'ouvrage qu'il esquisse ici une critique des théories de la culture de masse. Sa thèse est similaire à celle développée deux ans auparavant dans son texte sur la musique populaire, repris dans *MC* : le jugement des intellectuels sur la culture de masse repose sur leur conviction de l'originalité de leur rapport aux produits culturels, et ce alors que le sociologue peut montrer que la faculté de jugement s'exerce à tous les niveaux culturels.

In the area of mass culture, evaluation is difficult; we have an enormous country, much is going on, and only a tiny fraction comes to our attention. Even the term "mass culture" may beg the question; it is better to speak of "class-mass culture," because what I think we have is a series of audiences, stratified by taste and class, each (even that of PR-devotees) large enough to constitute, in psychological terms, a "mass." Moreover, I believe there is more critical judgment, at more of these levels, than is generally realized. And on one level, there is perhaps too much. Our intellectuals do not, for instance, allow themselves to praise Hollywood movies as much as, in my opinion, they deserve; they are like psychiatrists who do not dare give a patient a clean bill of health lest some other doctor find a hidden flaw.²¹¹

La dernière observation de cet extrait est d'autant plus remarquable qu'elle rend compte dès 1952 d'une limite commune à plusieurs textes critiques de *MC*, dont ceux de Rosenberg et de Macdonald : le refus de concéder le moindre mérite à une culture populaire dont les auteurs de ces textes sont pourtant consommateurs. Cependant, le point le plus saillant de cette critique tient à cette relativisation de la position des intellectuels par rapport aux autres groupes de consommateurs culturels. Cette analyse sera en effet à la base des critiques les plus virulentes des théories et théoriciens de la culture de masse, après la publication de *MC*.

Sydney Hook réfute quant à lui les théories de la culture de masse à partir d'une autre position, qui sera par la suite agglomérée à la critique de Riesman : anti-communiste farouche, il condamne par avance toute critique par trop négative de la culture américaine en leur opposant la situation bien plus défavorable des intellectuels et des artistes en Union Soviétique. Au nom de la lutte contre le communisme, la critique sociale doit donc être pondérée et refuser toute exagération, qui pourrait affaiblir la position des Etats-Unis à l'étranger :

We face grim years ahead. The democratic West will require the critical support, the dedicated energy and above all, the intelligence, of its intellectuals if it is to survive as a free culture. [...] Let the neutralists of the world remember. In the West non-conformists, no matter how alienated, can always win a hearing, even if they do not win a place in the Academy or earn the Order of Merit. In the land of Purges and Brainwashing, the only thing a non-conformist can earn is a bullet in the neck. This is the historical premises of

²¹¹ David Riesman, "Our Country and Our Culture", *Partisan Review* (mai-juin 1952), 311.

our age whose recognition is binding on all humanists whether they are democratic socialists or civil libertarian conservatives or members of the alienated avant-garde.²¹²

Dans cette perspective d'union nationale, les critiques les plus sévères de la culture de masse paraissent inacceptables pour Hook, simple expression d'un snobisme marqué par une vision romantique de la culture européenne. Il cite ainsi avec "stupéfaction" le cas d'amis "intelligents par ailleurs" se demandant si le cinéma peut être un art.²¹³ Cet étonnement est bien entendu tout rhétorique, dans le cadre d'un symposium marqué par un consensus hostile à la culture de masse, cinéma compris, mais Hook se fait ici le porte-parole de la frange anti-communiste la plus dure des NYI, pour laquelle le renoncement aux théories de la culture de masse s'impose d'elle-même au nom du réalisme politique. L'inquiétude de Hook quant à la portée de ces critiques n'est d'ailleurs pas sans fondement, si on sait que des auteurs ouvertement communistes avaient bien proposés des analyses très critiques de la culture de masse comme preuve de la déréliction du système capitaliste américain.²¹⁴ Ces critiques ne se confondent pas avec celles de Howe ou de Mills, mais des points de convergence existent. En dépit de l'audience limitée de ces ouvrages ouvertement pro-soviétiques, la réticence de Hook devant ce possible brouillage des frontières s'explique sans difficulté. Répétons-le, il s'agit d'une position singulière dans le cadre du symposium, mais elle n'est pas sans conséquence pour la suite du développement des théories de la culture de masse. Lorsque le sociologue Edward Shils entreprendra une virulente critique de ces théories, le *Congress for Cultural Freedom* (CCF), organisation intellectuelle internationale anti-communiste dont Hook est un des fondateurs, lui apportera tout son soutien.

"Our Country and Our Culture" se prêtait mal à une reprise, même partielle, dans les pages de *MC*. D'une part parce qu'il s'agissait déjà d'une compilation de textes, qui plus est disponible sous forme livresque. D'autre part, et surtout, parce que la question de la culture de masse n'est jamais abordée par les différents participants indépendamment de la question centrale du symposium, celle de l'évolution des rapports entre les intellectuels et la société des Etats-Unis. Néanmoins, ces différentes interventions dessinent une approche de la culture de masse différente de celle proposée dans le recueil de Rosenberg et White, en particuliers grâce aux critiques avancées par Hook et Riesman. Encore s'agit-il là des formulations les plus claires, les plus radicales aussi, d'analyses que l'on peut retrouver à l'état d'ébauche dans d'autres textes du

²¹² Sydney Hook, "Our Country and Our Culture", *Partisan Review* (septembre-octobre 1952), 574.

²¹³ *Ibid.*, 572.

²¹⁴ On trouvera un exposé détaillé de cette thèse dans V.J. Jerome, *Culture in a Changing World, A Marxist Approach*, *op. cit.*

symposium.²¹⁵ Bien que cinq ans séparent les deux entreprises, ces critiques ne trouvent ni écho ni reprise dans *MC*, et il est particulièrement étonnant de constater que les éditeurs aient choisi de reproduire un texte de Riesman antérieur à celui du symposium et traitant moins directement de la notion centrale du recueil. L'absence de ces critiques dans le recueil, et notamment dans les deux textes introductifs, ne suffira cependant pas à les faire oublier : elles seront au contraire utilisées pour mettre en cause le projet même de *MC*. Néanmoins, au-delà de ces manques, au-delà aussi de choix de textes surprenants pour un auteur donné (pour Adorno, Greenberg ou Seldes), la comparaison entre *MC* et "Our Country and Our Culture" permet de constater la justesse du ton du recueil par rapport à la teneur du débat sur la culture de masse depuis la fin de la seconde guerre mondiale. Le consensus hostile à cette culture de masse, l'absence chronique de définition précise ou l'incertitude sur la notion même de culture ne sont pas des inventions des éditeurs du recueil. Si le détail de leur choix est contestable, la fidélité de l'entreprise aux termes du débat dont rend compte le recueil est indéniable.

IV. Réception, critiques et bilan

Mass Culture a été l'objet d'une intense attention critique dans les mois suivant sa sortie, allant des revues spécialisées (à destination des bibliothécaires, des universitaires) au *Saturday Review* ou au *New York Times*, en passant par les revues intellectuelles à diffusion réduite. En revanche, en dépit de ses ambitions et de sa reprise par un club du livre, le recueil ne semble pas avoir attiré l'attention des organes de presse populaires au moment de sa publication ; un isolement qui ne durera pas, puisque trois ans plus tard, en 1960, il sera cité (sans être nommé) dans un éditorial de *Cosmopolitan* déplorant le mépris des intellectuels pour les formes culturelles de grande diffusion.²¹⁶ Si cet éditorial se montre très critique, évoquant la culture de masse entre guillemets, et décrivant ces théories comme l'expression du mépris ou le snobisme de ceux qui doutent du progrès de la culture aux Etats-Unis, il prouve aussi que l'ouvrage a été lu et remarqué, réalisant l'ambition de ses créateurs. Cependant, la vaste majorité des écrits critiques à propos du recueil en 1957 et 1958 est publiée dans ces organes de presses dont proviennent les textes rassemblés, de *Partisan Review* à *Public Opinion Quarterly*, ainsi que dans des publications s'intéressant soit aux enjeux politiques du sujet (*The Nation*, *The New*

²¹⁵ Ainsi, la position de Hook s'apparente-t-elle à une radicalisation de celle de Fiedler, qui travaillera également par la suite pour le CCF. L'analyse de Riesman trouve quant à elle un écho dans le texte de la critique Louise Bogan, ainsi que dans la conclusion de celui d'Arthur Schlesinger Jr.

²¹⁶ B. J. Wippler, "Are You Getting Your Share of Culture?", *Cosmopolitan* (septembre 1960), 43. Nous y reviendrons plus longuement dans le chapitre 6.

Republic, National Review) soit à sa dimension sociologique (*American Journal of Sociology, Journal of Social Psychology, etc.*) ; ces critiques sont en plusieurs occasions écrites par des auteurs eux-mêmes présents dans *MC*.

Cette correspondance étroite entre le contenu du recueil et les critiques le concernant explique que nombre de ces textes se lisent comme le prolongement des débats amorcés dans l'ouvrage. Il sera ainsi évalué dans différentes publications par Dwight Macdonald (*Encounter*), Kurt Lang (*Public Opinion Quarterly*), Gilbert Seldes (*Saturday Review*) ou encore Herbert J. Gans (*Dissent*), pour ne citer que ces auteurs ayant écrit simultanément pour et sur le recueil. Tous affirment, avec plus ou moins d'aise, l'importance de cet ouvrage auquel ils ont contribué. Ainsi, dans un court mais élogieux article, Gilbert Seldes tente de minimiser l'incongruité d'avoir à juger ses propres écrits, en invoquant la qualité d'ensemble du livre :

The presence of my own name in the list of contributors does not deter me in the slightest from saying that it is, in all probability, the best book on that subject now available [...]. It ought to be read by everyone who still can read and wonders whether the next generation will remember what reading means.²¹⁷

Si les avis divergent sur la qualité du recueil, la grande majorité des critiques insistent sur l'utilité de disposer d'un outil aussi ambitieux sur un phénomène nouveau et important. Dwight Macdonald, pourtant très dubitatif quant à la pertinence de la sélection, écrit ainsi de l'ouvrage qu'il répond à un besoin ressenti de longue date, même si la réponse n'est pas tout à fait satisfaisante. La critique parue dans *Partisan Review* envisage avec sérieux la possibilité que *MC* pourrait constituer l'épitaphe de l'individualisme, en donnant à lire les dernières manifestations de ses défenseurs ainsi que leurs contradictions. *National Review* se singularise en reprochant aux auteurs réunis d'avoir fait primer la recherche sur la critique, d'avoir renoncé à leurs valeurs, et voit dans le recueil un signe du déclin culturel, tout autant que les *comic books* d'horreur ou la pornographie.²¹⁸ Parmi les publications plus proches *a priori* des NYI, un seul auteur s'inscrit ouvertement en opposition avec ce consensus autour de l'importance de l'entreprise, le critique d'art Harold Rosenberg. Dans son article "Pop Culture and Kitsch Criticism", il affirme qu'écrire sur la culture de masse ne serait qu'une façon détournée de servir les intérêts de celle-ci.²¹⁹

A cette notable exception près, ce qui a été écrit sur *MC* peut être divisé en deux grandes catégories. La première rassemble les observations sur la structure de l'ouvrage,

²¹⁷ Gilbert Seldes, "Taste, Mediocrity, and Everyman", *Saturday Review* (11 mai 1957), 46.

²¹⁸ Garry Willis, "Mass Culture Criticized en Masse", *National Review* (24 août 1957), 161.

²¹⁹ Harold Rosenberg, "Pop Culture and Kitsch Criticism" *Dissent* (hiver 1958), 14-19. Le texte est aussi connu comme "Pop Culture : Kitsch Criticism", titre sous lequel il a été réédité dans Rosenberg, *The Tradition of the New* (New York, McGraw et Hill, 1959), 259-68. Les numéros de pages indiqués ultérieurement proviennent de cette édition.

et sur les défauts ou omission de celui-ci, des considérations souvent techniques et faisant écho à ce qui a pu être dit en ces pages. La seconde catégorie rassemble toutes ces analyses par lesquelles les critiques tentent de prolonger le débat, approuvant certains textes, critiquant les autres et donnant à lire les lignes de fractures entre les différentes écoles de pensées. Dans ce dernier type de critiques, tout comme dans l'article de Rosenberg, différents indices pointent vers les manières de dépasser la forme du débat culturel tel qu'il est présenté dans *MC*. Ces analyses sont d'autant plus pertinentes qu'elles se rattachent au contenu du recueil, tout en échappant à l'appareil normatif de celui-ci (introduction proposant une lecture orientée, réduction, neutralisation par la juxtaposition à des textes antagonistes, etc.) ; on ne s'étonnera donc pas d'y lire des positions nettement plus radicales que celles exprimées dans *MC*.

Profusion et manque de structure

Que ce soit dans la publicité vantant les mérites du recueil ou dans les critiques de celui-ci, la taille de l'ouvrage est sa caractéristique la plus saillante. La, ou plutôt, les tailles, puisque selon les auteurs, on apprendra que *MC* comporte entre quarante-neuf et cinquante-et-un auteurs, entre quarante-neuf et soixante-quinze articles : des variations qui ne font que souligner le gigantisme de l'entreprise et son souci d'exhaustivité. La plupart des essais renoncent d'ailleurs à traiter de textes spécifiques, faute de place, et ceux qui s'y essaient prennent la forme d'un catalogue des affinités de l'auteur avec telle ou telle contribution au volume. Par sa taille et sa variété (Kurt Lang signale la relative nouveauté de cette forme du *reader*), le recueil défie donc toute critique, et ce d'autant plus facilement, nous l'avons vu, que les points de vue les plus contradictoires s'y succèdent. Dwight Macdonald se heurte à la difficulté d'une évaluation globale dans son article critique : peu convaincu par l'ensemble, il doit se livrer à un décompte du bon et du mauvais pour tenter de justifier son impression d'ensemble. "Des quarante-neuf articles, vingt-et-un m'ont paru nettement bons, dix-huit nettement mauvais, et les autres sont des cas moins tranchés. Ce n'est pas une prestation brillante." La limite de cet exercice comptable apparaît d'emblée. Si la majorité (relative) des articles est digne d'intérêt, le recueil ne doit-il pas être considéré comme une réussite ? A partir de quel pourcentage l'entreprise aurait-elle été une réussite ? Macdonald offre l'illustration exemplaire de cette impossibilité à juger en bloc le contenu de *MC* pour rendre compte aussi bien de ses traits les plus pertinents que de ses échecs les plus indiscutables. La taille de l'ouvrage ne peut, écrit Macdonald, être considérée *a priori* comme une qualité, mais elle n'est pas sans effet sur le type d'accueil qu'il reçoit de la part des critiques. Le résumé le plus rapide prendrait la forme d'un article de fond, et les critiques doivent

donc se concentrer sur la structure de l'ensemble ainsi que sur les articles les plus notables, bien que ceux-ci aient été publiés au préalable.

Evoquant la structure de l'ouvrage, les critiques notent avec intérêt le principe de la double introduction, la variété des articles rassemblés, les bibliographies concluant chaque chapitre ou encore la présence de textes fondateurs comme ceux de Tocqueville ou Ortega y Gasset. De façon frappante, aucune mention n'est faite du peu de rigueur des catégories choisies ou de la problématique rupture entre les textes théoriques et les exemples techniques de la partie centrale du recueil. La complexité de l'ouvrage ne suffit pas à expliquer ce silence, puisqu'elle devrait au contraire inciter les critiques à aborder de façon prioritaire les questions de structure et d'organisation. La critique de l'*American Journal of Sociology*, bien qu'elle qualifie d'"impardonnable" l'absence d'un index, n'en conclut pas moins qu'il s'agit là d'un ouvrage "indispensable".²²⁰ La critique de Kurt Lang, pour le *Public Opinion Quarterly*, est plus probante encore. Lang, auteur d'un article notable sur le public de la télévision dans le recueil, relève bien certaines questions irrésolues, certaines lacunes ("[les éditeurs] auraient pu mettre au point une structure mieux intégrée"), mais souligne surtout la richesse du volume et des débats internes que celui-ci présente. Quelques années plus tard, il se montrera pourtant extrêmement critique envers *Mass Culture Revisited*, à la structure très similaire (même double introduction, découpage comparable) :

The two editors, in separate introductions, manage to disagree on the substance of mass culture, elusive metaphor that it has been, yet manage to get together in deploring the vulgarization, brutalization and lost opportunities in the popular arts. [...] Appropriately enough, the essays are grouped by subject matter, but the logic by which each section was put together escapes me – at least, there is no consistency in the way the various media are dealt with.²²¹

Ces reproches pourraient s'appliquer tout aussi bien à *MC*, mais on cherchera en vain des propos similaires dans les critiques de 1957-58. Gilbert Seldes va jusqu'à vanter les qualités d'organisation de l'ouvrage et sa cohérence. Il est vrai que l'auteur de *The Great Audience* emploie sa critique comme une chambre d'écho pour ses propres thèses, mais cet aveuglement reste surprenant : pourquoi Kurt Lang est-il si critique en 1972 envers des défauts structurels qui ne le gênaient pas en 1957 ?

Remplissant un besoin réel, celui d'une somme sur les questions culturelles, le recueil qui paraît en 1957 est seul dans son domaine. Faute d'alternative ou d'élément de comparaison, les critiques choisissent alors de saluer l'existence de l'ouvrage en excusant

²²⁰ Mary Lea Meyersohn, "Book Review : Mass Culture, the Popular Arts in America", *op. cit.*, 623-4.

²²¹ Kurt Lang "Mass Culture Revisited – Review", *Public Opinion Quarterly* (Janvier 1972), 288-89.

par avance ses imperfections. Lorsque *Mass Culture Revisited* paraît, et en oubliant pour l'instant les différences qualitatives entre les deux ouvrages, l'ouvrage ne bénéficie pas de cette indulgence, elle ne correspond plus à un besoin. Le silence des critiques sur des défauts incontestables atteste donc rétrospectivement de l'importance historique de l'ouvrage. Celui-ci devient subsidiaire à la question qu'il traite : les critiques notent son importance, en soulignant qu'il permettra de faire connaître au grand public une question qui les intéresse eux-mêmes depuis longtemps. Chacun espère que lorsque le débat s'élargira, l'école de pensée qu'il représente prendra un avantage décisif sur les théories concurrentes. On comprend mieux alors pourquoi le recueil devient un enjeu, et pourquoi nombre de critiques se lisent comme une poursuite du débat.

La critique, prolongement du recueil

La proximité, sinon l'identité, entre les auteurs ayant participé à *MC* et ceux chargés de l'évaluer explique la continuité entre le texte et son commentaire. Le mouvement dialogique établi à l'intérieur de l'ouvrage par les éditeurs est élargi par des interactions similaires entre le recueil lui-même et les textes le concernant. Ces critiques sont donc non seulement dans la continuité du recueil, mais ils en constituent aussi un véritable développement : dans le cas des théories de la culture de masse, la méta-critique et la critique sont dans un rapport plus linéaire que hiérarchique. Cette hiérarchie existe pourtant sur un plan matériel, puisque si les réimpressions successives de l'ouvrage confèrent une durabilité aux textes qu'il contient, la plupart des articles écrits à son propos n'ont guère laissé de traces au-delà du moment de sa parution. Le livre, particulièrement lorsqu'il connaît une diffusion massive, valide les théories qu'il contient, et l'influence cumulée de *MC* au fil des années dépasse celle de l'ensemble des réactions qu'il a suscitées.

L'exemple le plus convaincant nous est fourni par Dwight Macdonald. Nous l'avons vu, le recueil doit beaucoup à sa "Theory of Mass Culture", sur un plan conceptuel aussi bien que structurel. En dépit des limites de ses analyses, Macdonald est de fait le principal théoricien du phénomène aux Etats-Unis, et son article de 1953 est de loin la contribution la plus fréquemment citée à *MC*. Pourtant, peu d'auteurs ont noté les réticences de Macdonald à propos du recueil. En dépit de l'alignement de la norme théorique de l'ouvrage sur ses propres écrits, il conteste le recours à des articles relevant des sciences sociales empiriques. S'il est prêt à reconnaître les mérites de textes présentant des avis quelque peu différents du sien mais évoluant dans un modèle compatible avec ses propres écrits, comme celui de Robert Warshow, il récuse une approche fondée sur une méthode scientifique quantitative. Tous les articles qu'il cite

avec déplaisir appartiennent aux sections techniques, au centre du recueil, tandis qu'il passe en revue avec approbation la quasi-totalité des textes théoriques des premières et dernières sections. La critique de Macdonald met aussi en valeur les lignes de faille de l'ouvrage par-delà les oppositions mises en place par les éditeurs. Ainsi, il ne s'oppose pas tant à Gilbert Seldes, son contradicteur désigné dans le recueil, qu'aux auteurs coupables d'utiliser un style ou une méthodologie contestables. Des auteurs partageant son point de vue sont ainsi éreintés pour leur académisme ou leur aveuglement "paléo-marxiste", tandis que Leslie Fiedler, David Manning White ou Seldes sont épargnés par ces attaques. Pour Macdonald, défendre la culture de masse est moins contestable que de la traiter de façon inappropriée. Cette insistance sur la méthodologie et non sur les jugements fait écho à nos propres constatations : la forme du débat sur la culture de masse prédétermine les jugements qu'il est possible de porter sur celle-ci. La volonté de Macdonald de cantonner le débat dans une forme identifiable annonce cependant déjà ses limites. En ouvrant ce débat à un large public, et en particulier aux médias de masse, le recueil va mécaniquement affaiblir le consensus sur lequel repose l'idée de culture de masse.

Plusieurs autres critiques proposent des lectures du recueil orientées autour de problématiques n'ayant qu'un rapport distant avec celle identifiée par les éditeurs. Gilbert Seldes y voit avant tout un outil permettant à la population de comprendre et donc de se réappropriier les médias de masse : la critique parue dans le *Saturday Review*, qui comporte plusieurs inexactitudes factuelles, se place dans la continuité directe du texte de l'auteur qui conclut le recueil. Kurt Lang, collaborateur régulier du *Public Opinion Quarterly*, loue pour sa part la diversité des contributions, pour mieux rappeler que l'approche légitime des questions culturelles est celle du chercheur en sciences sociales. Une position d'ailleurs contredite par Mary Meyersohn pour *The American Journal of Sociology*, qui souligne au contraire l'écart entre la recherche empirique et une approche plus littéraire, au bénéfice de cette dernière :

The most exciting thoughts on the subject of mass culture have come, as this book demonstrates, from non-academic people, belletrists, names that appear in obscure journals and, overwhelmingly, in "little" magazines. And they, of course, are the antis. Their vision of mass culture is a total, existential one. The pros, or the liberals, on the other hand, deal more often with the specific, and frequently, they are on the defensive.²²²

Cette prise de position est un des rares exemples d'authentique concession dans la controverse entre recherche empirique et approche littéraire de la question culturelle. La plupart des critiques publiés dans des organes proches des NYI, de *Encounter* à *The New Republic*, multiplient au contraire les commentaires méprisants à l'égard des textes

²²² Meyersohn, "Book Review : Mass Culture, the Popular Arts in America", *op. cit.*, 623.

de *MC* prétendant à l'objectivité scientifique. La critique parue dans le journal catholique *Commonweal*, signée par le romancier Thomas Curley, illustre elle aussi la tendance des critiques à embrigader le recueil en soutien de leurs propres préoccupations : Curley souligne l'absence de la religion dans les textes rassemblés et insiste sur la nécessité d'inscrire le débat culturel dans un contexte philosophique plus vaste.²²³ Autant d'approches prévisibles, prenant la forme de critiques relativement courtes, plaçant *MC* dans une perspective compatible avec les préoccupations de l'auteur ou de la publication, plus descriptives que polémiques.

Edward Shils contre les intellectuels marxistes

a cependant suscité des réactions plus violentes et plus critiques, dont l'exemple le plus fameux est "Daydreams and Nightmares" d'Edward Shils, sous-titré "Reflections on the Criticism of Mass Culture".²²⁴ Contrairement à ce qui avait été indiqué à propos du texte de Macdonald et de la plupart des critiques, l'influence de cet article a été durable ; il est ainsi évoqué avec acidité par Bernard Rosenberg dans son introduction à *Mass Culture Revisited*, quinze ans après la parution du premier recueil.

Shils reformule le débat sur la culture de masse en blâmant non plus l'industrie culturelle mais les intellectuels, coupables à ses yeux d'avoir inventé le concept de culture de masse pour masquer l'inefficacité de leurs efforts d'éducation des masses. Sur le fond, les arguments de Shils ne sont pas très nouveaux, et sont ceux d'un "anti-anti-culture de masse", selon le mot de Bernard Rosenberg : il dénonce l'ancrage des théories de la culture de masse dans une vision idéalisée du passé mais également l'hypocrisie de ceux qui prétendent défendre ces formes culturelles (White, Riesman ou Seldes) alors même qu'elles leur sont déplaisantes, par réaction aux outrances des théories les plus critiques. Comme Macdonald dans sa critique pour *Encounter*, mais à l'opposé de la thèse qui domine le recueil, il perçoit que pro et anti-culture de masse partagent un cadre moral et esthétique, fondé sur le mythe de l'opposition entre une société pré-industrielle organique, et la société de masse qu'aurait engendrée l'industrialisation. Le texte prend un tour plus polémique lorsque Shils attribue la paternité de ce mythe à Marx, et affirme par extension que les critiques modernes de la culture de masse sont un regroupement de marxistes ou d'ex-marxistes, ruminant leurs espoirs déçus après les années trente. La "preuve" de cette assertion est fournie par une série d'exemples allant de l'ex-trotskiste Macdonald aux "marxistes apolitiques" de l'Ecole de Francfort en

²²³ Thomas F. Curley, "Man and Mass Culture", *Commonweal* (17 mai 1957), 185-6.

²²⁴ Edward Shils "Daydreams and Nightmares, Reflections on the Criticism of Mass Culture", *op. cit.*, 248-264.

passant par le socialiste Irving Howe. Le marxisme serait donc le point commun dissimulé de tous ces intellectuels, par-delà les divergences affichées. Pour Shils, les écrits de Bernard Rosenberg ne sont ainsi pas à distinguer de ceux des membres de l'Ecole de Francfort ("Bernard Rosenberg n'est pas un membre de l'Institut [de Recherches Sociales] mais il s'exprime avec leur voix"). Rosenberg écrira plus tard son indignation devant ce catalogage hâtif, refusant aussi bien la qualification de marxiste que la confusion entre ses positions et celles d'Adorno et ses confrères. Shils est conscient des limites de cette généralisation : il évite ainsi de mentionner Van den Haag lorsqu'il s'agit de prouver la dominante marxiste de la culture de masse, mais le cite abondamment pour montrer que celle-ci est empreinte de nostalgie et d'élitisme. En décrivant les critiques de la culture de masse comme des marxistes ou ex-marxistes, Shils instaure en réalité une division *ad hoc* dans la communauté intellectuelle lui permettant de se distinguer par un critère unique de ceux qu'il critique. La culture de masse est alors réduite à une position idéologique et d'autant plus facile à rejeter.

Shils lui-même n'a aucune affection pour les produits culturels de masse, mais il n'en récuse pas moins la littérature critique sur le sujet : "L'étude sociologique de la culture de masse est victime de la culture des intellectuels sociologues."²²⁵ En apparence, il ne s'agit que d'une croisade contre les préjugés et les mythes perturbant le travail du chercheur, mais de fait, Shils se montre hostile à toute inscription des problématiques culturelles dans une théorie politique ou sociologique. Les critiques formulées par Leavis ou Ortega y Gasset étaient à ses yeux acceptables en ceci qu'elles se basaient sur des considérations esthétiques ou sur un réflexe aristocratique. Par contraste, l'application des théories politiques aux problèmes culturels ne produit que des "préjugés entièrement dépourvus de fondement". La condamnation de la littérature communiste par les intellectuels autour de *Partisan Review*, dans les années trente, est ainsi retournée contre eux. Shils oppose ainsi les écrits critiques décrivant l'industrie culturelle au silence des connaisseurs de la culture de masse. Eduqués, ils l'apprécient et se satisfont de son existence, sans éprouver le besoin de transformer cette satisfaction en prosélytisme. On devine dans cette description l'admiration de l'auteur pour cette expérience directe échappant à la théorisation et au marxisme, que la conclusion de l'article se chargera de confirmer : les intellectuels devraient laisser la masse développer d'elle-même ses propres goûts et ses propres jugements.

La tactique, consistant à se présenter en défenseur d'une majorité silencieuse face à des intellectuels ne représentant qu'eux-mêmes, est connue, mais elle est ici problématique, émanant d'un autre intellectuel. Conscient du paradoxe de sa position, Shils précise qu'il n'appelle pas les intellectuels à abandonner leur rôle de

²²⁵ Shils, "Daydreams and Nightmares", *op. cit.*, 261.

commentateur, mais à le repenser de façon plus saine, en s'abstenant de condamner le présent au nom d'un passé mythique. Ce passé à abandonner est assimilé à plusieurs reprises à l'Europe, source selon Shils de la plupart des errements contemporains. Le texte se fait par endroit distinctement nationaliste, ou plus exactement anti-européen : la culture de masse serait ainsi dénigrée principalement par "des européens anti-américains et des intellectuels américains xénophiles". Le passé européen s'oppose au présent américain, et l'exemple de l'Ecole de Francfort en atteste, puisque selon Shils, Adorno et Horkheimer auraient élaboré leur théorie critique en réponse à une réalité américaine qui leur échappait. Poursuivant sa description de l'Europe comme lieu de snobisme et de mythes sociaux, il lit dans les théories de la culture de masse un rejet d'une société américaine dans laquelle les frontières de classe n'ont plus cours.

Whereas in Europe an educated person of the higher classes, could, and even now still can, avoid awareness of the life of the majority of the population, this is impossible in the United States. What is a vague disdain in Europe must become an elaborate loathing in America.²²⁶

Aux intellectuels européens, par définition rattachés à leur passé plutôt qu'à la réalité, Shils oppose un esprit américain, ancré dans le concret et le présent. Le problème ne vient donc pas de la culture américaine, mais des déficiences de ceux qui l'observent. Et peu importe si les membres de l'Ecole de Francfort avaient entrepris leur étude des problèmes culturels de masse bien avant leur arrivée aux Etats-Unis, sans les inscrire, il est vrai, dans une théorie globale.²²⁷ L'ensemble de l'article propose donc cette vision populiste d'une majorité silencieuse aux Etats-Unis, dénigrée par des intellectuels élitistes, marxistes et finalement anti-américains. L'ensemble du débat est résumé à une opposition entre ce petit groupe au sein de la communauté intellectuelle et le reste de la population des Etats-Unis, dont les intellectuels non marxistes. Au postulat de Dwight Macdonald, qui se présente en défenseur de la culture haute et des intérêts du peuple, unis contre les "maîtres du *kitsch*", Shils oppose une répartition des forces très différente, isolant le critique de ceux qu'il affirme défendre.

En dépit de ses approximations, ce texte mérite l'attention pour au moins deux raisons. La première est son jugement appelant les intellectuels à repenser leur engagement dans le domaine culturel, qui annonce le renoncement aux théories culturelles d'ensemble dans les années suivantes. L'impact direct de l'article est difficile à mesurer, et il joue ici un rôle de symptôme plutôt que de déclencheur de la défiance croissante envers les prescripteurs culturels. L'éditorial de *Cosmopolitan* mentionné

²²⁶ Shils, "Daydreams and Nightmares", *op. cit.*, 258.

²²⁷ Voir par exemple les échanges entre Adorno et Benjamin à propos de "L'œuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanisée" (1936), ou encore les écrits de Kracauer sur le roman policier.

plus haut citait l'introduction de Bernard Rosenberg à *MC* ; par une coïncidence révélatrice, Shils cite le même passage du texte. "Daydreams and Nightmares" et *Cosmopolitan* expriment la même méfiance envers les intellectuels, et défendent une culture de masse assimilée à la culture américaine. Dans un pamphlet récent contre la situation de la critique culturelle aux Etats-Unis, le journaliste Chris Lehman estime que "Daydreams and Nightmares" est une étape essentielle dans la transformation du débat culturel et dans l'abandon progressif du concept de culture de masse, en contestant notamment la légitimité du critique à porter des jugements de valeur sur les produits culturels appréciés du grand public.²²⁸ Le rôle de Shils ira par la suite croissant dans le débat culturel, en opposition constante avec des auteurs comme Dwight Macdonald, Irving Howe ou Ernest Van den Haag. Deux ans après la parution de *MC* et de sa critique, il apportera sa contribution la plus notable au débat culturel en animant un symposium sur la culture de masse, qui sera édité sous le titre *Culture for the Millions?* (1961). Ses écrits ultérieurs s'éloigneront toutefois de l'outrance anti-marxiste et anti-théorique de cet article.

Harold Rosenberg, contre le kitsch, contre Dwight Macdonald

Comme Shils, le critique d'art Harold Rosenberg manifeste son insatisfaction quant au débat sur la culture de masse dans son ensemble, reléguant à l'arrière-plan les reproches spécifiquement destinés aux textes de *MC*. Mettant là encore en cause les intellectuels, l'article en appelle à un dépassement du débat, considérant que l'attention accordée à des produits culturels à visée commerciale détourne l'attention de l'art véritable.

"Pop Culture and Kitsch Criticism" fut publié à l'origine dans *Dissent* en hiver 1958, recevant une réponse très critique de Herbert J. Gans dans le numéro suivant, avant d'être repris en 1959 dans la collection d'essais *The Tradition of the New*, à une époque où l'influence de Rosenberg sur le milieu artistique aux Etats-Unis était considérable.²²⁹ Il peut sembler étrange de parler de dépassement du concept de culture de masse pour un texte épousant les positions les plus conservatrices sur le sujet : le kitsch comme menace pour l'art authentique, comme système de propagande, comme danger immédiat, etc. La thèse de Rosenberg ne se résume pourtant pas à ce positionnement en faveur de l'une des factions du débat. Fustigeant ses alliés de fait, refusant toute discussion sur les mérites des produits culturels de masse, Rosenberg

²²⁸ Chris Lehman, *Revolt of the Masscult*, (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003), 27-34.

²²⁹ Harold Rosenberg (1906-1978), appartenant aux *New York intellectuals* et collaborateur régulier de *Dissent* était, était comme Clement Greenberg une figure dominante de la critique d'art dans les années cinquante. Il a en particulier joué un rôle considérable dans la promotion de l'expressionnisme abstrait (De Kooning, Pollock, etc.).

s'intéresse en réalité à la fonction idéologique du débat sur la culture de masse plus qu'à la culture de masse elle-même.

MC ne reçoit qu'une attention superficielle dans ce texte, dans lequel Rosenberg reprend et développe des arguments déjà avancés dix ans plus tôt dans *Commentary*.²³⁰ Avec ironie, il souligne en introduction l'exhaustivité et la variété du recueil, pour affirmer son espoir qu'une telle somme mette fin, au moins pour un temps, aux commentaires sur les "comic books et les fables scientifiques". Sans s'intéresser de près à la composition du volume, Rosenberg l'utilise comme un symptôme du problème qu'il dénonce et comme un répertoire dans lequel puiser de brèves citations à charge. L'ensemble de la critique de la culture de masse est assimilé à *MC*, et les citations extraites du recueil permettent à Rosenberg de démontrer la futilité de l'exercice.

La première raison invoquée est strictement mathématique, puisque le temps investi pour traiter des produits culturels de masse (Rosenberg préfère parler de *kitsch*) est du temps pris à l'étude de sujets plus dignes d'intérêt. L'industrie du divertissement dépense assez d'argent pour faire parler d'elle sans qu'il soit nécessaire pour les intellectuels de se joindre au chœur. Sa thèse est alors l'exact opposé de celle de Shils, puisque pour Harold Rosenberg, les intellectuels pèchent par leur tolérance vis-à-vis de la culture de masse, qui légitime cette dernière et brouille la distinction entre le *kitsch* et l'art. Selon lui, les auteurs les plus critiquables seraient ceux qui prétendent critiquer la culture de masse mais peinent à dissimuler le plaisir qu'ils prennent à étudier cette "camelote"²³¹ :

The common argument of the mass-culture intellectuals that they have come not to bathe in the waters but to register the degree of its pollution does not impress me. I believe they play in this stuff because they like it, including those who dislike what they like.²³²

Le représentant exemplaire de cette catégorie se nomme Dwight Macdonald, accusé de produire une "critique kitsch du *kitsch*", à travers ses articles pour le *New Yorker* notamment. Pire encore, Macdonald a, pour Rosenberg, la prétention de se poser en défenseur de l'art et en particulier de l'art moderne, alors que celui-ci "le révolte". Il affirme aussi que l'erreur des théoriciens de la culture de masse est de considérer que toute critique du *kitsch* est une défense de l'art, alors qu'un auteur comme Macdonald critique le *kitsch* sans avoir de conception artistique à lui opposer. Macdonald répondra

²³⁰ Harold Rosenberg, "The Herd of Independent Minds", *Commentary* (septembre 1948), 244-52. L'article, écrit partiellement en réponse à "The Legacy of the 30's " de Robert Warshow (*op. cit.*) possède un sous-titre en forme de question provocatrice à l'égard des thèses de Greenberg et Macdonald : "Has the Avant-Garde Its Own Mass Culture?".

²³¹ Poursuivant ses emprunts germaniques, Rosenberg emploie le mot allemand "Dreck", entre "pacotille" et "ordure".

²³² Rosenberg H., "Pop Culture and Kitsch Criticism", *op. cit.*, 260.

à l'article en contestant la conception de l'art moderne de Rosenberg, si pointue qu'elle exclut ce que la plupart des critiques entendent par cette expression (soit Braque, Klee, Modigliani, etc.).²³³

Contre ce dévoiement de l'étude esthétique, Rosenberg affirme que les seules études acceptables sur la culture de masse sont celles traitant de ses effets sociaux ou politiques. L'article de Berelson sur les personnages de fiction dans les magazines grands publics est selon lui l'exemple d'une approche constructive, limitée et défendable. Là encore, Macdonald est pris à contre-pied, puisqu'il cite ce même article dans sa liste des textes les plus contestables du recueil.

Cet article est un objet paradoxal, puisque le texte dénonce sa propre entreprise, et à l'inverse, ses propres contradictions nourrissent son propos : toute discussion de la culture de masse légitime celle-ci, d'autant plus que ses critiques eux-mêmes la consomment. Son objectif est de dénoncer toute critique du *kitsch* comme relevant elle-même du *kitsch*, mais cette équation peut s'appliquer à son propre texte : le véritable paradoxe de cette critique est qu'en dénonçant les termes du débat proposés dans *MC*, Rosenberg participe à celui-ci et l'enrichit. Son texte et la réponse de Macdonald, publiée dans le numéro suivant de *Dissent*, sont deux prolongements notables du recueil, en ceci qu'ils parviennent ensemble à saper le concept de culture de masse, alors que les deux auteurs s'accordent sur sa nocivité. Leur incapacité à s'accorder sur les critères séparant la culture haute de la culture de masse, le caractère irréconciliable de leur choix méthodologique soulignent avant tout l'impossibilité d'une théorie unifiée de cette culture de masse.

Le texte de Rosenberg vaut aussi pour les similitudes qu'il entretient avec la critique publiée par Edward Shils. Leur point commun le plus significatif, est l'insistance des deux auteurs sur le texte et la personnalité de Dwight Macdonald. Que ce soit dans "Pop Culture and Kitsch Criticism" ou dans "Daydreams and Nightmares", les qualités et défauts de *MC* sont représentées métonymiquement par ceux de sa théorie de la culture de masse. Celle-ci constitue bien le centre du recueil. Cette unité dépasse le simple rejet de Macdonald, puisque si les deux auteurs portent un jugement bien différent sur l'idée même de la culture de masse, ils aboutissent à une solution commune. Rosenberg plaide pour une radicalisation des intellectuels contre la culture de masse, tandis que Shils les invite à abandonner leur amertume et à cesser de condamner les goûts populaires, mais tous deux s'accordent sur le remède à adopter : les intellectuels devraient cesser de s'occuper de la culture de masse pour se concentrer sur leur domaine d'expertise. Les deux réactions les plus notables à *MC* sont donc des textes condamnant son principe

²³³ Dwight Macdonald, lettre aux éditeurs de *Dissent*, 4 juillet 1958, *A Moral Temper*, op.cit., 275-276.

même. Pour Rosenberg et Shils, la crise de la culture ne tient pas tant aux objets culturels de masse qu'à l'attitude que les intellectuels adoptent envers eux. L'insistance sur les contradictions, il est vrai apparentes, du discours de Macdonald sert dans les deux cas à démontrer la schizophrénie inhérente aux théories de la culture de masse, dans leurs rapports confus à la notion d'élite.

Ces deux critiques poursuivent donc un mouvement de relativisation de l'importance des objets culturels déjà amorcé par plusieurs auteurs au sein du recueil. La question n'est plus tant celle de la valeur intrinsèque d'une œuvre, mais bien celle de sa réception par le public dont les intellectuels font partie. Les théories de la culture de masse ne sont plus alors décrites comme la modélisation d'une réalité objective, elles deviennent un cas particulier de réception, par un groupe isolé car cultivé et critique. La culture de masse devient alors le problème des intellectuels, et seulement de ceux-ci ; Shils et Rosenberg suggèrent que si les intellectuels cessaient de se préoccuper de la culture de masse, celle-ci cesserait d'elle-même d'être un problème. Le danger contre lequel mettent en garde des critiques comme Macdonald serait donc généré par leurs propres avertissements. Là encore, on trouvera une expression plus complète de ce raisonnement dans *Culture for the Millions?*. Ces critiques de la réception de *MC* font donc apparaître une théorie sur les critiques de la culture de masse, théorisant la pratique d'auteurs comme Robert Warshow, qui sera utilisée par la suite pour invalider le concept de culture de masse et minimiser l'importance du débat.

Bilan

Une certaine déception prévaut à la lecture de ces critiques. Leur principal enseignement est une confirmation : celui du large consensus existant autour de la notion de culture de masse. L'expression n'est contestée que brièvement, en introduction du texte paru dans *Partisan Review*, dans lequel l'auteur souligne la nature paradoxale du composé "*mass culture*". De Kurt Lang à Dwight Macdonald, tous reconnaissent la légitimité du concept, même si les termes de l'opposition mise en scène par les éditeurs sont plus contestés. Plusieurs critiques (Shils, Lang, H. Rosenberg) soulignent ainsi le caractère artificiel de l'opposition entre White et Rosenberg, sans pour autant voir dans cet artifice un défaut rédhibitoire. Cette acquiescence quasi-générale n'offre logiquement que peu de renseignements sur les aspects plus contestables de l'ouvrage. La critique la plus fréquente porte sur les problèmes de structure et, dans une moindre mesure, le manque de rigueur d'une partie des textes rassemblés. Ces points négatifs sont d'ailleurs le plus souvent expliqués et justifiés en invoquant l'ampleur de l'ouvrage.

La plupart des critiques ne constituent en réalité qu'une glose sur cette ampleur, prise comme un gage de qualité et de diversité dans la majorité des cas ou, de façon plus négative, comme l'expression d'un goût douteux pour le colossal, chez Macdonald. Chaque auteur peut alors à loisir isoler les textes soutenant son propos ou lui paraissant au contraire les plus contestables, en oubliant de rappeler que la taille même du recueil atteste de l'importance du phénomène traité. Même le texte très hostile de Harold Rosenberg s'ouvre sur cette constatation, permettant à l'auteur d'espérer que l'entreprise épuise le sujet et dispense les intellectuels de continuer à l'explorer. La fréquence de ces considérations quantitatives prouve que la culture de masse est en 1957 un sujet aussi légitime que le supposent les éditeurs, puisqu'un vaste consensus soutient leur projet. Ces critiques prouvent aussi, par leur ton neutre, que le sujet ne fait pas débat à l'époque de la parution du recueil, ou plus exactement que le discours sur la culture de masse est un cadre de débat légitime. Harold Rosenberg et Edward Shils s'attaquent bien à ce cadre, mais ils le font de façon isolée, et, au moins dans le premier cas, participent au débat en tentant de le dépasser. Tout ceci atteste qu'il n'existe pas alors de contre-modèle culturel parmi les intellectuels, il n'existe aucun auteur ou aucun ouvrage proposant de théorie alternative pouvant être comparée ou opposée à *MC*, ou du moins aucun ouvrage dont les critiques du recueil fassent mention. Ce contre-modèle, qui sera surtout développé par Edward Shils dans un premier temps, s'imposera en revanche dans les années suivant la parution de l'ouvrage.

A cette réception critique immédiate, il faudrait ajouter l'impact du volume sur les chercheurs contemporains. Nous l'avons dit, *MC* est devenu une référence, citée par la quasi-totalité des historiens traitant des questions culturelles aux Etats-Unis ; dès lors que la notion de culture de masse est employée, à propos de la sphère nord-américaine, le recueil est cité de façon systématique. Aucun autre ouvrage lié au sujet ne peut prétendre à cette omniprésence.²³⁴ Pourtant, l'échec du projet des deux éditeurs est attesté par le fait qu'aucun historien récent ne considère *MC* comme un résumé complet du débat sur la culture de masse, mais tout au plus comme une source de textes sur le sujet. La tentative d'encapsulation du débat est niée par une re-fragmentation de la part des historiens contemporains, qui extraient du recueil un texte ou un autre (le plus souvent, à juste titre, celui de Macdonald, mais ceux de B. Rosenberg, Warshow ou Fiedler sont également cités) en négligeant la vision d'ensemble que l'ouvrage voulait offrir. La conception synthétique du débat, mise en place dès l'introduction et maintenue active par divers artifices au fil des huit cents pages, est abandonnée au profit d'une

²³⁴ Les deux seuls travaux mentionnés avec une fréquence comparable sont ceux de Richard Hoggart (*The Uses of Literacy*, 1957) et de Raymond Williams (*Culture and Society*, 1958), publiés en Grande-Bretagne à la même époque. Ces deux ouvrages doivent leur notoriété actuelle à leur rôle fondateur dans les *cultural studies* britanniques.

vision centrée sur les auteurs. Le thème de la culture de masse importe alors moins que la personnalité des auteurs y ayant contribué. Ce basculement de l'idée à l'auteur témoigne en réalité de l'obsolescence de l'idée même de culture de masse, dont l'existence était le postulat du recueil. Le concept est désormais perçu non plus comme une idée opérationnelle, mais comme l'invention de quelques individus partageant une communauté intellectuelle aujourd'hui disparue. Les critiques de Shils ou de Rosenberg ont été intégrées par l'historiographie, qui tente d'expliquer l'apparition de la notion de culture de masse (par le parcours personnel des auteurs, par l'évolution du statut social des intellectuels) et non d'examiner la cohérence interne des thèses défendues.

Pourtant, *MC* mérite mieux que cette réduction à quelques textes saillants, tant le recueil considéré dans son ensemble est riche d'enseignements. Si des critiques comme Michael Kammen ont pu réduire son contenu théorique à un catalogue d'idiosyncrasies,²³⁵ il faut redire que l'ouvrage est l'expression du paradigme intellectuel dominant au moment de sa parution. Le succès public et l'accueil critique du livre démontrent en particulier que le concept de culture de masse n'était pas à l'époque considéré comme partisan ou provocateur. Les positions des deux éditeurs, qui apparaissent rétrospectivement comme des variations minimales autour d'une thèse commune, correspondaient pour une part au moins des lecteurs de *MC* à une réelle opposition entre deux thèses incompatibles. Ce public n'était d'ailleurs pas seulement constitué d'intellectuels ou d'universitaires, puisque les neuf rééditions, la reprise en livre de poche et la sélection par un club du livre attestent d'un lectorat dépassant largement le cadre des individus activement impliqués dans le débat culturel. Corollaire de cette constatation : la non-réédition de l'ouvrage après 1965 devient un symptôme de l'éclatement du cadre théorique délimité jusque-là par l'opposition entre les deux éditeurs. Les axiomes de base du débat culturel ont évolué, et l'obsolescence du recueil peut être datée précisément avec cette ultime réédition. Si le débat sur la culture de masse ne commence pas avec *MC*, le recueil est en revanche un marqueur convaincant de l'évolution de ce débat ainsi que de son écho dans le grand public.

²³⁵ Kammen, *The Lively Arts*, op. cit., 339.

Deuxième partie
"Comic Books and Other Horrors"

(Commentary, 1949)

Une étude de cas

3

Un objet culturel de masse?

The newest, widest circulated, least inhibited, and least understood carrier of horror and destruction is the comic book. Thoroughly different from the older, much censored and more refined newspaper comic strips, approximately two thirds of the comic books are devoted to the dehumanized, concentrated and repetitious showing of death and destruction.¹

Les théories de la culture de masse traitent d'une notion abstraite, unificatrice, et par là détaché aussi bien de l'expérience personnelle des auteurs qui en traitent que des objets culturels individuels. Les théoriciens de la culture de masse se verront précisément reprocher leur méconnaissance supposée de ces formes culturelles qu'ils attaquent (on trouvera des exemples de ces reproches dans "The Middle Against Both Ends" (1954), de Leslie Fiedler, ou plus récemment dans *The Republic of Mass Culture* (1992) de James Baughman). A l'inverse, lorsque Harold Rosenberg écrit sa critique du recueil *Mass Culture*, il adopte une stratégie défensive expliquant que toute analyse de ces objets pris individuellement s'apparente à une légitimation de la culture de masse. La posture détachée, volontairement distanciée, et le refus de traiter d'objets culturels précis, d'exemples concrets, seraient donc une position de principe. La critique de la culture de masse ne peut se faire au niveau des objets culturels individuels, puisque par définition, ces théories supposent que ces objets sont déterminés par leur mode de production et de distribution. Le refus de la spécificité serait alors un élément indispensable de toute relation critique avec les formes culturelles de masse, et non les symptômes d'une familiarité insuffisante avec celles-ci.

En contrepartie, les défenseurs de la culture de masse bénéficient d'un monopole des exemples et des explications de texte. Les théories critiques ne peuvent pourtant se déclarer indépendantes des objets culturels dont elles tentent de rendre compte. Le traitement sous une forme conceptuelle et globalisante ne dispense pas du principe de non-contradiction avec la réalité observable des phénomènes. Sans mettre en doute la rigueur des intellectuels d'inspiration littéraire, comme ont pu le faire les tenants d'une approche quantitative et empirique (de Lazarsfeld à Berelson), il est nécessaire de vérifier *a posteriori* l'applicabilité de leurs réflexions aux médias de masse et à leur

¹ Norbert Muhlen, "Comic Books and Other Horrors", *Commentary* v.7 (1949), 80.

contenu. Par définition, les théories de la culture de masse ne s'intéressent que de façon distante au fonctionnement concret de l'appareil de diffusion, ont pour objet l'étude des effets philosophiques et humains des contenus qu'il propage. Nous nous demanderons donc si les objets culturels "de masse" sont conformes aux descriptions des théoriciens critiques, ou si les options théoriques retenues (modèle économique simplifié, peu d'interrogations sur les théories de la réception, refus de différencier les différentes formes au sein de la culture de masse, etc.) aboutissent à un modèle conforme aux observations effectuées sur un objet culturel précis.

I. Le comic book, objet culturel de masse, objet de débat

Les *comic books* sont un terrain d'étude privilégié pour ce travail de vérification. Rappelons brièvement qu'il s'agit de fascicules souples, consacrés à la bande dessinée, dont l'apparition (1934) est relativement tardive par rapport aux *comic strips*. Ce dernier terme renvoie à l'ensemble des bandes dessinées publiées dans les quotidiens américains à partir de la fin du XIX^e siècle, qu'il s'agisse de bandes quotidiennes en noir et blanc, de pages du dimanche en couleur ou de séries utilisant les deux formats.²

Pour commencer, et c'est un point crucial, les intellectuels des années quarante et cinquante s'accordent pour considérer que les *comic books* font intégralement partie de la culture de masse, alors que dans le cas du cinéma notamment, le jugement est plus nuancé. Dans sa "Theory of Mass Culture", Dwight Macdonald avoue par exemple son admiration pour les films de Griffith ou Von Stroheim, même lorsqu'il se montre très critique vis-à-vis de la production contemporaine. Les *comics books*, lorsqu'ils sont mentionnés dans *Mass Culture*, servent surtout d'éléments à charge pour la mise en accusation de la culture de masse, et sont pris comme symptômes indiscutables de sa nocivité. Pour ne pas être accusé de complaisance envers la culture de masse, dans son introduction au recueil, David Manning White s'empresse ainsi de préciser que certains aspects de cette culture, comme les *comic books*, restent indéfendables. La réévaluation des émissions de télévision de qualité se construit contre les fascicules de bande dessinée, étalon indiscutable de la médiocrité esthétique.

Les *comic books* sont pourtant plus que ce dernier refuge du consensus dans le débat sur la culture de masse. Enjeu d'une crise nationale alimentée par les institutions médiatiques et relayée par le pouvoir politique, ils sont au début des années cinquante le

² Le terme *comics*, indénombrable singulier, renvoie quant à lui à l'ensemble de la bande dessinée, *comic books* et *comic strips*. Dans l'usage français, il renvoie plus spécifiquement à la bande dessinée nord-américaine.

prétexte à une discussion portant sur la liberté d'expression, la responsabilité des éditeurs vis-à-vis de leur lectorat et la vulnérabilité de la jeunesse à des contenus transgressifs. Le débat qui agite les intellectuels sur la valeur des produits culturels de masse est donc transposé dans l'espace public via les *comic books*. Cet intérêt conjoint des intellectuels et du grand public offre la possibilité de mesurer l'impact des théories élaborées dans des revues comme *Partisan Review* ou *Commentary*. Force est de constater que cet impact est très faible. Alors que les discussions sur la culture de masse proposent de multiples analyses et critiques du rôle des *comic books*, et des produits culturels commerciaux en général, celles-ci ne filtrent qu'épisodiquement dans les organes de presse généralistes. A l'inverse, c'est le débat public, de 1947 à 1954, qui semble ici inspirer les intellectuels, et orienter leurs discussions ultérieures (voir les articles de Warshow, Seldes ou Fiedler dans *Mass Culture*), alors même que ce débat repose sur des bases en apparence incompatibles avec les termes du débat sur la culture de masse. Si on considère que le débat culturel aux Etats-Unis est mené dans le but de diagnostiquer les maux de la société et de proposer des remèdes adaptés, ses limites apparaissent ici clairement : les intellectuels interviennent après le débat public, et ne parviennent pas à diffuser leurs propres conclusions. La concurrence des théories de la communication ou de visions plus utilitaristes de la culture (la culture comme marché, la culture réduite à ses artefacts, etc.) réduit les intellectuels critiques à un rôle d'observateurs, aux dépens de leur ambition prescriptive.

L'incompatibilité entre les termes du débat public sur les *comic books* et les théories de la culture de masse est réelle. Là où les intellectuels choisissent de traiter des *comic books* à l'échelle du média, et décrivent comme d'un ensemble relativement homogène, le grand public est au contraire soucieux d'établir des distinctions, des hiérarchies à l'intérieur de ce média. Les campagnes hostiles aux *comic books* ont en effet cherché à identifier le bon et le mauvais, à ne pas stigmatiser le média dans son ensemble : le lectorat aux Etats-Unis était de fait attaché à certains *comic books*, perçus comme inoffensifs ou même attrayants, ainsi qu'aux *comic strips*, publiés dans les journaux. Le média ne se confond pas avec son message, et les lecteurs affirment leur droit à une distinction, quitte à en appeler au législateur pour faire de leurs préférences des règles générales. Le schéma classique et unidirectionnel de la culture de masse imposée d'en haut à un public passif résiste mal à cette constatation, de même d'ailleurs que l'affirmation contraire, selon laquelle les producteurs donnent au public ce qu'il désire : ici, ce sont des mesures coercitives et des campagnes parfois violentes qui permettent au public d'influer sur le contenu des *comic books*.

Néanmoins, cette remise en cause des modèles proposés par les intellectuels mais aussi par l'industrie culturelle n'est pas dépourvue d'ambiguïtés qui sont autant de failles

exploitables par les critiques de la culture de masse. Ainsi, ce n'est pas le lectorat des *comic books* qui a manifesté pour en infléchir le contenu, mais les détenteurs de l'autorité et de la responsabilité sociale (parents, législateurs), eux-mêmes peu familiers des *comic books*. Ces autorités morales ont de plus milité pour que les parutions épousent plus étroitement les valeurs affichées de la société, valeurs souvent prudes, conservatrices et affirmant dans tous les cas la valeur du *statu quo*.³ La campagne hostile aux *comic books*, de 1947 à 1954, peut donc se lire comme l'opposition de la société à un média déviant, un média refusant de jouer le rôle de narcotique, de contrôle social, qui est celui de la culture de masse. C'est en substance la thèse que défend Leslie A. Fiedler dans "The Middle Against Both Ends", repris dans *Mass Culture*.

Le choix de se focaliser sur les *comic books* répond également à des considérations méthodologiques. Les médias privilégiés des historiens de la culture de masse ont en effet été le cinéma et la télévision, pour des raisons aisément compréhensibles : tous deux continuent à jouer le rôle de médias de masse, tous deux ont été l'objet d'un discours critique continu depuis leur création et tous deux ont véritablement touché l'ensemble de la population américaine. Les ventes des *comic books* ont pour leur part culminé à 83 millions d'exemplaires par mois, environ un magazine pour deux habitants des Etats-Unis, même si leur lectorat réel était sans doute bien plus restreint, chaque lecteur consommant un nombre élevé de magazines.⁴ Un média de masse, certes, mais d'une ampleur très inférieure à celle atteinte par la presse, la télévision, le cinéma ou la radio.

Ces fascicules de bande dessinée présentent pourtant des caractéristiques faisant d'eux des sujets pertinents pour une mise en application des théories culturelles de masse. Outre le confort d'aborder un terrain moins balisé (et parcouru de théories contradictoires) que le cinéma ou la télévision, le parallélisme chronologique entre le développement du média et celui du débat culturel est étonnant. Les *comic books* naissent la même année que *Partisan Review*, en 1934, l'année où Max Horkheimer arrive aux Etats-Unis pour y implanter une antenne de l'Institut de Recherche Sociale de Francfort, ils atteignent ensuite leur apogée en 1952, en plein cœur du débat sur la culture de masse, avant de subir leur pire crise en 1955-56, à temps pour la parution de *Mass Culture*. Plus que tout autre média, les *comic books* accompagnent donc cette phase de la vie intellectuelle et culturelle américaine, et le bref regain d'intérêt qu'ils connaîtront dans les dernières années du mouvement *pop* est un codicille ironique à cette évolution parallèle.

³ Le code d'autorégulation des éditeurs interdit par exemple de traiter du divorce de façon humoristique ou de le présenter sous un jour favorable.

⁴ Gabilliet, *Des comics et des hommes*, op. cit., 55 et 262-7. Ces chiffres ne tiennent pas compte d'éventuels prêts de lecteur à lecteur.

Sur le plan matériel, les *comic books* présentent l'avantage notable d'être des objets culturels complets, comprenant à la fois un contenu, la bande dessinée, et un paratexte riche. Les émissions de télévision ou de radio survivent quant à elle en temps qu'enregistrements, mais sont extrêmement difficiles à replacer dans le contexte original de réception (situation dans la maison, heure et qualité de réception, situation dans le flux des autres programmes, type de publicité les accompagnant, etc.). Bien entendu, une lecture actuelle des *comic books* prive d'un certain nombre d'informations sur leur mode de consommation, mais ces manques concernent la réception et non l'objet culturel lui-même.⁵ Le cinéma, quant à lui, souffre également de la non-disponibilité des avant-programmes pour le spectateur moderne, mais présente également la particularité d'avoir été soumis à des discours critiques bien avant l'émergence des théories de la culture de masse. Les nombreux articles s'interrogeant sur les mérites de Chaplin, les écrits de Gilbert Seldes ou encore l'arrêt de la Cour Suprême des Etats-Unis excluant les films de la protection du premier amendement, les tenant pour des entreprises commerciales et non des œuvres d'arts,⁶ constituent quelques points saillants de ce corpus préexistant au débat des années quarante et cinquante. Par contraste, les *comic books* sont à cette époque un média nouveau, au fonctionnement non encore compris, permettant un libre jeu des théories critiques, que ce soit de la part des intellectuels ou des représentants de la société civile.

Un inventaire rapide permet enfin de discerner dans le mode de production des *comic books* les caractéristiques des produits culturels de masse : auteurs multiples s'effaçant derrière leur création, imitation permanente de formes culturelles préexistantes, infantilisation du lectorat et diffusion massive en dehors des lieux culturels consacrés. Autant d'éléments concordants, confirmant la pertinence d'une confrontation entre les théories et cet objet d'étude idéal. La méthode retenue sera d'examiner les correspondances entre des *comic books* dans la période 1945-1955 et les fonctions assignés par les intellectuels aux produits culturels de masse. Les *comic books* sont-ils de simples artefacts ? Qu'en est-il de leurs auteurs ? Quels rapports entretiennent-ils avec la culture haute ? Peut-on, en reprenant un terme cher à Macdonald ou Howe, les qualifier d'*ersatz* ? Peuvent-ils prétendre au titre d'œuvre ? Sont-ils des instruments de domination politique, des facteurs d'aliénation ? Leur public est-il passif, ou bien obtient-il "ce qu'il désire" ? Sont-ils construits autour d'un plus petit

⁵ Une bonne mesure de cet écart entre l'accès à la télévision et l'accès au *comic books* est fourni par la lecture de réédition contemporaines de bandes dessinées parues dans les années 50, pour qui connaît les originaux. La distorsion notable de la lecture en recueil, qui omet couvertures, publicités, courrier des lecteurs, etc. est du même ordre que celle qui affecte le visionnage d'émissions de télévisions en dehors de leur contexte de diffusion.

⁶ Rappelons cette phrase citée dans le chapitre 1 : "the exhibition of movies is business, pure and simple".

dénominateur commun ? Notons en préambule que la décennie retenue est également importante du point de vue de l'histoire du média, puisque dès les années soixante apparaît une bande dessinée *underground* affichant des ambitions moins commerciales et plus artistiques, dans une démarche volontairement avant-gardiste. Cette nouvelle bande dessinée recevra logiquement un traitement critique très différent de celui appliqué aux *comic books* de grande diffusion jusqu'en 1955.

Avant de nous intéresser à un *comic book* précis, il est nécessaire de réfléchir à la valeur du média dans son ensemble, et au rapport qu'il entretient avec les formes culturelles consacrées (musique, arts picturaux, littérature, etc.), sans réduire le média à un département illustré de la littérature ou à un champ particulièrement fruste des arts graphiques. De même que le cinéma, la bande dessinée est de fait irréductible à ces formes antérieures, bien qu'elle leur emprunte des conventions narratives et picturales. La bande dessinée ne se définit pas par des codes qui lui seraient propres et exclusifs (Thierry Groensteen, théoricien du média, note ainsi que le roman-photo a un fonctionnement très similaire),⁷ mais la mobilisation simultanée de tout ou partie de ces codes (organisation en bandes, en planches, récitatifs, "bulles", etc.) crée une forme originale, qu'il serait erroné de confondre avec de la littérature illustrée. Le fait que les *comic books* soient consacrés à une forme sinon nouvelle du moins inconnue avant le XIX^e siècle, leur confère inévitablement une part d'originalité formelle. Lorsque Dwight Macdonald écrit en 1951 que : "la technologie moderne a créé de nouveaux médias comme la télévision ou le cinéma qui sont particulièrement adaptés à la fabrication et à la distribution de masse [de la culture]",⁸ il omet de préciser que le film possède un langage propre, que le média est plus qu'un simple moyen de transmettre un contenu. La remarque vaut aussi pour la bande dessinée, et des créateurs comme Winsor McKay (*Little Nemo*) ou Bud Fischer (*Mutt & Jeff*) avaient déjà connu le succès en prouvant que celle-ci ne se limitait pas à une nouvelle façon de raconter des histoires linéaires. Il s'agissait alors de *comic strips*, publiés dans les quotidiens, mais si *comics strips* et *comic books* constituent deux objets culturels distincts, ils possèdent en commun ce langage de la bande dessinée. Cette originalité potentielle dans la forme, reste pourtant souvent inexploitée : la production de série utilise si peu le potentiel de la bande dessinée qu'elle pourrait être transposée quasiment à l'identique pour d'autres médias.

Si les *comic books* ne peuvent rivaliser en importance ou en influence avec les grands médias du XX^e siècle, ils sont un objet d'étude propice à la l'étude de l'applicabilité des théories de la culture de masse. La seule question qui se pose alors est celle du choix de version spécifique de ces théories qui sera soumise à cette vérification.

⁷ Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée* (Paris : PUF, 1999), 5.

⁸ Macdonald, "A Theory of Mass Culture", *Mass Culture, op .cit.*, 59.

En dépit de points de convergence notables, les grands textes consacrés à la question sont incompatibles dans les détails. Pour résoudre ce problème, nous prendrons comme guide l'essai le plus syncrétique disponible sur le sujet, celui autour duquel les éditeurs de *Mass Culture* avait centré leur recueil : la théorie de la culture de masse de Dwight Macdonald, dans sa version de 1953. Répondant à Seldes, citant Horkheimer, Adorno, Greenberg et T.S. Eliot, le texte englobe en effet la plupart des approches du problème culturel disponibles au moment de sa publication. Les trois points communs aux différentes théories de la culture de masse y sont traités : la culture de masse comme organisation économique, comme esthétique et finalement comme instrument de domination.

Ces trois grands domaines constitueront nos trois champs d'investigation, avant une tentative d'analyse des rapports entre le débat intellectuel sur les *comic books* et son pendant dans les médias grand public.

II. Les comic books et la notion d'industrie culturelle

"The whole field [of Mass Culture] could be approached from the standpoint of the division of labor. The more advanced technologically, the greater the division."
 – Dwight Macdonald, *A Theory of Mass Culture* (*Mass Culture*, 65)

Cette constatation de Macdonald, absente de la version de 1944 de sa théorie, provient vraisemblablement de sa lecture d'Adorno. Elle s'inscrit plus généralement dans une critique de la rationalisation de la société, qui érige le modèle scientifique comme norme d'organisation sociale. La notion de division du travail dans le champ culturel renvoie à la même notion que l'expression "industrie culturelle" : l'individu créateur, l'artiste isolé, est remplacé par un système de production comparable à une chaîne d'assemblage. Par analogie, l'homme lui-même est traité comme un élément mécanique, privé de toute possibilité de singularisation, phénomène qu'Adorno résume en parlant de "standardisation". Dès lors, la fonction créatrice s'efface devant les contraintes inhérentes au mode de production, que celles-ci prennent la forme de genres très codifiés ou de normes d'appréciation non écrites mais tout aussi coercitives (Macdonald cite pour exemple le formatage des nouvelles paraissant dans le *New Yorker*). Le paradoxe étant bien entendu que cette mécanisation, si elle est apparente, devient contre-productive. La culture de masse cultive en effet l'apparence d'une nouveauté permanente, d'un renouvellement incessant permettant seul de masquer le manque de consistance des produits proposés.

C'est à Adorno que l'on doit la description la plus complète des stratégies mises en place par l'industrie culturelle pour dissimuler la conception mécanique de ces produits culturels, la pseudo-individualisation. L'individualité, bannie des processus de production, est réintroduite sous forme d'*ersatz*, et la culture de masse génère des genres ou des gammes de produits fonctionnellement identiques, mais distingués par des détails qui seront valorisés à outrance. L'expression la plus saisissante de cette logique se trouve dans l'introduction du chapitre consacré à l'industrie culturelle, dans *La dialectique de la raison*. Adorno et Horkheimer y montrent que cette différenciation minimale est une composante essentielle de l'ubiquité de la culture de masse, les infimes variations permettant aussi de mieux occuper l'espace public.

Les distinctions emphatiques entre des films de catégorie A et B, ou entre des histoires publiées dans des magazines de différents prix ne se fondent pas tant sur leur contenu même que sur la classification, l'organisation des consommateurs qu'ils permettent ainsi d'étiqueter. [...] Les consommateurs réduits à du matériel statistique sont répartis sur la carte géographique des services d'enquête en catégorie de revenus, signalés par des zones rouges, vertes et bleues. La technique est celle utilisée pour n'importe quel type de propagande.

Le schématisme du procédé apparaît dans le fait que les produits différenciés automatiquement sont finalement toujours les mêmes. La différence entre la série Chrysler et la série General Motors est au fond une pure illusion qui frappe même l'enfant amateur de modèles variés. Les avantages et les désavantages dont discutent les connaisseurs ont pour seul but de maintenir chez le public l'illusion de la concurrence entre les firmes et du choix. Il en est de même pour les productions des Warner Brothers et de la Metro Goldwyn Mayer.⁹

La culture de masse a donc perfectionné en ce domaine les méthodes de l'industrie : la création de distinction artificielles entretenant l'illusion de la diversité était compréhensible par un enfant dans le cas de l'industrie automobile, mais cette même stratégie reste souterraine, enfouie, dans le cas du cinéma.

Les *comic books* offrent un terrain particulièrement favorable à l'étude de ces variations minimales entre des produits presque identiques, masquant l'homogénéité de l'offre derrière des variations littéralement insignifiantes. Les titres trahissent cette volonté de reproduire une formule quasiment à l'identique, jusqu'à épuisement de l'intérêt du lectorat.¹⁰ Dans le domaine des *comics* criminels, de 1948 à 1955, les lecteurs ont ainsi pu avoir accès à une offre défiant l'imagination et couvrant l'ensemble des nuances possibles dans le domaine. Une liste non exhaustive des titres consacrés au genre comprendrait : *Authentic Police Cases*, *Behind Prison Bars*, *Complete Book of True Crime Comics*, *Crime Detective*, *Crime Does Not Pay*, *Crime Reporter*, *Crimes By Women*, *Crime SuspensStories*, *Famous Crimes*, *Album Of Crime*, *All-Famous Crime*

⁹ Adorno et Horkheimer, *Dialectique de la raison*, *op. cit.*, 132.

¹⁰ La méthode n'est pas cantonnée aux *comic books*, puisqu'elle avait déjà été utilisée par la littérature populaire, le cinéma, et sera également très sensible dans le domaine des séries télévisées.

Stories, All Great Crime Stories, Crimes Incorporated, Journal of Crime, Truth About Crime, Gangsters And Gun Molls, I'm a Cop, March of Crime, Murder Incorporated, Murderous Gangsters, Parole Breakers, Prison Break!, Prison Riot, Racket Squad in Action, Reform School Girl!, Shock Illustrated, Spectacular Stories Magazine, True Crime Comics, Underworld Crime ou encore Western True Crime !¹¹



Illus. 4 - Le crime comics dans toutes ses variations. La palette de couleur des couvertures, à dominante rouge et jaune, est elle-même dupliquée d'un titre à l'autre.

Ces variations à l'infini sur un thème unique renvoient bien entendu à la notion de genre, déterminante pour toute étude des *comic books*, qui empruntent le plus souvent

¹¹ J'emprunte cette liste (légèrement écourtée) et ces couvertures à un site de collectionneur consacré aux comics books criminels, *Crime Boss*. Richard Wolfe, *Crime Boss*, www.crimeboss.com [mai 2005].

ces codes à d'autres médias. La phase d'incertitude précédant l'établissement des canons de ces genres est donc en grande partie absente de cet ensemble de registres repris du cinéma, de la littérature populaire ou des dramatiques radiophoniques, et les récits se ressemblent jusque dans le détail. On retrouvera par exemple une même formule dans certaines des premières bandes d'horreur, celle d'une sorcière servant de narratrice et commentant les récits : les auteurs de ces séries concurrentes avaient utilisé la même source d'inspiration, l'émission radiophonique "The Witch's Tale"¹². Dans une large mesure, les genres présents dans les *comic books* sont déjà structurés de façon rigide, les recettes du succès ont été établies et seront suivies à la lettre. Les couvertures des fascicules, pour ne citer qu'elles, reprennent des règles de composition et de contenu directement inspirées de celles des pulps des années 30, quitte à être en décalage complet avec les histoires elles-mêmes (ce qui était d'ailleurs déjà le cas dans les *pulps*)¹³.



Illus. 5 -Astounding Stories, pulp de science-fiction (1935) et le premier numéro de Marvel Comics (1941).

Pourtant, les *comic books* ont bien été le lieu d'apparition d'un genre nouveau, qui allait coloniser rapidement les autres médias : le genre super-héroïque. Les historiens de

¹² Lawrence Watt-Evans, "The Other Guys: Pre-Code Horror Comics" (1999) (publié à l'origine dans *The Scream Factory* n°18 (1997)), www.watt-evans.com/theotherguys.html [Mai 2005].

¹³ Pour identifier les constantes graphiques des couvertures de *pulps*, on se référera avec intérêt à la base de données graphiques quasi-exhaustive offerte par Jacques Hamon. *The Collectors Showcase*, www.noosphere.com/showcase/index.htm [décembre 2006].

la bande dessinée ont souligné l'existence d'ancêtres radiophoniques ou littéraires, mais c'est bien dans les fascicules de bande dessinée que les super-héros deviennent un genre identifié comme tel, et non une collection disparate de récits de justiciers plus ou moins mystérieux.¹⁴ Avec Superman, en 1938, puis ses nombreux descendants, les *comic books* se dotent d'un contenu et d'une identité propre, après avoir été considérés comme de simples succédanés des *comic strips*. Deux ans après la parution du premier numéro d'*Action comics*, sur la couverture duquel Superman fait son apparition, les quatre cinquièmes des parutions contiennent des super-héros.¹⁵ Le genre est aussi un exemple transparent du processus de pseudo-individualisation. Les noms des premiers super-héros permettent d'entrevoir le potentiel de déclinaison du concept : après Superman viennent Batman, puis Sandman, Hawkman, Aquaman, et on ne s'étonnera pas d'apprendre l'existence de Thin man, Plastic Man ou Catman.¹⁶ Evoluant dans des univers tous similaires, peuplés de bandits médiocres, de savants fous puis de nazis, les super-héros reproduisent à l'infini une histoire unique, s'achevant par la défaite d'un adversaire incontestablement mauvais, avant un retour à la situation initiale. Les facteurs de variation sont peu nombreux, mais permettent une exploration paradigmatique sans limite, en jouant sur les pouvoirs du héros (super-vision, force accrue, etc.), la nature de l'identité "secrète" qu'il utilise lorsqu'il n'est pas en costume (playboy, journaliste, etc.) et surtout l'aspect de ce costume ! Cantonné à des récits de six ou huit pages, le héros aura en effet à peine le temps de revêtir sa tenue et de mener son enquête. C'est donc par son apparence qu'il se distinguera de ses innombrables collègues. L'auteur et théoricien de la bande dessinée Scott McCloud suggère même que l'essence de ces premiers super-héros se résumait aux couleurs de leur costumes : celles-ci, maintenues constantes par les techniques d'impression, conféraient aux personnages une identité que la faible qualité des dessins n'aurait pas suffi à créer.¹⁷ Il faut cependant reconnaître que les premières figures du genre échappent encore en partie à ces schémas. Le Superman des débuts n'était ainsi pas tout à fait le bon samaritain naïf qu'il deviendra rapidement,¹⁸ et certains auteurs se permettront des incursions dans le merveilleux ou l'humour (*Captain Marvel*, *Plastic Man*) distinguant leur création du

¹⁴ Ian Gordon, *Comic Strips and Consumer Culture 1890-1945* (Washington et Londres : Smithsonian Institute Press, 1998), 131-9.

¹⁵ Gabilliet, *Des Comics et des Hommes*, op. cit., 43.

¹⁶ Dick Lupoff et Don Thompson, éditeurs du recueil consacré aux *comic books*, *All in Color for a Dime*, mentionnent le labeur d'un fan décidé à recenser tous les super-héros, qui aurait arrêté sa liste sur un échec, après avoir référencé plus de huit mille noms. Dick Lupoff et Don Thompson [eds.], *All in Color for a Dime* (New York: Arlington House, 1970), 18.

¹⁷ Scott McCloud, *Understanding Comics, the Invisible Art* (New York: Kitchen Sink Press, 1993), 188.

¹⁸ Thomas Andrae, "From Menace to Messiah : The History and Historicity of Superman" (1980) dans Donald Lazere [ed.] *American Media and Mass Culture : Left Perspectives* (Berkeley: University of California Press, 1987), 124.

reste de la production du genre. Néanmoins, le cas général est celui d'une déclinaison minimale des caractéristiques du héros : des personnages comme The Shield ou Captain America (sans parler des trente autres personnages fonctionnant sur la même formule, Super Patriot, Miss America, etc.) ne diffèrent ainsi que par la façon dont leur costume adapte le drapeau américain. Pour maintenir malgré tout l'illusion d'une différence, et échapper aux poursuites, la forme du bouclier de Captain America (qui était strictement identique à celle de The Shield, à l'origine) sera changée après le premier numéro. L'anecdote permet d'entrevoir le seuil minimal en-deçà duquel la différenciation ne fonctionne plus.

Même dans son genre le plus original, le *comic book* exhibe donc cette illusion de diversité dans l'identique que dénoncent les critiques de la culture de masse. Dans un ouvrage très critique sur la bande dessinée de science-fiction américaine, Daniel Riche et Boris Eizykman réduisent la bande dessinée commerciale à une unique matrice narrative, autour de laquelle tout ne serait que variations minimales, un même récit pouvant être adapté au western, à la science-fiction ou à tout autre genre établi.¹⁹ Cette constatation est étayée par un exemple cité dans le recueil *All in Colors for a Dime* (1970), pourtant écrit par des collectionneurs et amateurs de *comic books*. L'anecdote concerne un récit intitulé "Kenny Carr of the Martian Lancers", paru dans quatrième numéro du *comic book* de science-fiction *Planet Comics* : une aventure militaire coloniale concernant les lanciers du Bengale avait été transposée sur Mars grâce à la simple modification d'un paragraphe introductif, sans que les auteurs jugent nécessaire d'apporter d'autres ajustements à leur récit.²⁰

Qui sont ces auteurs capables de produire des récits si routiniers, si mécaniques, qu'ils peuvent être utilisés indépendamment dans un contexte colonial ou futuriste ? A propos du cinéma parlant, Dwight Macdonald souligne que l'accroissement de la complexité technique transforme la création en opération mécanique, dans lequel le rôle de l'auteur est de plus en plus réduit. Faute d'une autorité centrale capable d'orienter la création, la notion d'œuvre disparaît. Or, le mode de production des *comic books*, en ateliers, avec une stricte division des tâches, implique une dispersion de la fonction créatrice. Existe-t-il alors des auteurs de *comic books* ? Dans nombre de cas, il est tentant de répondre par la négative, puisque les créateurs sont intégrés à une structure de production complexe, moins imposante cependant que pour la création d'un film sonore, et ne bénéficient pas d'un prestige personnel suffisant pour prendre le contrôle du processus. Jean- Paul Gabilliet, qui décrit en détail ce processus de fabrication, souligne lui-même l'analogie avec la production industrielle, indépendamment de toute

¹⁹ Daniel Riche et Boris Eizykman, *La bande dessinée de science-fiction américaine* (Paris : Albin Michel, 1976), 22.

²⁰ Lupoff et Thompson, *All in Color for a Dime*, *op.cit.*, 51.

réflexion sur la culture de masse. La "division du travail", le "taylorisme" aboutissent à une négation de l'identité des auteurs, participant à une chaîne de production en cinq étapes, de l'écriture du scénario à la mise en couleur éventuelle, en passant par le crayonnage, l'encrage, et le lettrage.²¹

A la lecture des *comic books* des années quarante, cette négation de l'identité des auteurs est très concrète : leur nom n'apparaît que rarement dans les fascicules, sinon sous la forme de minuscules signatures, quand ceux des personnages principaux ou le nom de la maison d'édition sont toujours clairement visibles. Cet effacement quasi-total de l'auteur, bien que non systématique, montre que, du point de vue des éditeurs de l'époque, les *comic books* étaient des produits destinés à la consommation plutôt que des œuvres. Des rééditions récentes d'une série renommée portent d'ailleurs une mention indiquant que l'éditeur lui-même ne sait pas systématiquement qui a pu participé à un numéro donné.²² Dans cette perspective, le personnage est le dépositaire de l'identité du produit et se trouve logiquement mis en valeur. Une série ne marque pas de pause lorsqu'elle change de dessinateur, et à l'inverse, un créateur peut passer d'un genre à l'autre sans heurt : Jack Kirby et Joe Simon, qui créent le super héros *Captain America* en 1941, joueront quelques années plus tard un rôle important dans le développement des séries sentimentales destinées à un public féminin. Ce n'est que très récemment, dans les années quatre-vingt, que les grandes sociétés d'édition ont commencé à reconnaître concrètement le rôle des créateurs dans le succès d'un titre. Jusqu'alors, scénaristes et dessinateurs travaillaient sous contrat, abandonnant tous les droits sur leur création (et dans certains cas, sur les planches originales) à la maison d'édition pour laquelle ils travaillaient.

Deux exemples célèbres permettent de percevoir l'ampleur de ce déni d'individualité. Le premier est celui des deux créateurs de *Superman*, Jerry Siegel et Joe Schuster. Ayant vendu les droits de leur personnage à leur éditeur au moment de la parution du premier numéro d'*Action Comics*, en 1938, ils ne bénéficièrent pas des revenus énormes générés par celui-ci dans les années quarante, alors que le *comic book* consacré au personnage se vendait à plus d'un million d'exemplaires chaque mois. Après avoir protesté, ils furent renvoyés par leur éditeur, et toute mention de leur nom fut retirée des aventures de Superman. Là encore, ce n'est que récemment, en 1975, et à la

²¹ Gabilliet, *Des comics et des hommes*, op. cit., 174. Ce fonctionnement des ateliers de bande dessinée a donné lieu à plusieurs récits semi fictionnels, dont le compte-rendu autobiographique de l'auteur de bande dessinée Will Eisner, lui-même à la tête d'un atelier dans les années quarante : *The Dreamer* (Northampton : Kitchen Sink Press, 1986) ; le roman de Michael Chabon, *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay* (New York: Random House, 2000) et le recueil de Dan Clowes, *Pussey* (Seattle : Fantagraphics, 2006) fournissent deux autres éclairages documentés sur cette période.

²² Voir la note accompagnant le sommaire de *Showcase : Justice League of America vol. 1* (New York : DC Comics, 2005).

suite d'une action légale, que les deux hommes furent reconnus comme auteurs et créateurs du personnage, ce qui leur permit de toucher une compensation financière et de voir la mention "créé par Jerry Siegel et Joe Schuster" accompagner chaque nouvelle utilisation de Superman. Un autre cas d'effacement notable est celui de Carl Barks, travaillant pour la compagnie Western Publishing, dont le travail était publié sous la signature de Walt Disney. Disney, créateur transformé pour l'occasion en une marque commerciale, ne produisit en réalité aucune des bandes dessinées publiées sous son paraphe. Pendant trente ans, Barks créera nombre de personnages phares, comme Uncle Scrooge ou les Beagle Boys ou (respectivement Oncle Picsou et les Rapetou en version française) sans que son nom n'apparaisse sur ses pages, avant d'être identifié et acclamé par les historiens de la bande dessinée.

Pseudo-individualisation des produits, division du travail, effacement de l'identité de l'auteur : l'analogie entre les *comic books* et la production industrielle fonctionne indéniablement. Il est cependant nécessaire d'y apporter un correctif similaire à celui mentionné par Adorno à propos de la musique populaire. Dans les deux cas, la logique industrielle a investi la production de biens culturels, mais dans les deux cas, la rationalisation est incomplète. Les ateliers de création dans lesquels sont créés les produits culturels de masse n'ont rien de la complexité des chaînes d'assemblages de l'industrie automobile :

In the sphere of luxury production, to which popular music belongs and in which no necessities of life are involved, while at the same time, the residues of individualism are most alive there in the form of ideological categories such as taste and free choice, it is imperative to hide standardization. The "backwardness" of musical mass production, the fact that it is still on a handicraft level and not literally an industrial one, conforms perfectly to that necessity which is essential from the viewpoint of cultural big business. If the individual handicraft elements of popular music were abolished altogether, a synthetic means of standardization would have to be evolved.²³

Ainsi, la musique populaire, et dans le cas qui nous intéresse, la production de *comic books*, suivent un schéma de production intermédiaire entre l'artisanat et l'industrie. Jean-Paul Gabilliet cite d'ailleurs plusieurs témoignages de dessinateurs des années quarante revendiquant ce statut d'artisan, alors même que les historiens du média les tiennent pour des artistes.²⁴ On touche alors aux limites du procès fait par Adorno ou Macdonald à la "standardisation". De fait, il a été montré que l'image de l'artiste

²³ Adorno, "On Popular Music", *op. cit.*, 445.

²⁴ Par exemple Jack Kirby, dans le cadre de son travail pour Marvel puis DC, à partir des années soixante. Gabilliet, *Des comics et des hommes*, *op. cit.*, 224-5.

créateur, isolé de la société pour produire une rupture radicale, est une invention du romantisme, au début du XIX^e siècle.²⁵


L'industrie des *comic books* n'est d'ailleurs pas insensible aux vertus de ce mythe, et la création de "stars" est une des méthodes employées par l'industrie culturelle pour masquer l'homogénéisation de ses produits. Comme dans le cas de Walt Disney, le nom peut se substituer à une marque, à un genre, et suffire à conférer artificiellement une "aura" (pour emprunter le terme à Walter Benjamin) à des produits culturels rationalisés. Dans de nombreux cas, il ne s'agit pas de promouvoir l'aspect artistique ou l'ambition d'une série, mais bien de créer une valeur ajoutée, un facteur de singularité pour un produit de série. Cette inscription du créateur dans la logique économique reste cependant très superficielle : on choisira par exemple de mettre en avant le dessinateur ou le scénariste sans même une mention du reste de l'équipe créatrice. Là encore, un "détail" prend une fonction identitaire afin de masquer le caractère profondément codifié de l'ensemble.

Un cas limite se trouve dans productions de la fameuse maison d'édition E.C. des années cinquante, qui comportaient régulièrement des fiches bibliographiques consacrées aux dessinateurs travaillant pour la maison d'édition ou des histoires dans lesquels les membres de la rédaction intervenaient (illus. 6). On retrouve dans le texte consacré au dessinateur Jack Kamen des allusions, sur un mode ironique, au statut du créateur de bande dessinée comme artiste ("*his first attempt at art*", "*his first exhibit*"). Esquissant ce thème de l'auteur comme artiste, le texte prend soin de ne jamais présenter Kamen comme un intellectuel ou comme une personnalité détachée du lectorat populaire. Il a été sculpteur, ou plutôt l'assistant d'un sculpteur, mais il collectionne aussi les pipes, et vit une vie d'américain modèle, avec sa femme et ses deux enfants. Et c'est bien sûr en tant qu'artiste qu'il s'intéresse aux formes féminines.

L'auteur et créateur est mis en avant, singularisé, mais son style est finalement réduit à une capacité à dessiner de jolies filles. Cette exposition reste exceptionnelle, puisque dans le même temps, le scénariste reste anonyme : les "fans" savent que les histoires horribles sont écrites par Al Feldstein et les récits militaires par Harvey Kurtzman, mais le fait n'est pas mentionné dans les *comic books* eux-mêmes. Si les dessinateurs sont identifiables aussi bien par leur signature que par leur style propre, les autres maillons de la chaîne de production (encreur, coloriste, etc.) ne seront eux jamais mentionnés. L'importance accordée aux artistes est donc avant tout un moyen de promotion de la maison d'édition elle-même.²⁶

²⁵ Pour une critique de la conception romantique de l'artiste, on se reportera par exemple à Janet Wolff, *The Social Production of Art* (London: Macmillan Education, 1981).

²⁶ Dans *MAD*, le *comic book* parodique produit par EC, l'ambiguïté de ce travail sur la notion d'artiste s'accroît encore. Ce sera l'objet du prochain chapitre.

<p>THE</p> <p></p> <p>"ARTIST OF THE ISSUE"</p> <p>•</p> <p>JACK KAMEN</p>		<p>The following is a complete list of</p> <p></p> <p>titles, all of which bear the Code-Seal of The Association of Comics Magazine Publishers</p> <p>•</p> <p>TALES FROM THE CRYPT</p> <p>•</p> <p>TWO-FISTED TALES</p> <p>•</p> <p>THE HAUNT OF FEAR</p> <p>•</p> <p>THE VAULT OF HORROR</p> <p>•</p> <p>WEIRD SCIENCE</p> <p>•</p> <p>WEIRD FANTASY</p> <p>•</p> <p>FRONTLINE COMBAT</p> <p>•</p> <p>CRIME Suspensestories</p>
<p>This jovial, practical-joking, fun-loving master of the female figure (artistically, that is!) was born in Brooklyn on May 29th, 1920. Jack's first attempts at art were chalked on the "sidewalks of New York" when he was a child of five. Then his mother bought him some paper because she was tired of patching the knees in his knickers! Jack's first exhibited work was a piece of sculpture . . . a heroic statue of Governor P. H. Bell of Texas . . . for the Texas Centennial. He was assistant to a famous sculptor on this project, which still stands today in a park built around it. In order for Jack to pay his tuition to the Art Students League and the Grand Central Art School, where he studied both in day and evening classes, he did sculpture and decorating of fashion manikins for prominent department stores' window displays as well as theatrical scenery painting. Finally Jack struck out as a free-lancer working for different publishers and agents doing pulp illustrations for detective and cowboy magazines. Inevitably he drifted into comics! In 1942, Jack was "captured" by Uncle Sam and deposited immediately behind a drawing-board preparing field-manual illustrations and visual training aids for the army. This lasted two years, after which he was replaced by three WACS and sent into a combat Signal Corps! Jack saw action in Finchhafen, Hollandia, and Biak in New Guinea . . . and in Leyte, and Manila in the Philippines! After a total of four years in the service, Jack returned to civilian life and comics. The first thing he did was marry "the girl who had waited" . . . a cute little chick by the name of Evelyn! After working for various comic organizations for several years, Jack dropped in at E.C. and we grabbed him! Jack works exclusively for us now, appearing regularly in our science-fiction mags and Crime Suspensestories, and frequently in our three horror mags. Jack lives with his wife and two sons . . . Bart and Dean . . . in a lovely house in Rockville Centre, Long Island. His hobbies include photography and gardening. (He's real proud of his velvety green lawn!) Jack's one vice is collecting pipes . . . can't pass a pipe-store without picking up a new one! (Once he got caught!) Jack's subtly clever stories are popular with you E.C. readers . . . possibly because they frequently include his ravishing Kamen girls!</p>		
<p><small>Weird Science, Jan.-Feb., 1952—Vol. 1, No. 11. Published Bi-Monthly by Fables Publishing Co., Inc., at 225 Lafayette St., New York 12, N. Y. William M. Gaines, Managing Editor, Albert B. Feldstein, Editor Entered as second class matter at the Post Office at New York, N. Y. One year subscription in the U. S. 60c plus 15c postage—total 75c—elsewhere \$1.50. Entire contents copyrighted 1951 by Fables Publishing Co., Inc. Printed in U. S. A. Unsolicited manuscripts will not be returned unless accompanied by stamped return envelope. No similarity between any of the characters, names or persons appearing in this magazine with any of those living or dead is intended, and any such similarity is purely coincidental.</small></p>		

Illus. 6 - Le dessinateur Jack Kamen en vedette dans *Weird Science* n°11 (1952).

Lorsque Robert Warshow raconte la visite de son fils, Paul, aux bureaux de E.C. à New York, cette dimension apparaît clairement : le dessinateur Johnny Craig est reconnu mais en tant que vedette, non comme créateur, puisque la même attention est accordée au rédacteur en chef, William Gaines, lequel n'a pourtant jamais fait de bande

dessinée.²⁷ La tactique consiste à recréer le mythe de l'artiste solitaire, en lui attribuant l'ensemble du mérite pour une histoire donnée : le courrier des lecteurs (*The Haunt of Fear* n°3, 1950) évoque ainsi une histoire du dessinateur Johnny Craig comme s'il en était le seul auteur. La fonction d'auteur-créateur est entièrement attribuée au dessinateur, ce qui s'explique peut-être par le fait que les récits E.C. obéissaient à des recettes très rigides, utilisant jusqu'à l'épuisement quelques postulats narratifs (le couple adultère meurtrier, l'apocalypse nucléaire, l'erreur d'identité fatale, etc.). L'autre explication couramment avancée souligne le talent, indéniable, des dessinateurs travaillant pour la maison d'édition, mais il faut rappeler que leur inventivité graphique était sévèrement limitée par une mise en page et un découpage conçus par les scénaristes. La reconnaissance progressive accordée au créateur, loin d'infirmier l'analogie entre la production des *comic books* et la production industrielle de masse, peut donc être rapprochée des méthodes publicitaires utilisées au cinéma ou même dans les industries non culturelles. Le caractère fragmentaire de cette reconnaissance ne fait que souligner son instrumentalisation.

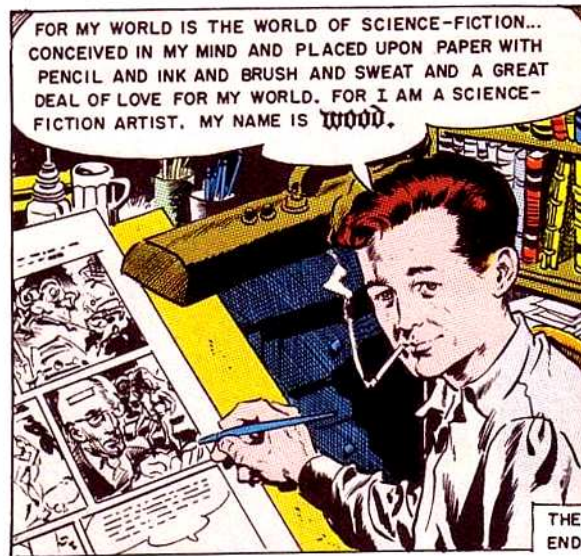
Pour Macdonald, la culture de masse représente une entité abstraite, inhumaine et autonome, comme l'illustre sa description de l'éviction progressive des grands cinéastes du muet : "Griffith et Von Stroheim [...] survécurent jusqu'à ce que l'industrie devienne hautement organisée pour résister à leur vigoureuse personnalité".²⁸ L'autonomie et la volonté que Macdonald prête à cette "industrie" masquent un processus décisionnel nettement plus complexe, dans lequel ce sont des individus, les patrons des grands studios, qui ont décidé du destin des cinéastes, sans se soumettre entièrement à des règles de rentabilité économique. Si la culture de masse est le plus souvent présentée par ses critiques comme une force irrésistible, réduisant *in fine* le facteur humain jusqu'à l'insignifiance,²⁹ il faut alors garder à l'esprit les réserves exprimées par Adorno. Pour l'auteur de la *Dialectique de la raison*, il est douteux que le processus de mécanisation puisse parvenir à son terme dans les industries culturelles.³⁰ Dès lors, il demeure un facteur d'incertitude, d'humain, et le déterminisme est déclassé en un ensemble de contraintes en fonction desquelles des décisions originales peuvent néanmoins être prises.

²⁷ Warshaw "Paul, the Horror Comics and Dr. Wertham", *op. cit.*, 202.

²⁸ "Griffith and Stroheim [...] survived until the industry became highly enough organized to resist their vigorous personalities". Macdonald, "A Theory of Mass Culture", *op.cit.*, 65.

²⁹ Dans "A Theory of Mass Culture", l'usage de la voix passive transmet cette idée de fatalité de la standardisation : "the composer for the movies is not permitted to make his own orchestrations".

³⁰ Adorno, "On Popular Music", *op.cit.* 443.



Illus. 7 - Wallace Wood et Al Feldstein, "My World", *Weird Science* n°22 (1953).

Lorsque Wallace Wood se met en scène dans un numéro de *Weird Science*, un *comic book* E.C. (illus. 8), il est à la fois l'ouvrier et le créateur. Il travaille en suivant la ligne éditoriale de l'éditeur mais suivant également ses propres goûts. L'ambiguïté de sa situation est illustrée par le fait que le court récit "autobiographique" que conclut cette case a en réalité été scénarisé par Al Feldstein, comme n'importe quel autre récit publié dans *Weird Science*. Dans le cas de l'industrie du *comic book*, et pour la période qui nous intéresse, la rationalisation des modes de production reste bien un processus incomplet. Cette limite, admise par Adorno, permet de contourner les arguments d'un historien de la bande dessinée comme Harry Morgan, qui refuse toute description du médium en terme d'"industrie culturelle" ou de "taylorisation de la production", estimant au contraire que les artistes de bande dessinée travaillaient dans "les conditions normales d'un artiste commercial".³¹ Pour Adorno, sinon pour Macdonald, il existe bien une continuité entre le travail de l'artiste et celui du créateur de bande dessinée, en dépit des contraintes multiples qui s'exercent sur ce dernier.

La notion d'auteur doit cependant être révisée, pour s'éloigner du modèle de l'artiste isolé comme unique responsable d'une oeuvre. Ici, la responsabilité de la création se répartit entre l'exécutant et le responsable éditorial. La question de la localisation de l'auteur dans les œuvres collectives est toujours problématique ; on sait que dans le cas du cinéma, un consensus s'est fait autour de la personne du réalisateur, mais cette position reste contestable pour les films produits par les grands studios.³²

³¹ Morgan, *Principe des littératures dessinées*, op. cit., 186.

³² La guilde des scénaristes hollywoodiens affirme d'ailleurs régulièrement la nécessité de considérer le scénariste comme co-auteur des films.

Dans le cas des *comic books*, l'éditeur, qui dispose de l'autorité nécessaire pour imposer ses corrections et sa vision aux dessinateurs et scénaristes travaillant pour lui, s'intègre au processus créatif. Qu'il intervienne directement sur un scénario ou qu'il indique une ligne de conduite, il marque de sa personnalité le produit final. Dans ce sens, l'éditeur fait simultanément partie des créateurs mais aussi du système de contraintes s'exerçant sur eux, un double rôle qui invalide la division invoquée par Macdonald entre l'individu et l'"industrie" est brouillée, faisant apparaître la simplification extrême du modèle. Will Eisner ou Harvey Kurtzman ne sont que deux exemples d'auteurs ayant travaillé dans le système, tout en explorant les possibilités de leur média bien au-delà de ce qu'exigeaient les contraintes économiques ou le besoin d'établir une différenciation minimale avec les produits concurrents.

La forme matérielle des *comic books* paraît leur interdire tout accès au monde de l'art, tant ils appartiennent au registre de l'éphémère, du non durable. La qualité médiocre du papier, de l'impression ou encore l'absence de réédition attestent de ce caractère transitoire d'objets n'ayant pas vocation à être collectionnés ou sauvegardés. Or, contrairement aux films ou aux émissions de radio ou même à la littérature, le *comic book* n'est pas seulement un média, il se matérialise sous une forme objective, et sa durabilité est égale à celle de son support. L'identification avec le mode de production industriel est donc d'autant plus étroite que l'objet est fabriqué, reproduit, et pas seulement diffusé. Dans le cas du *comic book*, comme pour les autres produits de consommation, l'original n'est qu'un prototype. La planche originale peut être dépourvue de couleurs, elle coupe certaines des interactions que permet la version publiée (lorsque deux pages sont en vis-à-vis, par exemple, et se répondent graphiquement) : elle est dans tous les cas moins importante que sa reproduction, que l'objet fini, disponible pour la consommation.

Si le contenu des *comic books* est donc élaboré d'une façon encore marquée par l'artisanat, le rôle de l'objet dans le système économique (fabrication, consommation, obsolescence, remplacement par un nouveau modèle-numéro) est identique à celui de tout autre bien industriel. Ce double fonctionnement démontre la nécessité de distinguer entre une critique esthétique des productions culturelles de masse d'une part, et une critique économique d'autre part. L'existence de nombreuses interactions entre les deux domaines est avérée, mais au modèle unique de la culture de masse tel que présenté par Macdonald, il semble préférable de substituer une double notion, à l'instar de ce que faisait Leo Lowenthal dans son article de *Mass Culture* : l'étude de la culture populaire aurait pour objet une compréhension de l'élaboration des objets culturels et de leur fonctionnement interne, tandis que le concept de culture de masse serait réservé à

l'étude du rôle économique et social de ces objets.³³ En acceptant cette division, une étude des *comic books* comme culture populaire conclurait que la rationalisation et le modèle de l'industrie culturelle ne rendent pas compte de la résistance du secteur à une standardisation complète. En revanche, l'analogie avec les produits industriels serait justifiée sans réserve si on étudie les *comic books* comme produit de la culture de masse. Dans la suite de notre étude, nous continuerons cependant d'utiliser le modèle unifié de la culture de masse (contenu et mode de diffusion confondus) tel que l'utilise Macdonald.

III. Culture de masse et culture haute, *Black Rider* et *Macbeth*

"For about a century, Western culture has really been two cultures: the traditional kind – let us call it "High Culture" – that is chronicled in the textbooks, and a "Mass Culture" manufactured wholesale for the market. [...] Mass Culture began as, and to some extent still is, a parasitic, a cancerous growth on High Culture.
– Dwight Macdonald, "A Theory of Mass Culture" (*Mass Culture*, 59)

Si Macdonald fait de ce couple culture de masse/culture haute le modèle bipolaire du champ culturel après les années 30, il souligne aussi la relative nouveauté de cette situation. Elle résulterait de la disparition, au cours du XIX^e siècle, de la culture populaire traditionnelle ("*folk culture*") possédant sa vitalité propre, mais surtout produite au sein du peuple et pour le peuple. La rationalisation de l'industrie culturelle aurait permis l'apparition d'une culture de masse, conçue à la chaîne et imposée d'en haut, sans lien direct avec les intérêts du public qui la consomme.

Folk art was the people's own institution, their private little garden walled off from the great formal park of their masters' High Culture. But Mass Culture breaks down the wall, integrating the masses into a debased form of High Culture and thus becoming an instrument of political domination.³⁴

Dans le cas des *comic books*, il faut se demander dans quelle mesure cet historique est acceptable, puisque nous avons montré que les modes de production utilisés dans le secteur s'apparentaient encore à de l'artisanat, suggérant une évolution incomplète de la culture traditionnelle à la culture de masse.

Lorsque Macdonald évoque une culture de masse produite par des "techniciens engagés par des hommes d'affaires", la description peut s'appliquer ici. S'agit-il en revanche d'une culture imposée du sommet de la hiérarchie sociale ? L'échelle de

³³ Lowenthal, "Historical Perspectives of Popular Culture", *op. cit.*

³⁴ Macdonald, "A Theory of Mass Culture", *op. cit.*, 60.

diffusion de la culture de masse implique nécessairement l'implication du pouvoir financier, mais historiquement, nombre d'œuvres de culture haute, au moins jusqu'au XIX^e siècle, ont été produites par des artistes financés par des patrons ou des mécènes. La différence entre les deux situations ne tient donc pas à l'intervention ou non d'un pouvoir financier, mais à la confusion, dans la culture de masse, entre financement et création, jusqu'à une redéfinition de la notion d'auteur. Lorsqu'un éditeur modifie le scénario qui lui est proposé pour mettre en avant les personnages les plus populaires,³⁵ il est certain que le rôle des bailleurs de fond est plus important que lorsque Mozart se voyait commander un opéra par un mécène. Cette importance accrue ne représente pourtant pas une rupture mais plutôt l'évolution d'un rapport de force : si, comme l'écrit Macdonald, et avant lui Kracauer, Benjamin ou Seldes, les films, pourtant coûteux, de Chaplin relèvent de la culture populaire traditionnelle ("*folk art*"), le critère financier ne permet tout simplement pas de distinguer une forme culturelle d'une autre.

Des critères de distinctions invoqués, deux seulement résistent à cette première analyse : la notion de culture imposée par le haut, ce qui serait la véritable nouveauté de la culture de masse, et cette idée empruntée à Greenberg selon laquelle la culture de masse utiliserait sous une forme altérée les productions de la culture haute. Le premier est problématique, puisqu'il nécessite d'identifier ce qui, pour Macdonald, constitue le haut et le bas, deux concepts difficiles à transcrire en critères d'évaluation objectifs.³⁶ Nous avons montré que l'opposition n'est pas homologue au couple riche/pauvre, sans quoi les films de Chaplin ne pourraient appartenir à la culture traditionnelle, au "bas". De la même façon, l'opposition entre la masse et l'élite intellectuelle ne recouvre pas le couple évoqué par Macdonald, qui refuse dans la suite du texte de considérer les créateurs de culture de masse comme des intellectuels à part entière. L'opposition haut/bas du texte est pourtant formée de la combinaison de ces facteurs pour se condenser en un couple fondamental, celui qui oppose les dominés aux dominants. La radicalité de cette division annonce d'emblée l'impossibilité d'une mise en application.

Dans le domaine des *comic books*, la diversité des éditeurs et des auteurs invalide tout jugement de valeur d'ensemble. Un groupe comme Dell Publishing, qui ne se limitait pas à la bande dessinée, ou même les autres "géants" du secteur, Marvel et DC (en 1955, chacun d'entre eux contrôlait environ 13% du marché), peuvent sans doute être rangés du côté des "dominants", grâce à leur puissance économique et à leur capacité à évoluer avec le marché, mais il semble difficile d'en dire autant de ces 23 éditeurs mineurs qui se partageaient moins de 16% du marché, et qui disparurent lorsque la santé

³⁵ Gabilliet, *Des comics et des hommes*, op. cit., 177.

³⁶ On notera cependant que pour Walter Benjamin ou Hannah Arendt, cette obsession de l'évaluation et de la mesure est elle-même un des fondements de la culture de masse, ce qui rendrait suspecte toute tentative de vérification sociologique des théories culturelles.

financière du secteur commença à décroître.³⁷ L'industrie toute entière est d'ailleurs dans une position de faiblesse par rapport à celle du cinéma, par exemple : le chiffre d'affaire des *comic books* en 1952 représentaient environ 100 million de dollars (sur la base de 10 cents le fascicule, pour un milliard d'exemplaires vendus), quand celles de Hollywood la même année atteignent 3,5 milliards de dollars.³⁸ Bien entendu, les relations dominé/dominant ne sont que relatives, et apparaissent mécaniquement à l'intérieur de tout secteur d'activité, néanmoins la vulnérabilité extrême de ces maisons d'éditions incite à les classer parmi les dominés en dehors même de toute comparaison avec les autres compagnies du secteur. La théorie de Macdonald est donc prise en défaut si on cherche à l'appliquer à un secteur qui, relevant de la culture de masse, ne se présente pas comme un ensemble homogène de dominants. La concentration progressive du secteur autour de quelques éditeurs rattachés à des grands groupes financiers, qui aura lieu hors de la période qui nous intéresse, sera d'ailleurs compensée par l'apparition de nouveaux éditeurs et de nouveaux modes de production contrariant en permanence le processus d'homogénéisation.

Cependant, le modèle de Macdonald retrouve une pertinence inattendue si l'on s'intéresse au public spécifiquement visé par les *comic books* : les enfants et adolescents (en se rappelant cependant que la moitié environ des lecteurs avaient plus de 21 ans). Il n'est alors pas absurde de réintroduire la notion de domination culturelle et économique des éditeurs sur une population subordonnée aux adultes en général. C'est précisément ce que souligne le Dr. Fredric Wertham, psychologue d'origine autrichienne, qui sera l'incarnation publique de la campagne contre les *comics books*. En 1954, il met l'accent sur cette domination des éditeurs sur leur public, qui s'accompagne d'une exploitation cynique des angoisses typiques de l'adolescence. La différence d'âge entre les éditeurs et leurs lecteurs est convertie en bénéfice commercial par le choix de publicités ciblées, d'autant plus efficaces qu'elles sont transmises directement aux adolescents, sans interface parentale :

In order to guard youth against overconcern about skin or figure, and to help when they are plagued by fears of abnormality or ugliness, one must try to make them less self-conscious. [...] One should not even use the word "problems" in this connection because it "has much too gloomy a sound." Millions of comic books do exactly the opposite. They especially play up these very words which should be avoided. Advertising people tell me that in the profession this is called the "emotional appeal." And that is precisely what it is - ruthlessly playing on the emotions of children. They ask children whether they are not "self-conscious" about one minor or fancied ailment or another, thereby, of course, deliberately

³⁷ Gabilliet, *Des comics et des hommes*, op. cit., 73.

³⁸ Frank Manchel, *Film Study, an Analytical Bibliography, Volume 1* (Londres: Associated University Press, 1990), 744.

making them self-conscious or unhappy. [...] No wonder they are willing to spend money on all kinds of pills, ointments and gadgets!³⁹

Le lien que postule Wertham entre les *comic books* et les publicités qu'ils contiennent est plus que contestable, dans la mesure les annonceurs n'avaient pas de liens directs avec les magazines ou de droit de regard sur leur contenu. Néanmoins, la très grande homogénéité des publicités publiées dans les magazines incite à parler de relation symbiotique entre les bandes dessinées, la couverture, le courrier des lecteurs et ces pages vantant telle méthode de musculation ou tel produit anti-acné. L'image des *comic books* des années quarante et cinquante est par exemple intimement liée aux publicités pour la méthode Charles Atlas, promettant au gringalet de devenir un homme en sept jours, afin de ne plus être humilié à la plage par une brute de passage (illus. 8). L'annonce a survécu aux bandes dessinées qu'elle accompagnait, comme véritable synecdoque du média. Dès 1951, elle est ainsi parodiée dans les *comic books* eux-mêmes, et dans un film de 1975 comme le *Rocky Horror Picture Show* (20th Century Fox, Jim Sharman) le nom "Charles Atlas" suffit renvoyer le spectateur à l'univers des *comic books* de l'après-guerre.

La limite de cette observation est à chercher dans le fait que toute activité imposée par les adultes aux enfants et adolescents, en particulier le système éducatif, peut être lue comme l'établissement d'un rapport de domination de fait. Si le type de rapport établis entre les *comic books* et leurs jeunes lecteurs peut être lu comme caractéristique de la culture de masse il est aussi typique de la relation entre enfants et adultes dans tous les échanges culturels et intellectuels.

Le domaine de validité du couple haut-bas de Macdonald se réduit donc à la description des rapports entre culture haute et culture de masse, et plus exactement de la propension de cette dernière à s'approprier et à adultérer des formes développées au sein de la culture haute et du grand art. Dans quelle mesure les *comic books* réutilisent-ils les produits de la culture haute ?

³⁹ Fredric Wertham, "Bumps and Bulges", *Seduction of the Innocent* (New York: Rinehart, 1954). En raison de la rareté de l'ouvrage, ce travail a été réalisé à partir d'une version électronique du texte. Les références renverront aux titres des chapitres plutôt qu'à une pagination précise.

Hey SKINNY! ...YER RIBS ARE SHOWING!

I Can Make You a New Man, Too, In Only 15 Minutes a Day!

CHARLES ATLAS
 Model of Man,
 The Perfect
 Developed
 Man.

WHAT'S MY SECRET?
 When you look in the mirror and see a healthy, dandy, fellow smiling back at you... "Dope!" "Freakin'!" "GEEZ BROTHER!" It is the way! SATURNAL! Instead of you can practice in the privacy of your own room — your strength, alert and knowledge comes begin to swell... and your whole body starts thousands are becoming healthy — by way, "Dope!" "Freakin'!" you simply utilize the — which is given and multiplied thru real, solid LIVE MUSCLE.

FREE — My 32 Page Illustrated Book Is Yours
 FREE — No. for \$1.00 or 10¢ — But FREE

CHARLES ATLAS, Dept. 33,
 115 East 23 St., New York 10, N.Y.

...NEUTRONS CAN BE ADDED TO THE MASS WITHOUT CHANGING ITS CHARACTER. I'LL DO THREE HUNDRED PUSH-UPS AT THE MR. AMERICA CONTEST TONIGHT!

I HAVE BEEN EXPERIMENTING WITH THE MYSTERIOUS COSMIC RAYS THAT ARE ALWAYS BOMBARDING THE EARTH FROM SPACE! SEE ME DO A PRESS? DO A PRESS? HEY!

SOME OF THE PARTICLES IN COSMIC RAYS ARE POSITIVE, NEGATIVE AND NEUTRAL MESONS! YOU THREE SAND ON AW GIRL!

THE NEUTRAL MESON WAS THE ONE I WAS AFTER. I FOUND A METHOD OF EXPERIMENTING BY SETTING UP A MECHANISM ON TOP OF A MOUNTAIN...

DON'T BOTHER ME SMALL FRY! SHEDON! YOU LET HIM PUSH YOU AROUND? GOOD-BYE!

WITH A SET OF ELECTRONIC BARRIERS, THESE BARFELS SLOWED THE NEUTRAL MESONS POURING OUT OF SPACE... AND I WAS FINALLY ABLE TO STOP THEM AND FOCUS THEM AT ANY MATERIAL... MAKING THE MATERIAL TOUGHER... HEAVIER... AND SEND AWAY FOR A PHYSICAL CULTURE COURSE! I'LL SHOW HIM!

I'LL GAMBLE A THREE CENT STAMP AND SEND AWAY FOR A PHYSICAL CULTURE COURSE! I'LL SHOW HIM!

BUT COME CHARLEMAGNE! WELL, NIELS, I CAN'T SEND HIM IN THE LABORATORY ON THE HILL! THERE I HAVE TO PRACTICE PUSH-UPS FOR THE MR. AMERICA CONTEST TONIGHT! I'VE GOT TO WIN, YOU SEE!

MY EXPERIMENTS IN THE LAB WILL EXPLAIN MORE SIMPLY WHAT I AM TRYING TO TELL YOU.

HEY... HEY NIELS? EVER SEE SUCH EXTENSOR MUSCLES?

Illus. 8 - Dès 1951, la publicité Charles Atlas (ici, dans une version de 1950) est perçue comme un élément constitutif des comics books, plutôt qu'un parasite de ceux-ci. (Kurtzman, "Man and Superman", *Weird Science* n°6)

A l'instar des producteurs hollywoodiens, les éditeurs de *comic books* ont tenté d'adapter des classiques de la littérature à leur média. "Les arts populaires et la littérature d'aujourd'hui sont les arts et la littérature audacieux et ésotériques du passé" : pour Clement Greenberg, cette affirmation doit être démentie, puisque ces arts populaires ne sont pas les héritiers de la culture haute, mais des pillards et des vulgarisateurs.⁴⁰ Bien entendu, certaines des œuvres adaptées sont des classiques que peu de critiques se hasarderait à classer dans la culture haute (ceux de Fenimore Cooper, d'Alexandre Dumas, etc.), mais le processus d'adaptation est surtout visible lorsqu'il concerne des œuvres incontestables.

Considérons par exemple cette transposition en *comic book* de *Macbeth* (1950), violemment décrite par Wertham et à sa suite par Gilbert Seldes,⁴¹ qui s'indignent tous deux de sa transformation en récit d'horreur bon marché. Le texte présent en quatrième de couverture de l'adaptation mérite d'être reproduit dans son intégralité, tant il semble conçu pour confirmer les craintes de Macdonald ou Greenberg :

Adapted from the original text for easy reading

Macbeth, by William Shakespeare

Here is an exciting tale of dark deeds and stark adventures. All the thrills, terrors and action of Shakespeare's great tragedy are here for your reading enjoyment. And the story is told in plain easy-to-understand language.

Suspense, mystery and a score of striking characters will hold you spellbound to the last line and picture. And after you've read *Macbeth* in this easy fast-moving version you'll know why Shakespeare's plays have always been tops in popularity.

This book is but one of a new series aimed to bring you **the best stories of the world's most famous authors**. Right before your eyes the most famous characters will talk and act so that you won't miss the point of a single thrilling scene.⁴²

Un exemple aussi extrême reste une exception, précisons le, tant l'accroche est naïve dans sa manière de mettre en avant les concessions de l'adaptation aux règles de culture de masse : frisson, horreur et star-system. Tout est vrai dans cette accroche, et *Macbeth* comporte bien du suspense, du mystère, des personnages marquants, tout en étant sans doute capable de tenir son lecteur en haleine jusqu'à la dernière ligne. Tout est vrai, et pourtant, cette présentation, dont le ton évoque les bandes-annonces de séries B exotiques fait de la pièce de Shakespeare un pur divertissement, une "tragédie" certes, mais surtout le prétexte à des émotions fortes, sur un rythme soutenu (*fast-moving*).

Le caractère transgressif de cette accroche outrancière ne doit cependant pas être surestimé. Si la rhétorique employée est celle d'un film de série B, on sait que les films hollywoodiens les plus prestigieux et les plus ambitieux étaient à l'occasion annoncés de

⁴⁰ "It is said that the popular art and literature of today were once the daring, esoteric art and literature of yesterday. Of course, no such thing is true." Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", *op. cit.*, 103

⁴¹ Seldes, "The People and the Arts", *Mass Culture*, *op. cit.*, 97.

⁴² *Stories by Famous Authors Illustrated* n°6 (août 1950).

façon similaire. Ainsi, la bande annonce d'un *Cyrano de Bergerac* (1950, Michael Gordon) avec José Ferrer, contemporain de ce *Macbeth*, nous promet :

Cyrano de Bergerac, all of the three musketeers in one, an incredible, amazing expleting man, who has more of everything than any man alive, he can outfight any swordsman, outfence any woman, outwit any heart, even his own.

Précisons que Ferrer obtint l'Oscar du meilleur acteur pour le rôle. La nouveauté du *Macbeth* de Famous Authors Illustrated ne tient donc pas à la sur-dramatisation de l'intrigue, mais aux rapports que l'adaptation entretient avec la pièce originale, et en particulier avec son statut de classique.



Illus. 9- *Stories by Famous Authors Illustrated* n°6 (août 1950), couverture et quatrième de couverture.

Un double discours émerge de cette quatrième de couverture, que confirme l'observation du reste du numéro : il s'agit tout d'abord de réaffirmer le statut de classique de l'œuvre adaptée, message destiné surtout aux parents, mais également de vanter l'accessibilité accrue de l'adaptation.

Le titre de la collection (ainsi que celui de sa rivale plus connue, *Classics Illustrated*) insiste sur la volonté des éditeurs de présenter des classiques, des éléments

du patrimoine ; l'accent est alors moins mis sur l'œuvre elle-même que sur son statut de "trésor de littérature célébrée". L'illustration de couverture est de ce point de vue tout à fait explicite. En représentant elle-même la couverture d'un livre, à son tour censé contenir la pièce, elle opère très exactement l'inverse d'une mise en abyme : ce qui est adapté n'est pas tant une pièce, une histoire, qu'un volume de bibliothèque contenant une œuvre classique. Shakespeare est moins ici un créateur qu'un élément de distinction, un outil dans la panoplie de l'homme cultivé.⁴³ La deuxième page du *comic book* propose un résumé de la philosophie de la collection, dominé par l'idée que la consommation des classiques est un facteur de réussite sociale :

Stories That Thrill You and Help you

Here are the stories you will be talking about and hearing about all your life. Here are the authors everyone knows and speaks about in everyday conversation. When you read *Famous Authors Illustrated*, you, too, will know the great characters of literature. You, too, can quote the famous lines and impress your friends.

Everyone Likes These Stories

Here, finally, is a so-called "comic" you can be proud of. Ask your teachers, ask your parents if they think you should read Shakespeare, Sabatini, or great stories like *Beau Geste* and *Scarlet Pimpernel*. And here is the greatest surprise of all – everyone, adults as well as teen-agers, reads and enjoys *Famous Authors Illustrated*.⁴⁴



Illus. 10 – Le livre et le *comic book*, dans *Famous Authors Illustrated*.

Cette insistance sur la valeur sociale des classiques s'accompagne d'un jugement très négatif quant à la lisibilité des œuvres originales. De petites illustrations accompagnant le texte ci-dessus font ressortir un thème traité de façon allusive dans les différents textes d'accompagnement : l'adaptation en bande dessinée est là pour permettre aux enfants de pouvoir "impressionner leurs amis", sans fournir l'effort de se plonger dans

⁴³ C'est à dire, selon le sociologue Michel de Certeau : "l'homme conforme au modèle élaboré dans les sociétés stratifiées par une catégorie qui a introduit ses normes là où elle imposait son pouvoir." De Certeau, *La culture au pluriel*, op.cit., 168.

⁴⁴ *Stories by Famous Authors Illustrated* n°6, op.cit.

un livre supposé aride. Le raccourci proposé vers la culture, illustré par cet "avant"- "après" est finalement du même ordre que celui offert par les méthodes de musculation par correspondance ("*How can you become an all-around all-American He-Man in ten thrilling minutes a day?*").

Contre l'austérité des œuvres originales, *Famous Authors Illustrated* promet des histoires racontées dans un langage clair et facile à comprendre ("*plain, easy-to-understand language*"), rapides et faciles ("*easy, fast-moving*"), qui lui permettront de ne manquer aucune des scènes principales. *Macbeth* y est donc présenté comme une simple intrigue, capable de survivre aussi bien à un changement de média, du théâtre à la bande dessinée, qu'à une reformulation visant à la rendre plus explicite. On pense à ce résumé de la culture de masse par Bernard Rosenberg, "tout doit être rendu compréhensible,"⁴⁵ même s'il faut pour cela sacrifier la spécificité de l'œuvre adaptée. Le sociologue Ernest Van den Haag rejette aussi l'argument selon lequel de telles adaptations créeraient un appétit ou une curiosité pour les œuvres originales. Un lecteur habitué à la simplification et à un accès simplifié aux textes, ce que revendiquent les éditeurs de ce *Macbeth*, et n'aura selon lui aucune raison de se tourner vers l'original. Van den Haag condamne en réalité toute adaptation des classiques, notant que ceux-ci sont "stérilisés par l'éloignement". La tolérance est le tribut que l'ignorance paye à la réputation."⁴⁶ La question posée est alors celle de la valeur intrinsèque de ce *Macbeth* en bande dessinée, indépendamment de sa qualité d'adaptation. Or, une telle évaluation est impossible, puisque ce *Macbeth* peine à exister en tant qu'œuvre indépendante, et ne peut se lire qu'en référence à l'original.

Il ne s'agit d'ailleurs pas là d'une exagération de circonstance : en tentant de résumer l'intrigue originale en trente pages, les auteurs offrent un récit à peine compréhensible, d'autant que la mauvaise qualité de l'impression complique parfois l'identification des personnages d'une case à l'autre. Le découpage est simple, avec le plus souvent trois bandes horizontales (*strips*) d'une ou deux cases, occupées en grande partie par les dialogues ; on peut cependant relever quelques libertés de mise en page, allant de l'effacement des frontières de la case à l'utilisation de cadres circulaires. Graphiquement, il s'agit donc d'un récit classique, exécuté avec soin par un professionnel habitué à ce type de travaux.⁴⁷ La narration, pourtant, est obscurcie par le double objectif poursuivi : préserver les répliques fameuses, qui rattachent l'adaptation à l'original, tout en rendant le récit compréhensible, en dépit de sa compression. De façon

⁴⁵ Rosenberg, "Mass Culture in America", *Mass Culture*, *op.cit.*, 5.

⁴⁶ Van Den Haag, "Of Happiness and Depair We Have No Measure", *Mass Culture*, *op. cit.*, 517.

⁴⁷ Dana Dutch, scénariste et auteur également et Henry .C. Kieffer, illustrateur spécialiste de ce type de travaux, ayant notamment contribué à définir le style de *Classics Illustrated*. William Jones, *Classics Illustrated: A Cultural History* (New York:McFarland and Company, 2001), 50-51.

prévisible, les ruptures de ton et de niveau de langue sont nombreuses, en dépit d'archaïsmes volontaires dans les dialogues réécrits. Le texte de Shakespeare présente de réelles difficultés, et il n'aurait pas été absurde d'opter pour une version entièrement modernisée, mais la volonté de préserver le lien avec l'original interdit cette option. L'archaïsme a aussi pour vocation de rappeler le statut de classique de la pièce.



Illus. 11 - *Macbeth* (1950), p4.

Macbeth, Acte I, scène 4:

Banquo : New honours come upon him,
Like our strange garments, cleave not to their
mould
But with the aid of use.

Macbeth [aside]: Come what come may
Time and the hour runs through the roughest
day.

Banquo : Worthy Macbeth, we stay upon your
leisure.

L'hésitation permanente entre archaïsme et modernisation, entre transposition théâtrale et utilisation des possibilités propres de la bande dessinée (comme la bulle de pensée remplaçant l'apparté dans la case ci-dessus) aboutit à un récit fragmenté, à l'unité superficielle. La première réplique de la pièce, "*When shall the three of us meet again/In thunder, lightning, or in rain?*", est ainsi préservée, mais elle est précédée d'une pleine page en forme de bande-annonce. L'intrigue y est résumée à grands traits, et Lady Macbeth y tance son mari : "*Why did you bring the daggers? Take them back and smear the sleeping servants with blood!*". Cette réplique est bien celle que citaient Wertham et Seldes, en dénonçant la transformation du récit en horreur bon marché. Un glissement inverse se produit à la toute fin de la bande dessinée : lorsque Malcolm annonce son couronnement prochain, il est représenté sur une scène de théâtre, tandis que les rideaux se referment.

Le paradoxe est alors qu'en faisant cohabiter des éléments appartenant à des domaines culturels distincts, les auteurs échouent sur tous les plans. Les promesses de la quatrième de couverture, celles d'un récit rapide et facile à comprendre, ne sont pas tenues, et il est douteux qu'un lecteur saisisse pourquoi les histoires de Shakespeare ont toujours été "formidablement populaires", à l'issue de ces trente pages.⁴⁸ Cet exemple est

⁴⁸ Le romancier et membre des NYI Delmore Schwartz, dans un court texte consacré quelques numéros de *Classics Illustrated*, principale collection d'adaptation de classiques en bande dessinée, parvient à cette même conclusion. Même lorsque les éditeurs appellent explicitement

pourtant presque trop évident, trop tranché. La médiocrité de ce *Macbeth* et l'insistante exploitation de la renommée de la pièce originale instaurent une relation très simple entre culture de masse et culture haute, où la première devient une parodie grotesque et composite de la seconde. Il illustre à merveille, nous l'avons vu, les théories de Macdonald ou de Van den Haag et leur critique d'une culture de l'*ersatz* "minant" sans les comprendre les œuvres du passé et réduisant le nom du dramaturge au rang de procédé commercial. Cependant, l'immense majorité des *comic books* ne s'appuient pas si ouvertement sur des œuvres consacrées et ne peuvent donc pas être comparés si facilement à des œuvres originales qu'elles travestiraient. En d'autres termes, cette adaptation de *Macbeth*, si elle est représentative des adaptations de classiques pour ce média ne peut en revanche être prise comme modèle du fonctionnement de l'ensemble du média. Jean-Paul Gabilliet nous rappelle que ces adaptations de classiques avaient été conçues à l'origine, en 1941, comme une alternative éducative aux autres fascicules disponibles sur le marché,⁴⁹ même s'il convient de ne pas exagérer leur singularité (les trois sorcières de la pièce sont par exemple représentées de façon très similaires à celles des comics d'horreur E.C.).

Il s'agit donc de dépasser ce cas particulier de l'adaptation explicite pour comprendre comment est élaboré un *comic book* courant. La difficulté étant alors de sélectionner cet hypothétique objet moyen, d'autant plus que le *comic book* ne se limite pas, nous l'avons dit, aux bandes dessinées qu'il contient, mais doit être compris en tant qu'objet complet. Tenter de sélectionner un numéro "représentatif" est bien sûr illusoire, à plus forte raison s'il s'agit de représenter l'ensemble de la période courant de 1945 à 1955, depuis les fascicules consacrés aux super-héros publiés à la fin de la seconde guerre mondiale jusqu'au cas de *MAD* édité par Harvey Kurtzman, sur lequel nous reviendrons. Il ne s'agira donc pas d'identifier hypothétique "juste milieu", mais simplement d'éviter tout exemple trop singulier. Pas de super-héros, puisque leur popularité décroît rapidement après 1945, mais aussi pour ne pas traiter du seul genre créé pour le média. Pas non plus de séries produites par E.C., puisque celles-ci sont à juste titre considérées par les critiques comme des réussites exceptionnelles, tant par la mise en avant de leurs créateurs que par leur qualité graphique et narrative.⁵⁰ En

leurs lecteurs à aller parcourir l'œuvre originale, il ne s'agit que d'un vœu pieu. Schwartz conclut cet aperçu en rappelant le danger que représente la culture de masse pour la culture haute, ici la connaissance des grandes œuvres littéraires. Delmore Schwarz, "Masterpieces as Cartoons", *Partisan Review* (juillet-août 1952), 461-71.

⁴⁹ Gabilliet, *Des comics et des hommes*, op.cit., 52-3.

⁵⁰ S'il s'agit là du sentiment dominant parmi les historiens du genre, certains critiques ont proposé de réévaluer à la baisse la valeur de ces *comics* d'horreur. Néanmoins, la persistance de ce type de polémique, alors que la plupart des *comic books* de l'époque sont oubliés, atteste sinon de la qualité de ces séries, du moins de leur caractère exceptionnel. Voir par exemple Tom Devlin

ajoutant quelques restrictions supplémentaires (pas d'auteur ayant connu une célébrité trop importante, pas de best-seller, pas d'adaptation déclarée d'autres médias), il devient possible de retenir un *comic book* dans lequel la relation avec la culture haute peut être explorée sans qu'une caractéristique trop saillante vienne interdire tout espoir de généralisation. Si la longueur de la liste des exceptions doit inciter à une certaine prudence quant à la valeur des conclusions de cette étude, il faut souligner que la grande majorité des *comic books* vendus durant la période qui nous intéresse répond à ces critères.

Considérons notre objet supposé neutre, point de départ de notre exploration du média : le numéro 13 de *Two-Guns Western*, daté d'avril 1952 et édité par Atlas (qui sera absorbé par Marvel Comics). Les contraintes énumérées ci-dessus sont respectées à la lettre, dans un fascicule largement oublié, aux auteurs obscurs (et quasiment anonymes, un seul des récits étant signé), mais au sein d'une maison d'édition bien implantée. Il s'agit de l'avant-dernier numéro d'une série, débutée en 1950, dans laquelle étaient publiées les aventures de personnages possédant pour la plupart leur propre *comic book*. Il comporte 36 pages, dont 23 de bande dessinée, réparties en quatre récits indépendants,



Illus. 12 - *Two-Gun Western* (1952), couverture.

présentant chacun un héros différent. Le numéro comporte également une courte nouvelle de deux pages,⁵¹ et s'achève sur l'inévitable publicité pour la méthode de musculation Charles Atlas. En tous points un *comic book* classique, en tenant compte des réserves émises plus haut sur toute généralisation de ce type.⁵²

"EC Comics, A Legacy of Mediocrity", *The Comics Journal* n°238 (octobre 2001) disponible en version électronique http://www.tcj.com/238/e_devlin.html [août 2006].

⁵¹ La présence de cette nouvelle était nécessaire pour obtenir un tarif postal de seconde catégorie, financièrement avantageux, selon des règles établies par Postal Act de 1879. On retrouve ce type de courts textes dans l'ensemble des fascicules de l'époque et tout suggère qu'elles étaient peu lues par les amateurs. Sur le Postal Act, voir Folkerts et Teeters, *Voices of a Nation, op. cit.*, 250.

⁵² Paul Herman, journaliste et spécialiste de la bande dessinée note cependant à plusieurs reprises dans son ouvrage sur le western en bande dessinée la qualité des créateurs ayant travaillé pour *Two gun western* et des personnages qui y sont rassemblés. Même l'objet le plus neutre possible semble avoir attiré l'attention d'un des nombreux historiens du média. Paul Herman, *Epopée et mythe du western dans la bande dessinée* (Grenoble: Glénat, 1982), 69 et 74.

"Thundering guns" met en scène Kid Colt, un hors-la-loi portant un gilet moucheté noir et blanc, un chapeau blanc et deux revolvers. Il permet l'arrestation d'un gang, mais les membres de celui-ci s'échappent, blessant le marshall qui les escortait. Kid Colt le découvre, mourant, et accepte d'être nommé adjoint le temps de rattraper les bandits. A un contre huit, il parvient à les abattre, avant de continuer sa route.

"Doomsday Gang" (reproduit en intégralité en fin de chapitre) est une aventure du Black Rider, un cavalier masqué chevauchant un cheval nommé Satan. Lorsque le "gang de l'apocalypse" attaque une diligence, à la recherche de ses 301 et 302^e victimes, ils sont surpris par l'habileté du Docteur Masters, médecin à lunettes et à la mâchoire carrée. Arrivé à destination, il revêt un masque noir pour devenir le Black Rider, et enquêter sur les activités du gang, qui semble mener une guerre contre la compagnie de diligence Newcomb, pour le profit de son concurrent, Beecher. Une bague trouvée par hasard sur un toit permet au héros de comprendre que la nièce de Newcomb, qui gère la compagnie, est un imposteur, et qu'elle s'apprête à tuer celle dont elle a usurpé l'identité. Il intervient, déjoue une embuscade, sauve la vraie Miss Newcomb, et obtient les aveux du gang. L'imposteur, elle, s'est brisée le cou durant l'embuscade.

Le troisième récit, "The Long Gun", plus court, n'utilise pas de personnage récurrent. Un enfant est enlevé par les Sioux, qui en font un des leurs. Des années plus tard, le père de l'enfant le reconnaît, grâce à un fusil qu'il lui avait confié ; les retrouvailles mettent fin à la guerre entre les Sioux et les blancs. Père et fils deviendront eux de riches éleveurs de bétail.

Enfin, "Spurs West" est une aventure de l'Apache Kid, "un des guerriers les plus mystérieux de l'Ouest". Lorsqu'une tribu d'indiens attaque un convoi de diligences, Apache Kid abat leur chef et se joint aux défenseurs. Poursuivi par la tribu, il abandonne sa tenue d'Indien et devient Aloysius Kare, simple cow-boy. Trompant ses poursuivants, il leur fait croire qu'il est le messenger du "chef blanc", qui semble être derrière l'attaque du convoi. Le "chef blanc" s'avère être un déserteur ayant conduit les indiens à la guerre : Kare parvient à l'arrêter, en reprenant sa personnalité d'Apache Kid.

Les quatre histoires sont simples, manichéennes, et obéissent à une structure standardisée. Une illustration sur une demi page se charge de situer l'action, de rappeler le nom du héros et surtout d'annoncer le moment le plus dramatique du récit à venir. On y verra par exemple l'Apache Kid poursuivi par les guerriers indiens, accompagné d'un récitatif imitant le ton des bandes-annonces hollywoodiennes :

Badmen, desperados and outlaws thundered across the plains, shouting defiance at the forces of law and order as they challenged the law-abiding pioneers. Plundering, murdering, looting! Against them one man dared accept the challenge when the white chief tried to forge an empire of crime! Here is action, here is drama, here is... "SPURS WEST"!

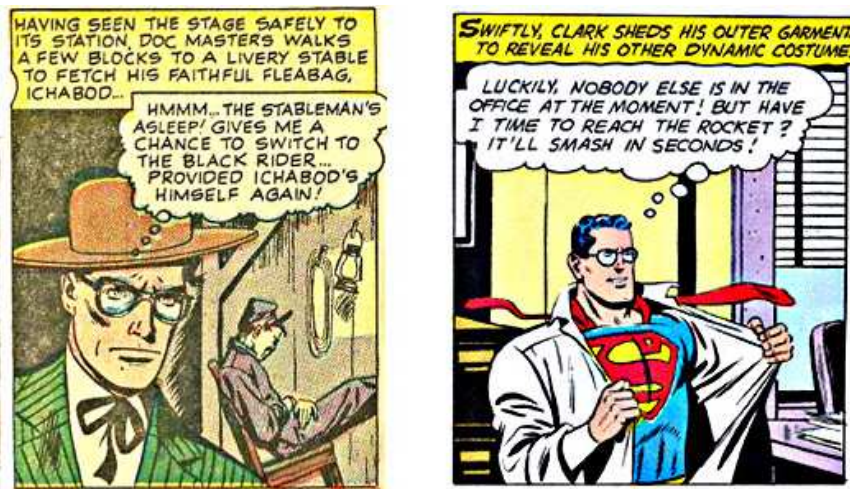
La description n'entretient qu'un lointain rapport avec l'action du récit, ce qui importe peu, puisque son rôle n'est pas de résumer l'histoire, mais de lui conférer une dimension épique, peu évidente par la suite. L'usage d'une case assez vaste relève du même procédé : le dessinateur y trouve une occasion d'approfondir ses perspectives et ses paysages, lesquels seront réduits à des signes très simplifiés dans les cases étroites qui suivront. Tout cela relève d'une formule éprouvée, que l'on retrouve d'ailleurs à l'identique dans les autres *comic books* de l'éditeur, quel que soit le genre illustré.

Dans "The Doomsday Gang", l'aventure du Black Rider à laquelle nous nous attacherons spécifiquement, chacune des cases se veut fonctionnelle, et on cherchera vainement un temps mort ou un cadre dépourvu de texte. Les codes les plus classiques de la bande dessinée sont laissés intacts, avec pour seule audace l'effacement du cadre dans deux cases, sans que cette liberté ait de fonction narrative particulière. Le seul signe distinctif des goûts esthétiques du dessinateur semble être son affection pour des cadrages en profondeur, jouant sur un premier plan très rapproché et une scène se déroulant plus loin dans le champ. Cette audace toute relative ne fait que confirmer la clôture extrême du récit : le lecteur est guidé par la grille de chaque page vers une appréhension linéaire de l'histoire, où tous les éléments graphiques et narratifs sont conçus pour une efficacité maximale. Le monde du Black Rider est délimité par des cadres décourageant toute échappée narrative ou stylistique. Riche et Eizykman voient dans cette neutralisation une caractéristique récurrente de la bande dessinée américaine commerciale. Celle-ci "basculé totalement du côté de l'histoire (la matrice), le discours (ou la "fonction poétique") perdant toutes ses potentialités au profit de la signification strictement plate et distincte de l'histoire"⁵³. Peut-on trouver dans cet objet formaté et si représentatif de l'aspect mécanique de la culture de masse les traces des emprunts à la culture haute qui effraient tant Macdonald et Greenberg ?

S'il est possible de mettre en lumière de très nombreuses influences, plus ou moins avouées, ces références pointent toutes vers d'autres produits culturels de masse, non vers des œuvres reconnues. Le Black Rider évoque ainsi simultanément The Shadow (enquêteur masqué jouant du pistolet), Zorro, le Lone Ranger et Superman. Si ces différents personnages sont apparentés, et renvoient à l'archétype générique du justicier anonyme, le Black Rider leur emprunte aussi des traits plus spécifiques. Comme Superman, il se dissimule derrière une paire de lunettes, adoptant le rôle d'un médecin inoffensif. L'apparence extérieure et la gaucherie qu'il affecte sous cette identité d'emprunt rappellent inmanquablement celles de Clark Kent, l'alter ego de "l'homme d'acier". Le cheval du Lone Ranger s'appelait Silver, celui-ci sera Satan, et sera lui-même doté d'une identité secrète, puisqu'il se comporte la plupart du temps comme une

⁵³ Riche et Eizykman, *La bande dessinée de science-fiction américaine*, op. cit., 16.

haridelle nommée Ichabod (peut-être là aussi une référence à Ichabod Crane, le maître d'école ridicule inventé par Washington Irving, dans *The Legend of Sleepy Hollow*).



Illus. 13 - Les identités secrètes du Black Rider et de Superman.

Outre ces emprunts narratifs, le récit s'inspire graphiquement des compositions du cinéma hollywoodien. La première apparition de la fausse nièce de Newcomb trahit d'emblée sa véritable nature. Mince, séduisante, cigarette aux lèvres, elle renvoie à l'image de la femme fatale des films noirs, de Gloria Swanson (*Double Indemnity*, 1941) à Marie Astor (*The Maltese Falcon*, 1941) ou Marlene Dietrich (*Touch of Evil*, 1958). Dans les deux cas, l'élégance, le maquillage (longs cils, rouge à lèvres très sombre, etc.) connotent une femme manipulatrice et dangereuse. Le Black Rider découvrira son secret grâce à l'odeur de son parfum, que l'on devine capiteux, sur la bague rouge qu'elle a perdue. La véritable Miss Newcomb se révélera nettement moins séduisante, une citadine de la côte Est, qui conclut le récit en promettant de faire son possible pour réparer les dommages causés par celle qui avait pris sa place.



Illus. 14 - La femme fatale de *Black Rider* et un de ses modèles Marlene Dietrich (portrait en studio, 1933)

L'emprunt est indéniable, mais il est difficile de déterminer sa fonction exacte. Le dessinateur cherche-t-il à s'approprier un archétype, sans référence à son origine cinématographique ? Ou bien suppose-t-il le lecteur assez familier des codes pour percevoir d'emblée, et avant le héros, la dangerosité de la jeune femme ? Le jeu sur l'écart des connaissances entre le héros et le spectateur est une pratique courante au cinéma, que Hitchcock décrivait, dans ses entretiens avec Truffaut, comme l'essence du suspense. Il n'est donc pas exclu que les créateurs du *Black Rider* exploitent ces connaissances de leurs lecteurs, en les laissant anticiper la trahison du personnage pour mieux savourer les modalités de la révélation de cette trahison. Quelle que soit la réponse à cette question, il ne fait pas de doute que la référence est ici cinématographique avant tout. Les dialogues eux-mêmes sont marqués par un emprunt aux médias sonores (le *Lone Ranger* devient populaire à partir de 1933 dans son émission radiophonique) plutôt qu'à l'écrit : leur tournure très oralisée tente de restituer des accents et des tournures "réalistes" plutôt que de se conformer à l'usage littéraire (cf. bulle tirée du *Black Rider*, ci-contre). Le fait peut sembler anecdotique, mais l'usage de ces variétés oralisées d'anglais nord-américain n'allait pas de soi. L'historien Jonathan Munby a décrit le scandale provoqué par l'accent italien des gangsters du cycle cinématographique des années 30 (*Little Caesar* surtout)⁵⁴ et on peut lire les attaques de Wertham contre le langage des bandes dessinées comme un écho lointain de cette controverse. Si on suit le raisonnement de Munby, les *comic books* revendiquent implicitement leur statut d'objet culturel marginal par ce recours ostensible à un langage "incorrect".



Les quelques pistes laissant entrevoir une référence possible à des œuvres classiques ne sont en revanche guère fructueuses. Le "doomsday gang", le gang du jugement dernier, qui donne son nom au récit n'a rien de biblique, et l'histoire elle-même, brève et peu cohérente (la traîtresse met le héros sur la piste de ses commanditaires) n'évoque aucune œuvre consacrée. Les ressemblances existent, et il ne serait pas impossible, par exemple, de voir dans la double Miss Winston un écho de la figure mythologique de Janus dieu aux deux visages, représentant les relations entre ville (la citadine) et campagne (la traîtresse, habillée d'une chemise et d'un foulard d'homme), la guerre et la paix, etc. Si cette lecture n'est pas absurde, elle ne renvoie que lointainement au récit et mobilise de surcroît des mythes si vastes qu'ils traversent l'ensemble de la littérature occidentale. Le recours massif aux archétypes via les stéréotypes suscite bien entendu des rapprochements avec les œuvres de la culture haute dans lesquelles ces archétypes ont été exploités et redéfinis, les similitudes entre le *Black*

⁵⁴ Munby, *Public Enemies, Public Heroes*, op. cit, 43-51

Rider et ces œuvres tiennent essentiellement à l'utilisation d'un patrimoine culturel commun.

C'est donc avant tout des autres formes de culture de masse que s'inspire ce *comic book*, empruntant çà et là des signes capables de passer d'un média ou d'un genre à un autre. La femme fatale, le genre même du western, l'identité secrète du Black Rider sont des importations dont il est possible de retrouver la source dans ce continuum des médias de masse comprenant les dramatiques radiophoniques, les pulps, le cinéma et la télévision. Cependant, ces emprunts se font de proche en proche : le Black Rider s'inspire du Lone Ranger, lui-même inspiré du virginien du roman éponyme. A l'origine de ce processus d'imitations et de reprises successives, il peut être possible de trouver une œuvre de culture haute, mais cette œuvre n'est imitée que lors de la toute première étape de l'intégration du mythe dans la culture de masse. Ensuite, c'est l'imitation elle-même qui sera imitée et reproduite, jusqu'à ce que l'œuvre d'origine soit complètement effacée : Davy Crockett, un politicien anti-républicain, fut par exemple construit délibérément comme héros populaire, à des fins de propagande politique,⁵⁵ mais son origine s'est effacée, sans pour autant que soit oublié le personnage, repris successivement d'œuvre en œuvre et de média en média. Dans le cas du western, il semble difficile d'identifier un point de départ appartenant au canon de la culture haute, sauf à considérer que les ouvrages de Fenimore Cooper appartiennent à cette catégorie.

Il n'est donc pas absurde de considérer que "The Doomsday Gang" ne doit rien à la culture haute telle que la définirait Macdonald, mais repose uniquement sur l'ensemble des produits culturels populaires ou de masse diffusés depuis les *dime novels* du XIX^e siècle. L'affirmation selon laquelle la culture de masse se comporterait comme un parasite de la culture haute paraît dès lors difficile à généraliser. L'exemple de l'adaptation de *Macbeth* laisse à penser que lorsque la culture de masse entend représenter, adapter ou citer les œuvres culturelles de valeurs, elle le fait sous une forme dégradée, mais en dehors de ces adaptations explicites, les *comic books* ne constituent pas une menace esthétique pour la culture haute : rien dans *Black Rider* ne laisse supposer une ambition autre que celle de fournir un divertissement, sans chercher à concurrencer des œuvres plus ambitieuses, ni même à renouveler le genre.

Précisons aussi que l'investissement financier représenté par un *comic book* est minime par rapport aux prix d'ouvrages plus ambitieux. *Two-Guns Western* valait 10 cents en 1952, prix standard d'un *comic book*, contre 2,50\$ pour le mince ouvrage de T.S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture* et 6,50\$ pour *Mass Culture*. Le *Macbeth* en bande dessinée, 10 cents lui aussi, avait de ce point de vue un avantage

⁵⁵ Alexander Saxton, *The Rise and Fall of the White Republic, Class Politics and Mass Culture in Nineteenth Century America* (Londres, New-York: Verso, 1990), 78-84.

certain sur la moindre édition de poche, vendue aux alentours de 50 cents,⁵⁶ mais il s'agissait dans tous les cas d'une dépense minime.

Il faut donc admettre qu'il existe bien une culture populaire, dans le sens d'un ensemble de produits culturels spécifiquement conçus pour les médias de masse, qui ne peut se définir seulement comme un sous-produit d'œuvres antérieures. Voisinant avec ces produits aux ambitions volontairement modestes, dont *Two-Gun Westerns* est l'exemple, il existe un ensemble de produits culturels, comme l'adaptation de *Macbeth* par Famous Authors Illustrated, revendiquant un lien avec la culture haute. Les moyens utilisés sont similaires, mais les ambitions différentes, puisqu'il ne s'agit pas seulement d'offrir au lecteur un divertissement, mais bien, comme le promet le texte introductif à la transposition de *Macbeth*, de permettre d'impressionner ses amis, donc d'améliorer la position sociale du lecteur. Ces deux ensembles sont distincts de la culture haute traditionnelle, même si des cas limites existent entre chacun de ces ensembles, une complexité dont le système binaire de Greenberg, avant-garde/*kitsch*, ne permet pas de rendre compte. Si l'on accepte l'idée qu'il existe une culture haute identifiable, il semble nécessaire de diviser le champ de la culture de masse, au sens où l'emploie Macdonald, en produits de divertissement d'une part, pour lesquels les considérations esthétiques ne sont pas pertinentes, et en *kitsch* d'autre part, ce dernier se caractérisant par les liens qu'il entretient avec les formes culturelles hautes. Le divertissement ne menace pas la culture haute sur le plan du contenu, même s'il peut lui être nocif par son importance économique ; le *kitsch* en revanche introduit une confusion, et bénéficie de surcroît de la machine de promotion et de diffusion mise en place pour le divertissement.

Une autre forme de concurrence a parfois été mentionnée entre la culture haute et culture de masse : le détournement d'individus talentueux des recherches esthétiques par la puissance financière des industries culturelles. Les *comic books* ne sont de ce point de vue pas un terrain d'étude très propice. L'attrait financier exercé par Hollywood sur les romanciers et dramaturges américains (Capote, Faulkner, Hecht, etc.) est sans doute l'exemple le mieux documenté de cet intérêt de l'industrie culturelle pour les artistes reconnus⁵⁷ ; c'est aussi l'exemple utilisé par Ernest van den Haag pour appuyer sa description du détournement d'artistes authentiques de leur vocation par l'industrie du divertissement. Dans le secteur des *comic books*, en dépit de la diffusion massive des fascicules, le traitement accordé aux créateurs n'était certainement pas de nature à détourner quiconque d'une vocation : selon Jean-Paul Gabilliet, le statut des

⁵⁶ Cecil Hemley, "The Problem of the Paperbacks", *MC*, *op. cit.*, 142.

⁵⁷ Pour les versions romanesques de cette installation des écrivains à Hollywood, on se référera à *The Last Tycoon* (1941) de Scott Fitzgerald ou *The Day of the Locust* (1939), de Nathanael West. Le critique Michel Ciment en donne également un aperçu dans son article "En exil au paradis, les écrivains", dans le recueil *Hollywood 1927-1941, la propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain* (Paris : Editions Autrement, 1991).

dessinateurs et scénaristes du secteur relevait de la plus grande précarité économique, dans les années 50, à quelques exceptions près. L'exemple hollywoodien lui-même se révèle finalement peu convaincant. Les écrivains et dramaturges exilés en Californie n'y restèrent pour la plupart que quelques années, avant de reprendre leur liberté et un mode de vie plus conforme aux canons de la création artistique. Même pour ces auteurs reconnus, le travail à fournir au sein des studios n'avait que peu à voir avec le métier d'écrivain. Le travail de Fitzgerald à Hollywood, tel que le décrit Michel Ciment était celui d'un employé de bureau, aux horaires fixes et au salaire élevé. Ciment cite ainsi une plaisanterie circulant à l'époque : "Ils sabotent vos histoires. Ils massacrent vos idées. Ils prostituent votre art. Ils piétinent votre orgueil. Et que recevez-vous en échange : une fortune !" ⁵⁸ Employé comme les autres, Fitzgerald est moins payé pour son "génie" que pour son savoir-faire. La situation est plus vraie encore pour les auteurs de bande dessinée, qu'ils aient des horaires de bureau (chez E.C. par exemple) ou qu'ils travaillent depuis chez eux (Carl Barks). Bien entendu, le travail exigé dévore une bonne partie du temps de l'artiste, temps qui pourrait en théorie être consacré à de plus nobles entreprises. Cependant, l'alternative ne semble pas se situer entre la vie d'artiste à plein temps et le métier de scénariste ou d'illustrateur, mais entre les professions qu'offre l'industrie culturelle et celles pouvant être disponibles dans le reste de la société. Rien ne prouve que travailler dans un bureau pour un studio hollywoodien ou pour un éditeur de *comic books* soit plus préjudiciable à l'activité artistique qu'un quelconque travail manuel ou administratif. Dans un registre similaire, travailler pour *Fortune* n'avait pas empêché Macdonald de lancer son propre magazine littéraire, *Miscellany*, dans les années trente. La concurrence entre culture haute et culture de masse sur ce terrain semble donc illusoire, il serait plus juste de considérer que la culture de masse, en permettant aux artistes et intellectuels d'accomplir un travail qualifié dans leur spécialité, les laisse d'autant plus libres d'exercer leurs activités créatrices.

Il existe en revanche une concurrence plus sérieuse entre culture de masse et culture haute sur le plan de l'occupation du temps des lecteurs ou spectateur. De ce point de vue, les *comic books* pris isolément n'occupent pas un volume horaire tel qu'ils puissent empêcher l'appréciation d'œuvres d'art de quelque nature que ce soit. Paul, le fils de Robert Warshow lisant, selon l'auteur, environ cent cinquante *comic books* par an (un peu moins que la moyenne des lecteurs de son âge, 216 fascicules par an), ⁵⁹ soit sensiblement 75 heures par an, hors relectures. Environ 10 minutes par jour. Le cinéma à son apogée, en 1930, occupait sensiblement le même temps par jour et par personne, ⁶⁰

⁵⁸ Ciment "En exil au paradis, les écrivains", *op. cit.*, 151.

⁵⁹ Gabilliet, *Des comics et des hommes*, *op. cit.*, 266.

⁶⁰ En se fondant sur les moyennes de fréquentation rapportées à la population totale et en comptant environ deux heures passées au cinéma, comprenant le film et l'avant-programme.

même si ces moyennes masquent nécessairement des disparités énormes. Ces chiffres sont à rapporter au temps passé à regarder la télévision (ou à écouter la radio, pour ceux qui ne possèdent pas de télévision) dans les années cinquante : entre deux et trois heures par jour.⁶¹ Si les inquiétudes liées à la consommation de *comic books* semblent dénuées de fondement, sauf dans les cas les plus extrêmes, le temps moyen consacré à la radio ou à la télévision, qui vient s'ajouter à la lecture des journaux et magazines (un peu moins d'une heure par jour), pose le problème très concret du temps de loisir disponible. Aucun chiffre comparable n'est disponible pour quantifier le temps consacré chaque jour à des activités relevant *a priori* de la culture haute, mais si on se souvient que moins de 30% de la population des Etats-Unis lit un livre par mois à la même époque,⁶² on peut soupçonner l'ampleur du déséquilibre. Bien entendu, ces chiffres ne rendent pas compte du type d'émission écoutées ou regardées, ni d'ailleurs de la nature des ouvrages lus, mais les rapports de force sont éloquentes : radio, puis télévision, occupent sans véritable partage le temps de loisir disponible, repoussant toute autre activité culturelle à la marge.

Pourtant, cette concurrence temporelle ne semble pas relever en priorité d'une préférence esthétique, ce que soutiennent aussi bien Macdonald que Shils, mais bien de l'attrait pour le média lui-même. Le phénomène est flagrant à propos de la télévision, dont Rolf Meyersohn souligne en 1957 qu'elle est regardée pour elle-même avant de l'être pour les programmes qu'elle propose :

The entertainment that is television is not simply an accretion of entertaining programs; it is the television set and the watching experience that entertains. Viewers seem to be entertained by the glow and the flow, regardless of whether it presents a commercial, a second rate comic or an ancient Western. Television succeeds "because it is here."⁶³

Dans le cas des *comics books*, cet attrait pour le média est bien compris par les éditeurs. Editer *Macbeth* en bande dessinée n'a de sens que si on suppose une spécificité du média à même de séduire le public. Dans la liste établie par Robert Warshow des lectures de Paul, on trouve des séries aussi différentes que *The Lone Ranger* et *Mad*, mais en réalité, tout cela importe peu, puisque l'auteur note que l'enthousiasme de son

L'estimation fournie est donc mathématiquement tenable mais ne prétend pas rendre compte des importantes différences de consommation.

⁶¹ Des chiffres cités par Rolf Meyersohn dans les notes relatives à son article sur l'état de la recherche en matière de télévision en 1957. Ces mesures proviennent d'une étude menée en 1955. Meyersohn, "Social Research in Television", *Mass Culture*, *op.cit.*, 356.

⁶² Berelson, "Who Reads What Books and Why?", *Mass Culture*, *op.cit.*, 120.

⁶³ Meyersohn, "Social Research in Television", *MC*, *op. cit.*, 347. Des études plus récentes continuent de montrer que la télévision est consommée pour elle-même plutôt qu'en fonction des programmes qu'elle propose. C'est à ce prix que l'on peut comprendre les résultats en apparence paradoxaux d'une enquête récente du magazine *Télérama*, dans laquelle la qualité des programmes est perçue comme diminuant, alors même que la consommation télévisuelle augmente. "Et pourtant on la regarde", *Télérama* n°2906 (24 au 30 septembre 2005), 14-24.

films est en général de courte durée. Une série est abandonnée au profit d'une autre, un genre au profit d'un autre et il apparaît que le contenu importe moins, dans le cas général, que le média lui-même.

Ceci ne suppose pas que le spectateur est incapable de faire des choix, ou que tous les produits culturels dans un média sont équivalents : Paul Warshow garde une affection durable pour *Pogo Possum*, série de Walt Kelly dont l'historien de la bande dessinée Gérard Blanchard, nous dit qu'elle fit également "les délices de l'intelligentsia new-yorkaise".⁶⁴ Néanmoins, la confusion entre le média (les médias de masse) et ses contenus est un aspect récurrent du débat. Lorsque Paul Lazarsfeld résume en 1948 les théories de la culture de masse, il note que la population a déçu les critiques en consacrant ses loisirs nouvellement obtenus au cinéma, à la radio et aux magazines. Il a raison, bien entendu, puisque ces médias ont été préférés aux livres ou aux spectacles vivants, mais quels livres ces gens auraient-ils lu si les médias de masse n'avaient pas été disponibles ? La transition de la radio à la télévision, suggère que si le public abandonne un média pour un autre, ses goûts restent stables en matière de contenus. Les programmes et personnalités caractéristiques de la radio ont été autant que possible remplacés par leurs équivalents télévisuels : en dépit de leur qualité indéniable, les dramatiques radiophoniques sont remplacées par les séries télévisées dès la fin des années cinquante.⁶⁵ Les vedettes d'un média ne seront pas nécessairement celles du suivant (*Amos'n Andy*, immensément populaire à la radio ne connut jamais un succès comparable dans sa version télévisuelle), mais le public reportera son attention sur des produits culturels comparables à ceux qu'il consommait auparavant. En d'autres termes, le changement de média n'entraîne pas nécessairement un changement du type d'émissions appréciées et consommées par les spectateurs. Faute de télévision, les spectateurs auraient donc plus vraisemblablement reporté leur attention sur un volume des aventures de *The Shadow* que sur *The Wasteland*.

Lire un déclin des goûts du public dans les changements de consommation des différents médias révèle donc d'une part une confusion entre contenu et média, mais aussi une lecture erronée des modes de consommation des produits culturels. Rien de très surprenant, puisque dans les théories de la culture de masse, le public est modélisé

⁶⁴ Gérard Blanchard, *Histoire de la bande dessinée* (Verviers [bel]: Marabout Université, 1969), 254.

⁶⁵ Pour prendre la mesure de ce basculement, amorcé à partir de 1950 environ, deux étapes suffisent. En 1956, dans *The Public Arts*, Gilbert Seldes s'interroge encore sur la résistance de la radio et sur les spécificités des créateurs qui y exercent. Moins de quinze ans plus tard, Russel Nye constate dans *The Unembarrassed Muse* (New York : The Dial Press, 1970) que la radio a renoncé à concurrencer les contenus offerts par la télévision, et s'est recentrée sur la diffusion musicale par exemple. La télévision a donc été préférée par les spectateurs lorsque les contenus étaient comparables : les contenus se sont révélés ici moins déterminants que les médias eux-mêmes.

de la façon la plus simple qui soit : un récepteur passif, absorbant sans recul critique un contenu idéologiquement et/ou esthétiquement corrompu. Dès lors, les méthodes de sélection qu'opère ce public sont lues comme les conséquences directes des choix promotionnels ou éditoriaux des producteurs culturels. Pour reprendre l'idée de Macdonald, le public n'a que l'illusion du libre arbitre et ses choix sont imposés d'en haut. Dès lors, si un adolescent choisit de lire un épisode de *Black Rider* plutôt qu'un roman de Conrad, le critique culturel y verra une défaite de la culture haute alors qu'il peut s'agir d'un choix opéré strictement au niveau du média. En oubliant le pouvoir d'attraction de l'image, du son, et plus généralement la différence de mode de consommation entre les différents médias, ces critiques surévaluent l'importance du contenu pour le grand public. Le critique considère en réalité que l'ensemble du public effectue des choix esthétiques en matière de consommation culturelle ; il postule que la sélection s'opère entre *Black Rider*, *I Love Lucy* et *Heart of Darkness* sans envisager qu'elle ait pu concerner le fait de lire plutôt un *comic book*, que de regarder la télévision ou de lire un livre.⁶⁶

L'ensemble de ces éléments suggère que les rapports entre la culture de masse et la culture haute ne sont pas si conflictuels que le laissent entendre les théoriciens critiques. L'image utilisée par Macdonald de la chenille dévorant la feuille sur laquelle elle se tient est difficile à concilier avec notre étude d'un *comic book* ordinaire. *Two-Gun Western* ne semble pas menacer particulièrement le patrimoine culturel auquel sont attachés les critiques. La concurrence entre niveaux culturels n'est donc pas directe, du moins dans le domaine des *comic books*. L'exemple du fils de Warshow suffit également à montrer que la consommation de fascicules illustrés ne remplace pas nécessairement les lectures sérieuses. Plus généralement, nous avons tenté de montrer que le temps consacré aux médias de masse n'est pas nécessairement soustrait à celui dédié à la culture haute. L'indifférence relative des *comic books* par rapport au grand art et à la culture haute pousse surtout à s'interroger sur la validité d'un modèle qui postule une division du champ culturel en deux entités antagonistes. Les critiques culturels s'engagent alors dans un conflit culturel qu'ils sont les seuls à percevoir. Il est certain que les éditeurs de *Two-Gun Western* n'avaient pas pour ambition de concurrencer sur un quelconque plan les formes artistiques reconnues, et la lecture attentive du fascicule ne révèle pas non plus d'hostilité ou de conflit sous-jacent avec celles-ci. Il n'est donc pas surprenant que

⁶⁶ L'analyse de la consommation de la musique populaire par David Riesman confirme elle aussi que la qualité de la musique est moins un facteur de choix que les conditions de sa diffusion. La question esthétique ne préoccupe qu'une minorité d'auditeurs. Riesman, "Listening to Popular Music", *Mass Culture*, op. cit., 408-17.

ce soit cet aspect des théories de la culture de masse qui ait été le plus violemment attaqué par la suite, jusqu'à être caricaturé en une simple peur de la décadence.⁶⁷

IV. Les comic books comme outil de contrôle social

The lords of *kitsch* sell culture to the masses. It is a debased, trivial culture that voids both the deep realities (sex, death, failure, tragedy) and also the simple, spontaneous pleasures, since the realities would be too real and the pleasure too *lively* to induce what Mr. Seldes calls the "mood of consent," i.e., a narcotized acceptance of Mass Culture and of the commodities it sells as a substitute for the unsettling and unpredictable (hence unsalable) joy, tragedy, wit, change, originality and beauty of real life.

– Dwight Macdonald, "A Theory of Mass Culture" (*Mass Culture*, 72)

Accusée de constituer une menace pour le grand art, la culture de masse est également mise en accusation en tant qu'outil de contrôle social. Qu'elle soit traitée au niveau des médias ou des contenus, elle est accusée de nier l'individualité et l'épanouissement personnel : selon les mots d'Adorno et Horkheimer, l'industrie culturelle a vocation à tromper les masses.⁶⁸ On rejoint au fond cette idée d'une culture imposée d'en haut, d'une culture comme mode de domination. Il est bien entendu impossible de juger ici de la pertinence de modèles complexes comme ceux proposés par Gramsci, Habermas ou même de l'esquisse proposée par Adorno et Horkheimer dans la *Dialectique de la raison*. Les *comic books*, ou n'importe quel autre objet culturel, permettent tout au plus de révéler quelques structures, quelques épiphénomènes de cette entreprise de domination à l'échelle de la société : une étude facilitée par la forme ramassée et souvent naïve des *comic books*. Nous verrons également à quel point il est délicat pour une étude à cette échelle d'isoler dans la discussion les considérations idéologiques et politiques des jugements esthétiques, puisque la forme même des objets culturels est un élément important du message qu'ils délivrent. Dans son ouvrage sur le traitement des théories de la culture de masse dans la revue *Dissent*, l'universitaire Marie-Anne Bulik distingue la critique politique de cette culture de masse d'une critique esthétique, en suggérant qu'il s'agit de deux discours différents et difficilement réconciliables : Orwell, Macdonald, Van den Haag ou Bernard Rosenberg (collaborateur régulier de *Dissent*) entremêlent pourtant en permanence les deux types d'arguments.

⁶⁷ Une thèse que l'on retrouvera dans deux ouvrages déjà mentionnés, parus respectivement en 1979 et 1983 : Alan Swingewood, *The Myth of Mass Culture*, *op. cit.* et Patrick, Brantlinger, *Bread and Circuses, Theories of Mass Culture as Social Decay*, *op. cit.*

⁶⁸ Le titre complet du chapitre sur l'industrie culturelle dans la *Dialectique de la raison* est, en français : "La production industrielle des biens culturels, raison et mystification des masses". On préférera toutefois la traduction anglaise "The Culture Industry : Enlightenment as Mass Deception", plus proche de l'original en Allemand "Aufklärung als Massenbetrug" (Tromperie des masses).

Le premier argument d'ordre politique mentionné dans la théorie de Macdonald est déjà teinté d'esthétique. L'art de masse, au contraire de l'art véritable, est prédigéré et impose sa signification à celui qui le contemple sans le pousser à la réflexion. L'idée avait déjà été exprimée par Clement Greenberg, notamment, mais elle prend un sens légèrement différent ici. Macdonald approfondit en effet cette réflexion en lui adjoignant un exemple, celui de la pin-up à l'aérographe (illus. 15, ci-dessous), qui sera jugée plus attirante qu'une véritable femme nue. L'enjeu n'est donc plus seulement l'expérience esthétique, le rapport à l'art, mais la relation entre l'homme et son environnement, telle que la culture permet de le construire. Le danger de la culture de masse n'est alors pas seulement qu'elle propose des modèles simplifiés, ne suscitant ni réflexion ni analyse de la part du consommateur, mais qu'elle s'interpose entre l'homme et son environnement. Elle se substitue à une réalité "dérangeante et imprévisible" (voir l'incipit de cette section) en proposant des représentations simplifiées et réconfortantes. Par leur omniprésence, ces formes culturelles prédigérées deviennent la norme en matière esthétique ou sociale.



Illus. 15- Pin-up à l'aérographe d'Alfredo Vargas (*Esquire*, février 1947).

L'analyse de notre épisode de *Black Rider* confirme au moins la première partie de l'analyse. La réflexion du lecteur est court-circuitée en permanence par un récit où tout est expliqué et montré. L'enquête policière évite ainsi soigneusement tout suspense ou toute incertitude : dès que le héros s'est convaincu de l'identité de la traîtresse, le lecteur en reçoit confirmation par une case où son attitude (les yeux fermés, allumant une cigarette) est contrastée avec l'innocence et la naïveté de la jeune femme dont elle a usurpé l'identité. Dissipant toute ambiguïté sur ses motivations, elle affirmera par la suite, après avoir mis le feu à la dynamite, que l'argent l'a rendue folle. Le récit regorge

littéralement d'indications superflues, destinées à éviter toute inférence de la part du lecteur. Ainsi, les personnages détaillent en permanence leurs actions (page 4, le Black Rider soliloque pendant deux cases, avant d'être interrompu par un coup de feu), tandis que les récitatifs multiplient les indications temporelles redondantes ("*an hour later*", "*moments later*", "*shortly after that*", etc.) comme pour souligner qu'il ne peut rien se passer en dehors du récit, en dehors de ce qui est montré au lecteur. Il s'agit là, nous l'avons souligné, de verrouiller complètement la trame narrative, afin d'obtenir une lecture aussi univoque que possible. Etrangement, la légèreté du scénario crée malgré tout un instant de flottement, au début de la page 5 : la découverte de la bague, l'odeur du parfum sont des indices si évidents (il n'y a qu'un seul personnage féminin dans le récit jusque là) qu'ils en deviennent étranges. Tout cela est si naïf qu'un lecteur averti tendrait à soupçonner une fausse piste, un travestissement rusé. L'égarément ne dure cependant que deux cases, avant que les certitudes ne reprennent leur droit.



Illus. 16 - Le temps entre les cases n'échappe pas au verrouillage systématique d'un récit où tout doit être contrôlé et explicite.

La forme du récit vient soutenir cette entreprise de verrouillage des interprétations. La composition des pages est ainsi strictement linéaire. Trois *strips* par page, des dialogues très nombreux mais disposés de façon presque uniforme en haut des cases. Une mise en page qui n'en est pas une, puisqu'elle se contente de reprendre les possibilités graphiques explorées dans les *comic strips* : deux ou trois cases à l'horizontale et aucune liberté d'organisation verticale. D'un mot, on peut signaler que la bande dessinée contemporaine a beaucoup remis en question l'intérêt d'une mise en page élaborée, revenant à un "gaufrier" où toutes les cases sont de formes et de tailles identiques.⁶⁹ Ici, cependant, rien n'indique que le choix d'utiliser une structure toujours identique (sept cases, dont quatre isomorphes) soit une démarche esthétique. Toujours pour éviter l'ambiguïté, les auteurs évitent également d'avoir plus de deux bulles par case. Au-delà de deux bulles, la case deviendrait le lieu d'un véritable dialogue, et doit donc représenter un espace-temps, un lieu mais également une durée. En évitant cette difficulté, il est possible de rester proche de codes supposés "réalistes", ceux de la prise

⁶⁹ On peut penser, dans des contextes culturels différents, à *Watchmen* (1986) d'Alan Moore et Dave Gibbons, ou en France aux albums récents de Joan Sfar.

de vue pour le cinéma ou le dessin animé. Chaque case est traitée comme une image fixe dans un bref plan cinématographique, et les possibilités narratives spécifiques de la bande dessinée sont soigneusement gommées. Enfin, La composition des cases obéit également à cet impératif de lisibilité : le trait se veut réaliste et, si les cadrages sont variés, ils sont visiblement inspirés du cinéma, ne se permettant que de très rares entorses aux codes de celui-ci (parmi ces entorses : demi-page en ouverture, décor effacé page 4, case 4, onomatopée transformée en élément visuel pour l'explosion page 6). La seule originalité notable du récit tient à cette propension qu'ont les bulles à dépasser des cadres de la case (page 2, en bas), dans un moutonnement peu académique et visuellement frappant. Cet espace investi par les bulles sert surtout à rallonger le texte pour le rendre toujours plus explicite. On songe alors à la définition qu'Umberto Eco donne des produits culturels de masse comme œuvres "saturées", par opposition aux œuvres "ouvertes" du modernisme. Ici, la saturation est graphique, visuelle et visible, en même temps que sémiologique.⁷⁰

Difficile donc de ne pas être d'accord avec Greenberg, de ne pas relever l'aspect prédigéré d'une bande dessinée si soucieuse de clarté qu'elle nie ses propres potentialités narratives. La question est alors de savoir si on peut supposer, avec Macdonald, que cet univers codifié et standardisé peut se substituer à la réalité pour le lecteur. Si on se réfère au *comic book* dans son intégralité et non plus seulement à l'épisode de *Black Rider*, il apparaît que le (jeune) lecteur est encouragé à transposer l'expérience de la bande dessinée dans le quotidien. La publicité Charles Atlas lui promet un corps d'athlète, ailleurs, une autre époque "la méthode éprouvée pour développer des muscles d'acier", quand une pleine page ne propose pas une tenue de cow-boy pour moins de deux dollars, en s'adressant d'un "Hi there pardner !" à un jeune lecteur pourtant peu susceptible d'être l'acheteur du

Complete 15 Piece "TEXAS RANGER" Cowboy Outfit! All for \$1.98

Never Before - Never Again
A VALUE I LIKE THIS!

You Get the Entire COWBOY or COWGIRL OUTFIT All For One LOW PRICE \$1.98

Here's What Each Outfit Contains!

- Cowboy Texas Ranger Eye Mask like all cowboys wear.
- Beany Hat - made of leather, worn in the West and white.
- Texas Ranger Vest - complete with Ranger Sheriff's badge and decorated sashes.
- Pair of western-style Arm Cuffs.
- Two rubber Stir-Rider Gases, resembling in model those used by all the best cowboy cowboys.
- A pair of attractively decorated Gun Holsters, designed wide and deep to provide ample room to hold six-shooter guns.
- Two beautifully-styled, full width Texas Ranger Chaps. (Cowgirl outfit has two-piece Texas Ranger skirt instead of the chaps.)
- Two handsome Cowboy Boot Tops that come right down over regular shoes to make them look like real western boots.
- 144 inches of cow-boy-type Rope.
- Official Member, Texas Ranger Packer Chaps with lined clever design and real glory awarded to horsemen.

MONEY BACK GUARANTEE
We guarantee this to be the prettiest Cowboy and Cowgirl outfit ever in America! Order or you can return it to us for a refund.

ILLINOIS MERCHANDISE MART, CHICAGO

Hi there Pardner! - Here's that complete 15-piece Texas Ranger Cowboy Outfit you've always wanted at a price so low it's virtually a giveaway. Really the greatest value in our history. You get everything you need - not just a suit or outfit but the entire outfit as pictured - all for only \$1.98 a fortune in your favorite cowboy hobby - all for only \$1.98 a fortune for \$1.98. The material will literally "wear" 100 times longer than ordinary 22-gauge tin bought and we actually prefer to it as "wear-resistant." You don't even have to wash it to keep this material clean. Just wipe with damp cloth and it stays like new each day. Outfit comes in your complete with help to follow assembling instructions, clearly illustrated to show where each part goes. Here, in fact, is an outfit to thrill every young buckaroo from ages 8 to 12. Parents, too, will get a real thrill when they see how beautiful these Cowboy outfits look as they help their youngsters don them for the first time. But hurry. The supply is limited and this sensational offer may be withdrawn at any time. Rush your order today. The money-back guarantee is yours when you order.

SEND NO MONEY! Rush This Order Coupon!

ILLINOIS MERCHANDISE MART Dept. 1119
1027 LEXINGTON AVE., CHICAGO 26, ILLINOIS

Guarantee! Please send me complete 15-piece Texas Ranger Cowboy Outfit as pictured above. I'll also enclose my proof that money-back guarantee is yours.

Cowboy Outfit @ \$1.98 Cowgirl Outfit @ \$1.98
 2 Cowboy Outfits @ \$3.96 2 Cowgirl Outfits @ \$3.96
 1 Cowboy and 1 Cowgirl Outfit @ \$3.96

I have sent out my 100-number printed Check.

NAME _____
ADDRESS _____
CITY _____ STATE _____

SEND TO: ILLINOIS MERCHANDISE MART, Dept. 1119, 1027 Lexington Ave., Chicago 26, Ill.

Enclosed is full amount for whatever size outfit you wish. I will ship you outfit at once. No check or money order or bill needed. Shipped express, postpaid. No charge for shipping. Money-back guarantee is yours when you order.

Illus. 17 - *Two-Gun Western* (1952),
publicité intérieure.

⁷⁰ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte* [1962, trad. Chantal Roux de Bézieux] (Paris Editions du Seuil, 1965).

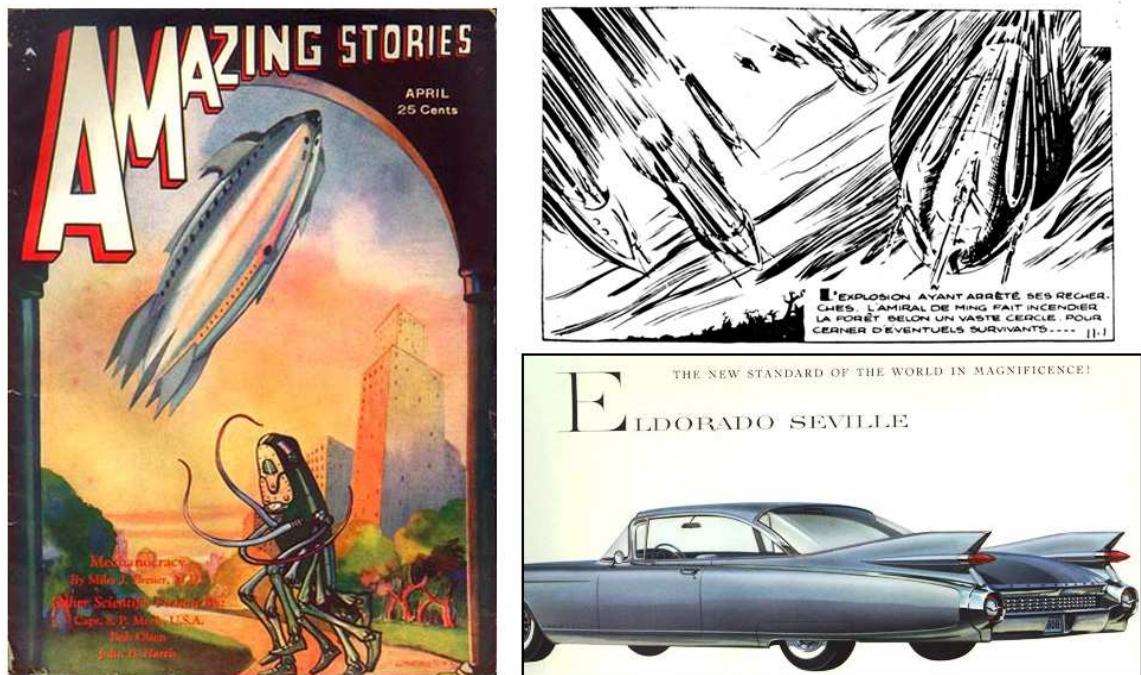
produit. La confusion possible entre *comic book* et réalité est cependant en grande partie désamorcée par les récits eux-mêmes. S'ils prétendent tous relater des événements historiques, mais un seul d'entre eux ("The Long Gun") tente réellement de convaincre le lecteur de son authenticité, en s'achevant par un rapide survol historique, qui présente les conséquences à long terme des événements décrits. Dans les autres cas, il s'agit simplement de rester au plus près des codes du western et la référence historique n'est qu'une conséquence mécanique de cette adhésion au genre. Il convient par ailleurs de ne pas exagérer le rôle des publicités présentées et leur éventuelle fonction de redoublement des récits. Si certaines contribuent à l'univers de *Two-Gun Western*, d'autres n'exploitent en rien les récits qu'elles accompagnent, quand elles ne leur fournissent pas un contrepoint ironique, comme cette publicité pour un briquet en forme de pistolet (1,98\$ également). La juxtaposition des récits, avec ces personnages excessivement similaires, évoluant dans les mêmes décors sans se rencontrer, va également à l'encontre d'un éventuel effet de réel. Les codes ne sont pas renforcés par ces variations sur un thème, mais deviennent au contraire visibles par leur répétition et les infimes variations auxquelles ils sont soumis.

La question que pose Macdonald est la suivante : si l'art offre un code pour comprendre et déchiffrer le monde, existe-t-il dans les formes culturelles de masse des éléments lui permettant de se substituer au monde au lieu de le représenter ? Dans quelle mesure la carte devient-elle le territoire ? Au niveau d'un *comic book* comme *Two Gun Western*, la confusion est minimale, puisqu'un lecteur même peu averti ne risque pas de confondre l'univers codifié à l'extrême qui lui est présenté avec la réalité. Toutefois, la "réalité", mot dont Vladimir Nabokov rappelait qu'il ne devrait jamais être écrit sans guillemets, est une construction sociale, dès que l'on échappe à l'expérience directe de l'individu.

L'exemple de la pin-up retenu par Macdonald, si évocateur soit-il, est contestable puisque la culture de masse n'a pas l'exclusivité du discours sur les canons esthétiques féminins et voit son influence dans ce domaine contrebalancée par d'autres sources, sinon par l'expérience directe de la beauté.⁷¹ Dans des champs où les discours contradictoires sont moins présents, la culture de masse se voit en revanche libre d'imposer ses conceptions et ses représentations. Dans le domaine de l'esthétique, un exemple convaincant nous est fourni par l'influence des couvertures de *pulps* et de la bande dessinée sur une partie du design aux Etats-Unis, dans la diffusion d'objets "carénés" (*streamlined*). Le procédé du "*streamlining*", consistant à donner aux

⁷¹ La culture de masse entre dans ce domaine en concurrence avec son propre passé. Les films, romans et comics des décennies précédentes survivent en effet dans le champ culturel, en offrant des représentations variées de l'idéal de beauté féminine (comparer par exemple Marlene Dietrich, Marilyn Monroe et une pin-up de Varga).

véhicules des formes profilées et aérodynamiques, remonte à la fin du XIX^e siècle. Ces formes sont popularisées par le développement de l'aviation, et se généralisent au début des années trente pour les voitures, les trains et tous ces véhicules pour lesquels l'aérodynamique est une considération bien réelle ; il s'agit alors d'une innovation d'ordre technique. Immédiatement, les auteurs de couverture de *pulps* et les dessinateurs de bande dessinée s'emparent de l'idée, pour la glorifier sous forme de fusées ou de pistolets spatiaux, créant une véritable esthétique du *streamlining*, qui devient un style. Par la suite, malgré les réticences des designers attachés au fonctionnalisme, dans la lignée du Bauhaus, les objets les plus divers du quotidien épousent ces lignes profilées et chromées, que l'on retrouve également dans les bâtiments. Sur les véhicules eux-mêmes, et en particulier les automobiles, le *streamlining* est poussé jusqu'à l'absurde : les modèles s'ornent d'ailerons inutiles mais rappelant directement les fusées oblongues inventées par les créateurs de science-fiction.



Illus. 18 - *Amazing Stories* (Avril 1932), une case de *Flash Gordon* (1936) et une publicité pour l'Eldorado Seville (1958).

Les normes du modernisme ont été dans ce cas précis directement confrontées à une esthétique issue de la culture de masse, et cette dernière s'est imposée. L'écrivain William Gibson a donné à cette école de design le nom de "continuum Gernsback", du nom de l'inventeur du terme "science-fiction" et rédacteur en chef d'un premiers *pulps* du genre ; il a aussi su résumer en quelques phrases l'influence de la culture de masse

sur une partie de l'architecture des années 30 et 40, et l'irruption d'une imagerie de science-fiction strictement non fonctionnelle dans la réalité quotidienne.

They put Ming the Merciless [le méchant dans la bande dessinée *Flash Gordon*] in charge of designing California gas stations. Favouring the architecture of his native Mongo, he cruised up and down the coast erecting raygun emplacements in white stucco.⁷²

Si la culture de masse parvient à faire de son esthétique une norme de design, le processus peut également être inversé. La culture de masse est capable d'imposer ses représentations lorsqu'elle n'est pas confrontée à un discours contradictoire structuré, et l'exemple du *streamlining* le prouve. Lorsqu'elle entre en contradiction avec un discours émanant d'autres sources, le pouvoir politique en particulier, elle modifie ses propres représentations, même en dehors des cas de conflits de pouvoirs manifestes (ceux aboutissant à la mise en place des codes d'autocensure au cinéma ou pour les *comic books*, par exemple). Siegfried Kracauer démontre l'existence de cette influence du discours dominant sur la culture de masse dans son étude "National Types as Hollywood Presents Them" : la représentation des personnages russes dans le cinéma hollywoodien épouse l'évolution de la politique étrangère des Etats-Unis, sans qu'une pression directe ait été exercée sur les producteurs.⁷³ La culture de masse est donc engagée dans une lutte de pouvoir avec d'autres instances de discours pour la définition des normes sociales, que ces discours émanent du pouvoir politique, des intellectuels ou du patrimoine culturel déjà en place (par l'intermédiaire du système éducatif, des bibliothécaires, etc.). Macdonald a donc raison lorsqu'il accuse la culture de masse de détourner la perception du réel à son profit, mais sa conception d'une culture imposée d'en haut l'empêche de relever que la culture de masse est elle-même soumise à des influences la poussant à remettre en question ses propres codes et ses représentations.

Les exemples de *Two-Gun Western* et du *streamlining* suggèrent d'une part que les *comic books* fournissent des récits volontairement verrouillés, tentant de contenir toute interprétation déviante, et d'autre part qu'ils sont capables d'avoir une influence sur les valeurs et habitudes de leur lectorat. La question serait alors de savoir quels peuvent être les effets de ces formes fermées et quel type de transformations elles peuvent induire chez ce lectorat. L'hypothèse la plus couramment retenue est celle d'une

⁷² William Gibson, "The Gernsback Continuum", *Burning Chrome* (New York: Ace Books, 1987), 27. La nouvelle met en scène sur un journaliste chargé d'un reportage sur cette architecture futuriste, victime d'hallucinations : l'Amérique rêvée de la science fiction des années trente se substitue aux paysages familiers des Etats-Unis contemporains. Répondant par avance à l'extrait reproduit ci-dessus, Macdonald déplore en passant "les horreurs de l'architecture qui bordent les routes californiennes" dès sa "Theory of Popular Culture" de 1944. Sur la controverse du *streamlining*, on lira aussi une figure majeure des "cultural studies" anglaises, Dick Hebdige, qui ne relève cependant pas la connexion avec l'imagerie de science-fiction. Dick Hebdige, *Hiding in the Light* (New York: Routledge, 1988), 58-68.

⁷³ Article reproduit dans *Mass Culture*, *op. cit.*, 257-277.

dé-personnalisation, d'une négation de l'individu; la culture de masse entre alors en résonance le concept de société de masse. Macdonald marque dans ce domaine sa dette à Ortega y Gasset lorsqu'il affirme que la société contemporaine est dominée par la masse, une "monstruosité collective" qui a remplacé les communautés de taille plus réduite de l'époque préindustrielle. La question de savoir s'il s'agit d'une description historique précise nous intéresse moins ici que les termes qu'emploie l'auteur pour résumer les effets de la culture de masse : une réduction de l'homme à une "quantité statistique". Pour Macdonald, cette réduction de l'individu à des données quantitatives est un facteur de stagnation sociale, puisque producteurs et sociologues se contentent d'enregistrer l'opinion du public, sans chercher à la commenter ou à l'amender. L'opinion publique est réduite à un fait établi, un ensemble d'attitudes et de jugements qui seront renforcés mais jamais contestés ou réévalués. La culture de masse est vue ici moins comme un outil de domination d'une classe sur une autre que comme un système de maintien du statu quo, du consensus social. Pour d'autres auteurs, comme Irving Howe, ce rôle narcotique fait partie du programme de ces formes culturelles et n'est pas une conséquence involontaire de cette immobilisation réciproque des producteurs et du public imaginée par Macdonald, mais bien un processus dynamique, créé et entretenu par une classe dominante. Pour lui, comme pour Adorno, un des objectifs de la culture de masse est la "dé-personnalisation de l'individu", renforçant sa conformité et niant son indépendance.

Cette opposition entre stagnation et développement de l'individu est complexe, puisqu'elle suppose une prise de position d'ordre philosophique sur la nature et la fonction des loisirs. L'introduction de Rosenberg à *Mass Culture* est ainsi empreinte d'une conviction progressiste (l'avènement de l'homme post-moderne) relevant de la conviction personnelle, qu'Edward Shils aura beau jeu de dénoncer comme un idéalisme, dans sa critique très acide du recueil et de ses contributeurs :

The well-wishers of the human race who laid the foundations of our present outlook looked forward to a time when man would be free from the brutish ignorance and squalor in which he then lay, and from the shadows which darkened his mind. The easing of burdens, a more universal opportunity, a heightened respect would, they thought, open man's spirit to the great heritage of literature, philosophy, and art. Revolutionaries, Marxist and otherwise, extended and made more intense this dream of philanthropic liberalism. The present century has, at least for the time being, belied these hopes. Universal education, the alleviation of physical misery, the drift of equality have not brought with them that deepening and enrichment of the mind to which liberals and revolutionaries alike aspired.⁷⁴

Dans cet échange d'idées, il n'est plus tant question d'objets culturels que d'évaluation de la société américaine dans son ensemble, et les *comic books* ne sont de toute évidence

⁷⁴ Shils, "Daydreams and Nightmares", *op.cit.*, 248.

pas à même de fournir des éléments de preuve lorsque la question est de savoir si l'humanité à vocation à se transcender ou si elle n'aspire qu'à une satisfaction matérielle. Ils permettent néanmoins d'esquisser quelques hypothèses sur le type de représentations qu'ils véhiculent, et leurs éventuels effets sur leurs lecteurs. Peut-on considérer, comme le fait Adorno pour la musique populaire, que leur rôle est de "permettre un ajustement psychologique aux mécanismes de la vie moderne" ? Sont-ils ce "narcotique" décrit par MacDonald ou Lazarsfeld ?

Les récits proposés dans *Two-Gun Western* présentent de nombreux traits pouvant être lus comme renforçant l'ordre social établi. Sur un plan narratif, il est presque banal de noter que le scénario, immuable, établit d'emblée une opposition héros-criminel claire ; il ne fait aucun doute que le premier aura vaincu le second à l'issue des six ou huit pages réglementaires. Suivant Riche et Eizykman, on constatera que la structure de



Illus. 19 - Le déserteur sera exécuté et l'ordre prévaut dans Apache Kid. Comme le souligne le héros, "peu important les détails".

chacune des histoires obéit à un schéma immuable : ordre initial – évènement perturbateur – aventure – retour à l'ordre. Les récits eux-mêmes se focalisent sur l'évènement perturbateur et l'aventure, mais les étapes initiales et finales sont toujours présentes, au moins implicitement (et dans le cas de *Black Rider*, explicitement, sous la forme du discours de la vraie nièce), privant les aventures proposées de tout caractère transgressif. Le retour à l'ordre initial affirme non seulement l'inévitable victoire du consensus social, mais aussi le caractère non-signifiant des évènements décrits au long de

l'histoire, qui seront annulés méthodiquement par un retour à l'ordre initial. Umberto Eco a montré, à propos du personnage de Superman, que ce refus de la conséquence, qui est aussi un refus de la chronologie (le personnage est inchangé et amnésique à l'issue de l'aventure) est une des conditions nécessaires pour prolonger le feuilleton indéfiniment⁷⁵. Si les actions du personnage prêtent à conséquence, il est alors nécessaire qu'il vieillisse, qu'il acquière des responsabilités et qu'il finisse par mourir. Une issue peu souhaitable pour une série dont on sait qu'elle ne s'arrêtera que lorsque sa rentabilité aura décliné.

Ce schéma, s'il fonctionne parfaitement pour les personnages stéréotypés de *Two-Gun Western*, est moins pertinent dans le cas de séries contrôlées de bout en bout par un

⁷⁵ Umberto Eco, *De Superman au surhomme* (Paris : Grasset, 1993).

unique créateur et associées étroitement à celui-ci. On trouvera ainsi plusieurs exemples dans les *comic strips* (qui s'y prêtent d'autant mieux que la publication quotidienne ou hebdomadaire inscrit la chronologie réelle dans le récit) et même dans les *comic books*, quelques années après notre période de référence (dans les productions Marvel, de 1961 à 1968). Ces réserves peuvent cependant être écartées pour la production courante dans la décennie qui nous occupe ici, puisque le récit s'achève par un retour non problématique à l'état initial, qui laisse le héros et son environnement inchangés. Le diagnostic de Irving Howe, qui considère que le public veut être "titillé, amusé mais pas dérangé", est donc confirmé sans réserve.⁷⁶ Les aventures dépourvues de conséquences du Black Rider ou de Kid Colt offrent précisément cette distraction qui ne perturbe ni lecteur ni ordre établi.

Les grandes cases qui ouvrent chaque récit en annonçant la scène-clé n'ont pas seulement pour fonction de capter l'attention ou de créer du suspense, elles soulignent également le déterminisme rigoureux d'une histoire déjà écrite, d'une chaîne d'événements à laquelle il est impossible d'échapper. "Le rétablissement de l'ordre apparaît comme une suite logique, évidente, jamais suspectée ; on avalise ainsi la notion d'ordre et ses effets".⁷⁷ Cet ordonnancement est encore renforcé par les choix opérés quant à la forme du récit, proposant une lecture strictement linéaire, sans qu'aucun retour en arrière ou va-et-vient de l'œil ne soit nécessaire à la compréhension, et ce alors qu'un pionnier comme Will Eisner avait déjà formulé dans le cadre des *comic books* des propositions narratives échappant à cette linéarité. Le verrouillage de la forme participe donc de cet encouragement à la conformité. De toute évidence, le choix de focaliser le récit sur le héros (et non sur les victimes, par exemple) fait également partie de cette structure idéologique, encourageant le lecteur à s'identifier à celui par qui l'ordre va être rétabli, l'individu certes indépendant et disposant d'une puissance (de feu, de déduction, etc.) supérieure à la moyenne, mais choisissant de subordonner cette puissance au maintien de l'ordre établi. Le héros de *comic book* est le moins nietzschéen des "surhommes". En contrepartie, ce numéro de *Two-Gun Comics* nous propose un vaste catalogue d'adversaires, allant de la classique bande de gangsters à la femme fatale, à l'Indien sanguinaire ("Le visage pâle doit mourir!" dans "The Long Gun") en passant par le déserteur devenu trafiquant d'arme et déguisé en Indien. La perturbation de l'ordre social est provoquée par des individus marginaux, avec lesquels le lecteur risque peu de s'identifier par erreur, d'autant que le dessinateur se gardera bien de les représenter en gros plan ou autrement qu'avec un rictus agressif. Seule la femme fatale de "The

⁷⁶ "[The audience] wants to be titillated and amused but not disturbed." Howe, "Notes on Mass Culture", *MC*, *op. cit.*, 499.

⁷⁷ Riche et Eizykman, *La bande dessinée de science-fiction américaine*, *op.cit.*, 16.

Doomsday Gang" échappe à cette règle, les gros plans permettant de souligner sa dangereuse séduction.

On objectera que les héros se comportent dans ces histoires de façon étrangement similaire à celle de leurs adversaires : ils se déguisent, ils tuent, l'un d'eux a un cheval noir nommé "Satan", et un autre, Kid Colt, est même présenté comme un hors-la-loi. Heureusement, un dispositif narratif éprouvé permet de transformer ces transgressions en "violations sans danger de l'ordre social", pour reprendre l'expression due à Irving Howe. La violation temporaire et limitée de la loi renforce paradoxalement celle-ci, en insistant sur ce qui importe réellement, l'ordre, tout en écartant les limitations arbitraires des moyens disponibles pour le maintien de cet ordre⁷⁸. Le dispositif est rendu visible par la transformation du héros, qui lui permet d'être à la fois un individu marginal (Black Rider) et un citoyen respectueux des lois (Dr. Masters). Il est frappant de constater que les quatre histoires présentes dans ce numéro utilisent d'une façon ou d'un autre ce thème de la transformation. Deux des héros ont une identité secrète et leur transformation est donc une des bases du récit, mais il est plus signifiant que les deux autres héros endossent également un double rôle le temps du récit. Ainsi, dans "The Long Gun", le jeune héros va devenir un Sioux, avant d'être reconnu par son père et de renoncer à la violence. Ainsi encore, Kid Colt va être assermenté durant l'aventure par un shérif mourant, et c'est en représentant de la loi qu'il va mettre fin aux activités du gang qui terrorise la ville, tuant une dizaine de bandits dans la seule dernière page. Quel que soit le sens de la transformation, le héros est simultanément justicier et hors-la-loi, mais cette dualité n'existe qu'en trompe-l'œil, puisque l'ordre prévaut finalement. La transgression balisée et effectuée par personnage interposé est un garde-fou. Adorno écrit que la culture de masse révèle la véritable nature de la catharsis : un déchaînement contrôlé des émotions permettant aux sentiments véritables d'être contrôlés d'autant plus facilement.⁷⁹

Le maintien ou le rétablissement de l'ordre constituent le fondement des récits de ce numéro de *Two Gun Western*, aussi bien dans la forme que dans le contenu. C'est aussi le cas dans la plupart des *comic books* de genre (les voyages de la famille de Donald se terminent toujours pas un retour à Duckburg, le criminel est puni, etc.),⁸⁰ avec la notable exception des veines fantastiques ou science-fictionnelles, qui privilégient la rupture, et dont les récits se concluent sur un chute *a priori* inattendue. Outre cette notion centrale d'ordre et de causalité, on pourrait multiplier les exemples de

⁷⁸ Howe, "Notes on Mass Culture", *MC*, *op.cit.*, 501-2.

⁷⁹ Adorno et Horkheimer, *Dialectique de la raison*, *op. cit.*, 153.

⁸⁰ Sur la fonction idéologique des bandes dessinées du groupe Disney, on se référera à l'étude classique et elle-même très idéologique de Armand Mattelard et Ariel Dorfman, *How to Read Donald Duck* (New York : International General, 1975).

représentation par lesquelles les *comic books* ne se contentent pas d'adhérer aux normes sociales mais les exagèrent ou les distordent. L'usage de personnages ou de situations stéréotypés est la cause la plus fréquente de ces distorsions : la brièveté des récits, mais aussi la tentation du dessin humoristique caricatural, tenant aussi bien du raccourci graphique que du lapsus visuel, produisent dans de nombreux récits de *comic books* un usage de stéréotypes plus systématique encore que dans un film ou une dramatique radiophonique. Pour s'en convaincre, on comparera par exemple les personnages de Japonais ou d'Allemands des films de propagande et leurs homologues dans les *comic books*, qui peuvent se permettre de les représenter visuellement comme des monstres à peine humains. De même, s'il est indéniable que le personnage de Sam dans *Casablanca* est une vision caricaturale et paternaliste (ou selon Eco, l'archétype du fidèle serviteur),⁸¹ il reste plus acceptable que Whitewash Jones, membre des Young Allies, un groupe mené par deux super-héros juvéniles agissant contre les saboteurs et les ennemis des Etats-Unis de 1944 à 1946. Comme nombre de personnages noirs, Jones était superstitieux, peureux, et ressemblait en tous points aux stéréotypes véhiculés jusqu'au début du XX^e siècle par les *minstrel shows*, ces spectacles de musiciens blancs grimés en noirs.⁸² Si Sam reflétait sans doute les propres préjugés des scénaristes et producteurs de *Casablanca* (en plus de s'inscrire dans la continuité des représentations de personnages noirs au cinéma), Whitewash Jones était lui conçu comme une caricature volontaire, un personnage comique destiné à mettre en valeur ses camarades blancs.

En perpétuant et en renforçant les stéréotypes, mais aussi en érigeant l'ordre comme valeur centrale, les *comic books* semblent donc donner des leçons de conformité sociale en accord avec les évaluations les plus critiques de la culture de masse. La répétition à l'identique d'un modèle dans lequel le rôle du héros est de bloquer tout changement de l'ordre social tend à la promotion de cet ordre social. L'intention est là, même si l'efficacité réelle du message est difficile à évaluer.

⁸¹ Umberto Eco, "Casablanca, or the Cliches Are Having a Ball", dans Sonia Maasik and Jack Solomon [eds.], *Signs of Life in the U.S.A.: Readings on Popular Culture for Writers* (Boston: Bedford Books, 1994), 260-264.

⁸² La comparaison avec les *minstrel shows* est soulignée à deux reprises dans *All in Colors for a Dime*. La description la plus précise de Whitewash Jones est fournie par le journaliste Don Thompson, dans son article sur les *comic books* pendant la seconde guerre mondiale. Don Thompson, "OK, Axis, Here We Come!", *All in Color for a Dime*, *op.cit.*, 139.



Illus. 20 - *Young Allies* (automne 1944 et printemps 1945), les stéréotypes diffusés à des fins de propagandes militaires jouxtent une autre caricature, *Whitewash Jones*.

Pourtant, cette lecture des *comic books* comme instrument de contrôle social n'est pas partagée par le grand public aux Etats-Unis. Tandis que les intellectuels s'accordaient à dénoncer la fonction narcotique des médias de masse, les accusant de renforcer les valeurs de la société et par là de ralentir toute évolution de celle-ci, un mouvement aboutissant à des conclusions exactement opposées se développait dans le reste de la société. De 1948 à 1954, un mouvement d'ampleur, impliquant les autorités politiques locales, le gouvernement fédéral (par le biais d'une commission d'enquête sénatoriale), mais aussi les groupes religieux, les associations parentales et la presse, accuse en effet les *comic books* de saper l'ordre établi et d'inciter leurs jeunes lecteurs à la déviance. Cet écart entre la perception du grand public et l'analyse menée par les intellectuels est sans doute le coup le plus décisif porté aux théories de la culture de masse. La position d'un critique comme Macdonald se voit soudain réduite à une idiosyncrasie, alors que l'enjeu de sa théorie de 1953 était de proposer un modèle complet de fonctionnement du champ culturel, non une analyse personnelle. La mise en accusation des *comic books* souligne alors la marginalité du discours intellectuel sur la culture de masse au milieu des années cinquante, alors même que ces intellectuels commencent à avoir accès à des médias de grande diffusion.

V. Comic books en accusation et intellectuels en marge

Le déroulement de cette campagne d'opinion stigmatisant les *comic books*, similaire par bien des aspects à celle menée contre le cinéma une trentaine d'années auparavant, mérite d'être brièvement résumé.⁸³ Quelques articles hostiles au média et à ses personnages avaient été publiés dès la seconde guerre mondiale, mais c'est à partir de 1947-48 que débute une véritable campagne anti-*comic books*, coïncidant avec l'émergence médiatique du Dr. Wertham, psychiatre d'origine autrichienne, convaincu que les illustrés sont une cause principale de la délinquance juvénile.⁸⁴ Exhibant de revue en revue des exemples d'illustrations choquantes (par leur violence ou par la représentation de la sexualité), Wertham devient rapidement un habitué des revues grand public, de la *Saturday Review of Literature* au *Ladies Home Journal*. Simultanément, les grands médias choisissent de mettre en avant de façon disproportionnée quelques incidents isolés dans lesquels il était possible de faire un lien entre les fascicules de bande dessinée et une conduite déviante (un jeune garçon retrouvé pendu, un illustré représentant la scène à ses pieds, d'autres volant un avion et affirmant avoir appris à piloter dans les *comics books*, etc.). La visibilité médiatique du discours critique de Wertham ne pouvait qu'entraîner un intérêt accru pour ce genre d'incidents, lesquels vont à leur tour légitimer son entreprise. Rapidement, ce processus de renforcement réciproque atteint une masse critique, permettant au débat sur les *comic books* d'envahir l'espace public et déclenchant des réactions des institutions préoccupées à un titre ou un autre de la qualité des lectures de la jeunesse (associations religieuses, parents d'élèves, bibliothécaires, etc.). En 1948 et 1949, des autodafés sont organisés dans des écoles paroissiales sur l'ensemble du territoire des Etats-Unis, tandis que des législations locales tentent de proscrire les illustrés traitant de sujets considérés comme sensibles. Ainsi, à Los Angeles, une loi de 1948 punissait de peines de prison la vente de *comic books* contenant des scènes de violence. Une intervention de l'autorité fédérale met fin à cette première campagne, grâce à un rapport de la commission

⁸³ Les éléments qui suivent sont tirés de la synthèse réalisée par Jean-Paul Gabilliet dans *Des comics et des hommes* (*op. cit.*), de son article "Un cas de censure par médiatisation: les séances de la commission Hendrickson sur l'industrie des comic books", *Revue française d'études américaines* 52 (mai 1992), mais également de Bart Beaty, *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture* (Jackson: Mississippi University Press, 2005) et Amy Kiste Nyberg, *Seal of Approval, the History of the Comics Code* (Jackson: Mississippi University Press, 1998).

⁸⁴ Fredric Wertham (1895-1981), psychiatre autrichien, émigre aux Etats-Unis en 1922 et anglicise son nom, Friedrich Wertheimer. Freudien réformiste, il écrit plusieurs ouvrages de référence à partir des années trente, notamment sur les rapports entre condition psychiatrique et violence (*Dark Legend*, 1941). A partir de la fin des années quarante, et jusqu'au milieu et années cinquante, il se consacre surtout à l'étude et à la critique des *comic books*. Progressiste, antiraciste, il soutiendra les époux Rosenberg et apportera sa contribution au dossier *Brown vs. Board of Education* (1954), en examinant les effets psychiatriques de la discrimination scolaire. Voir Beaty, *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*, *op. cit.*, 18-47 et 74-103.

d'enquête sénatoriale sur le crime organisé, dirigée par le démocrate Estes Kefauver. Intégrant judicieusement Wertham au processus d'analyse, la commission conclut à l'innocuité des *comic books*. Ce démenti officiel de leur dangerosité permet à la fièvre de retomber temporairement.

La campagne reprend cependant deux ans plus tard, en 1952, lorsque les *comic books* sont accusés par une commission de la chambre des représentants, d'être un vecteur de diffusion de représentations érotiques voire pornographiques. Wertham, qui ne cache pas son sentiment d'avoir été trahi par la commission Kefauver, reprend également ses attaques avec un article dans le *Ladies Home Journal* (en fait des extraits de son ouvrage somme sur le sujet, *Seduction of the Innocent*). Une nouvelle commission d'enquête sénatoriale, co-dirigée par Kefauver, entreprend donc en 1954 d'évaluer plus précisément les éventuels effets criminogènes de certains *comic books* traitant de crime ou d'horreur, sous la forme de très médiatiques audiences publiques. Le simple choix de consacrer quelques jours à l'examen d'un problème traité et théoriquement résolu quatre ans plus tôt indique bien qu'il existe alors une pression populaire poussant à une réévaluation à la hausse de la responsabilité des *comic books* dans les comportements déviants. Le moment décisif de ces audiences a lieu lors du témoignage d'un des défenseurs désignés des *comic books*, William Gaines, fils de l'inventeur du média et éditeur des E.C. comics. Dans un échange resté célèbre avec Kefauver, Gaines fournit involontairement des arguments de poids aux ennemis des *comic books* :

Mr. Beaser: Is there any limit you can think of that you would not put in a magazine because you thought a child should not see or read about it? [*sic*]

Mr. Gaines: My only limits are the bounds of good taste, what I consider good taste.

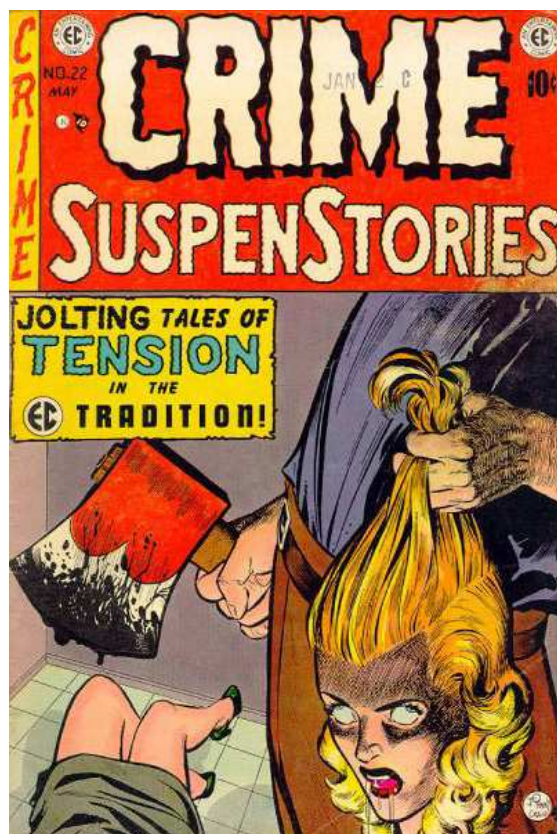
Sen. Kefauver [montrant la couverture de *Crime SuspensStories* n°22]: This seems to be a man with a bloody ax holding a woman's head up which has been severed from her body. Do you think that is in good taste?

Mr. Gaines: Yes, sir, I do, for the cover of a horror comic.⁸⁵

L'effet de cet échange sur l'opinion public est désastreux, et l'histoire est reprise, avec plus ou moins de précision, du *New York Times* à *Time magazine*. Tandis que l'éditeur le plus important du secteur, Dell, s'efforce de se dissocier de ses concurrents, le reste des audiences est à l'image de ce témoignage désastreux, et l'image publique des *comic books* en sort considérablement dégradée.

⁸⁵ Cité dans Nyberg, *Seal of Approval*, op.cit., 61-63.

Ces audiences publiques entraînent la mise en place d'un code d'autocensure très puritain des éditeurs de *comic books*, excluant toute représentation transgressive des institutions, des normes sociales ou de la famille (la liste des interdits comprend par exemple l'interdiction de présenter le divorce sous un jour favorable); des lois locales régissant les contenus tolérables pour les *comic books* se chargeront de convaincre les réticents de la nécessité d'adhérer à ce code. De son côté, la commission d'enquête du Sénat publie, un an après la fin des audiences, un rapport circonstancié sur ses découvertes. La juxtaposition de ce document, faisant le bilan officiel de la campagne anti-*comic books* avec les discours des intellectuels sur le sujet permet de mesurer le peu d'écho rencontré par les théories de la culture de masse.



Illus. 21 - *Crime Suspensstories* n°22 (1954).

L'existence même de ce rapport et l'intérêt de la commission d'enquête sénatoriale pour les *comic books*, objet culturel *a priori* mineur, indique bien que la question de l'effet des médias de masse, est une préoccupation commune des intellectuels et du grand public. A titre de comparaison, la régulation des films produits par Hollywood, dans les années trente, aboutissant à la création du "Code Hays", s'était déroulée sans intervention du gouvernement fédéral. Cet intérêt commun produit pourtant des analyses on ne peut plus divergentes. Ainsi, dans le rapport, l'éditeur est défini comme le "créateur" des *comic books* en plus d'être responsable de leur ton et de leur contenu, un élargissement de fait de la notion d'auteur qui va à l'encontre de l'image de l'artiste réduit au rang d'ouvrier. La lecture de ces fascicules est vue comme le symptôme d'un mauvais ajustement social, révélant selon certains observateurs (mais la reprise de cette remarque en conclusion lui donne le poids d'une découverte officielle) un "état pathologique sous-jacent". Plus généralement, les *comic books* décrivant des scènes d'horreurs ou de crimes sont supposées renforcer les comportements antisociaux (l'hypothèse d'une fonction cathartique est présentée comme une opinion minoritaire). Le renversement de l'idée des *comic books* comme facteur de conformité est donc

presque total, puisqu'ils inciteraient au contraire à la déviance, au point de fournir des arguments aux critiques des Etats-Unis à l'étranger :

Soviet propaganda cites the comic book in support of its favorite anti-American theme- the degeneracy of American culture. [...] It is represented in the Soviet propaganda that the United States crime rate, particularly the incidence of juvenile delinquency, is largely incited by the murders, robberies, and other crimes portrayed in "trash literature." The reason such reading matter is distributed, according to that propaganda, is that the "imperialists" use it to condition a generation of young automatons who will be ready to march and kill in the future wars of aggression planned by the capitalists.⁸⁶

Il est donc nécessaire de résoudre le problème posé par les *comic books* pour ne pas fournir à l'ennemi des arguments lui permettant de dénoncer la culture américaine. En poursuivant le parallèle avec le cinéma, on se souvient que l'O.W.I. (*Office of War Information*) avait aussi veillé à limiter la diffusion de certains films hollywoodiens, susceptibles de donner à l'étranger une image trop négative des Etats-Unis.⁸⁷ L'ironie est alors que ces arguments, attribués par le rapport à la propagande soviétique sont proches de ceux utilisés par les critiques de la culture de masse. Dans les deux cas, les *comic books* sont considérés comme encourageant l'adhésion au système socio-économique en place. Dans les deux cas, ils sont également considérés comme un symptôme de déclin culturel. Les dernières audiences publiques menées par McCarthy sont contemporaines de ces investigations sur les *comic books* et l'assimilation entre les théoriciens du déclin culturel et les ennemis des Etats-Unis suffit à mesurer l'écart entre les positions des intellectuels et celle de l'autorité fédérale.

De surcroît, si le rapport de la commission sénatoriale accable les séries traitant de crime et d'horreur, il affirme, en creux que les quatre autres cinquièmes de la production de *comic books* sont conformes aux valeurs de la société, ou comme l'écrivent les auteurs du rapport, "sains, décents et appropriés pour des enfants" ("*clean, decent, and fit to be read by children*"). Ce type de distinction invalide aussi sûrement les théories de la culture de masse qu'une contradiction frontale : elle implique en effet que les *comic books* doivent être abordés non comme un ensemble homogène mais comme un agrégat d'artefacts aux caractéristiques et aux effets dissemblables. Si le rapport de la commission d'enquête sénatoriale cite bien l'article de Robert Warshow "Paul, the Horror Comics and Dr. Wertham" (1954), dans un court passage traitant du problème d'enfants qui ne liraient que des *comic books*, les expressions "*mass culture*" ou "*popular culture*" sont entièrement absentes de ce rapport. Ce refus d'une approche globalisante exclut toute réflexion l'existence d'une interdépendance entre conditions

⁸⁶ United States, Gong. Senate, Committee on the judiciary, *Comic Books and Juvenile Delinquency, Interim Report of the Committee on the judiciary* 84th Cong., 1st session (GPO, 1955). [La reproduction à notre disposition ne respectant pas la pagination originale, celle-ci ne sera pas mentionnée.]

⁸⁷ Munby, *Public Enemies, Public Heroes, op. cit.*, 119.

économiques de production, esthétique et effet sur les lecteurs. La seule position qui s'offre alors au critique pour participer à ce débat est celle que retient Warshow dans son évaluation des écrits du Dr. Wertham : cesser de raisonner en terme de catégories culturelles, mais évaluer chaque *comic book* sur une base individuelle, en postulant la continuité d'un champ culturel comprenant aussi bien Edgar Allan Poe que le *Vault of Horror* produit par E.C. Comics.

Certains théoriciens de la culture de masse ont perçu que le champ culturel qu'ils décrivaient recélait des thèmes et des objets ne se conformant pas au diagnostic établi dans le cas général. Ils ont le plus souvent tenté de rationaliser ces objections. Irving Howe, cité plus haut, considère que les violations de l'ordre social dans le cadre des *comic books* permettent de dissuader le lecteur de passer à l'acte. Dans un registre similaire, Adorno s'efforce dans "On Popular Music" de décrire la pratique de l'improvisation dans le jazz comme une rupture très superficielle avec la mécanique de la culture de masse. Les musicologues se sont depuis insurgés contre cette affirmation, y voyant une affirmation des goûts de l'auteur plus qu'une évaluation objective du genre musical. Chez Adorno, comme chez Howe, le contre-exemple menaçant la validité du modèle voit son importance réduite, jusqu'à n'être considéré que comme un cas atypique, une exception sans conséquence. Les deux auteurs se reposent sur leur conviction de la validité de leur modèle, plutôt que d'utiliser ces données contradictoires pour l'améliorer. Les sciences physiques offrent de nombreux exemples de ces arrangements avec la rigueur théorique par des hypothèses *ad hoc* pour tenter de sauvegarder une théorie jusque là convaincante, face à des données la contredisant.⁸⁸

Dwight Macdonald, quant à lui, hésite à s'engager dans des arguments spécieux pour rendre compte de ces discours contradictoires à l'intérieur même de la culture de masse et finit, nous l'avons vu, par se demander si les visions d'horreur de la science-fiction ne seraient pas une "profonde intuition populaire", allant contre la notion dominante de progrès. Par cette remarque, il contredit la principale métaphore à l'œuvre dans son texte : celle de la culture de masse comme un ennemi protéiforme, dont l'invasion prend la forme d'un "suintement opiniâtre" ("*spreading ooze*"). Le modèle théorique du champ culturel prime alors sur le traitement d'une observation spécifique. Le mouvement inverse se produit dans le rapport de la commission d'enquête sénatoriale, puisque l'analyse d'une fraction de l'industrie des *comic books* conduit à l'énoncé de généralités sur le média.

⁸⁸ Pour ne prendre que cet exemple, l'abandon de la théorie de l'éther a ainsi donné lieu à une longue bataille d'arrière-garde, avec une multiplication d'hypothèses *ad hoc*, invalidées les unes après les autres. Tony Hey et Patrick Walter, *Einstein's Mirror* (Cambridge : Cambridge University Press, 1997), 40.

L'opposition entre la position des intellectuels et celle du grand public est donc radicale. Pour les auteurs du rapport de la commission sénatoriale, le maintien de l'ordre établi, de la structure sociale et des figures d'autorités sont des traits positifs, à encourager dans les *comic books*, tandis que ces mêmes caractéristiques sont dénoncées par les intellectuels comme étant des vecteurs de passivité et d'uniformité. La campagne contre les *comic books* ne devient cependant une cause populaire qu'*a posteriori*, grâce à une couverture médiatique partielle et insistante. Jean-Paul Gabilliet a ainsi pu évoquer un cas de "censure par médiatisation".⁸⁹ Si le

discours de l'intelligentsia est ignoré, le mouvement anti-*comic books* n'émerge pas spontanément : une série d'articles à partir du début des années quarante avait préparé l'opinion, avant d'être relayée par des groupes de pressions, notamment religieux auprès du grand public. Il ne s'agit donc pas d'une opposition directe entre les intellectuels d'une part et une mythique "opinion publique" d'autre part, mais bien entre le milieu intellectuel littéraire new-yorkais et d'autres producteurs de discours culturels.⁹⁰ Néanmoins, les conclusions de cette campagne reçurent un large écho, créant un sentiment de défiance durable envers les *comic books* en général, et accélérant le déclin d'une industrie déjà menacée par la télévision.

Il existe pourtant un point commun entre les positions des intellectuels et celles des leaders de la croisade contre les *comic books* : dans les deux cas, ces *comic books* sont perçus avec méfiance, ils incarnent l'altérité. Pour les intellectuels, ils sont "de masse" car lus par un public peu cultivé, lequel tire de ces fascicules des leçons de conformisme et s'écarte donc de l'idéal de développement individuel défini comme le destin de l'humanité (voir Bernard Rosenberg pour la formulation la plus claire de cette



Illus. 22 – En 1954, Robert Crumb avait onze ans (quatrième de couverture de Zap Comics n°0, 1968).

⁸⁹ Gabilliet fait dans ce cas précis référence à la réaction publique après les audiences de la commission d'enquête sénatoriale, mais l'expression décrit aussi l'ensemble de cette campagne anti-*comics*. Gabilliet, "Un cas de censure par médiatisation : les séances de la commission Hendrickson sur l'industrie des *comic books*", *op.cit.* .

⁹⁰ L'ouvrage de Bart Beaty consacré à Wertham comporte un historique très complet des publications préparant le public à cette campagne anti-*comic books*. Beaty, *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*, *op.cit.*, 104-166.

thèse).⁹¹ L'intellectuel se posant en figure d'autorité, il ne peut que déplorer l'égarement de celui qui, ne bénéficiant pas de son recul, consomme sans le savoir des produits culturels nocifs. Lorsque les organisations parentales et religieuses, puis leurs relais médiatiques et officiels, s'emparent du thème des *comic books*, elles se placent également en guide éclairé d'une population passive : les enfants. Le rapport de la commission d'enquête sénatoriale ne s'intéresse en effet qu'aux lecteurs mineurs, sans mentionner que le lectorat est composé presque pour moitié d'adultes. Si les intellectuels se sentent investis d'une mission envers le grand public, les adultes reproduisent ce même schéma vis-à-vis de leurs enfants. On retrouve cette idée exprimée par George Orwell à propos du roman policier selon laquelle un contenu transgressif, acceptable pour une population éduquée (violence, déviances sexuelles, etc.) n'est pas adapté à la masse, dépourvue des outils conceptuels pour comprendre la valeur de ces transgressions.⁹² L'autre est vulnérable et doit être protégé de ce qui paraît pourtant inoffensif à l'énonciateur. La lecture des textes réunis dans *Mass Culture* est de ce point de vue édifiante : les auteurs ne s'y considèrent jamais comme directement menacés par la culture de masse, mais s'inquiètent toujours pour un *autre* hypothétique, supposé plus vulnérable plus influençable. Ceci les pousse d'ailleurs, comme nous l'avons vu dans le cas de Macdonald, à minimiser leur propre consommation de produits culturels de masse, puisqu'une telle concession menacerait leur position d'observateur surplombant le débat. Le discours intellectuel sur la culture de masse est donc étonnamment similaire dans ses conclusions sinon dans ses observations à celui de parents inquiets pour leurs enfants. Robert Warshow fusionne d'ailleurs les rôles de parent et de critique dans son article sur les *comic books*, et on trouve une remarque allant dans le même sens chez Macdonald qui déplore, à la suite de Max Horkheimer, que la culture de masse aboutisse à une confusion de l'adulte et de l'enfant ("*adultized children and infantile adults*"). Cette dimension paternaliste du débat culturel reste pourtant inexprimée, masquant le parallélisme entre la position du critique et celle des autorités tentant d'édicter les normes de l'acceptable dans les médias de masse. Elle pointe aussi la principale faiblesse de la position de intellectuels critiques : si la société accorde aux parents le droit (et le devoir) d'inculquer des valeurs à leurs enfants, à leur fixer des interdits, les intellectuels ne disposent pas d'une autorité similaire vis-à-vis de la population.

La relative nouveauté des *comic books* permet de penser que la plupart des figures d'autorité de 1954 ne les ont pas connus durant leur enfance et qu'ils leur sont par conséquent peu familiers. Une des premières sections du rapport de la commission

⁹¹ Rosenberg, "Mass Culture in America", *MC*, *op. cit.*, 4-5.

⁹² Orwell, "Raffles and Miss Blandish", *MC*, *op. cit.*, 163.

d'enquête sénatoriale souligne la nouveauté que représentaient ces *comic books* pour les membres du comité :

When looking at the question: What are "comic books?" we find that many, including all those with which the subcommittee's investigation was concerned, were found to be neither humorous nor books. They are thin, 32-page pamphlets usually trimmed to 7 by 10 1/2 inches. Most of them sell for 10 cents a copy. They are issued monthly, bimonthly, quarterly, semiannually, or as one-time publications. They are wire-stitched in a glossy paper cover on which, in the crime and horror type, there has been printed in gaudy colors an often grim and lurid scene contrived to intrigue prospective purchasers into buying them. The inside page contain from 3 to 5 stories told in pictures with balloon captions. The pictures are artists' line drawings printed in color, intended to tell part of the story by showing the characters in action. In the case of crime and horror comic books, the story and the action are often quite horrendous.⁹³

Le caractère étranger et mal connu de l'objet culturel permet alors à chacun d'y projeter ses propres inquiétudes, à partir d'exemples fragmentaires. Ce phénomène sera exploité par Wertham dans nombre de ses articles, qu'il illustre de vignettes hors de leur contexte, sélectionnées pour appuyer son argumentaire. Quelques exemples seront ainsi réutilisés d'article en article entre 1948 et 1954, produisant une représentation aussi partielle que largement diffusée de la nature des *comics books*. Lorsque le chef de la police de Detroit fait saisir des *comic books* en 1948 en alléguant qu'ils sont pleins "d'enseignements communistes, de sexe et de discrimination raciale",⁹⁴ il est flagrant que la dénonciation porte sur un contenu fantasmé et non sur une observation directe. La différence de perception entre les intellectuels et le grand public peut alors s'expliquer par les spécificités du groupe social parmi lequel se recrutent les critiques de la culture de masse, un milieu intellectuel, littéraire, urbain, politiquement engagé, en net décalage avec les valeurs de la société des Etats-Unis dans les années cinquante.

Au-delà de cette explication, ces dissensions théoriques attestent du peu d'impact des analyses des intellectuels sur le débat public. Lorsque le rapport de la commission d'enquête mentionne des arguments proches de ceux des critiques, il les attribue à la propagande soviétique. Plus généralement, le cas des *comic books* est traité sans qu'il soit fait usage d'une quelconque théorie culturelle. Aucun intellectuel, aucun critique littéraire ne sera présent lors des auditions, et leur avis sur la question ne sera pas sollicité par les médias. Au vu de la médiatisation du débat, on aurait pu s'attendre à ce que certains des critiques responsables de ces analyses contredites par la commission d'enquête, comme Irving Howe, tentent d'expliquer la différence entre leur point de vue et le jugement porté par les autorités sur le média. Dans les faits, le traitement de cet

⁹³ *Comic Books and Juvenile Delinquency, Interim Report of the Committee on the judiciary, op.cit.* .

⁹⁴ Cité par Gabilliet, *Des comics et des hommes, op.cit.*, 298.

épisode par la presse intellectuelle sera réduit à l'évaluation de l'ouvrage de Wertham, *Seduction of the Innocent*.

Seduction of the Innocent est un texte étonnant. Publié en 1954, quelques jours avant le début des auditions de la commission d'enquête sénatoriale, il constitue la tentative la plus complète de Wertham pour promouvoir son idée principale, la responsabilité des *comic books* dans le développement de la délinquance juvénile. Lorsqu'il témoigne devant la commission, il reprend d'ailleurs des arguments développés dans l'ouvrage.⁹⁵ En dépit d'une récente réévaluation de *Seduction of the Innocent* dans les milieux universitaires nord-américains (*Seal of Approval*, de Amy Kiste Nyberg, 1998 et surtout *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*, de Bart Beaty, 2005), il est difficile d'accorder beaucoup de crédit intellectuel à un livre en forme de long pamphlet, dans lequel chaque exemple est choisi non pour sa représentativité mais pour sa concordance avec les opinions de l'auteur. Lors de sa publication, l'ouvrage fut salué par la quasi-totalité des critiques, de *Catholic World* au *New Yorker*, tous approuvant une démonstration qu'il semble pourtant délicat de défendre en bloc. Citons à notre tour un exemple du type d'arguments avancés par Wertham, qui montre à quelles extrémités l'auteur recourt pour démontrer que les *comic books* transforment leurs lecteurs en déviants. L'exemple, célèbre, provient d'un chapitre intitulé "I Want To Be a Sex Maniac", dans lequel Wertham explique que des représentations de sexes féminins sont parfois dissimulées dans des cases en apparence innocentes :



Illus. 23- La légende de cette illustration, dans *Seduction of the Innocent* : "In ordinary comic books, there are pictures within pictures for children who know how to look."

⁹⁵ Nyberg, *Seal of Approval*, *op.cit.*, 59.

Il s'agit là d'un des exemples les plus outrés utilisés par Wertham, mais l'ensemble de l'ouvrage est marqué par ce type d'affirmations. Si les historiens de la bande dessinée ont longtemps exagéré le manque de méthode de Wertham, et ont tenté de discréditer l'ensemble de ses conclusions, cette position est aujourd'hui minoritaire. Cependant, même Amy Kiste Nyberg, qui a beaucoup contribué à la réhabilitation du personnage, reconnaît que *Seduction of the Innocent* est plus un tract qu'une démonstration scientifique.⁹⁶ Résistant mal à une lecture objective, le livre sera considéré avec hostilité et une certaine condescendance par les NYI.⁹⁷ On peut lire dans les pages de *Mass Culture* des exemples de ces réactions par Leslie A. Fiedler, Robert Warshow ou encore David Manning White. Ce dernier ironise ainsi sur le message "simpliste" ("*oversimplified*") de Wertham et sur son influence auprès d'un public paralysé par la peur des *comic books*.⁹⁸ S'abritant derrière ce type de condamnation de Wertham et de son message, les théoriciens de la culture de masse se gardent pourtant de relever que ses études et son témoignage ont joué un rôle central dans les réflexions de la commission d'enquête sénatoriale.⁹⁹ Il y a là une volonté de cantonner le débat culturel à des formes identifiables, un échange théorique par livres et articles interposés qui traduit un refus d'envisager les applications concrètes de ce débat dans l'espace public. Le positionnement moral du critique est le même que celui des groupes de pression appelant à une régulation des médias de masse, celle d'une figure d'autorité légitime, mais ce sont finalement des discours théoriquement moins sophistiqués, moins convaincants, qui parviennent à trouver une résonance bien supérieure dans l'espace public, que ce soit en investissant les médias de grande diffusion (tels que le *Ladies Home Journal*) ou en mettant à contribution l'appareil législatif et juridique.

En négligeant cette occasion de mettre en application leurs théories, les intellectuels impliqués dans la critique de la culture de masse refusent d'occuper concrètement le rôle d'autorité esthétique et intellectuelle implicite dans leur discours. Il faudrait se demander dans quelle mesure ils auraient eu la possibilité de participer au débat public, mais l'intérêt porté aux *comic books* par les médias de grande diffusion en 1953-54 aurait peut-être offert des opportunités à Irving Howe ou Dwight Macdonald pour s'exprimer sur le sujet s'ils l'avaient souhaité. On touche là aux limites des discours

⁹⁶ Nyberg, *Seal of Approval*, *op.cit.*, 96.

⁹⁷ Selon l'historien des communications Bart Beaty, la raison de cette hostilité serait à chercher non dans les défauts de l'ouvrage lui-même mais dans une différence d'orientation politique entre un Wertham marqué à gauche et des intellectuels ayant à cette époque renoncé à leur radicalité passée. Beaty, *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*, *op.cit.*, 52 et 150-153. Sur le sujet, on peut également lire les explications de l'auteur, détaillant et clarifiant certains points de sa thèse. Bart Beaty et Craig Fischer "Let's You and Him Fight: Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture", *The Comics Reporter* (décembre 2005), <http://www.comicsreporter.com/index.php/briefings/commentary/3607/> [décembre 2006].

⁹⁸ White, "Mass Culture in America: Another Point of View", *MC*, *op.cit.*, 13.

⁹⁹ Nyberg, *Seal of Approval*, *op.cit.*, 53-86.

à des revues comme *Dissent* sur les sujets culturels : en défendant des points de vue minoritaires dans des médias eux aussi minoritaires, le débat s'enferme, se réduit à un échange entre quelques protagonistes récurrents et aboutit rapidement à une impasse.¹⁰⁰ Cet épisode révèle de façon flagrante que les théories de la culture de masse ont échoué à pénétrer l'espace public là où d'autres avancées théoriques sont parvenues à acquérir une grande visibilité, quitte à voir leur crédit diminuer par la suite : les théories de la société post-industrielle, le concept d'art populaire de Gilbert Seldes ou le modèle proposé par David Riesman dans *The Lonely Crowd* n'en sont que quelques exemples. L'absence d'une monographie de référence, qui aurait permis de donner une version "officielle" de la théorie de la culture de masse est sans doute une explication de ce manque de visibilité, qui est surtout un manque de lisibilité, au moins jusqu'à la parution de *Mass Culture*. Dans ce domaine également, le public semble demander une personnalisation, sinon une pseudo-personnalisation, avant qu'une théorie ne soit acceptée et discutée. Toutefois, une plus large diffusion des théories de la culture de masse dans les années de la croisade anti-*comic books* aurait nécessairement conduit à une mise à l'épreuve de ces théories comparable à celle menée en ces pages. Elle aurait aussi révélé les limites de l'applicabilité de ces théories.

VI. Une description incomplète

Les théories de la culture de masse offrent des pistes convaincantes pour l'étude des *comic books*. Macdonald et les autres critiques proposent en particulier des descriptions des modes de production ou des rapports avec les formes culturelles existantes, qui permettent de situer l'industrie des *comic books* par rapport à la conception de l'artiste comme créateur et de l'œuvre comme objet singulier. Conformément aux descriptions des critiques, la production de ces fascicules de bande dessinée emprunte aux méthodes de l'industrie. De plus, le média entretient effectivement des rapports ambigus avec les formes culturelles antérieures, rapports se réduisant le plus souvent dans la période qui nous intéresse à des emprunts plus ou moins manifestes. Par ailleurs, il est indéniable que la plupart de ces fascicules reprennent, consciemment ou non, les valeurs les plus conservatrices de la société, abusant des stéréotypes et donc de relations sociales conventionnelles à l'extrême, dans une forme elle-même répétitive, excluant toute déviance. Les points principaux des théories de la culture de masse se trouvent donc

¹⁰⁰ Howe relèvera par la suite que, de ce fait, le débat sur la culture de masse était rapidement devenu statique, un "cul de sac", en français dans le texte. Howe, "The New York Intellectuals, A chronicle and a Critique", *op. cit.*, 35.

démontrés ou du moins renforcés par notre objet d'étude. Cependant, si ces théories ne trahissent pas les objets qu'elles prétendent décrire, elles ne parviennent pas à en rendre compte en totalité.

La déficience la plus flagrante est l'incapacité à rendre compte des spécificités de la forme du *comic book*, soit un objet culturel dont la médiocrité est affichée (mauvais papier, mauvais tirage, prix bas), au sein duquel sont néanmoins créées des œuvres originales, des contenus inédits. Le personnage de Superman est bien entendu une création composite, empruntant de multiples traits à des héros et récits préexistants, mais il constitue également une création, une œuvre assez forte pour dépasser à la fois ses créateurs et son média d'origine. Un article nuancé paru dans *Partisan Review*, "Along the Midway of Mass Culture" (1949), montre bien quelle myopie l'adhésion aux théories de la culture de masse peut engendrer. L'auteur, qui a lu Adorno, note le pouvoir de fascination des *comic strips* et analyse les effets du mode de parution quotidienne sur les contenus des récits. Cependant, alors qu'une telle analyse appelle à un examen de la forme propre de la bande dessinée, sauf à considérer que celle-ci est un pur récit, un média transparent, l'auteur s'y refuse explicitement. Sitôt la question posée, elle est écartée, au motif que les *comic strips* ne constitueraient pas un ensemble "organique" :

From the standpoint of organic form, the various genres of mass culture seem closer to artifacts than to art. To attempt a formal definition of the comic strip, therefore, would be a contradiction in terms, since the very concept of form in art entails unity of time and space and action. Its form – as for the movies, pulp fiction, jazz and the rest – is really formula, whose prescriptions never varies.¹⁰¹

L'article se poursuit par une description de la mécanicité de ces formes culturelles, mais ne dépasse jamais ce "*therefore*" abusif, contenant en germe tout le mythe de l'opposition entre artiste et artisan. Refusant d'étudier les formes, l'auteur s'autorise pourtant à les résumer en les qualifiant de formules, feignant d'ignorer que l'observation superficielle révèle nécessairement les structures et les caractères communs avant que les nuances et l'originalité ne soient perceptibles. Le critique Scott McCloud souligne avec justesse que la bande dessinée est avant tout identifiée comme une grille contenant des images : tout le reste n'est intégré que de façon secondaire. De même, une observation superficielle des romans épistolaires révélerait avant tout leur structure immuable : le respect scrupuleux de cette structure contraignante n'empêche pas *Les liaisons dangereuses* d'être une œuvre. L'erreur que commet ici l'auteur, porter un jugement à partir de connaissances superficielles, est celle commune à nombre de critiques écrivant sur des médias d'invention récente et négligeant de se doter d'outils

¹⁰¹ Milton Klonsky, "Along the Highway of Mass Culture", *Partisan Review* (Automne 1949), 353.

analytiques appropriés. On pense alors à cette phrase qui ouvre l'essai de Leslie A. Fiedler dans *Mass Culture* : "Je suis sans doute une des rares personnes pouvant aspirer à la respectabilité intellectuelle qui puisse se vanter d'avoir lu plus de *comic books* que d'attaques contre les *comic books*."¹⁰² En refusant d'étudier les formes des objets qu'ils attaquent, ces critiques se privent d'arguments renforçant leurs attaques (la structure linéaire, cloisonnée de la plupart des récits, l'inexorabilité du châtement pour les forces transgressives, etc.) mais ils ignorent également les possibilités d'invention que permettent ces formes nouvelles, les possibilités créatives nées des contraintes. La différence de degré entre l'existence de codes et l'application d'une formule est érigée en séparation absolue, reflétant la division postulée entre la culture authentique, organique, et la culture de masse mécanisée. La préconception du champ culturel empêche une appréhension convaincante des objets qui le compose.

Par ailleurs, les théories de la culture de masse montrent leurs limites lorsqu'elles ne parviennent pas à définir les spécificités des *comic books* parmi les autres produits culturels de grande diffusion. Pourquoi sont-ils progressivement remplacés par la télévision ? Pourquoi les seuils de tolérance en matière de violence et de permissivité y sont-ils plus élevés qu'au cinéma mais infiniment moins que dans la littérature populaire ? Pourquoi vont-ils être l'objet d'attaques par ces mêmes groupes qui avaient auparavant attaqué le cinéma et qui viseront ensuite le rock'n roll ? Pourquoi leur lectorat est-il si stratifié socialement, alors que leur diffusion est uniforme et devrait leur permettre d'atteindre l'ensemble de la population ? Pourquoi les super-héros, le genre le plus emblématique du média, disparaissent-ils de la plupart des publications avant la fin des années quarante ? Ces interrogations laissent entrevoir une dynamique propre au média, un rapport au lectorat et à l'ensemble de la population bien différent de celui créé par les magazines de grande diffusion par exemple. Or, les théories de la culture de masse supposent une vision fractale de celle-ci : chaque composante, chaque média, obéit aux règles de l'ensemble avec quelques ajustement mineurs. La culture de masse connaît de nombreux avatars, mais la somme de ces avatars n'est pas égale au concept. Or, la réalité concrète de l'industrie des *comic books* ne se résume pas à une déclinaison parmi d'autres d'un modèle unique. Il semble capital, pour ne citer que cet axe de différenciation cher à McLuhan, de distinguer entre les médias essentiellement visuels (cinéma, télévision, *comics*) et ceux reposant sur le verbe (radio, livres, journaux). L'exemple des *comic books* permet de mettre en valeur cette limite essentielle d'une théorie englobante, proposant un modèle si général qu'il ne parvient à rendre compte d'aucun des objets qu'il tente de décrire.

¹⁰² "I am surely one of the few people pretending to intellectual respectability who can boast that he has read more comic books than attacks on comic books." Fiedler, "The Middle Against Both Ends", *MC, op.cit.*, 537.

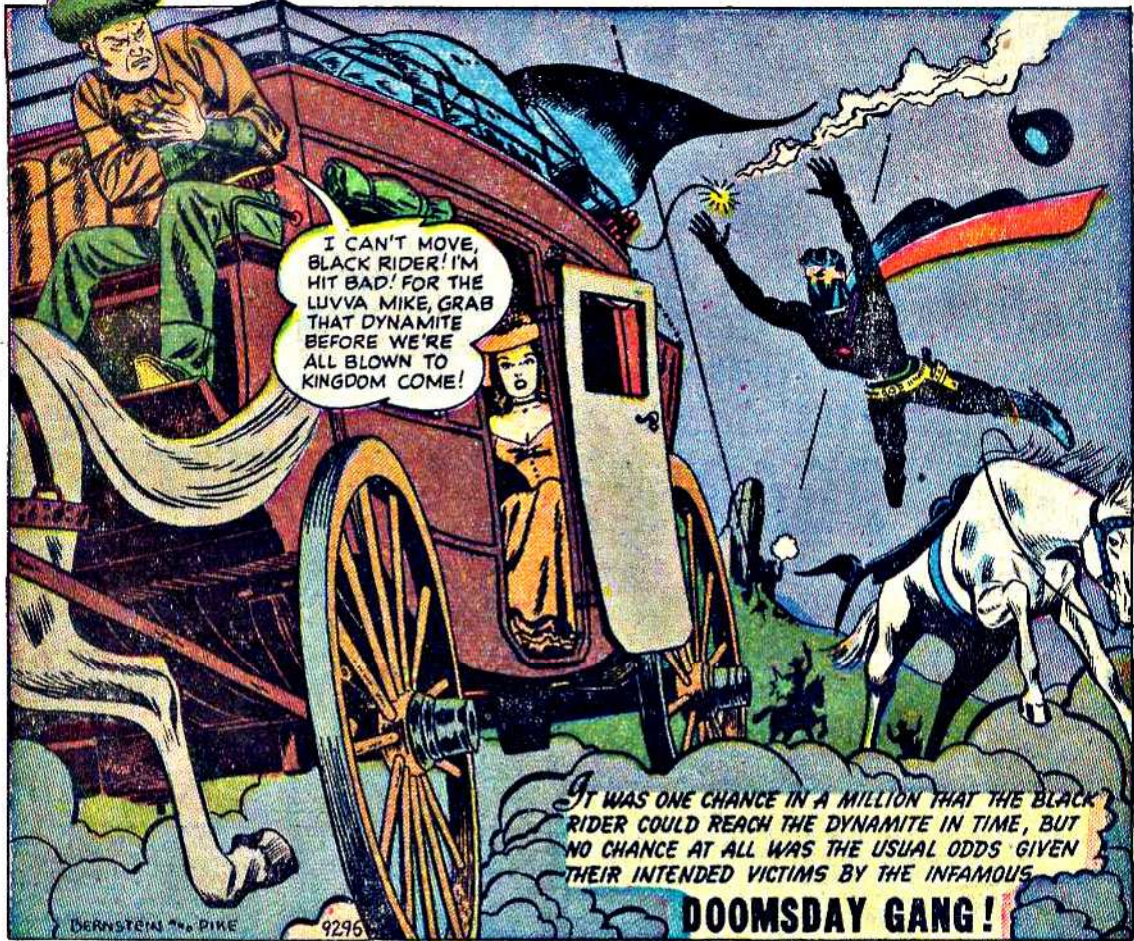
Nous verrons également par la suite que les *comic books*, ou plutôt que certains *comic books*, s'emparent dès les années cinquante des discours critiques à leur sujet, pour mettre en scène leurs propres conventions, leurs propres limites. Cette réflexivité, faisant manifestement appel à des lecteurs intelligents, capables de réfléchir à leur propre consommation culturelle, marque l'émergence d'une théorie alternative de la culture de masse, proposée cette fois de l'intérieur et qui se rapproche à la fois du mouvement *pop* et du post-modernisme en littérature.

Pages suivantes :

Illus. 24 - "The Doomsday Gang", *Two-Guns Comics* (New York: Atlas, 1952).

BLACK RIDER

MYSTERY MAN OF THE WESTERN RANGE!





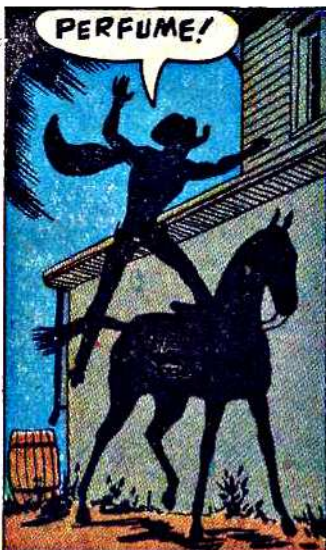


CONTINUED AFTER NEXT PAGE...





"H.B."... THE INITIALS FOR HUCK BEECHER! BUT HUCK NEVER WEARS JEWELRY! AND THERE'S ANOTHER SMELL HERE BESIDES GUN SMOKE!



PERFUME!



TEN MINUTES LATER, IN THE NEWCOMB STAGE OFFICE...

BUT MISS NEWCOMB AIN'T HERE... SHE LEFT ON THE FLAGSTAFF STAGE NOT TEN MINUTES AGO! HER FRIEND FROM THE EAST ARRIVED ON THE LAST INCOMIN' COACH!

FRIEND FROM THE EAST? LET'S SEE YOUR PASSENGER LIST, PRONTO!



MEANWHILE, SEVERAL MILES FROM HOPE CITY...

GRACE ARE YOU SURE YOU'RE TAKING ME TO UNCLE DAN? WHEN I LAST WROTE TO HIM FOUR MONTHS AGO HE WAS LIVING IN TOWN!

HE'S MOVED SINCE... FURTHER WEST! DON'T WORRY, EMILY! YOU'LL SEE YOUR UNCLE SOON!



MINUTES LATER, AROUND A BEND IN THE ROAD...

MISS NEWCOMB! IT'S THE DOOMSDAY GANG! THEY'VE AMBUSHED US! EAAA!

I WONDER WHAT THEY'RE AFTER THIS TIME? KEEP DRIVING, ED! TRY TO ESCAPE THEM!



BUT SECONDS LATER...

JUST AS I THOUGHT, SATAN! THE SHE-DEVIL LED HER STAGE INTO A DOOMSDAY GANG AMBUSH! THEY'VE KILLED THE SHOTGUN MESSENGER! NOW THEY'RE GUNNING FOR THE DRIVER!

BANG! BANG!



Y!!!

IT'S THE BLACK RIDER! HE'S AFTER US!

CURSE HIM! I'VE GOT TO WORK FASTER THAN I EXPECTED! I'LL BLOW THAT DYNAMITE NOW!



GRACE, WHAT ON EARTH ARE YOU DOING WITH THAT MATCH?

I'VE BEEN EXPECTING YOU TO SHOW UP FOR SOME TIME NOW, EMILY... AND HERE'S YOUR GREETING!



JUMPIN' CACTUS! THAT SUITCASE IS LOADED WITH DYNAMITE! MISS NEWCOMB, HAVE YOU GONE LOCO?

NO ED! JUST MONEY-MAD! AND MY NAME ISN'T MISS NEWCOMB! THE LADY INSIDE THE COACH IS THE REAL MCCOY... BUT SHE WON'T BE AROUND HERE LONG! SO LONG, EMILY!



BLACK RIDER! I CAN'T REACH THE SUITCASE! I'M WOUNDED BAD! GET IT OFF THE COACH OR WE'LL BE BLOWN TO BITS!

THAT DYNAMITE TELLS THE WHOLE STORY OF THE DOOMSDAY GANG AND WHO RUNS IT!



I PITY WHOEVER GETS IN THE WAY OF THIS BAGGAGE!



WITH ONE LIGHTNING MOTION, THE BLACK RIDER TOSSES THE VALISE OFF THE STAGECOACH! THE OUTLAWS TRY TO SCATTER... IN VAIN...

IT'S LANDIN' RIGHT ON TOP OF US! RUN! RUN! EAAA!



MINUTES LATER, AS THE REST OF THE GANG SURRENDER...

A CONFESSION RIGHT NOW MIGHT SAVE YOU BUZZARDS FROM THE NOOSE!

OKAY! IT'S LIKE YOU FIGGERED! DAN NEWCOMB NEVER SAW HIS NIECE FROM THE EAST, SO IT WAS EASY TO GET HER FRIEND, GRACE, TO COME OUT AND TAKE HER PLACE!



MOMENTS LATER...

THERE SHE LIES MISS NEWCOMB! SHE GOT A BROKEN NECK WHEN SHE JUMPED OFF THE COACH! SHE MURDERED YOUR UNCLE, TOOK OVER HIS LINE AND DELIBERATELY ORGANIZED THE DOOMSDAY GANG TO PLUNDER HER "OWN" COACHES!

I'LL DO WHAT I CAN TO MAKE UP FOR WHAT SHE DID!

THE END

4

L'exception de *Mad*

"On the newsstand, there is an infernal world one can hardly enter: magazines with one syllable names, full of comic drawings designed to give the reader a headache..."¹

L'absence de toute référence aux théories de la culture de masse lors de la campagne d'opinion contre les *comic books* a révélé les limites de leur impact. L'idée de culture de masse est alors présente dans les médias, mais reste inappliquée, notamment en raison de l'incapacité des ses praticiens à engager un dialogue avec les autres conceptions du champ culturel, qu'elles émanent des représentants de l'Etat ou des sciences sociales positivistes. Cette incapacité découle aussi d'un retrait volontaire. Intellectuels publics, ces critiques n'en adoptent pas moins une attitude d'autorité esthétique et morale, dont nous avons montré à propos des *comic books* qu'elle est très proche d'une relation parent-enfant, et lorsque les critiques dialoguent, c'est le plus souvent avec d'autres critiques, dans des revues confidentielles. L'organe le plus populaire dans lequel sont évoquées ces théories est à cette époque le *Saturday Review*, certes grand public, mais sans commune mesure avec *Time* ou le *Ladies Home Journal*, qui relaient eux les idées de Wertham. Dès lors, les modélisations et discours concurrents peuvent être ignorés, puisqu'ils n'émanent pas de personnes jugées compétentes en la matière. A plus forte raison, le critique se gardera de prêter de l'importance aux préférences du public, et affirmera sa méfiance envers les moyens de les mesurer, comme les indices d'audience ou les chiffres de vente. La culture de masse est une affaire de spécialiste, et même lorsque *Mass Culture* atteindra le grand public, ce sera en tant que manuel, destiné à transmettre la parole des experts.

On comprend la fragilité de cette position dès lors que la culture de masse refuse son rôle de sujet d'étude passif, et commence à produire des discours introspectifs. Le *comic book Mad* est une des premières instances de développement de ce discours auto-analytique de l'industrie culturelle, qui dépasse le simple traitement parodique, pour produire une véritable analyse du fonctionnement et du statut des produits culturels de masse. Un tel développement infirme les modèles de transmission faisant des objets culturels de masse de simples vecteurs dépourvus d'intérêt formel, transmettant sans le déformer un message incitant au conformisme. Il révèle également l'indépendance des

¹ Stanley Hyman, "Ideals, Dangers and Limitations of Mass Culture" dans Norman Jacobs [ed.], *Culture for the Millions?* (Boston: Beacon Press, 1964 [1961]), 129.

créateurs impliqués dans l'industrie culturelle, dotés d'une capacité d'auto-analyse dont les théories de la culture de masse ne peuvent rendre compte. Ce développement marque surtout l'émergence d'un discours concurrent, et possédant une indéniable légitimité : les créateurs œuvrant dans l'industrie culturelle possèdent en effet une expertise née d'une connaissance directe des objets que celle-ci génère et de leur mode de production, qui contraste avec la relative méconnaissance de ces objets affichée par les critiques exerçant dans les revues intellectuelles. Plus qu'un simple *comic book* humoristique, *Mad* apparaît donc comme le signe avant-coureur d'un transfert de légitimité. Le discours culturel jusque-là domaine réservé des intellectuels et de leurs publications, trouve désormais sa place dans un média relevant en propre de la culture de masse.

I. Autoréférentialité du comic book

Mad est un *comic book* éphémère. Vingt trois numéros paraissent en tout entre 1952 et 1955, au sein du groupe E.C. Comics et sous la direction éditoriale du scénariste et dessinateur Harvey Kurtzman, lequel est également responsable de *comics* de guerre salués par la critique et un collaborateur régulier des titres d'horreur de la maison d'édition. Le titre ne disparaît pas après le 23^e numéro, mais change de format : il adopte le format et les modes de distribution d'un magazine, changeant de rédacteur en chef peu après. *Mad*, désormais sous la direction de Al Feldstein, connaîtra un succès bien supérieur à celui de la première mouture, puisque le magazine dépasse les deux millions d'exemplaires vendus chaque mois au cours des années 70, contre moins d'un million au départ de Kurtzman. La première version a retenu l'intérêt des critiques et a été citée comme modèle par des générations de créateurs de bande dessinée (en France, René Goscinny a exprimé à plusieurs reprises son admiration pour Kurtzman, qu'il avait rencontré et qui l'avait inspiré pour créer *Pilote*),² la seconde en popularisera les orientations jusqu'à devenir une référence incontournable dès la fin des années cinquante.³

² Dans les nombreuses liste des "100 meilleurs comics de tous les temps", ces 23 numéros de *Mad* sont régulièrement cités très hauts. Ainsi, en 1999, le *Comics Journal* (n°210) les classait en 8^e position, tandis qu'un site de référence, *The Comic Reporter*, les installait à la 3^e place de son palmarès. "The Top 100 Comics" [reprise de la liste et des commentaires de *The Comics Journal* n°210], <http://www.readyourselfdraw.com/recommended/top100/top100.htm> [novembre 2005] et "Ultimate The Comics Reporter's Top 100 Comics Works of the 20th Century List -- Now With Rankings!", <http://www.comicsreporter.com/index.php/briefings/commentary/393/> [novembre 2005].

³ Sur ce sujet, voir notamment Tom Engelhardt, *The End of Victory Culture* (New York : Basic Books, 1995), 137-9.

Les circonstances de la création de *Mad* ne laissent rien deviner de l'importance à venir du titre. Il s'agit à l'époque pour Kurtzman d'augmenter ses revenus, en prenant en charge un troisième magazine, en sus de ses deux *comic books* de guerre, *Two-Fisted Tales* et *Frontline Combat*. Débordé, perfectionniste, il opte pour un registre humoristique, ne demandant a priori que peu de recherche préalable, afin de pouvoir écrire rapidement les quatre histoires que comporteront tous les numéros.⁴ L'objet lui-même est banal, jusque dans la conception de la couverture, qui reprend celle des autres *comic books* de la firme, avec son titre en caractère gras, son sigle E.C. et un cartouche latéral annonçant ici de



Illus. 25 - *MAD* n°4 (avril-mai 1952), couverture.

l'"humour dans une veine jugulaire" (*"Humor in a jugular vein"*), là où les autres titres promettent "Crime", "Horror" ou "Impact". Cette similitude formelle masque au premier abord les aspects les plus singuliers de *Mad*, dont on ne trouvera que des traces dans les autres publications E.C. : mise à distance systématique, méfiance envers les codes et genres, insistance sur le commentaire plus que la narration, avant que n'émerge dans la dernière année un discours structuré sur les hiérarchies culturelles.

Les tout premiers numéros de *Mad* n'offrent que peu de surprise. Les différents récits sont humoristiques, de bonne facture, mais fonctionnent selon la même formule que les récits d'horreur empreints d'humour noir des autres titres E.C.. Le ton est plus léger, mais le mécanisme est dans les deux cas celui du récit à chute, celle-ci survenant dans la dernière ou l'avant-dernière case. Les différents dessinateurs reprennent leur rôle attitré : Wallace Wood construit d'élégantes villes de science-fiction, Jack Davis illustre des histoires plus horribles, allant jusqu'à reprendre l'apparence de la sorcière des *Tales from the Crypt* ("Hex", *Mad* n°2). La volonté est parodique, mais les récits proposés sont autosuffisants et reposent sur des gags plus que sur un jeu référentiel. Les

⁴ Un enregistrement d'une interview de Kurtzman datant de 1985 fournit de nombreux renseignements sur la création de *Mad* et sur les intentions de son maître d'œuvre. Don Swaim "Audio Interview with Harvey Kurtzman" [1985], *Wired for Books*, <http://wiredforbooks.org/harveykurtzman> [novembre 2005].

deux premiers numéros proposent ainsi des récits de genre avec un ton humoristique, et non de véritables parodies. Celles-ci n'apparaissent qu'avec le numéro 3 (avril-mai, 1953), et les récits "Dragged Net" (Elder)⁵ et "The Lone Stranger" (Davis), faisant référence respectivement à la série télévisée *Dragnet* et au *Lone Ranger*.⁶ A partir du numéro 4, les récits indépendants ont quasiment disparu, et *Mad* est entièrement consacré à des parodies ou relectures très ciblées de produits culturels de toute provenance. Ce quatrième numéro contient ainsi des détournements de *Superman* ("Superduperman", Wood), *True Confessions* ("Flob Was a Slob", Davis), *Robin des bois* ("Robin Hood", J. Severin) et de *The Shadow* ("Shadow", Elder), dans lesquels est déjà perceptible la démarche que Kurtzman généralisera par la suite.

Un de ces récits, "Superduperman", est passé à la postérité.⁷ L'intrigue n'a comme de juste que peu d'importance : un "monstre inconnu" terrorise la ville, et Superduperman, qui est en réalité Clark Bent, assistant journaliste au *Daily Dirt*, va stopper la menace. Le monstre est en réalité Captain Marble (décalque de Captain Marvel, personnage proche de Superman et son principal concurrent en terme de popularité durant la seconde guerre mondiale), qui a décidé d'utiliser ses pouvoirs pour son propre profit. Un combat entre les deux surhommes invincibles s'ensuit, dont Superduperman sort vainqueur en retournant la force de son adversaire contre lui. Cette esquisse d'intrigue respecte la dramaturgie des premières aventures du personnage, mais aussi celle des très populaires dessins animés réalisés pour le cinéma par les frères Fleischer : introduction dans les bureaux du journal, réunion de travail et relation ambiguë entre Clark Kent et Lois Lane, affaire mystérieuse que Superman résoudra, puis retour au journal, où Lois ne parvient toujours pas à reconnaître le super-héros derrière la paire de lunettes qui lui sert d'identité secrète.

Parodier *Superman* n'est pas une entreprise si simple qu'il y paraît. Le genre super-héroïque propose certes des codes spécifiques, aisément identifiables, mais il contient aussi en germe sa propre déconstruction. Dès la fin de la seconde guerre mondiale, les créateurs de héros costumés perdent en effet confiance dans les possibilités narratives du genre, et l'application systématique des codes (costume, super-pouvoirs, identité secrète, désir de justice) sert de prétexte à la création de super-adolescents, super-enfants, super-chiens et de divers super-animaux. Ces tentatives de

⁵ Les noms mentionnés à propos de ces différents récits sont ceux des illustrateurs, l'ensemble des scénarios est signé par Harvey Kurtzman.

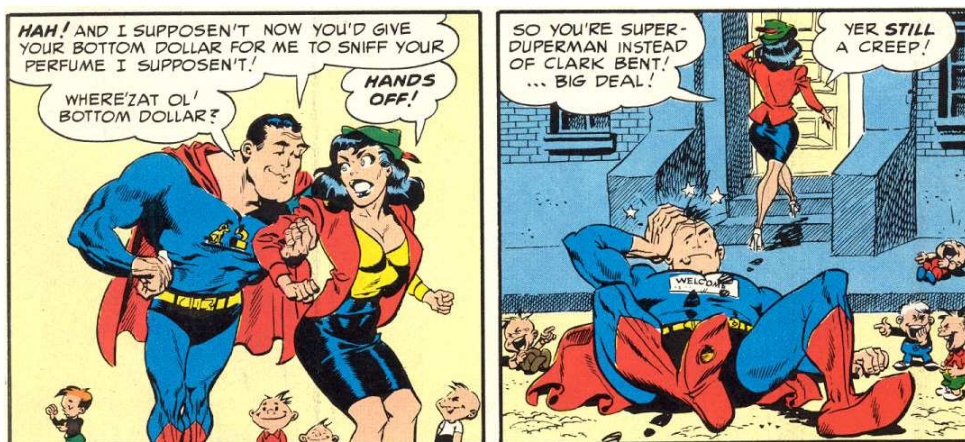
⁶ Le numéro 2 contient un récit intitulé "Melvin of the Apes", parodiant Tarzan, mais le récit y occupe une part plus importante que l'aspect référentiel. Les caractéristiques du récit de héros de la jungle y sont seulement traitées sur un mode légèrement exagéré, pimenté de quelques anachronismes.

⁷ Le scénariste Alan Moore l'inclura notamment dans la série *Supreme* (n° 41, 1997), pour laquelle il reprend l'histoire des super-héros via des pastiches des genres et styles les plus célèbres.

diversification ne permettront pas au genre de survivre à la fin des années quarante, mais elles font oublier le sérieux absolu des aventures des premiers héros costumés. Dès lors, toute tentative de parodie se doit d'aller plus loin que ces variations officielles, et ne peut se contenter de bousculer superficiellement les traits les plus reconnaissables du genre. Pour contourner cette difficulté, Kurtzman choisit de respecter la forme canonique des aventures de Superman, pour pouvoir travailler ensuite sur les fondements de ces récits.

La principale stratégie employée lors de ce travail parodique est l'exagération, le changement d'échelle. Clark Kent était un modeste journaliste ? Clark Bent videra les crachoirs du journal. Superman a une silhouette impressionnante ? Superduperman sera musclé jusqu'à en devenir difforme. La séduisante Lois Lane se transforme enfin en véritable pin-up, en devenant Lois Pain. Ces transformations, qui introduisent un aspect grotesque dans les rapports entre les personnages, en révèlent aussi les fonctions narratives, par l'exagération de leurs différences. Scénario et dessin rendent visible la dynamique interne du récit. En augmentant l'écart de statut entre Pain et Bent, d'une part, et entre Bent et Superduperman de l'autre, Kurtzman et Wood rendent manifeste le fonctionnement du super-héros comme phantasme de puissance. Il ne s'agit plus alors de jouer avec les conventions du récit, mais avec la fonction même du genre.

Cette déconstruction du phantasme de puissance ("*power fantasy*") sous-jacent dans les aventures super-héroïques classiques trouve une conclusion lors de la dernière page du récit, quand Superduperman révèle sa double identité à Lois Pain, espérant obtenir les faveurs refusées à Clark Bent quelques pages auparavant. La réponse ne se fait pas attendre : "Alors tu es Superduperman et pas Clark Bent ? La belle affaire ! / Tu es toujours un minable !", ce que le dernier *strip* se chargera de confirmer, en nous montrant Clark Bent de retour à son sinistre travail, tandis que la légende de la dernière case fait office de morale : "minable un jour, minable toujours".



Illus. 26 - "What does it all prove ? It proves *once a creep, always a creep*". (Wood et Kurtzman, "Superduperman", *Mad* n°4, avril-mai 1953).

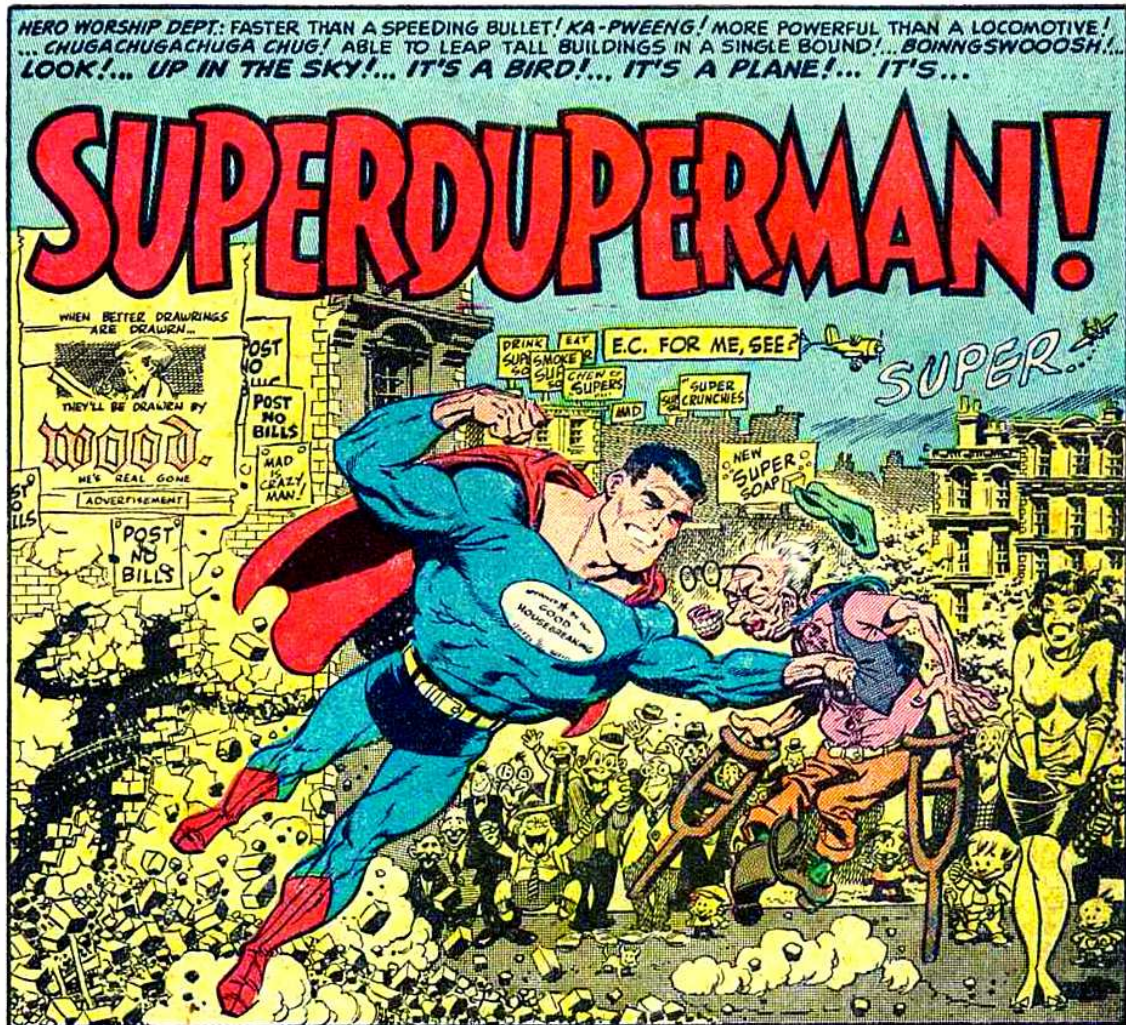
En première analyse, Kurtzman tient donc un discours sur Superman comparable à ceux de Seldes ou Macdonald (pour une fois unis dans leur réticence vis-à-vis du personnage). Cependant le lecteur de *Mad* est appelé à jouer un double rôle : sensible à la critique, il est aussi connaisseur du genre super-héroïque. Cette attitude est aussi celle des enfants représentés dans le récit, passant de l'admiration à la moquerie de Superduperman (illus. 26) lorsque celui-ci est ridiculisé par Loïs Pain. Le lecteur passe lui aussi de l'admiration à la moquerie, de l'affection pour les codes du genre au recul vis-à-vis de la grossièreté de ses ressorts psychologiques. Il n'est donc pas question pour Kurtzman et Wood de dénoncer mais d'expliquer, ils déconstruisent plus qu'ils ne détruisent.

La double identité et les rapports entre les personnages ne sont pas les seuls aspects sur lesquels Kurtzman et Wood travaillent. Super(duper)man est sans cesse ramené à sa condition de personnage de fiction, par l'intégration dans le récit de citations maintenues hors de la diégèse dans les aventures habituelles du héros. L'introduction du dessin animé expliquait par exemple que Superman était "assez fort pour sauter par-dessus un immeuble", ce que Superduperman reprend en s'exclamant "vous feriez mieux de vous écarter, je crois que je pourrais sauter par-dessus un immeuble !", après avoir stoppé son adversaire. Ces inclusions ne sont pas anecdotiques, non plus que l'inclusion d'une copie de Captain Marvel, à une époque où les héros de firmes concurrentes ne se rencontrent pas : au-delà de Superman, c'est le genre super-héroïque qui est convoqué ici.⁸

Nous avons vu précédemment que ce thème du héros faisant triompher la loi fonctionnait dans les *comic books* classiques avec le soutien d'un langage graphique dominé par l'ordre et la linéarité, la forme du récit imitant la logique de celui-ci. Dans "Superduperman", Wallace Wood sabote ce dispositif et le discours qu'il sous-tend, en parasitant le récit dès sa toute première case, une de ces *splash pages*, dans lesquelles l'illustration occupe une demi-page (illus. 27, page suivante). Cette case initiale est débarrassée de la fonction normative qui lui revient dans des récits classiques, du type *Black Rider*, et plutôt que d'annoncer les événements à venir, elle propose un monde à explorer. Non seulement la scène décrite n'aura pas lieu, mais elle est en contradiction avec tout ce que le lecteur peut savoir de Super(duper)man. Les détails parasites abondent, allant des publicités pour E.C. à l'autopromotion de Wood (à gauche, "*When better drawings are drawn, they'll be drawn by WOOD*"), en passant par des

⁸ La rencontre, qui se termine par la victoire de Superman, est également un commentaire sur la confrontation judiciaire entre Fawcett, éditeur de *Captain Marvel*, et National/D.C., éditeur de *Superman*, accusant son concurrent de plagiat depuis 1941. En 1952, le procès fut gagné par National, et Fawcett renonça à un personnage dont les ventes s'étaient déjà effondrées. Robert Harvey, *The Art of the Comic Book, an Aesthetic History* (Jackson, University Press of Mississippi, 1996), 137.

affiches paradoxales ("Post no bills", défense d'afficher), une perspective absurde pour le héros et une juxtaposition déconcertante de styles graphiques dissemblables au sein d'une même image (ce que souligne encore la mise en couleur de Marie Severin, qui dissocie premier et second plan).



Illus. 27 - Dès la première case, une narration sabotée par son graphisme ("Superduperman, Mad n°4).

L'image refuse d'être transparente, elle nécessite un examen approfondi. L'excès de signes rend impossible une appréhension cohérente de la scène représentée. Cette surcharge se réduira quelque peu dans la suite du récit, mais les détails parasites resteront présents, que ce soit sous la forme de graffitis sur les murs ou par le changement perpétuel de l'inscription sur la poitrine du héros, là où devrait se trouver le "S" de Superman. Les onomatopées nombreuses, une spécialité de Kurtzman, envahissent également les cases en perturbant la narration. Le graphisme de "Superduperman" est donc volontairement dysfonctionnel. Là où le dessinateur des aventures du Black Rider tentait de rendre le média invisible et non obstructif, Wood et

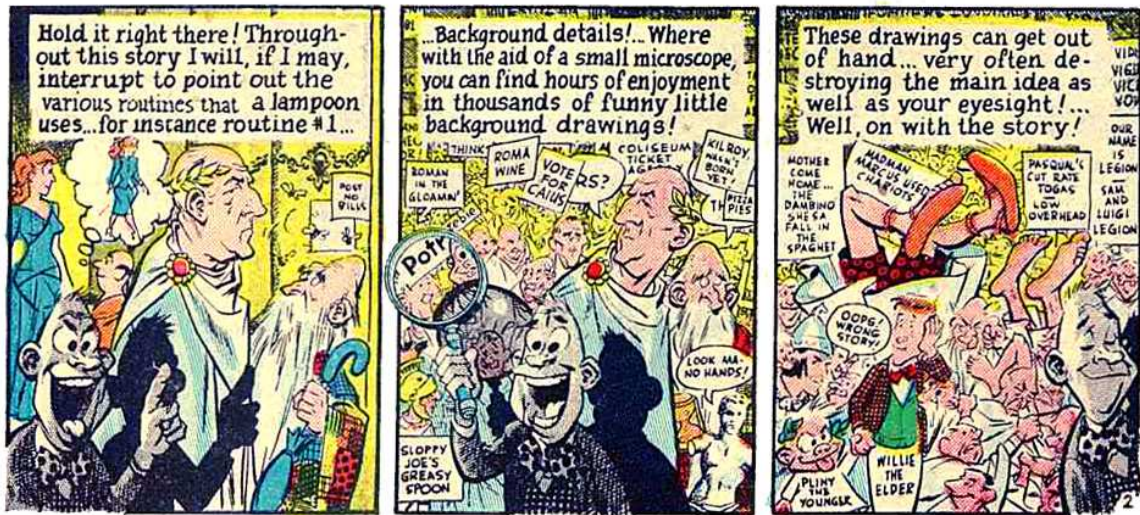
Kurtzman ne cessent de le mettre en avant, ne permettent jamais au lecteur d'oublier qu'il lit une bande dessinée. Ces perturbations graphiques ne sont pas en soi une nouveauté, il suffit de penser aux tableaux animés des arrière-plans de *Bringing Up Father (La famille Illico)* ou aux décors instables de *Krazy Kat*, mais dans ces exemples, le parasitage ne joue pas un rôle aussi crucial que dans *Mad*. Ici, les auteurs cherchent à rendre impossible la progression du récit, à entraver le fonctionnement des codes et la rationalité apparente du schéma narratif, tandis que McManus ou Herriman faisaient aller leurs expérimentations dans le sens du récit, en renfort de celui-ci.

"Superduperman" est la parodie la plus célèbre publiée par *Mad* ; elle est aussi représentative des stratégies de détournement qui seront utilisés dans la vingtaine de numéros suivants. La reprise à l'identique de la construction des récits originaux devient ainsi une constante, de même que le recours à la version canonique de héros et de séries ayant pu évoluer dans l'intervalle. De cette façon, la parodie peut s'attaquer à la formule définissant ces séries plus qu'à ses traits superficiels, et fournir un commentaire susceptible de perdurer au-delà de son contexte immédiat de parution. Dans les récits les plus aboutis, Kurtzman rappelle en permanence au lecteur que les personnages sont des héros de papiers auxquels il est impossible de s'identifier, qui commentent leurs propres aventures ou passent d'une série à une autre. La seule dynamique instaurée dans ces courtes séquences de six à huit pages est référentielle, et ces récits sont de fait illisibles ou du moins incompréhensibles pour qui ne connaît pas les originaux.⁹ Le *comic book* commente les formes culturelles préexistantes, qu'il s'agisse d'autres *comics*, de films ou d'émissions de télévision, mais refuse d'en générer de nouvelles. Ce positionnement choisi par Kurtzman, dans lequel *Mad* ne produit pas de récit mais se pose exclusivement en texte secondaire, suggère une homologation avec la fonction occupée par les critiques pour la culture haute.

Cette volonté de se situer en permanence dans une position de commentateur, d'observateur, culmine avec la parodie du film *Julius Caesar* de Mankiewicz dans le numéro 17 ("Julius Caesar", Wood, novembre 1954). Le récit est précédé d'un avant-propos d'une page, dans lequel Kurtzman dresse un inventaire de tous les magazines ayant tenté d'imiter la formule de *Mad* en espérant reproduire son succès (*Bughouse, Eh, Flip, Nuts, Wild*, jusqu'à un concurrent produit au sein de E.C., *Panic*). Si le *comic book* parodique est lui-même devenu un genre, il est temps de passer à l'étape suivante, en proposant une méta-parodie. Les pages suivantes accomplissent donc un double décalage. A un premier niveau, le lecteur est convié à une relecture du film, laquelle

⁹ Témoin, l'incompréhension de ce lecteur qui écrit à *Mad* pour se plaindre du stéréotype raciste véhiculé par le personnage chinois Chop Chop Chop dans "Black and blue Hawks" (n°5), alors que celui-ci n'est qu'un décalque de Chop Chop, dans la série *Black Hawk* originale. Le récit ne peut fonctionner sans connaissance préalable de la référence.

utilise toutes les recettes développées précédemment, du graphisme surabondant à la démythification des personnages en passant par l'introduction d'anachronismes. Kurtzman ne se contente plus d'appliquer cette recette, il introduit dans le récit ses propres commentaires sur les dispositifs parodiques. Ses propres codes et techniques sont donc offerts à l'attention du lecteur, comme une invitation à relire les précédents numéros de *Mad* avec une distance critique nouvelle.



Illus. 28 -La parodie ("lampoon") devient un genre ? Mad s'en empare et la parodie à son tour (Wood et Kurtzman, "Julius Caesar!", Mad n°17 (octobre 1954))

De façon appropriée, le récit se conclut sur une case en trompe-l'œil révélant que derrière la page de *Mad* se trouvent des personnages de Walt Disney, représentée sans distorsion ni signe d'ironie,¹⁰ tandis que le narrateur annonce : "je ne suis pas vraiment le scénariste de *Mad* et en réalité, ce *Mad* n'est pas vraiment un *Mad*". Kurtzman ne fait "que" du *comic book*, et l'écart entre *Mad* et les magazines d'animaux parlants pour enfants est infime. La sophistication et la distance prise avec les formes les plus classiques de la culture de masse ne sont que l'équivalent de ces masques en caoutchouc que les personnages enfilent pour dissimuler leur identité.

¹⁰ Kurtzman a d'ailleurs affirmé à plusieurs reprises son admiration pour Carl Barks, le héros anonyme ("*unsung hero*") des *comic books* utilisant les personnages Disney. "Audio Interview with Harvey Kurtzman", *op. cit.*



Illus. 29 - La conclusion du récit applique la règle n°10 de la parodie (énoncée deux pages auparavant) : utiliser Marilyn Monroe autant que possible ! ("Julius Caesar!", *Mad* n°17).

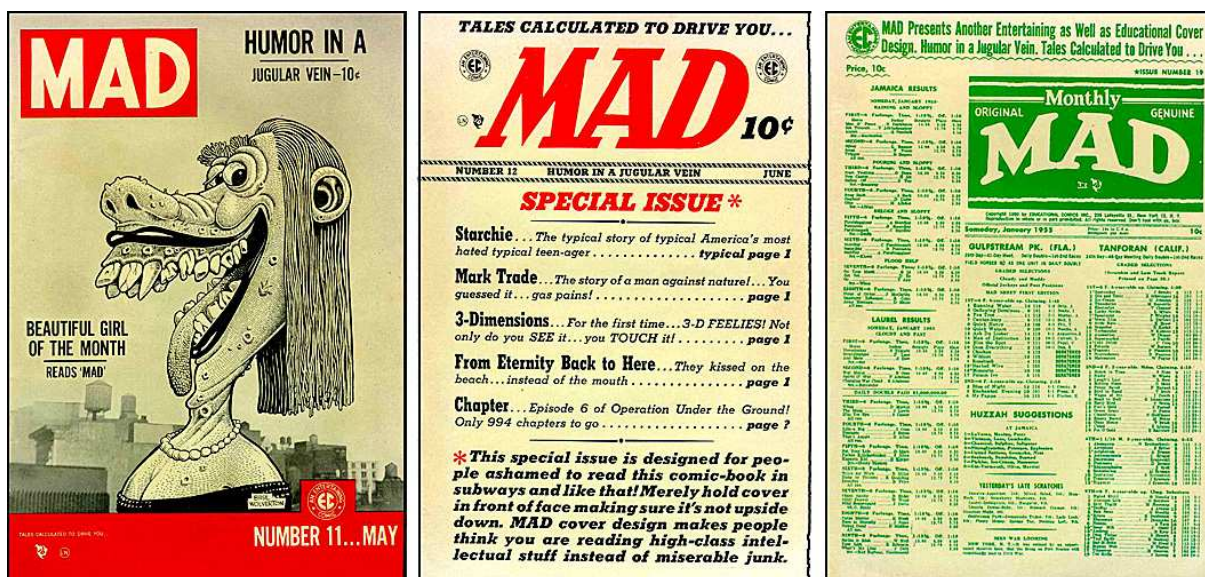
Plus encore que dans "Superduperman", le lecteur est ici considéré comme capable d'apprécier simultanément le fonctionnement de l'original et sa déconstruction, puisque l'auteur utilise les recettes même qu'il décrit dans son récit. Contrairement à Macdonald ou même à Seldes, Kurtzman ne se pose donc pas en autorité morale, mais invite ses lecteurs à décoder eux-mêmes leur consommation culturelle, sans pour autant renoncer à apprécier les formes ainsi analysées. Il est néanmoins difficile de juger de la réaction des lecteurs de l'époque, puisque certains courriers publiés suggèrent qu'une frange du lectorat ne percevait pas le message parodique, et tentait de lire les récits comme des textes indépendants.

Outre cette analyse de contenu, *Mad* s'intéresse également au statut des *comic books*. Dès le numéro 11 (mai 1954), ces préoccupations s'affichent sur les couvertures. Jusqu'alors, celles-ci étaient dessinées par Kurtzman, et présentaient de courts gags, plus ou moins liés au contenu du numéro (une référence à *The Shadow* pour le numéro 4, par exemple). L'emploi de bulles et autres dispositifs narratifs typiques du média faisait de ces couvertures de véritables cases de bande dessinée, signalant à l'acheteur potentiel qu'il s'agissait bien d'un *comic book*. Cette habitude est abandonnée avec la couverture du numéro 11, signée par Bill Wolverton, qui s'inspire de l'aspect visuel de *Life*. Par la suite, *Mad* se fera passer pour un journal intellectuel, un journal de paris ou même un catalogue de vente par correspondance, grâce à des couvertures pastichant les codes de ces publications, sans référence à la bande dessinée. L'explication de cette démarche est fournie dès la couverture du numéro 12, une page de texte à la mise en page sobre, évoquant une couverture du sérieux magazine *The Atlantic Monthly*, qui nie le rôle de séduction habituellement dévolu à la couverture dans les *comic books*, souvent

la page la plus soignée graphiquement du fascicule. Au bas de cette couverture-ci, quelques lignes expliquent son intérêt pour le lecteur, qui n'aura plus à souffrir d'être vu en possession d'un comic book :

This special issue is designed for people ashamed to read this comic-book in subways and like that! Merely hold cover in front of face making sure it's not upside down. MAD cover design makes people think you are reading high class intellectual stuff instead of miserable junk.¹¹

L'attaque manque quelque peu sa cible, si l'on songe que le principal danger pour les *comic books* ne provenait pas en 1954 des revues intellectuelles, mais plutôt d'organe de presse grand public. Néanmoins, le stéréotype est renversé, en particulier grâce à la reformulation de l'opposition haut/bas, reprises en termes populaires : "*high class intellectual stuff* " contre "*miserable junk*". La grammaire hasardeuse de ce court passage donne encore de l'épaisseur à cette subversion de la hiérarchie des publications. Le conseil donné au lecteur, "assurez vous de ne pas le tenir à l'envers", outre sa valeur humoristique, renvoie à la condescendance des intellectuels envers les consommateurs de ce type de produits culturels. Enfin, il faut noter que l'avertissement de bas de page est d'une taille assez importante pour être déchiffré par ces autres passagers dans le métro, auxquels le texte fait référence. En affectant de suggérer à ses lecteurs de dissimuler leur passe-temps honteux, *Mad* diffuse donc son ironie sophistiquée, de façon sans doute plus efficace que par un dessin humoristique, et se fait instrument de prosélytisme en faveur des *comic books*.



Illus. 30 - Les couvertures des numéros, 11 (Wolverton), 12 et 19

¹¹ *Mad* n°12 (juin 1954).

L'inventaire des formes et genres du *comic book* par Kurtzman, s'il ne s'étend pas à l'ensemble des caractéristiques du média (les conditions économiques de production ne sont jamais abordées, par exemple), prouve qu'il est possible pour une forme culturelle de masse de se consacrer exclusivement à un discours analytique sur des produits appartenants eux-mêmes à la culture de masse. Il est même possible de publier le résultat avec profit. L'objectif de *Mad* est bien d'être un discours second, critique et analytique : lorsque les parodies menacent de devenir un genre à part entière, Kurtzman les analyse à leur tour, dans *Julius Caesar*, puis cesse presque entièrement d'y avoir recours. La fonction de *Mad* est donc bien d'être un organe critique, spécialisé dans les formes culturelles de masse. Et si *Partisan Review* connut à son apogée une diffusion de quinze mille exemplaires, *Mad* atteint les sept cent cinquante mille exemplaires vendus par numéros, en 1954.¹² La campagne anti-*comic books* de 1953-54 donne à Kurtzman l'occasion d'élargir le champ de ses analyses, un commentaire étendu sur un sujet de société, avec une urgence d'autant plus grande que son éditeur, E.C., était une des cibles privilégiées de cette campagne. *Mad*, qui va donc prendre position dans ce débat, se permettra par la suite de s'interroger sur la société américaine au-delà des médias de masse.

II. Une critique au-delà des médias de masse : société et culture

La défense du statut des *comic books* dans *Mad* allait prendre un tour plus pressant lors des audiences de la commission Hendrickson, avec les accusations portées contre E.C., mais la question du rôle éducatif du média est évoquée avant 1954, attestant d'une pression croissante de la part de l'opinion publique. Le courrier des lecteurs publie ainsi de nombreuses lettres de parents outragés à partir du numéro 6, critiquant non seulement la qualité de *Mad* mais également son influence pernicieuse sur les enfants et adolescents.¹³ La prise de position la plus significative de Kurtzman avant 1954 a quant à elle lieu dans le numéro 5 (juin-juillet 1953), en deuxième de couverture. La page est consacrée à "L'éditeur du mois", sur le modèle des "Artistes du mois" mis en avant dans

¹² Richard Corliss, "That Old Feeling : Hail Harvey", *Time Magazine* [web exclusive] (5 mai 2004), <http://www.time.com/time/columnist/corliss/> [décembre 2006]. Al Feldstein, qui succède à Kurtzman à la tête du magazine avance quant à lui un chiffre aux environs de 300 000 exemplaires. Al Feldstein, Vince Vaughn, "EC, Mad and Beyond", *Overstreet Comic Book Price Guide* 30 (2000), 24-8.

¹³ Un des lecteurs s'interroge ainsi : "Instead of indoctrinating our youngsters with low-down rotten scum, why not publish some good, clean, decent comics ?" *Mad* n°6 (août-septembre 1953), 20.

les autres titres E.C.,¹⁴ et comporte une caricature de William Gaines, les yeux fermés, une auréole de saint flottant au dessus de la tête. Contrastant avec cette représentation angélique, la pseudo biographie qui l'accompagne utilise la technique habituelle de Kurtzman, en reprenant tous les stéréotypes de la critique des *comic books* pour les exagérer jusqu'au ridicule :

Bill introduced to the American public the notorious E.C. line... E.C. standing for Evil Comics. His editorial policy is a reflection of his highly developed sense of immoral obligation. As he was heard to remark at his last bi-annual editorial conference: "I don't care if I don't gotta plot! I don't care if I don't got grammar! I don' care if the pitchers ain't from talent! All I care is get inta every story *sadism, snakes, masochisms, pyromania, snakes, fetishes, snakes, necrophilia, phallic symbols, snakes*, and all the rest of that *esoterica* what I can't think of this minute."¹⁵

Kurtzman a de toute évidence lu Wertham, et sait de quoi sont accusés les *comic books*. La liste des perversions qu'il prête à Gaines est ainsi similaire dans ses grandes lignes à l'inventaire que dressera la commission d'enquête sénatoriale dans son rapport, sans aucune volonté humoristique, cette fois :

It has been pointed out that the so-called crime and horror comic books of concern to the subcommittee offer short courses in murder, mayhem, robbery, rape, cannibalism, carnage, necrophilia, sex, sadism, masochism, and virtually every other form of crime, degeneracy, bestiality, and horror. These depraved acts are presented and explained in illustrated detail in an array of comic books being bought and read daily by thousands of children.¹⁶

L'apparition suivante de William Gaines dans les pages de *Mad* a lieu en couverture du numéro 16, daté d'octobre 1954, mais publié au mois de mai ou juin de cette année, compte tenu du décalage entre la date de parution effective et celle annoncée en couverture.¹⁷ Le numéro est donc très probablement écrit entre les deux séries d'auditions de la commission d'enquête sénatoriale. Une fois encore, *Mad* se dissimule derrière l'habillage d'un autre type de publication : il s'agit cette fois d'un quotidien faisant sa une sur un raid contre un éditeur de *comic books*. Gaines y est représenté glissant subrepticement un fascicule à un jeune enfant, une "des astuces utilisés par les

¹⁴ Voir celui consacré à Jack Kamen, reproduit dans le chapitre précédent.

¹⁵ Harvey Kurtzman, "The EC Publisher of the Issue, William M. Gaines", *Mad* n°5 (juin-juillet 1953), 2.

¹⁶ United States, Gong. Senate, Committee on the judiciary, *Comic Books and Juvenile Delinquency, Interim Report of the Committee on the judiciary* 84th Cong., 1st session (GPO, 1955), *op. cit.*

¹⁷ Ce dispositif visait à permettre à un numéro donné de rester plus longtemps en kiosque, puisque les fascicules n'étaient retirés des rayons que lorsque la date annoncée en couverture était dépassée. L'écart entre la date de publication réelle et la date de couverture varie selon les années et les maisons d'édition. Dans le cas des *comic books* EC, cet écart était sensiblement de deux mois (voir la chronologie donnée dans *The Haunt of Fear* n°28 et *Tales from the Crypt* n°45).

éditeurs de comic books désespérés pour vendre leurs illustrés", après avoir été chassés des kiosques à journaux (illus. 31).



Illus. 31 - Détail de la couverture de *Mad* n°16 (Kurtzman, octobre 1954)

Il n'est plus question ici d'une position de principe, mais bien d'une réponse aux accusations portées contre les *comic books* au cours des mois précédents, au moment précis où les législations restreignant leur commercialisation se multiplient.¹⁸ La défense du média s'affiche pour la première fois sur la couverture de *Mad* et inspire à Kurtzman une réponse plus élaborée dans les pages de ce même numéro, sous la forme d'un récit intitulé "Newspapers", dont le propos est résumé dès le chapeau :

Youth ! Even as we speak, grown-ups of America battle tirelessly to destroy evil reading matters that is corrupting youth ! However, behind their backs loomed unchallenged, evil reading matters that is **corrupting grown-ups ! Youth ! Save our grown-ups ! Save them from the bad influence of NEWSPAPERS !**¹⁹

Là encore, Kurtzman utilise une démonstration par l'absurde, un renversement de la position adverse, pour souligner les failles des arguments utilisés dans la campagne anti-*comic books*. Le reste du récit est constitué d'un pastiche de journal (*The Daily Poop*), annoté par le narrateur, contenant faits divers violents, commentaires sportifs

¹⁸ Gabilliet, *Des comics et des hommes*, op. cit., 308.

¹⁹ Kurtzman, "Newspapers", *Mad* n°16 (octobre 1954), 11.

complaisants, publicités envahissantes et anecdotes sur la vie des stars. La charge ne se veut pas subtile, mais Kurtzman parvient à montrer que la croisade est avant tout une tentative d'affirmation d'autorité, de contrôle des lectures des enfants, tandis que le contenu des *comic books* n'est, en dehors de quelques extrêmes, pas le véritable enjeu.

Après ce numéro, les auditions de 1954, l'introduction du *comics code* et les autres conséquences de la campagne anti-*comic books*, ne sont plus évoquées que de façon indirecte dans *Mad*. La croisade finira pourtant par rattraper la publication, lorsque Gaines et Kurtzman décideront de transformer leur *comic book* en magazine, une présentation et un mode de distribution différent lui permettant d'échapper à la stigmatisation de son média d'origine, mais aussi au code d'autorégulation du secteur, auquel Gaines avait finalement adhéré avec les plus grandes réticences.²⁰ Le contenu de *Mad* changera également, puisque la bande dessinée sera marginalisée au profit d'une présentation rappelant celle des magazines illustrés de type *Life* ou *Look*.²¹ Kurtzman s'en ira après cinq numéros de cette nouvelle formule.²²

L'histoire de la défense des *comic books* dans les pages de *Mad* serait des plus courtes si elle se limitait à ces quelques épisodes traitant de la croisade contre le média. Cependant, puisqu'une réponse trop directe ne pouvait être risquée pour une maison d'édition en mauvaise santé, Kurtzman allait choisir une approche détournée pour évoquer le statut des *comic books* et leur place dans le champ culturel.²³ La question des rapports entre les médias de masse et formes culturelles consacrées allait ainsi être posée à plusieurs reprises dans les derniers numéros, qui voient également la télévision devenir un sujet récurrent. Après avoir exploré les genres et stéréotypes exploités par les industries culturelles, Kurtzman les replace dans le contexte plus vaste de la société américaine.

Cette société représentée dans les pages de *Mad* n'est pas si éloignée de celle que perçoivent les intellectuels : mécanisation, déshumanisation et illusion de diversité, contrastant avec l'optimisme affiché des médias de masse. C'est un récit publié trois mois plus tard et consacré aux supermarchés (Davis, "Supermarkets!", *Mad* n°19) qui

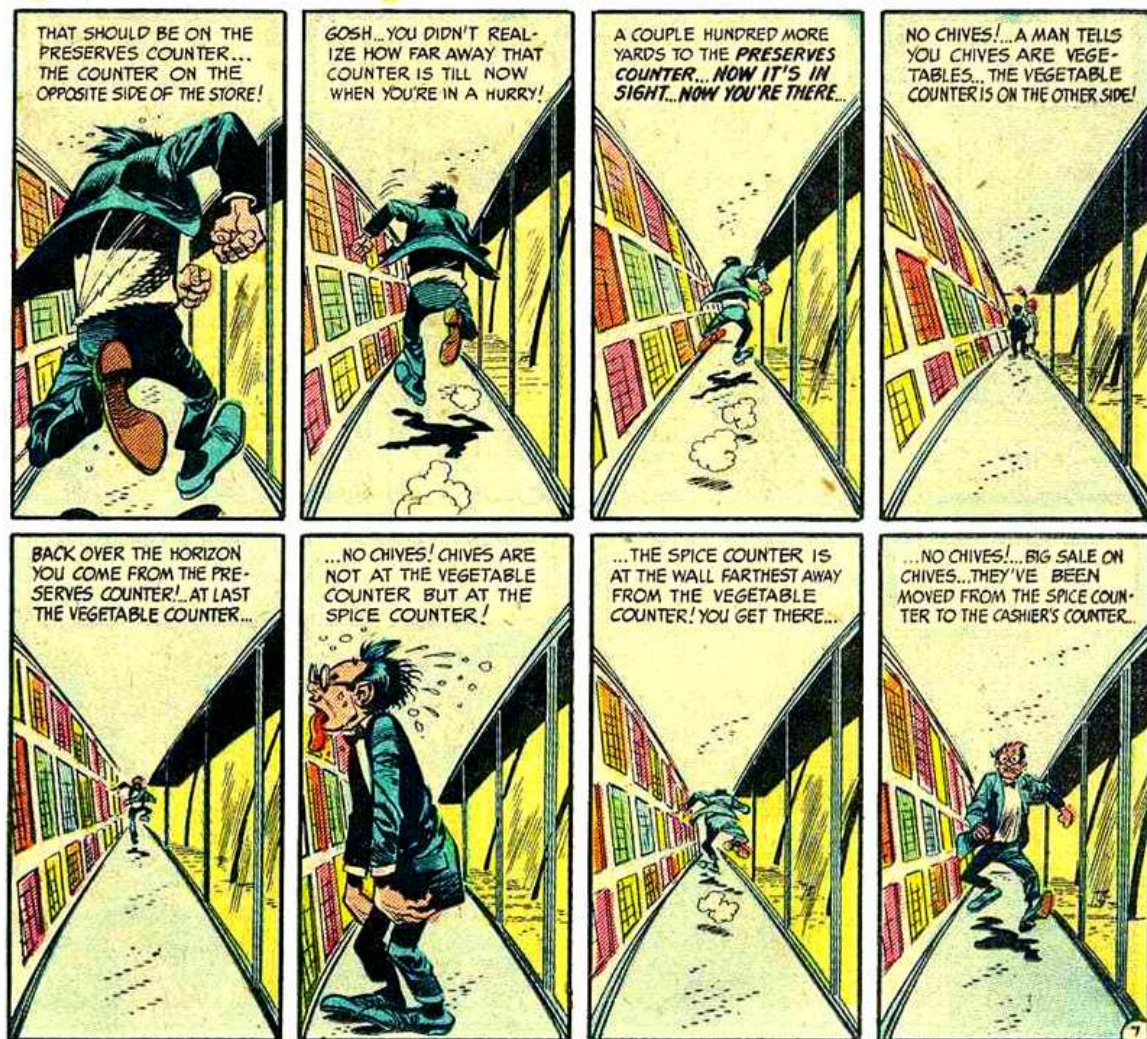
²⁰ Nyberg, *Seal of Approval, the History of the Comics Code*, op. cit., 123.

²¹ Harvey, *The Art of the Comic Book, an Aesthetic History*, op. cit., 138.

²² La spécificité du mode de défense des *comic books* choisi dans *Mad* apparaît clairement en la comparant aux efforts similaires dans l'autre publication parodique de EC, *Panic* (qui cesse également de paraître en 1955). Là où *Mad* détourne et affronte les arguments adverses, *Panic* contient une simple page de texte enjoignant avec sérieux ses lecteurs d'écrire à la commission d'enquête sénatoriale pour défendre leur média : "IT IS TIME THAT THE MAJORITY'S VOICE BE HEARD! It is time that the Senate Subcommittee hears from YOU... each and every one of you!". *Panic* n°10 (juin 1955).

²³ Jean Paul Gabilliet note que l'article "Are You a Red Dupe?", une réponse à la campagne anti-*comics* publiée dans les fascicules E.C., hors *Mad*, avait servi d'élément à charge lors des audiences de la commission d'enquête sénatoriale. Jean-Paul Gabilliet, "Un cas de censure par médiatisation: les séances de la commission Hendrickson sur l'industrie des *comic books*", op. cit., 161-172.

illustre le mieux cette défiance vis-à-vis de la société moderne. Kurtzman et Davis y décrivent le calvaire d'un père ayant décidé d'emmener sa famille faire ses courses au supermarché plutôt qu'à l'épicerie locale. Le supermarché s'avère être un enfer rationalisé, un lieu de violence à l'organisation rectiligne et labyrinthique, dans lequel l'humain est mis en danger par la moindre défaillance de la machinerie. Ainsi, une page entière consacrée à la vision idyllique de la grande surface comme temple de la consommation moderne, se termine sur une case dans laquelle le héros, Papa Dursley, est violemment rejeté par une porte automatique. A la sortie du supermarché, le héros est placé dans un carton d'emballage, réduit à l'état de bien de consommation, et se réjouit d'avoir l'opportunité de revenir à son épicerie locale pour ses prochains achats.

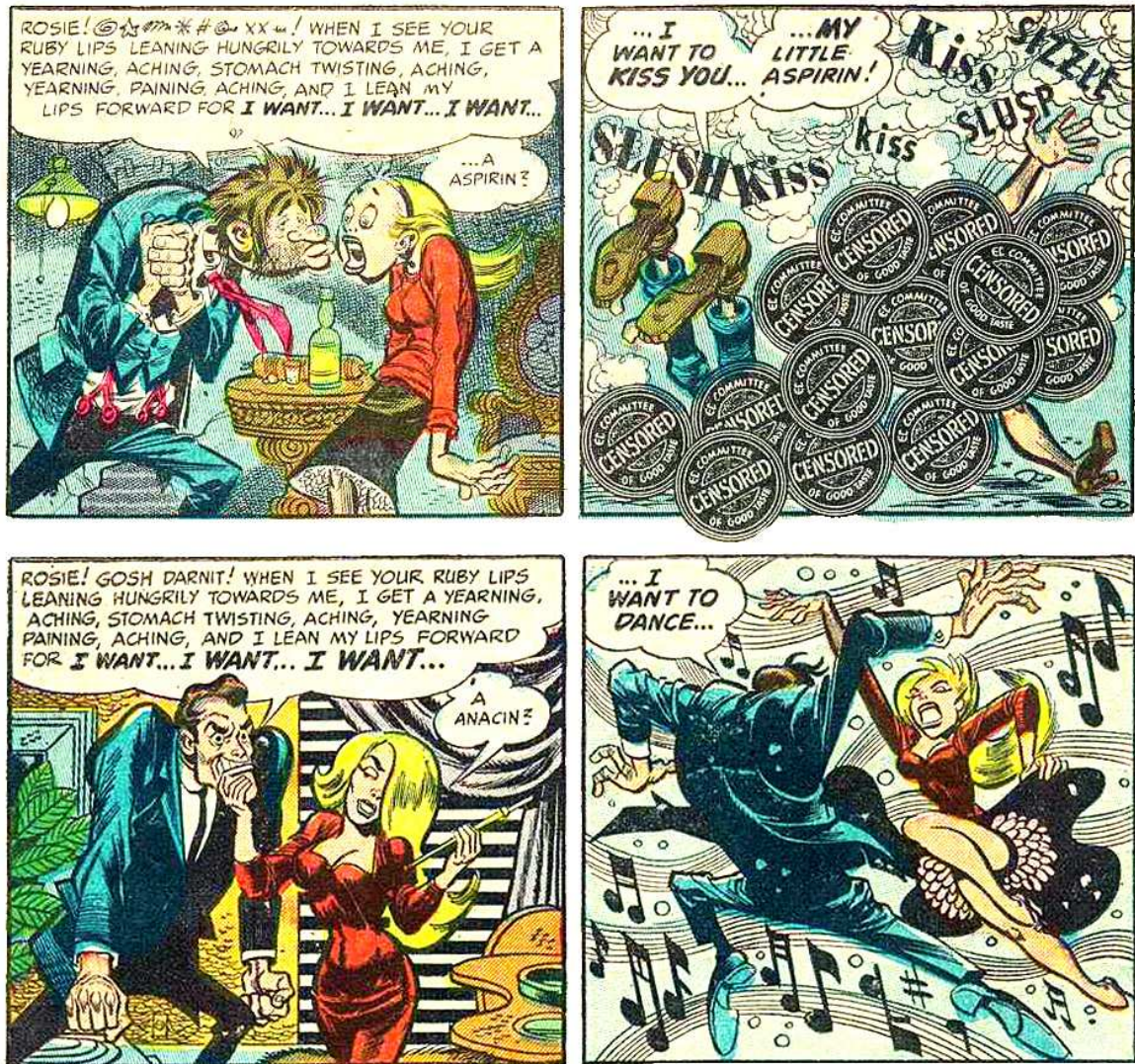


Illus. 32 - Davis et Kurtzman, détail de "Supermarkets", *Mad* n°19, janvier 1955.

Sur un plan stylistique, les auteurs exploitent aussi la grille de la bande dessinée pour travailler sur une représentation sérielle, où l'uniformité des cases successives reproduit l'alignement des produits dans les rayons du supermarché, faisant ainsi la

démonstration des possibilités spécifiques de leur média dans la réflexion sur les structures sociales. L'idéologie de la consommation est ici critiquée de l'intérieur.²⁴

"Supermarkets!" permet de vérifier que les positions de Kurtzman et celles des critiques de la culture de masse ne sont pas *a priori* incompatibles. D'autres récits semblent le confirmer, spécialement lorsque Kurtzman s'intéresse aux rapports entre culture haute et culture de masse. La problématique est abordée par une comparaison, situation par situation, de la transposition d'un roman moderne au cinéma, dans "Book/Movie" (Davis, *Mad* n°13).



Illus. 33 - Le couple culture haute/culture commerciale selon *Mad* (Davis et Kurtzman, détails de "Book/Movies", *Mad* n°13, juillet 1954).

²⁴ L'historien Ian Gordon a montré comment cette idéologie imprègne la bande dessinée américaine. Il montre ainsi comment les inventions graphiques des *comic strips* ont nourri le langage publicitaire, et rappelle que les *comic books* étaient à l'origine conçus comme des suppléments pour l'achat de certains produits de consommation. La bande dessinée entretient de fait un rapport symbiotique avec la société de consommation, puisque ses héros donnent lieu à des produits dérivés dès le début du *xx*^e siècle et qu'elle soutient en retour l'idéologie consumériste. Gordon, *Comic Strips and Consumer Culture 1890-1945*, *op. cit.* .

La thèse de Kurtzman est que le cinéma présente une version asexuée, normalisée, simplifiée et dépolitisée de ce que la littérature peut offrir. Un long monologue de l'anti-héros du roman, qui se demande pourquoi il hait sa femme en réfléchissant sur son mal-être et sur son rôle dans la société, sera ainsi remplacé par une simple phrase dans la version cinématographique : "c'est une fainéante !" ("*she's a slob*"). Les autres récits parus dans *Mad* à propos du cinéma ("Movie/Ads" *Mad* n°14 ou "Cowboy", *Mad* n°20) développent cette description du cinéma hollywoodien comme entreprise commerciale altérant ses textes sources et trompant son public.

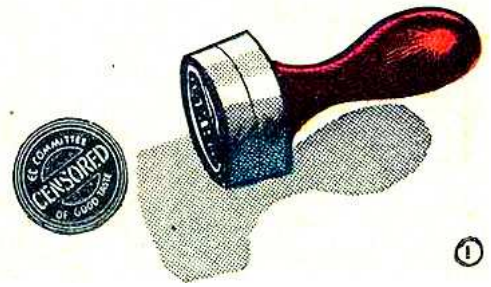
Il serait trop rapide pourtant, de lire dans ce récit une stricte adhésion à une hiérarchie culturelle dans laquelle le cinéma hollywoodien, art de masse, serait nécessairement inférieur aux œuvres littéraires. Cette étude sur les codes du média et sur les interdits du cinéma commercial (un personnage féminin s'écrie "C'est parfaitement logique, je ne peux pas me déshabiller dans un film, alors j'ai pris ma douche avec ma robe de chambre") ne constitue en effet qu'une partie du discours critique que produit *Mad* sur le cinéma, le reste étant contenu dans les nombreuses parodies de films. Les remarques faites à propos de "Superduperman" s'appliquent également à ces récits : la mise à nu des mécanismes narratifs s'accompagne d'un respect perceptible pour l'œuvre étudiée.²⁵ Dans "Book/Movies", c'est le cinéma en tant qu'industrie culturelle qui est critiqué, sans que cette analyse soit incompatible avec la reconnaissance des qualités de films spécifiques.

Qu'un *comic book* critique les codes de bienséance du cinéma est en soit ironique. D'une part parce que certains éditeurs avaient adopté, avant même le *comics code*, des règles de bonnes conduite, il est vrai assez peu appliquées. D'autre part, parce que les limites de ce qui était publiable dans un *comic book* étaient plus étroites que dans le domaine littéraire, sans qu'il soit nécessaire d'édicter des règles officielles en la matière : de véritables tabous existaient (et existent) en matière de représentation de la sexualité et de la violence, en dehors de fascicules pirates pornographiques échappant aux circuits de distribution classique. La convergence entre les codes du cinéma et ceux des *comic books* grand public, tel que *Two-Gun Western*, permet d'étendre à l'industrie du *comic book* la critique adressée à Hollywood dans "Book/Movies". Kurtzman, conscient de cette ironie, l'exploite en la soulignant, par le biais d'un texte introductif, à la première page du récit.

²⁵ La liste des films soumis à ce traitement atteste d'ailleurs d'un goût assez sûr de la part de Kurtzman, puisque la plupart d'entre eux a aujourd'hui acquis un statut de classique : *King Kong* (n°6), *High Noon* (n°9), *From Here to Eternity* (n°12), *The Wild One* (n°15), *Julius Caesar* (n°17), *Stalag 17* (n°18), *The Caine Mutiny* (n°19), *On the Waterfront* (n°21), *The Barefoot Contessa* (n°23).

BEFORE WE LAUNCH INTO OUR STORY, WE'D LIKE TO NOTE THAT IN UNDERTAKING THIS FEATURE, **MAD** FACED THE PROBLEM THAT **IF** WE DUPLICATED A TYPICAL MODERN NOVEL IN THIS COMIC BOOK ... WE'D BE RUN OUT OF TOWN ON A RAIL! ... SO, IN THE INTERESTS OF GOOD TASTE, US EDITORS HAVE EMPLOYED THE CENSORSHIP STAMP THAT WE PICTURE HERE! ... WHEREVER YOU SEE THIS STAMP, YOU WILL KNOW THAT WE OF **MAD** HAVE CANCELLED PORTIONS OF PICTURES WE HAVE DEEMED IMMORAL, INDECENT AND MAINLY BAD FOR BUSINESS!

—the editors of 'Mad'



Illus. 34 - "Book/Movies", Mad n°13 (juillet 1954) , détail.

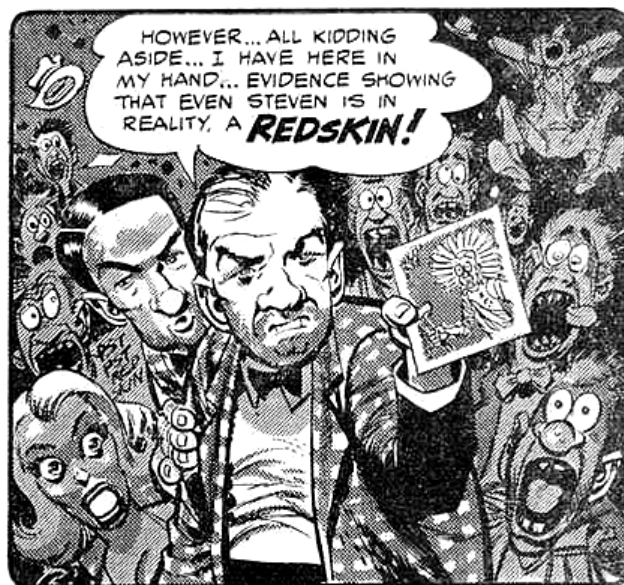
Dès lors, il devient évident que les commentaires de Kurtzman sur le cinéma doivent être compris comme s'appliquant à l'ensemble des médias commerciaux, dont les *comic books* eux-mêmes. Ce faisant, il souligne également la relative indépendance de *Mad* par rapport à ces critères commerciaux et l'autocensure qu'ils entraînent. Dans "Book/Movies", le tampon du censeur devient un élément graphique en se multipliant jusqu'au ridicule (voir illus. 34), et c'est le discours explicite du récit qui est renversé par l'adjonction de ce niveau de lecture supplémentaire. Par ce texte introductif, qui rend visible l'auto-censure coutumière du média, Kurtzman désavoue le constat de soumission des œuvres culturelles de masse aux valeurs de la société. Ayant recréé l'opposition stéréotypée entre une culture authentique, indépendante des normes sociales, et une culture commerciale refusant toute prise de risque, Kurtzman travaille le stéréotype, pour prouver que les contraintes de rentabilité et d'acceptabilité par le grand public n'interdisent pas l'audace ou la distance critique. L'idée d'une culture de masse engendrant la conformité est mise en scène, examinée, pour mieux être réfutée.

Le discours culturel de *Mad* prend une résonance d'autant plus forte que la publication affiche ouvertement son indépendance éditoriale, contre ses propres intérêts commerciaux. Ainsi, alors que les intellectuels anti-communistes se déchiraient pour déterminer quelle attitude adopter face à McCarthy, embarrassant allié, Kurtzman se permet de publier une attaque franche contre les méthodes du sénateur, dans "What's My Shine?" (Elder, *Mad* n°17, novembre 1954), parodie du jeu télévisé "What's My Line?". Le numéro est daté de novembre 1954, mais est sans doute paru en juin ou juillet : la valeur historique de cette prise de position est donc très relative, puisque l'opinion publique a déjà évolué à cette date. L'émission *See it now*, dans laquelle le journaliste Edward R. Murrow avait démonté la rhétorique de McCarthy, date de mars 1954, et elle est généralement considérée comme le moment (sinon la cause) du retournement de l'opinion publique contre une politique anti-communiste inquisitoriale. "What's My Shine" ne constitue donc pas une prise de risque démesurée de la part des éditeurs de *Mad*, ce qui aurait été le cas si le récit était paru ne serait-ce que six mois

plus tôt. Néanmoins, il s'agit bien d'un engagement clair, dans une revue satirique destinée à la jeunesse, sur un sujet sensible. Un lecteur écrira d'ailleurs pour se plaindre:

It seems that you guys should leave your hands off politics in your mags. Communism is no joke!... And neither are the men who fight it. You can't stay in business writing stuff like that.²⁶

Il faudra attendre plusieurs mois après la parution de ce numéro pour que McCarthy soit officiellement désavoué par le Sénat, en décembre 1954. Par ce récit, Kurtzman prouve que *Mad* peut tenir un discours d'ordre politique, même si celui-ci est simplifié, et surtout qu'il est possible de publier un *comic book* en ne se contentant pas d'un plus petit dénominateur commun politique.



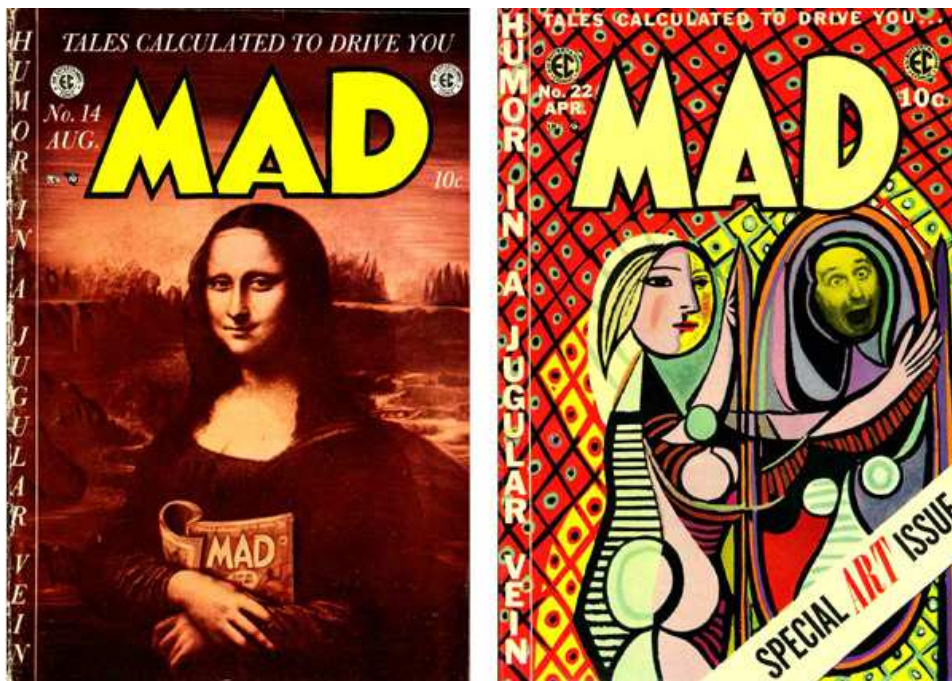
Illus. 35 - McCarthaway/McCarthy (Kurtzman et Elder, détail de "What's My Shine", *Mad* n° 17, novembre 1954, 22)

Quatre numéros plus tard, Kurtzman prouvera que s'il est prêt à s'aliéner une partie de son lectorat, il peut également manifester son indépendance vis-à-vis de l'autre source de revenus de sa publication, la publicité. La méthode choisie va être celle d'un détournement des annonces paraissant habituellement dans *Mad*, reproduites avec une méticulosité telle qu'il est difficile de les distinguer des originales. Le collectionneur de timbre se verra ainsi offrir, en petit caractère, des timbres à l'effigie d'Hitler ou de Staline ("Plotting to overthrow the government kids ? These stamps are just dandy for secretly pasting on subways and bus stations. Be the envy of your young communist league!"), l'annonce pour un livre d'hypnose tente d'hypnotiser le lecteur ("concentrate... go to your mother's pocket book... you will take out 1\$98c..."), etc. Le

²⁶ *Mad* n°21, mars 1955.

seul message explicite de cette série de pastiches est un conseil au lecteur lui enjoignant de se méfier des satisfactions illusoires promises par les annonces de ce type, ainsi que de toute publicité promettant des envois gratuits. Tout cela serait anecdotique, si les publicités détournées et neutralisées n'étaient pas la réplique exacte de celles paraissant habituellement dans *Mad*.

Outre ces approches indirectes, *Mad* aborde la question du rapport entre l'industrie culturelle et l'art. Bien avant les artistes pop, Kurtzman et ses illustrateurs vont s'employer à souligner la compatibilité des deux univers. Les manifestations les plus visibles de cette conviction sont ces deux couvertures intégrant de force le *comic book* dans la culture classique, en incluant un exemplaire de *Mad* dans les bras de la Joconde (n°14) ou en introduisant le visage de Bill Elder dans un Picasso (n°22).



Illus. 36 – Couvertures de *Mad* n°14 (août 1954) et *Mad* n°22 (avril 1955).

Le détournement de la Joconde est devenu classique depuis le *L.H.O.O.Q.* de Duchamp (1919), qui lui avait dessiné lunettes, moustache et barbiche, jusqu'aux sérigraphies de Warhol, mais il ne s'agit pas encore alors d'un cliché sans valeur. La logique est à l'opposée de celle ayant régi l'adaptation de *Macbeth* pour *Famous Authors Illustrated*: le *comic book* se confronte ici à l'art classique sans tenter de se faire oublier, avec une volonté plus iconoclaste que révérencielle.²⁷ Ces rapprochements provocateurs entre

²⁷ Une nouvelle fois, les intentions de Kurtzman se heurtent aux limites de son lectorat. *Mad* publiera ainsi une lettre dans laquelle un lecteur se plaindra de l'utilisation sacrilège d'une image de la madone en couverture, n'ayant pas reconnu *La Joconde* (lettre publiée dans *Mad* n°17, octobre 1954).

niveaux culturels ne se limitent pas aux couvertures, puisqu'on trouvera par exemple dès le numéro 9 (février-mars 1954) une adaptation de *The Raven* respectant le texte intégral du poème de Poe et pastichant Gustave Doré, voisinant avec une parodie de *Little Orphan Annie*. Toutes les sources sont exploitables par *Mad*, et la juxtaposition de matériaux contemporains ou appartenant à la culture classique va à l'encontre de l'idée de hiérarchie culturelle. *Robinson Crusoe*, *Alice in Wonderland* (ainsi que les gravures de Tenniel) ou un poème de Longfellow seront à leur tour adaptés et parodiés, tout comme les produits culturels de masse les plus anecdotiques. Il ne s'agit pas pour autant d'un exemple de cette culture "homogénéisée", que déplore Macdonald, dans laquelle tout est mis sur un pied d'égalité, sans hiérarchie d'importance entre un article de fond et une photo de cheval faisant du patin à roulettes. Ici, le contraste produit est volontaire, et s'inscrit dans une démarche de réévaluation de ces distinctions qui classent *Mad* et *La Joconde* ou Picasso et Bill Elder dans des sphères différentes. *Mad* prend pour objet la culture dans toutes ses manifestations (les supermarchés, les journaux, etc.), sans se limiter à un "patrimoine des œuvres" et sans se soucier de hiérarchies préétablies. *The Raven* et *Superman* sont parodiés, analysés, parce qu'ils appartiennent tous les deux à l'univers des lecteurs de *Mad*, bien que les théories culturelles les décrivent comme relevant de domaines distincts. Cette remise en cause des hiérarchies antérieures se fait là encore avec un respect permanent pour l'œuvre : Kurtzman se garde ainsi d'apporter le moindre changement au texte de Poe, se contentant de lui adjoindre une interprétation graphique fantaisiste. L'effacement des divisions du champ culturel ne signifie donc pas un abandon des distinctions entre les œuvres.

La mise en scène du rapport entre culture de masse et culture haute dans *Mad* atteint cependant rapidement ses limites, qui sont d'abord celles du lectorat. Les œuvres classiques adaptées doivent ainsi nécessairement être connues d'une part importante des lecteurs potentiels, puisque le type de parodie développé par Kurtzman n'est intelligible que pour qui connaît bien l'œuvre originale. Poe, Defoe ou Carroll ont en commun d'être lus à la fois comme des classiques mais aussi comme des auteurs abordables pour la jeunesse. Cependant, le registre s'épuise rapidement : Alice vue par Tenniel donne lieu à un détournement en couverture du n°15 (Alice, le chapelier fou et le lièvre de mars y lisent *Mad*, avec pour sous-titre "A MAD Tea Party"), avant d'être réutilisée pour parodie dans le n°18. Dans le domaine pictural, ces limites apparaissent également. Picasso et la Joconde sont retenus, mais on cherchera en vain une allusion à des plasticiens ne faisant pas partie du bagage culturel minimum des lecteurs de *Mad*.²⁸

²⁸ Les limites des lecteurs ne sont pas celles de Kurtzman. L'avant-dernier numéro du *comic book* ("Special Art Issue"), consacré à une biographie fantaisiste du dessinateur Bill Elder, regorge en

Le discours culturel développé dans le comic book nie d'autant plus facilement les spécificités de la culture haute qu'il s'empare d'œuvres faisant partie d'une véritable culture commune et devenues presque banales. Le chef-d'œuvre célébré n'est jamais loin du *kitsch*.²⁹ Dans ce domaine, *Mad* donne donc l'exemple d'une réduction à un plus petit dénominateur commun du discours critique, ou plus exactement d'une simplification volontaire de ce discours. À en juger par le peu de cas fait par Kurtzman des contraintes commerciales (voir les fausses publicités), cette simplification ne peut être expliquée par la recherche de ventes et donc de profits supérieurs, mais cette restriction, même librement consentie, marque les limites du discours culturel dans un média reposant sur un lectorat de masse.

L'universitaire et historien culturel Nathan Abrams a soutenu l'idée selon laquelle Kurtzman et les dessinateurs avec lesquels il travaillait constituaient de fait une véritable alternative au NYI, en soulignant les nombreux traits communs entre les deux groupes (radicalité initiale, judéité, type de discours, etc.).³⁰ Pour Abrams, l'équipe EC bénéficiait même d'une liberté idéologique absente d'une publication comme *Commentary*, par exemple, même s'il faut souligner que *Mad* ne pouvait exister qu'à condition de séduire régulièrement un important lectorat, contrainte dont pouvait en grande partie s'affranchir les publications intellectuelles classiques.

Le courrier des lecteurs de *Mad* est le théâtre d'un échange reconstituant de façon simplifiée l'ensemble du débat culturel et donnant à lire l'équilibre atteint par Kurtzman entre ambition intellectuelle et accessibilité. Les trois lettres reproduites ci-dessous donnent un aperçu de cette pluralité de réception. Les deux premiers lecteurs lisent *Mad* pour l'intelligence de son propos, en faisant même, dans la première lettre, un facteur de distinction sociale (le désir manifeste de s'identifier à l'"intelligentsia"). La troisième lettre permet surtout de montrer que ce type de réflexion cohabite avec une approche plus directe du contenu du magazine, résumée de façon avec un comique sans doute involontaire dans l'opposition "prolétariat"/"flemmards" ("*loafers*").

In order to make a buck, an artist may turn to the public, and thus lose all his principles. When *Mad* first appeared on the stands, it was a comic-book for the intellectuals, and circulation was low. Now, circulation is high, and I fear you boys are going to mass-produce for the public and *Mad* will keep increasing its circulation. So what! The New York Times would increase its circulation if they used an eight column head, or printed the Hollywood

effet de références à des artistes n'appartenant sans doute pas au fond culturel commun des lecteurs de *Mad* : Rodin, Picasso, Matisse, Braque, Whistler, Goya, Vermeer ou Duchamp.

²⁹ Le sémiologue italien Gillo Dorfles considère d'ailleurs que la Joconde, comme d'autres chef-d'œuvres (le Moïse de Michel-Ange, etc.) "sont devenus de véritables emblèmes du *kitsch*, car ils sont désormais reproduits de façon triviale ou ne sont plus connus en raison de leur valeur authentique mais comme des succédanés techniques ou sentimentaux de leur valeur." Dorfles, *Le Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*, op. cit., 29.

³⁰ Nathan Abrams, "From Madness to Dysentery: *Mad*'s Other New York Intellectuals", *Journal of American Studies* v.37 (2003), 433-451.

scandals. Thank God the Times hasn't been swayed by the public's cheap demands. The same can apply to music. Toscanini probably would be more popular if he lead such great pieces as "Ricochet Romance" or "Doggie in the Window". Wouldn't you rather have your book appeal to intelligent people rather than to appeal to the ignorant proletariat? LeRoy Furguson–Wilmington, Mass. ("Mad Mumblings", *Mad* n°16)

Dear editors, I felt that I had to answer LeRoy Furguson's letter. He says that the first issues of *Mad* appealed to the "intelligentsia". Then may I say that the intelligentsia certainly lowered itself because the first issues of *Mad* were puerile and downright miserable. Since then, *Mad* has raised its standards to the highest point in the entire comic industry. [...] Mr. Furguson strikes me as conceited. How long could any comic-book last if the "proletariat" didn't buy it. The only way I feel you could satisfy Mr. Furguson would be to publish *Mad* in Sanskrit – Abe Lieberman – Brooklyn, N.Y.

...After reading reader Furguson's letter, I decided to find out what a "proletariat" was. I found out that it means "wage earner". Therefore Furguson must mean all the so-called "intelligent" people he speaks of must be a bunch of loafers. – Gene Compton – Mibone, N.C. ("Mad Mumblings", *Mad* n°20)

Mad est donc bien un lieu d'émergence d'un débat culturel, inaccessible à une partie du lectorat, mais faisant partie intégrante des objectifs du *comic book*. Cependant, cette analyse culturelle, dans *Mad*, est en concurrence avec d'autres préoccupations : divertissement, accessibilité et rentabilité. Il serait donc vain de confronter le discours développé par Kurtzman en marge de sa publication avec les textes consacrés exclusivement à ce sujet des hiérarchies culturelles dans les magazines intellectuels. Si *Mad* propose bien une contre-théorie de la culture de masse, celle-ci est fragmentée, distribuée entre vingt-trois numéros et trois ans de publication. De plus, si ce discours culturel de Kurtzman fonctionne comme le symétrique de celui développé dans les revues intellectuelles, il achoppe à la même limitation : une représentation trop simpliste de la culture antagoniste. L'érudition que déploie Kurtzman à propos des produits culturels de masse s'accompagne d'une utilisation approximative de la culture haute, résumée ici à ses manifestations les plus familières. *Mad* s'emploie à montrer le caractère illusoire de cet antagonisme, mais la démonstration est facilitée par le refus de traiter les formes culturelles reconnues dans leur complexité.

III. *Mad* comme signe avant-coureur

La question culturelle occupe une place croissante au fil des trois années de parution de *Mad*, à mesure que Kurtzman diversifie ses cibles et ses modes de traitement, complétant la bande dessinée par d'autres dispositifs (illustrations de couvertures, pastiches de journaux, d'annonces publicitaires, etc.). La plupart des exemples attestant des préoccupations du *comic book* vis-à-vis de la culture de masse sont ainsi tirés des numéros parus entre 1954 et 1955, la dernière année avant le passage au format

magazine. Ce changement de format constitue une rupture à plus d'un titre, puisque *Mad* cesse rapidement d'être l'œuvre d'un unique scénariste, en même temps que sont abandonnés la forme et le prix des *comic books*, qui permettaient à la publication d'émettre ses commentaires sur la culture de masse tout en y appartenant.

En 1955, *Mad* est une exception parmi les produits culturels de grande consommation, et même s'il connaît un succès croissant, ses ventes sont nettement inférieures à celle des grands organes de presse, sans même chercher de comparaison avec d'autres médias, tels que la télévision. La théorie culturelle alternative qu'il propose ne touche donc qu'une part réduite de la population, même s'il faut rappeler que cette part est très supérieure à celle ayant accès aux magazines intellectuels du type *Partisan Review*. Au milieu des années cinquante, *Mad* est avant tout un heureux accident, qui doit sa réussite au talent de quelques individus plus qu'à une *Zeitsgeist* favorable, et l'échec de ses nombreux clones en 1953-55 en atteste. Le succès de la version magazine ira pourtant croissant, même après le départ des plus brillantes individualités à l'œuvre dans les premiers numéros, montrant *a contrario* que la fin des années cinquante voit une évolution du climat politique et culturel, dans lequel le type d'analyses proposé par *Mad* est accepté et devient le cœur d'un nouveau consensus. Alors que c'est désormais Superman qui fait référence au magazine satirique,³¹ alors que *Time* ou *Newsweek* le citent avec approbation,³² les NYI l'éreintent dans *Dissent* ou, sous la plume de Macdonald, dans le *New Yorker* :

Mad expresses the teenager's cynicism about the world of mass media that their elders have created – so full of hypocrisy and pretense governed by formulas. But *Mad* itself has a formula. It speaks the same language, aesthetically and morally, as the media it satirizes; it is as tasteless as they are and even more violent.³³

L'idée s'installe progressivement que les médias de masse peuvent eux aussi traiter de la question culturelle, en s'affranchissant de la déférence envers la culture haute et ses défenseurs. Parallèlement, le "plaisir irrité" que ressentait Warshow en lisant le *Mad* de Kurtzman³⁴ va se transformer pour nombre d'intellectuels, en adhésion à une conception horizontale du champ culturel, que celle-ci se nomme *pop* ou *camp*. Si *Mad* reste condamné comme un exemple de futilité cynique par les intellectuels attachés aux

³¹ Dans "The Two Faces of Superman", le héros se dissimule derrière un masque en caoutchouc reproduisant les traits ingrats de Alfred E. Neuman, mascotte de *Mad magazine*. Jerry Coleman, Kurt Schaffenberger, "The Two Faces of Superman", *Superman* n° 126 (janvier 1959) dans *Showcase : Superman* (New York : DC, 2005), 224-231.

³² *Newsweek* (31 août 1959), 57 et "Maddiction", *Time Magazine* (7 juillet 1958), 53, cités dans Abrams, "From Madness to Dysentery: *Mad's* Other New York Intellectuals", *op. cit.*, 435.

³³ Dwight Macdonald, "Profiles: A Caste, A Culture, A Market – II," *The New Yorker* (29 novembre 1958), 76, *ibid.*, 449.

³⁴ Warshow, *Paul, the Horror Comics and Dr. Wertham*, *op. cit.*, 200.

distinctions culturelles,³⁵ Marshall McLuhan l'évoquera avec approbation dans un chapitre entier de *Understanding Media*, en 1964.³⁶ Et s'il faut donner un exemple de cette conversion des intellectuels, sur laquelle nous reviendrons plus en détail, considérons un instant un article paru dans les pages de *Partisan Review* en 1966, dix ans après le départ de Kurtzman de *Mad* : "Sex and the Superman".³⁷ Prenant pour prétexte la critique d'un ouvrage sur les héros de *comic books*, l'auteur s'y livre à des considérations sur les mœurs sexuelles de Superman et sur l'ambiguïté qu'implique sa double identité. L'article se conclut par un appel à la reconnaissance des possibilités narratives des *comic books*, du spectacle naïf et grandiose qu'ils sont capables de proposer. Rien de nouveau dans ce discours, pour qui avait lu "Superduperman", dans *Mad* n°4, sinon le changement de média du critique. *Mad* se qualifiait lui-même de camelote sans valeur ("junk") en couverture de son n°12, à la présentation imitant une revue intellectuelle. Le critique de *Partisan Review* semble lui répondre en constatant, à propos des *comic books* en général : "ce n'était pas seulement de la camelote, c'était toute une littérature !".³⁸ La position marginale s'est alors déplacée au centre du discours intellectuel, dans un de ses bastions les plus éminents.

En 1955, lorsque Kurtzman quitte *Mad*, les germes de cette transition sont déjà en place. Les médias de masse commencent à produire un discours sur eux-mêmes, entamant ainsi l'érosion de l'autorité et de la légitimité des critiques intellectuels. Dès 1954, *Life* s'interrogeait sur l'"explosion culturelle" aux Etats-Unis. Lorsque cette explosion deviendra un sujet de préoccupation nationale, aussi bien dans les médias que dans les cercles gouvernementaux, au début des années soixante, les théories de la culture de masse auront déjà beaucoup perdu de leur centralité. La contestation exogène de ces théories, anticipée par *Mad*, sera en effet précédée de violentes attaques endogènes, dans les mois et les années qui suivront la publication de *Mass Culture*. Ce sont ces développements qui vont maintenant nous intéresser.

³⁵ Ainsi, dans un article sur l'enseignement à l'époque de la culture de masse : "Does the teacher of literature actually harm anyone by pretending that those who leave his classroom, packing a copy of Pope and Yeats, have some other destination than a mail table piled high with *Gent* and *Mad* and *Time*?" . Benjamin De Mott, "Statement and Struggle: A Note on Teaching against the Environment", *Daedalus* (hiver 1963), 27-28.

³⁶ Marshall McLuhan, *Understanding Media, the Extension of Man*, *op. cit.*, (Boston: MIT Press editions, 1994 [1964]), chapitre 17 "Comics: *Mad*, vestibule to TV", 164-69.

³⁷ Richard Kluger, "Sex and the Superman", *Partisan Review* (printemps 1966), 111-115.

³⁸ "It was not only junk – it was a whole literature". Kluger. "Sex and the Superman", *op. cit.*, 115.

Troisième partie
"We're Cultured Too"

(Saturday Evening Post, 1961)

Réévaluations et révisions, 1957 – 1964

5

Contestation et reformulation dans les milieux intellectuels

As an earlier settler in the wilderness of masscult who cleared his first tract thirty years ago (with an article for The Symposium on Hollywood directors), I have come to feel like an aging Daniel Boone when the plowed fields began to surround him in Kentucky.
-Dwight Macdonald, 1962¹

La parution de *Mass Culture* marque un moment d'équilibre. Le recueil fixe les théories de la culture de masse et les structure autour d'une norme théorique proche de celle proposée dès 1953 par Dwight Macdonald. Simultanément, le recueil donne à lire des textes contredisant cette norme et en soulignant les imperfections, et c'est accompagnées de leurs contradictions internes que les théories de la culture de masse atteignent le grand public. Après 1957, après *Mass Culture*, la place occupée par ces contradicteurs ne va faire que croître, menant à une mise en accusation des intellectuels défendant l'idée de culture de masse, qui se voient taxés d'élitisme, d'autoritarisme, y compris par une partie de leurs pairs. Un retournement s'opère alors, puisque ceux qui accusaient la culture de masse d'exercer une influence nocive sur le grand public sont à leur tour accusés d'être coupés des véritables aspirations de la population, aspirations que les industries culturelles seraient, elles, capables de comprendre et de satisfaire.

En sursis, le concept de culture de masse va alors connaître ses derniers raffinements théoriques à la fin des années cinquante et au début des années soixante. Le magazine *Dissent*, en particulier, va continuer un temps à ouvrir ses colonnes à des critiques poursuivant sans altération notable les arguments développés au cours de la décennie précédente. *Partisan Review* accueillera de son côté en 1960 le dernier texte important de Dwight Macdonald sur le sujet, "Masscult & Midcult", une révision notable de ses essais de 1944 et 1953. Enfin, l'année suivante, la philosophe Hannah Arendt écrit ce qui est certainement l'ultime texte du canon des théories de la culture de masse aux Etats-Unis, le chapitre "The Crisis in Culture" de son recueil *Between Past and Future* (1961). Quatre ans s'écoulent donc encore après *Mass Culture*, durant lesquels des contributions majeures au débat continuent de paraître. Néanmoins, ces textes sont de plus en plus isolés, et marquent une évolution perceptible par rapport à la norme

¹ Macdonald, "Preface", *Against the American Grain*, op. cit., ix.

théorique encore valide en 1957, dans une tentative pour échapper aux contradictions internes de cette norme. Attaquées de l'extérieur, les théories de la culture de masse adoptent des formes et des configurations nouvelles, qui ne leur permettront pourtant pas d'échapper à la disparition.

I. Un autre ouvrage de référence, *Culture for the Millions?*

Le premier signe tangible de l'évolution rapide des termes du débat après 1957 est le recueil *Culture for the Millions?*, l'autre ouvrage d'importance sur la culture de masse, après *Mass Culture*. En dépit de leurs nombreux points communs, *Culture for the Millions?* adopte un ton très différent de celle de son prédécesseur et se montre en particulier très critique vis-à-vis de la notion de culture de masse. La participation de professionnels des industries culturelles à l'ouvrage explique en partie cette différence, mais de véritables divergences théoriques les sous-tendent, comme l'illustre le choix d'un des principaux intervenants du symposium : Edward Shils, auteur d'une critique virulente et remarquée de *Mass Culture*.

Culture for the Millions? rassemble les communications présentées lors d'un colloque organisé en 1959. La grande majorité de ces interventions ayant déjà été éditées dans la revue *Daedalus*, au printemps 1960, cette édition en livre correspondait à une volonté d'offrir au grand public un nouvel éclairage sur la question de la culture de masse, à l'image de ce qu'avaient entrepris précédemment les éditeurs de *Mass Culture*. La principale différence entre les deux éditions tient à l'inclusion à la fin de l'ouvrage de transcriptions des débats ayant suivi les communications lors du symposium. Organisé conjointement par l'Académie des arts et sciences des Etats-Unis (dont *Daedalus* est l'organe de publication) et par le Taminent Institute, institut de recherche rattaché à la gauche anti-communiste, le symposium d'origine portait un nom plus sobre que celui de l'ouvrage qui allait en être tiré : "Mass media and Mass Culture". Le titre de l'ouvrage, qui n'apparaît nulle part dans les textes rassemblés, semble quant à lui provenir d'un discours de Robert Oppenheimer à l'occasion du bicentenaire de l'université de Columbia, en 1954.² Evoquant le futur des arts et des sciences, l'auteur s'y montrait très critique envers les médias de masse, dispensant "de la culture pour des millions et des millions" de consommateurs, mais asséchant et vidant de leur sens les formes culturelles antérieures.

² Robert Oppenheimer, "Prospects in the Arts and Sciences", *New York Times* (27 décembre 1954).

Bien que *Culture for the Millions?* ne soit pas une compilation de textes préexistants, il présente de nombreuses ressemblances de surface avec *Mass Culture* (qui comportait d'ailleurs une majorité d'articles écrits dans l'année précédant sa parution). La liste des contributeurs, tout d'abord, suscite cette comparaison, puisque les intervenants du symposium vont de Gilbert Seldes à Paul Lazarsfeld en passant par Leo Lowenthal, Ernest Van den Haag ou Bernard Rosenberg. Un extrait de Tocqueville, enfin, achève de mettre en évidence les similitudes formelles entre ces deux entreprises, ambitionnant chacune de mettre en évidence les conséquences des médias de masse et des produits culturels qu'ils véhiculent.³ Ces similitudes apparentes masquent pourtant une répartition des rôles bien différente. Ainsi, ni Seldes ni Rosenberg n'ont écrit d'articles pour l'occasion, leur contribution se résumant à une intervention lors des débats, tandis que le texte de Lowenthal est curieusement absent du numéro de *Daedalus*, avant d'être repris pour l'édition en livre. L'articulation entre les deux recueils est donc présente, mais relève en partie du trompe-l'œil, puisque le cadre d'intervenants communs et les intentions similaires ne suffisent pas à définir un cadre théorique contraignant. Une dernière similitude mérite pourtant d'être relevée : comme *Mass Culture*, *Culture for the Millions?* a connu un succès public important, dépassant largement l'audience du confidentiel *Daedalus*. Publié pour la première fois en 1961, le recueil connaît une première édition en poche trois ans plus tard (la même année que *Mass Culture*), dans une collection d'ailleurs dirigée par David Manning White, sera réimprimé régulièrement jusqu'en 1971. Il connaîtra de plus une nouvelle édition en 1992, sous le titre *Mass media in Modern Society*, en sus d'une réédition quasi-intégrale dans l'encyclopédie culturelle *Literary Taste, Culture and Mass Communication*.⁴

Cette litanie des rééditions atteste de l'importance de *Culture for the Millions?* dans le débat culturel, puisque le recueil constitue une des passerelles entre le grand public et les écrits intellectuels sur le sujet, habituellement confinés à des médias nettement plus confidentiels. Ce n'est sans doute pas une coïncidence si la rubrique "Mass Culture" apparaît dans le *Reader's Guide to Periodical Publications*, l'index des articles parus dans les principaux magazines, à partir de l'année 1962 : la question de la culture de masse est alors en train de dépasser son cadre d'origine. Ce succès public durable n'a cependant pas assuré la postérité intellectuelle de l'ouvrage, nettement moins cité et exploité par les travaux ultérieurs sur le sujet que son prédécesseur.

³ L'extrait de Tocqueville n'est pas présent dans l'ouvrage *Culture for the Millions?*. A cette exception près, cette version est cependant plus complète que celle présentée dans *Daedalus*, puisqu'elle comporte en particulier une transcription partielle des débats ayant suivi les présentations. Nous nous intéresserons donc par la suite uniquement à cette version.

⁴ Peter Davison, Rolf Meyersohn et Edward Shils [eds.] *Literary Taste, Culture and Mass Communication*. Vol. 2 (Cambridge : Chadwyck-Healey inc., 1978).

I.1 Edward Shils, adversaire des théories de la culture de masse et référence théorique du recueil.

Dès l'introduction de Paul Lazarsfeld, l'écart entre *Culture for the Millions?* et *Mass Culture* est sensible, en dépit de déclarations d'intentions similaires : apporter un éclairage multiple sur la question de la culture de masse, par le recours à des intervenants de toutes provenances et de toutes opinions. Lazarsfeld se félicite ainsi de la présence dans l'ouvrage de textes d'artistes,⁵ et souligne la nouveauté d'une telle rencontre "entre ceux qui écrivent sur la culture et ceux qui la créent". L'affirmation est surprenante, si on songe que le symposium "Our Country and Our Culture" organisé par *Partisan Review* comportait entre autre des interventions des écrivains Norman Mailer et Delmore Schwartz. Cependant, en présentant comme une nouveauté l'écoute accordée aux créateurs, c'est la tradition critique des revues intellectuelles, aboutissant à *Mass Culture*, qui est implicitement remise en cause. Dès cette introduction, le discrédit menace les sources secondaires.

Cette critique des théories de la culture de masse a également pour Lazarsfeld un caractère personnel. On sait que l'auteur de *The People's Choice* s'est toujours montré méfiant envers les théories de la culture de masse, même si ses propres positions à la fin des années quarante n'étaient pas si éloignées de celles de Howe ou Adorno. Pour défendre son approche scientifique et positiviste, alors marginale dans la recherche en communication, il incluait dans ses textes de l'époque quelques lignes expliquant la différence entre sa méthode et celles des critiques culturels d'inspiration littéraire et politique. On retrouve ce paragraphe, avec quelques variations, dans la plupart de ses textes des années quarante, dont d'ailleurs celui présent dans *Mass Culture*. Reproduit en introduction de *Culture for the Millions?*,⁶ ce passage détaché de son contexte de publication original prend cependant un sens nouveau :

After the liberals had won their victories, the people spent their newly acquired time and money on movies, radio, magazines. Instead of [...] going to Columbia University, they go to the Columbia Broadcasting System. The situation of the liberals is much like that of the high school boy who, after weeks of saving, accumulates enough money to buy a bracelet for a girl, and who learns that the girl has gone out with another boy to show off her nice new trinket.⁷

⁵ Ici, le poète Randall Jarrell, le romancier James Baldwin et le compositeur Arthur Berger.

⁶ Dans la version du symposium publiée dans *Daedalus*, la seule introduction était signée du rédacteur en chef de la revue, Gerard Holton : celui-ci citait pourtant ce même extrait du texte de Lazarsfeld. On peut supposer que Lazarsfeld, modérateur de l'évènement, l'avait lu en guise d'introduction aux débats.

⁷ Paul Lazarsfeld, extrait de *Communications in Modern Society* (Urbana, University of Illinois Press, 1948), cité dans Norman Jacobs [ed.], *Culture for the Millions?* (Boston: Beacon Press, 1964 [1961]), xiv. Le texte de *Mass Culture* emploie également la comparaison entre les deux Columbia ainsi que l'image de l'adolescent offrant un bracelet à une jeune fille ingrate.

L'extrait servait à l'origine à dénoncer la subjectivité de ces approches critiques des communications visant à évaluer et à juger plutôt qu'à comprendre et décrire. Il s'agissait plus spécifiquement d'une réfutation de la position d'Adorno selon laquelle le rôle du théoricien est de signaler les défauts de la société afin de parvenir à une amélioration de celle-ci. Hors contexte, la citation sonne comme une mise en accusation des éducateurs et des forces de gauche (les "libéraux" ici, les "intellectuels" dans une autre version), qui se seraient mués en critiques des médias de masse par une sorte de dépit amoureux pour ce peuple qu'ils avaient défendu. Cette description de l'intellectuel en amoureux éconduit rappelle surtout les positions développées par le sociologue Edward Shils lorsque celui-ci s'était attaqué à *Mass Culture* et plus généralement aux théories de la culture de masse, peu après la parution du recueil. Il décrivait à l'époque, dans des termes très proches de ceux de Lazarsfeld, la désillusion des critiques culturels, ici désignés comme des "marxistes" plutôt que des "libéraux" :

[Marxists] are affronted by the waywardness of the mass of the population in whom they once thought they found the chief agents and the greatest beneficiaries of progress. That section of the population from which they expected heroic actions on behalf of great, far-distant goals, has turned to be interested in wasting its time in self-indulgent and foolish pleasures. Instead of reading Shakespeare, Goethe and Tolstoy, it reads comic books, sensational newspapers, and magazines, which specialise in illicit sexual activity and crimes of violence.⁸

La juxtaposition de ces deux citations masque la profonde différence entre le texte de Lazarsfeld et celui de Shils. Le premier faisait de la responsabilité des intellectuels une question périphérique, ce que dissimule l'omission du contexte, tandis que le second est organisé entièrement autour de cette problématique. Isolé, le passage du texte de Lazarsfeld devient le prototype des analyses de Shils, autrement plus virulentes, et légitime celles-ci en leur inventant *a posteriori* une ascendance théorique. De plus, ces analyses avaient suscité suffisamment d'émoi dans la communauté intellectuelle pour qu'il soit difficile de penser que Lazarsfeld ait pu ignorer les implications de l'usage qu'il fait de son propre texte.⁹ Dès son introduction, *Culture for the Millions?* adopte donc la position d'un des critiques les plus notables du recueil précédent mais également des théories de la culture de masse en général. Le rôle central confié à Shils et à ses écrits est confirmé par le fait qu'il se voit attribuer le premier texte de l'ouvrage, qui en fournit le cadre théorique.¹⁰ L'article développe sur un ton moins polémique les arguments par lesquels il s'était singularisé deux ans auparavant. Intitulé "Mass Society and Its

⁸ Shils, "Daydreams and Nightmares", *op.cit.*, 251.

⁹ Voir par exemple la réponse détaillée parue dans *Dissent* : Lewis A. Coser, "Nightmares, Daydreams and Prof. Shils", *Dissent* (été 1958), 268-273.

¹⁰ Lazarsfeld (dans son introduction au recueil) et Bernard Rosenberg (dans *Mass Culture Revisited*, p.9) décrivent indépendamment l'un de l'autre ce texte comme donnant le *la* ("the keynote paper") du symposium.

Culture", le texte passe en revue l'ensemble des composantes des théories de la culture de masse, et s'emploie à les réfuter.

Le texte s'ouvre par une description de l'avènement de la société de masse grâce à l'extension de l'alphabétisation et au développement de l'industrie, qui conduit à l'affaiblissement simultané du sacré et de l'autorité. Shils conclut pourtant cet historique par une affirmation iconoclaste en forme de paradoxe : la société de masse permet le développement de l'individu. A contre-courant des analyses radicales de la société contemporaine, même dans ses versions les plus neutralisées comme celle de David Riesman et ses collaborateurs, il décrit des individus plus libres, plus autonomes dans une société massifiée.

Mass society has liberated the cognitive, appreciative, and moral capacities of individuals. Larger elements of the population have consciously learned to value the pleasure of the eye, ear, taste, touch and conviviality. People make choices more freely in many spheres of life, and these choices are not necessarily made for them by tradition, authority, or scarcity.¹¹

Shils justifie son analyse en soulignant qu'il prend en compte l'évolution du sort de l'ensemble de la population et non celle d'une minorité privilégiée ayant accès aux loisirs et à l'éducation avant la société de masse. Au-delà de cette explication, il y a ici une inversion systématique des arguments des critiques de la culture de masse : l'extrait ci-dessus pourrait ainsi être opposé point par point à l'introduction de *Mass Culture* par Bernard Rosenberg. Cette volonté de renversement n'est jamais aussi évidente que lorsqu'il s'empare de l'adjectif "organique". Largement utilisé par le critique anglais F.R. Leavis, précurseur notable des théories de la culture de masse, ainsi que par T.S. Eliot, le mot résume pour ces auteurs la qualité perdue de l'organisation pré-industrielle, par opposition à l'atomisation de la société contemporaine.¹² Shils procède dans son texte à une inversion complète de la notion, en appliquant l'adjectif non plus à la société médiévale, mais bien à cette société contemporaine si critiquée par Leavis ou Eliot.¹³ Vu l'importance du terme dans les écrits de ces deux auteurs, dont Shils est familier, il ne peut s'agir ici d'une simple coïncidence, mais bien d'une volonté délibérée de s'emparer d'un des termes-clés du débat pour le neutraliser.

Cette stratégie d'inversion est également appliquée au *kitsch*, auquel Shils parvient à trouver des qualités. Dans ce cas précis, cependant, les connotations du mot poussent Shils à la prudence, à faire quelques concessions. Il faudra attendre le développement du

¹¹ Edward Shils, "Mass Society and Its Culture", *Culture for the Millions?*, 3.

¹² Pour un développement de cette notion de société "organique", voir par exemple : Frank Raymond Leavis et Denys Thomson, *Culture and Environment, The Training of Critical Awareness* (Londres: Chatto & Windu, 1933) et Thomas Stern Eliot, *Notes towards the Definition of Culture* (London: Faber and Faber, 1948).

¹³ Shils, "Mass Society and Its Culture", *op.cit.*, 7.

mouvement pop pour que le *kitsch* soit pleinement réhabilité en tant qu'esthétique, et Shils ne fait que poser les premiers jalons de ce renversement :

There is much ridicule of *Kitsch* and it is ridiculous. Yet, it represents aesthetic sensibility and aesthetic aspiration, untutored, rude and deformed. The very growth of *Kitsch*, and of the demand which has generated the industry for the production of *Kitsch*, is an indication of a crude aesthetic awakening in classes which previously accepted what was handed down to them or who had practically no aesthetic expression and reception.¹⁴

Il s'agit là du seul usage du mot dans le texte, et Shils ne précise pas dans quel sens il l'emploie. Il ne mentionne pas non plus le fait que pour Greenberg ou Macdonald, le *kitsch* est par définition négatif. Pour Shils, le *kitsch* marque la découverte d'une "esthétique rudimentaire," or le sens de la démonstration de Greenberg était précisément que le *kitsch* a pour conséquence, sinon pour objet, de décourager par sa facilité et son évidence tout accès aux formes culturelles sérieuses. Le mot se trouve donc là encore soustrait au vocabulaire de la critique culturelle, neutralisé par un emploi contredisant son usage dans la discussion sur la culture de masse.

Shils réfute également les craintes d'auteurs comme Bernard Rosenberg ou Ernest Van den Haag devant l'application des méthodes de la culture de masse à l'enseignement, la vulgarisation ("*popularization*").¹⁵ Feignant de s'interroger sur la question, il cite le cas de plusieurs intellectuels adaptant leur propos à leur audience, comme Raymond Aron dans *Le Figaro*, sans pour autant sacrifier leur capacité de réflexion. Ce faisant, il résout le problème sans l'avoir abordé, puisque Rosenberg et d'autres ne s'inquiétaient pas de l'existence de la vulgarisation en complément de l'enseignement, mais bien du remplacement potentiel de cet enseignement acceptant la notion de travail et de difficulté par une approche simplifiée à outrance de sujets complexes. L'exemple cité par Rosenberg est ainsi celui du professeur d'université cherchant à séduire ses étudiants par la réduction des écoles philosophiques à des slogans. Plus généralement, Shils ne voit pas dans les produits culturels de masse le processus d'"homogénéisation", si souvent décrié dans *Mass Culture*, mais la preuve de l'éclectisme des consommateurs. Macdonald s'effrayait de voir voisiner articles sérieux et photographies grotesques dans *Life* ; reprenant ce même exemple, Shils lui rétorque avec cinq ans de décalage que cette juxtaposition signifie surtout que l'amateur de photographie grotesque est susceptible d'entrer en contact avec le contenu le plus profond du magazine. Les publications populaires ne s'homogénéisent pas, elles

¹⁴ Shils, "Mass Society and Its Culture", *op. cit.*, 7.

¹⁵ Rosenberg, "Mass Culture in America" (p.3-12) et Van den Haag "Of happiness and Despair We Have no Measure" (p. 504-36), dans *MC, op.cit.* .

proposent "quelque chose pour chacun" tout en offrant un accès sans équivalent jusqu'alors vers les niveaux culturels supérieurs.¹⁶

Les fondements théoriques et sémantiques des approches critiques de la culture de masse sont donc attaqués d'emblée ; si la société de masse fonctionne et permet aux individus de se développer de façon satisfaisante, le critique a nécessairement tort, non seulement de la mettre en question, mais aussi de vouloir la changer. La conclusion de l'article reflète cet optimisme initial, et la dernière phrase du texte annonce qu'il n'y aura rien à craindre du mouvement de la culture dans la société de masse, si les intellectuels veulent bien reconsidérer leur rôle. Entre ces deux moments du texte, Shils étoffe son argumentation, en postulant l'existence d'une segmentation de la culture en trois niveaux stables, différents mais non hiérarchisés d'une part, et en inventoriant les apories des théories existantes d'autre part. Il ne se contente donc pas de contester les théories existantes, mais il propose aussi sa propre modélisation du champ culturel, supposant des barrières hermétiques entre les niveaux culturels. Ce postulat implique, on le voit, la négation des inquiétudes des critiques de la culture de masse, mais aussi une redéfinition du rôle des intellectuels, dont la fonction n'est plus d'encourager une illusoire mobilité culturelle. Ce questionnement du rôle et de la responsabilité des intellectuels sera développé pendant le reste de la conférence, devenant l'enjeu théorique principal de *Culture for the Millions?*.

Dans ce registre, l'argument par lequel Shils conclut son texte est habile, puisqu'il retourne le travail de ses adversaires contre eux, et fait de l'existence des critiques culturels la preuve de l'innocuité de la culture de masse :

The corruption of public taste [...] is certainly a possibility. In contrast to this possibility, however, is the fact that in the United States today discrimination in a small minority (certainly no smaller than at the end of the century or in England today) is as acutely perceptive as it ever was. The quality of literary criticism in *The Partisan Review*, *The Hudson Review*, *The Sewanee Review*, and *The New Yorker* is as informed, as penetrating, and as reflective as it was fifty years ago in the best American or British periodicals.¹⁷

La présence du *Partisan Review* en tête de cette liste de magazines littéraires n'est pas fortuite : l'inquiétude des intellectuels, et particulièrement des NYI, quant au contexte culturel est contredite par leur activité même. Pour autant, Shils ne suggère pas que ces magazines devraient être accessibles au grand public, puisque ces exemples de culture "supérieure" sont en effet destinés par définition à une petite minorité, le

¹⁶ Sur ce point, il est assez proche de certaines conclusions sur les rapports des produits culturels de masse à leur public présentées dans *Mass Culture*, notamment les articles de Rolf Meyersohn ("Social Research in Television", p. 345-357) ou Kurt Lang ("Mass Appeal and Minority Tastes", p. 379-392) à propos de la télévision, présentant l'audience totale comme le résultat d'un agrégat de groupes d'audiences attirés par l'une ou l'autre caractéristique des émissions proposées.

¹⁷ Shils, "Mass Society and Its Culture", *op. cit.*, 19.

reste de la population devant se satisfaire d'une culture "médiocre" ou "brutale". Shils, met en effet au centre de sa pensée le modèle culturel stratifié popularisé par Russel Lynes (*highbrow*, *middlebrow* et *lowbrow*) : le champ culturel est segmenté, et chaque individu, appartenant à l'une de ces catégories, se tient à l'écart des deux autres. Ces catégories correspondent à des modes de consommation culturelle différents, et ne doivent donc pas être comprises comme établissant une hiérarchie. La séparation en trois niveaux distincts, "mesurés par leur critères esthétiques, intellectuels et moraux," permet selon lui un traitement plus précis que l'approche holistique inhérente à la notion de culture de masse. Il est en effet possible de montrer les similitudes structurelles entre les différents niveaux culturels, chacun ayant ses créateurs, ses médias privilégiés et même ses réussites esthétiques. L'idée de pluralisme culturel naît de ces homologues de structure entre les différents niveaux. Parce qu'ils sont structurés de façon similaire, ces différents niveaux proposent des produits culturels correspondant aux attentes d'une part de la population. Chacun remplit sa fonction, et il n'est donc pas nécessaire d'établir entre eux une hiérarchie. Shils oppose explicitement ce pluralisme culturel à la notion de "culture de masse" : celle-ci lui apparaît comme trop ambiguë, puisqu'elle décrit simultanément la valeur esthétique, le type de public et les modes de distribution d'un vaste ensemble de produits culturels, alors même que ces différents aspects ne sont pas nécessairement corrélés.

Cette théorie du pluralisme culturel, définie de longue date par David Riesman en particulier,¹⁸ ne constitue pas en elle-même une nouveauté. Mais son instrumentalisation elle, est inusitée. Réticent à évoquer une "culture de masse", dont l'existence n'était pas corroborée par ses propres observations sociologiques, Riesman précisait cependant l'intérêt des critiques émises par Greenberg, par exemple.¹⁹ Rien de tel chez Shils, pour qui le pluralisme culturel a surtout valeur de contre-modèle, un contre-modèle auquel il adhère moins par conviction que par souci de réfuter les théories de la culture de masse auxquelles il s'oppose. Les termes choisis par Shils pour désigner ces trois strates suffisent à montrer son inconfort vis-à-vis de ce modèle, ainsi que son hésitation permanente entre élitisme avoué et approbation du pluralisme culturel. Plutôt qu'un triptyque *highbrow-middlebrow-lowbrow*, il suggère une graduation entre culture supérieure, médiocre et brutale. Lorsqu'il détaille dans une note de bas de page les alternatives qu'il a envisagées, il devient évident que les connotations extrêmement négatives des étiquettes pour les deux dernières catégories n'ont rien d'involontaires :

¹⁸ Voir Riesman, "Our Country and Our Culture", *op. cit.*, 310-5, ainsi que la section consacrée au symposium dans le chapitre 3.

¹⁹ David Riesman, "Culture : Popular and Unpopular", *Individualism Reconsidered* (New York : The Free Press, 1954), 179-82.

At the moment, I have no satisfactory terms to distinguish the three levels of cultural objects. I have toyed with "high," "refined," "elaborate," "genuine," or "serious," "vulgar," "mediocre," or "middle," and "low," "brutal," "base," or "coarse." None of these words succeeds either in felicity or aptness.²⁰

Même lorsqu'il affirme, par la suite, que les cultures médiocres et brutales possèdent elles aussi leur qualité, que certains créateurs peuvent prétendre à l'excellence ("certains genres au sein de la culture brutale sont d'une grande excellence, et dépassent même la culture médiocre pour atteindre les limites de la culture supérieure"),²¹ les connotations méprisantes de cette taxinomie restent patentes. Contrairement à Riesman ou d'autres tenants du pluralisme culturel, comme Herbert J. Gans, Shils ne fait que des efforts superficiels pour trouver des qualités à ces niveaux culturels qui ne sont pas les siens. S'il constate que la population semble se satisfaire de produits culturels qu'il qualifie lui-même de médiocres ou philistins, c'est pour mieux plaider en faveur du *statu quo* : pourquoi imposer à ces gens des œuvres ou des médias d'une qualité supérieure qu'ils ne seraient pas capables d'apprécier ? L'article contient en sus de son argumentaire pour un pluralisme culturel l'idée qu'il existe un déterminisme culturel : une part importante de la population est destinée à consommer des produits sans valeur.

A better education of taste [...] and a more fruitful use of available intelligence can also push forward the "process of civilization". Of course, men will remain men, their capacities to understand, create and experience will vary, and very many are probably destined to find pleasure and salvation at other and lower cultural levels.²²

Notons que ce déterminisme culturel entre en contradiction avec certains des arguments employés par Shils pour défendre les produits culturels de masse. L'idée selon laquelle la diversité des contenus dans un magazine comme *Life* permet une transition vers les niveaux culturels supérieurs pour une part de la population devient moins convaincante si cette partie de la population est dans tous les cas destinée à consommer des produits culturels médiocres ou "brutaux". Cette idée d'une prédestination à la médiocrité d'une part de la population, exprimée à plusieurs reprises dans le texte, rejoint et renforce l'idée qu'une réévaluation du rôle des intellectuels est nécessaire. Si les choix culturels se résument à une prédisposition biologique,²³ le critique culturel n'a plus à se prononcer

²⁰ Shils, "Mass Society and Its Culture", *op.cit.*, 4.

²¹ "Certain genres of brutal culture have produced works of great excellence, so that they reach through mediocre culture into the outer confines of superior culture". *Ibid.*, 14.

²² *Ibid.*, 26.

²³ Shils envisage ainsi d'expliquer la sensation de déclin de la culture sérieuse, et notamment l'absence de génies de l'ampleur de Shakespeare ou Mozart, par un "déclin de nos capacités neurales", avant d'écarter l'idée. Lors des débats suivant la présentation des différents essais, ce point sera soulevé par le sociologue Melvin Tumin, qui demandera à Shils et aux tenants de sa

sur les questions sociales ou à diffuser ses valeurs au reste de la population, qui sera incapable de profiter de ces conseils.

Resurgit alors le thème développé précédemment dans "Daydreams and Nightmares," son texte consacré à *Mass Culture* et souligné par Lazarsfeld dans son introduction au recueil : les intellectuels écrivant sur la culture de masse sont aveuglés par leur marxisme et ont le tort de laisser leur engagement politique interférer avec leur rôle dans le domaine culturel. Ici, l'attaque contre le marxisme reste discrète et néanmoins immanquable pour qui est familier des écrits précédents de l'auteur. Il fustige ainsi les engagements des intellectuels dans les années trente et quarante, les qualifiant de "frivolité" et constatant que ceux-ci ont eu des conséquences humiliantes et destructrices sur leur position dans la société. Sa solution aux problèmes contemporains de la culture supérieure serait un recentrage des intellectuels sur leur domaine propre, la culture dans son sens restreint (la liste proposée dans le texte comprend la philosophie, les arts, la science, la littérature et l'éducation). Dans cette hypothèse, les intellectuels abandonneraient leur rôle de critique sociale, expression selon lui d'un romantisme anachronique,²⁴ pour devenir ou redevenir exclusivement les responsables d'une tradition culturelle. Cette conception réduite du rôle du critique explique également pourquoi Shils ne juge pas utile de réfuter les arguments politiques ou sociaux des théories de la culture de masse : il n'est pas question dans le texte de pouvoir, d'aliénation ou même d'économie, puisque ces domaines n'appartiennent pas selon lui au champ de la critique culturelle. Celle-ci se restreint alors à des jugements "moraux, esthétiques et intellectuels". Lorsque Shils traite de la question de la domination dans le champ culturel, il utilise l'occasion pour se livrer à un nouveau renversement théorique : il décrit l'autonomie incomplète du créateur de culture médiocre, incapable d'échapper à la "pression" des normes esthétiques de la culture supérieure qui servent de référence à ses pairs et aux critiques.²⁵ Ce serait donc la culture haute qui exercerait une pression destructrice sur la culture de masse.

Là encore, ce reproche n'est pas nouveau, puisque Sydney Hook se livrait à une analyse similaire dès 1952, pour "Our Country and Our Culture", en appelant les intellectuels à reconsidérer leur position vis-à-vis des Etats-Unis et de leur culture, à abandonner le mythe de l'aliénation, et à cesser de prendre des engagements politiques échappant à leur domaine de compétence.²⁶ Shils reprend à son compte ces reproches, tout en effaçant la dimension nationaliste. Pour Hook, la responsabilité des intellectuels

thèse de l'étayer par des données scientifiques, sans autre résultat que des allusions imprécises à une "distribution inégale des talents" (p.173).

²⁴ Shils, "Mass Society and its Culture", *op. cit.*, 17.

²⁵ *Ibid.*, 14.

²⁶ Hook, "Our Country and Our Culture", *op. cit.*, 569-74.

américains était engagée en raison de la guerre froide et de la confrontation avec l'Union Soviétique : ils se devaient d'abandonner leur posture critique vis-à-vis de la société et de la culture des Etats-Unis pour faire bloc avec une démocratie, même imparfaite, contre le totalitarisme. Ces considérations sont encore présentes, mais estompées dans "Mass Society and Its Culture", alors même que Shils avait précédemment décrit les théoriciens de la culture de masse comme marxistes ou socialistes et hostiles à la société américaine, dans sa critique de *Mass Culture*. Il y a dans "Mass Society and Its Culture" une dissimulation de cette dimension nationaliste du débat, d'autant plus frappante que Shils était membre actif du *Congress for Cultural Freedom* (CCF) depuis le début des années cinquante, aux côtés de Sydney Hook, Irving Kristol ou Arthur Schlesinger Jr. (ces deux derniers participent également au symposium).²⁷ Contre *Mass Culture*, co-édité par un collaborateur de la revue socialiste *Dissent*, *Culture for the Millions?* est l'expression d'une vision plus nationaliste, voyant dans la critique de la culture de masse une mise en cause de la société américaine elle-même. En citant Aron comme exemple d'intellectuel résistant sans difficulté à la popularisation de sa pensée, Shils ne fait que souligner les liens entre sa réfutation des théories de la culture de masse et son engagement au sein du CCF, dont Aron était un autre membre éminent. Cette réfutation prend un tour éminemment politique, s'inscrivant dans le cadre de la guerre froide culturelle, alors surtout menée en Europe. Les arguments ouvertement anti-communistes de Hook en 1952 sont ici reformulés, inscrits dans un cadre théorique moins ouvertement politique, mais restent fondamentalement inchangés. *Culture for the Millions?* ne se résume pas à un tract politique, mais il est indéniable qu'il existe une volonté du CCF et indirectement du département d'état américain, de proposer une alternative aux théories de la culture de masse. Shils répètera d'ailleurs ces arguments l'année suivant le symposium, en 1960, lors d'un congrès houleux du CCF à Berlin.

Le paradoxe de sa position est qu'en dépit de son soutien aux réussites de la société de masse, de son adhésion à une vision pluraliste de la culture, son texte est marqué par l'idée de déclin, sous une forme comparable à celle des écrits de Van den Haag ou Ortega y Gasset. Malgré les analyses optimistes qui l'ouvrent et le concluent, l'article contient plusieurs passages décrivant avec emphase la décadence de la société contemporaine :

The culture of the educated classes [...] leaves much to be desired. One is distressed by the boorish and complacent ignorance of the university graduates, by the philistine distrust of or superciliousness toward superior culture which is exhibited by university professors in

²⁷ Giles Scott Smith, *The Politics of Apolitical Culture* (Londres : Routledge, 2002), 143. Sur l'utilisation de la culture et des arts durant la guerre froide, voir aussi David Caute, *The Dancer Defects, The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War* (Oxford : Oxford University Press, 2003), en particulier le chapitre 19, "Passports for Paintings: Abstract Expressionism and the CIA", 539-567 ; ainsi que le bon résumé donné par Frédéric Martel, "Cold Culture", *De la culture en Amérique* (Paris : Gallimard, 2006), 113-125.

the humanities and social sciences or in the medical and law schools of this country, and by journalists and broadcasters. The political, economic, military, and technological elites are no better. The near illiteracy of some of the better American newspapers, the oftentimes raucous barbarism of our weeklies and our one widely circulated fortnightly, the unletteredness of many of our civil servants, the poverty of our bookshops, the vulgarity of our publishers [...] can give little comfort.²⁸

Le texte oscille donc entre un argumentaire progressiste et ce ressenti d'une décadence quasiment biologique de la culture aux Etats-Unis. Ainsi, à propos de l'augmentation du nombre de personnes ayant des occupations intellectuelles (enseignants, chercheurs, etc.), Shils se demande si la limite du nombre de personnes possédant le talent nécessaire n'aurait pas été atteinte, ce qui conduirait mécaniquement à une diminution du niveau moyen de qualification.

"Mass Society and Its Culture" est donc parcouru par une contradiction jamais résolue entre la dénonciation par Shils des craintes des critiques culturels et son propre sentiment de déclin. Les deux positions sont irréconciliables, sauf à considérer que l'auteur est prêt à défendre pour des raisons polémiques une thèse entrant en conflit avec sa propre expérience. Ce texte ne prend son sens que s'il est lu dans la continuité de ses précédents écrits sur le sujet, dont il constitue une façade théorique expurgée de ses attaques *ad hominem* et de ses condamnations des anciens marxistes. Le pluralisme culturel est ici instrumentalisé, exploité en tant que modèle alternatif à celui de la culture de masse, mais Shils n'y adhère que par défaut, et en refuse les implications. Il tend ainsi à traiter simultanément de la culture "médiocre" et de la "culture brutale", comme si les deux étaient interchangeable : la conception binaire du champ culturel reste sous-jacente.²⁹ Ce goût pour la provocation transparait encore lors du tour de table, durant lequel Shils se demandera si les attaques contre la culture de masse ne seraient pas simplement l'expression de l'aversion des intellectuels pour la classe ouvrière et les classes moyennes.³⁰ Au prétexte d'une remise en question lucide, Shils prête en réalité à l'assemblée ses propres préjugés. Seule la conviction inavouée de Shils de la nécessité pour les intellectuels de renoncer à leur critique des Etats-Unis permet d'expliquer les paradoxes et les apories de ce texte.

Bernard Rosenberg a bien résumé cette stratégie en le décrivant comme un théoricien "anti-anti-culture de masse",³¹ soucieux avant tout de s'opposer aux théories existantes plutôt que de proposer une alternative élaborée. Son adhésion au pluralisme

²⁸ Shils, "Mass Society and Its Culture", *op. cit.*, 21.

²⁹ Un exemple parmi d'autre de ce traitement binaire : "The quantity of culture consumed in mass society is certainly greater than in any other epoch [...] It is especially at the levels of mediocre and brutal culture that an immense expansion has occurred, but the consumption of superior culture has also increased". Shils, "Mass Society and Its Culture", *op.cit.*, 6.

³⁰ Shils, tour de table, section "Ideals and Dangers of Mass Culture", *Culture for the Millions?*, *op. cit.*, 199.

³¹ Bernard Rosenberg, "Mass Culture Revisited", *Mass Culture Revisited*, *op. cit.*, 9.

culturel est pragmatique, il l'instrumentalise afin de montrer la nécessité pour les critiques culturels de renoncer à leur rôle de commentateurs sociaux. Cette alternative théorique de circonstance va cependant gagner de l'épaisseur au fil du recueil, puisque les autres intervenants vont explorer les deux axes mis en place dans ce premier texte. Ils se focaliseront d'une part sur la notion de pluralisme culturel et d'autre part sur la nécessité d'une réévaluation du rôle des intellectuels, poursuivant et légitimant le travail de réfutation des théories de la culture de masse initié par Shils.³²

1.2 Le rôle des intellectuels au centre du débat

A l'image de *Mass Culture*, l'ouvrage ne propose pas une théorie monolithique mais fait émerger un consensus théorique, dont l'identification est d'autant plus difficile que le travail éditorial reste discret (pas d'introduction spécifique ni d'organisation des interventions par thème, pas de bibliographie, etc.). Si les théories de Shils sont au fondement de ce consensus, elles ne sont en réalité prises comme référence que par un tiers des intervenants (en incluant l'introduction de Lazarsfeld dans le décompte). La dispersion des opinions, l'éclectisme des approches rassemblées et le peu de poids de certaines des interventions permettent cependant à ces textes d'accéder à une majorité théorique relative.

Comme dans *Mass Culture*, une part importante des textes ne traite pas des théories de la culture de masse ni du rôle de ceux qui les élaborent. Certains se focalisent sur des aspects précis du phénomène, comme celui du compositeur Asa Berger, sur la place du compositeur de musique sérieuse dans la société contemporaine, ou l'appel de l'historien Arthur Schlesinger Jr. en faveur d'une plus grande implication gouvernementale dans le contrôle de la télévision. D'autres éclairent des points spécifiques de la théorie sans l'aborder dans son ensemble, comme Leo Lowenthal, qui lui offre une "préface historique", Hannah Arendt, qui esquisse sur un mode philosophique ce qui deviendra "The Crisis in Culture", ou encore James Sweeney, ancien conservateur du musée Guggenheim, qui réfléchit sur l'influence des médias de masse sur l'organisation et le fonctionnement des musées. Autant d'approches qui précisent les théories existantes, mais se situent à la périphérie du débat.³³

³² Bernard Rosenberg (dans *Mass Culture Revisited*, *op.cit.*) raconte que Shils, après avoir ouvert la conférence, s'est contenté de laisser les autres intervenants reprendre et exploiter ses thèses. La transcription des débats, à la fin de *Culture for the Millions?* permet de constater que l'auteur de "Mass Society and Its Culture" s'y est effectivement montré discret, tout en revenant à l'occasion sur ses thèses.

³³ Le texte de Hannah Arendt, qu'elle développera par la suite, nous intéressera plus en détail dans sa version ultérieure, à la fin de ce chapitre.

Le type de textes qui constituait le cœur de *Mass Culture* n'est représenté ici que par l'intervention du seul Ernest Van den Haag, auteur déjà présent dans le recueil précédent, dont les écrits sur le sujet se placent dans la continuité de Dwight Macdonald, Clement Greenberg et Ortega y Gasset. Il avait entre temps gagné une stature accrue, avec la publication de son ouvrage *The Fabric of Society* (1957). Dans "Daydreams and Nightmares", sa critique du recueil de Rosenberg et White, Shils avait distingué Van den Haag, le citant en contre-exemple à plusieurs reprises lors de sa démonstration des limites des théories de la culture de masse. Les rôles sont cette fois inversés, puisque l'ordre des interventions de *Culture for the Millions?* donne à Van den Haag l'occasion de passer en revue les thèses de son contempteur. A son tour, il se livre à un travail de réfutation, dans un texte au titre programmatique, "A Dissent from the Consensual Society," qui s'attaque au tableau optimiste de la société de masse présenté en ouverture du symposium. Van den Haag constate avec ironie au cours du texte que la société de masse décrite par Shils ressemble peu à celle dans laquelle lui-même vit. Les premières lignes de son intervention donnent le ton de ce travail de réfutation, qui en occupera les trois quarts :

Edward Shils replaces Van Wyck Brooks' high, middle, and lowbrow classification [...] with his own: "refined," "mediocre," and "brutal" culture. The old terminology was unsatisfactory; but the new one is much more so.³⁴

Par la suite, le nom de Shils revient comme un leitmotiv dans des paragraphes s'ouvrant souvent sur un "M. Shils déclare que..." avant que ne soit réfuté l'argument avancé. Van den Haag identifie plusieurs points problématiques dans l'intervention initiale et en particulier ce mouvement contradictoire qui pousse l'auteur à saluer la société de masse, tout en en déplorant le déclin. Il conteste spécifiquement l'approche essentialiste des objets culturels, qui conduit à les traiter comme s'ils existaient en dehors de toute réalité sociale. En les décontextualisant, Shils renonce à traiter de l'usage de ces objets, à des fins économiques ou politiques, mais il suggère également que le niveau (raffiné, médiocre ou brutal) des objets culturels est une caractéristique intrinsèque de ces objets, plutôt que le produit d'une négociation sociale. Van den Haag, insiste au contraire sur le rôle actif des consommateurs vis-à-vis de ces objets culturels : leur valeur est elle-même un processus social.

³⁴ Il est probable que ce commentaire ait été écrit à partir d'une version précédente du texte de Shils, puisque les interventions ont été remaniées après le symposium; dans la version du texte reproduite dans *Culture for the Millions?*, "superior" est employé en remplacement de "refined". Notons par ailleurs que Van den Haag attribue de façon erronée le terme "middlebrow" à Van Wyck Brooks. Ernest Van Den Haag, "A Dissent from the Consensual Society", *Culture for the Millions?*, 53.

Middlebrow objects are not necessarily "mediocre". To be a middlebrow is to relate to objects, any objects, in a certain way, to give them a specific function in the context of one's life. A middlebrow might, for example, use a phrase whatever its origin as a cliché – i.e. in such way that it loses its emotional impact and specific, concrete meaning and no longer communicates but labels and stereotypes and thus avoid perception and communication. The phrase is not middlebrow (or "mediocre"); he is.³⁵

En refusant l'idée d'une valeur intrinsèque des objets culturels, en insistant sur le rôle des consommateurs, Van den Haag ne se contente pas de réitérer les positions développées dans son texte de *Mass Culture*, dans lequel il soulignait déjà la capacité de la masse à s'approprier des objets culturels étrangers. Cette mise au point conteste ici le postulat de Shils, pour qui il n'est pas nécessaire de traiter des objets culturels dans leur contexte social : or, c'est sur cet axiome que repose son appel à un désengagement des intellectuels de la vie politique. En réduisant la question culturelle à des critères moraux, esthétiques et religieux, subordonnés à un jugement optimiste sur la société, Shils a, selon Van den Haag, éludé les véritables problèmes posés par la culture de masse, en donnant de celle-ci une définition *ad hoc* ("*defined away*"). C'est précisément pour revenir sur cette définition qu'il conclut son texte par une nouvelle théorie de la culture de masse, seule tentative de ce type dans l'ensemble de l'ouvrage.

Cette théorie, en neuf points, est essentiellement une réitération d'arguments connus et développés ailleurs, nuancés ici par le conservatisme démonstratif de l'auteur, qui rejoint Shils, et au-delà, Ortega y Gasset, dans son aversion pour les goûts de la population dans son ensemble. Ces neuf points peuvent être résumés en quatre propositions familières : la culture de masse est imposée d'en haut, par une élite dominante ; son mode de production conduit à des produits moyens, standardisés et sans audace ; sa fonction est de fournir du divertissement, de l'évasion, masquant le caractère aliénant de la société de masse et privant les consommateurs de toute autonomie intellectuelle ; enfin, la population est dans son ensemble incapable d'apprécier les produits culturels, mais ses goûts et ses standards menacent désormais l'élite intellectuelle. En substance, il s'agit là des arguments développés par Bernard Rosenberg dans son introduction à *Mass Culture* et qui servaient de norme théorique au recueil. Dans *Culture for the Millions?*, cependant, cette norme est déclassée, marginalisée. L'intervention de Van den Haag constitue désormais une voix discordante, comme l'annonce son titre, en marge d'un consensus nouveau. Il est de ce point de vue symptomatique que, dans son introduction, Paul Lazarsfeld décrive le jugement de Van den Haag sur la société de masse comme un renversement des positions de Shils. Chronologiquement, la remarque est erronée, puisque Van den Haag exprime une

³⁵ *Ibid.*, 53.

position formulée de longue date. Dans le cadre du recueil, pourtant, cette description est exacte : Van den Haag est bien dans un rôle de contradicteur minoritaire.

Ce dissensus doit d'ailleurs être relativisé, puisque la position de Van den Haag elle-même n'est plus tout à fait identique à celle qu'il exposait dans *Mass Culture*. L'évolution est perceptible par le biais d'une erreur significative, dans les premières lignes de son texte, dans lesquelles il attribue à Van Wyck Brooks la paternité d'un modèle à trois niveaux du champ culturel, là où l'auteur de *America's Coming of Age* n'avait séparé ce champ qu'en deux niveaux distincts, *highbrow* et *lowbrow*. Or, deux ans auparavant, Van den Haag utilisait lui-même un modèle dual, opposant culture haute et culture populaire, tout en rejetant la distinction entre *lowbrow* et *middlebrow*.³⁶ Il y a donc là l'esquisse d'une convergence vers le modèle du pluralisme culturel, qui confirme l'affaiblissement de la version canonique des théories de la culture de masse.

A un Van den Haag marginalisé, *Culture for the Millions?* oppose non seulement Shils mais aussi un groupe d'auteurs épousant ses conclusions. Deux d'entre eux occupent à l'époque des fonctions notables, au sein de l'industrie culturelle : Leo Rosten, auteur et responsable éditorial pour le magazine *Look*, et Frank Stanton, président du réseau C.B.S.. Tous deux se posent en défenseurs de leur activité professionnelle, en utilisant les arguments de Shils comme base théorique de cette défense.

L'article de Rosten, le moins rigoureux des deux, est constitué de ce que leur auteur qualifie lui-même en titre de "remarques rigoureusement désordonnées" ("*Some Rigorously Random Remarks*") sur les relations entre intellectuels et médias de masse.³⁷ Il n'est pas question de culture de masse dans ces quelques pages durant lesquelles Rosten dresse une liste des critiques visant les médias de masse, avant d'y répondre. Ces critiques sont cependant formulées de façons assez restrictives ou contestables pour permettre une réfutation en quelques lignes, et l'approche dialectique proposée tourne au discours auto-promotionnel. La question du conformisme dans les produits culturels de masse, par exemple, est réduite à une simple affirmation : "les médias de masse ne peuvent se permettre de marcher sur les pieds de quiconque" ("*The mass media cannot afford to step on anyone's toes.*"). Ainsi condensée, l'affirmation ne résiste pas à l'énumération de quelques initiatives audacieuses de la part des médias de masse, et Rosten peut ainsi se passer d'une analyse de l'effet d'un usage répété de stéréotypes dans les fictions télévisées, pour ne reprendre que cet exemple auquel s'était intéressé Adorno. Un autre exemple suffira sans doute à montrer les limites de l'exposé : arguant de la qualité de la production hollywoodienne contemporaine, Rosten

³⁶ "Middlebrow culture remains popular culture". Van den Haag, "Of Happiness and Despair We Have No Measure", *MC*, *op.cit.*, 527.

³⁷ Leo Rosten "The Intellectuals and the Mass media", *Culture for the Millions?*, *op. cit.*, 71-84.

mentionne la comédie musicale *Seven Brides for Seven Brothers* (Stanley Donnen, M.G.M., 1954), film que le sémiologue italien Gillo Dorfles citera quelques années plus tard comme exemple convaincant de *kitsch* cinématographique.³⁸ L'exercice, qui n'a que l'apparence d'un débat, donne surtout du poids à la remarque de Van den Haag, formulée quelques pages auparavant, sur la capacité de l'homme *middlebrow* à réduire toute discussion à une suite de clichés.³⁹

La méthode retenue par Frank Stanton est plus structurée : sa démonstration de la valeur des médias de masse se base sur un inventaire des programmes culturels proposés par la télévision. Il en conclut que les médias de masse proposent des contenus d'un haut niveau culturel, et pas seulement des émissions de divertissement. Le point fort de son discours tient à cette distinction clairement théorisée ces deux termes, culture et divertissement, mais la mise en application de cette distinction reste problématique : la liste qu'il dresse repose sur une corrélation mécanique entre le sujet d'un programme et sa qualité. Toute adaptation littéraire ou interview de personnalité notable se voit ainsi promue au rang d'émission sérieuse et culturellement significative.⁴⁰ La tactique est la même que celle qu'employait David Manning White dans son introduction à *Mass Culture*, et les limites des deux textes sont identiques : rien ne permet d'affirmer que l'adaptation en quatre-vingt-dix minutes de *Billy Budd*, citée par Stanton, ait retenu autre chose que l'intrigue du roman de Melville. Le front théorique créé par Shils, Rosten et Stanton dans le recueil propose donc une réfutation des théories de la culture de masse basée sur une représentation simplifiée, sinon caricaturale de celles-ci. Leurs arguments, thèse dominante du symposium, seront résumés par William Phillips, fondateur et rédacteur en chef de *Partisan Review*, lors du tour de table :

First, mass culture or middlebrow culture may be bad but it does not do any damage.
 Second, it is really not so bad.
 Third, it is bound to improve.
 Fourth, the masses are incapable of anything better; so why try to give them anything better?
 Fifth, we try to give them the best we can, and so we feed them special articles by Bertrand Russell and so on.
 Sixth, the very idea of an elite is not a democratic concept.
 Seventh, a key point which Mr. Hughes developed and which is accepted by a number here, political democracy requires cultural democracy and cultural democracy requires something called mass culture.⁴¹

³⁸ Gillo Dorfles, *Le Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*, op. cit. Dans un registre similaire, Frank Stanton mentionne l'écrivain James Gould Cozzens comme preuve de la qualité des sélections des clubs du livre, alors que celui-ci avait été l'objet d'une célèbre attaque de la part de Dwight MacDonal, l'accusant de médiocrité littéraire. Dwight Macdonald, "By Cozzens Possessed" *Commentary* (Janvier 1958), 36-47.

³⁹ Van den Haag, "A Dissent from the Consensual Society", op. cit., 53.

⁴⁰ Frank Stanton, "Parallel Paths", *Culture for the Millions?*, op. cit., 85-91.

⁴¹ William Phillips, tour de table, section "Ideals and Dangers of Mass Culture", op.cit., 191.

Le recensement est presque complet : défense des médias de masse au nom de la démocratie, alibi fourni par le traitement de sujets sérieux, passage progressif d'une réfutation des théories de la culture de masse en apologie des médias de masse. Pourtant, la liste omet un mot-clé, "intellectuel". Par-delà les convergences de méthode et cette énumération de listes d'œuvres "de qualité" proposées par les médias de masse, les textes de Rosten et Stanton ont en effet en commun un argument central : la méfiance des intellectuels envers une supposée culture de masse découle de leurs propres difficultés à se situer dans la société.

Chez Rosten, ce thème s'inspire nettement de la description par Shils du critique culturel comme un intellectuel déçu. Il s'étonne ici de leur réticence à accepter "l'évidence" de l'incapacité d'une majeure partie de la population à accéder à la culture supérieure. Cette réticence naîtrait d'un snobisme paradoxal, poussant les intellectuels à idéaliser le peuple, parce qu'ils en sont pour la plupart issus, tout en méprisant les goûts populaires :

It is understandable that twentieth century intellectuals should dread snobbery, at one end of the social scale, as much as they shun mob favor at the other. But the intellectual's snobbery is of another order, and involves a tantalizing paradox: a contempt for what hoi polloi enjoy, and a kind of proletarian ethos that tacitly denies inequalities of talents and taste.⁴²

Les médias de masse rempliraient donc une fonction complémentaire de celle des intellectuels, en satisfaisant les aspirations culturelles d'une population incapable d'accéder aux œuvres les plus ambitieuses. Le titre de l'article de Stanton évoque les "chemins parallèles" des médias de masse et des intellectuels, jouant le même rôle mais différant dans le détail, l'ambition de *diffusion* maximale des uns générant une peur de la *dilution* chez les autres. La controverse sur le rôle de la "vulgarisation" ne serait que le résultat de ce malentendu.⁴³

Les deux auteurs soulignent leur intérêt pour les analyses critiques de leur outil de travail ; ils mettent pourtant en accusation les responsables de ces critiques, dont l'élitisme s'opposerait aux aspirations démocratiques de l'industrie culturelle. Il n'est pas question ici de culture de masse, puisque Stanton et Rosten minimisent le rôle idéologique et social des médias de masse, présenté comme une projection des propres préoccupations et incertitudes des critiques. L'approbation de principe du rôle des intellectuels s'accompagne donc d'une opposition aux théories qu'ils développent.

⁴² Rosten, "The Intellectual and the Mass media : Some Rigorously Random Remarks", *op. cit.*, 82.

⁴³ Stanton, "Parallel Paths", *op. cit.*, 86-87.

Comme dans le texte de Shils, on assiste ici à un retournement rhétorique, la critique envers les intellectuels s'accompagne d'une description de l'"hostilité" de ceux-ci :

I return to a central point: that some sort of hostility on the part of the intellectuals towards the mass media is inevitable, because the intellectuals are a minority, one not really reconciled to some basic features of democratic life. They are an articulate and cankerous minority, not readily given to examining evidence about the mass media and arriving at conclusions, but more likely to come to conclusions and then select the evidence to support them. But they are an invaluable minority.⁴⁴

Cette précieuse minorité, aux méthodes contestables et aux conclusions erronées, est invitée à s'intéresser de plus près aux données disponibles sur les médias de masse afin de leur permettre de s'améliorer : Rosten leur demande de "meilleures performances", tandis que Stanton leur réclame des "critiques éclairées". Les deux textes s'accordent donc pour décrire l'utilité que pourraient avoir les intellectuels, le rôle qu'ils pourraient jouer, pour mieux souligner le manque de pertinence des théories jusque-là disponibles. L'intervention de Stanton est rythmée par ces rappels de l'isolation des intellectuels, de leur ignorance des réalités culturelles et sociales, leur rapport exclusif à la culture ("Le point de vue [de l'intellectuel] est que si les standards restent hors de portée du plus grand nombre, le niveau d'ensemble s'élèvera graduellement"⁴⁵) par opposition à des médias de masse partageant et accompagnant les aspirations de la population. Dans les théories de la culture de masse, les intérêts des intellectuels sont présentés comme coïncidant avec ceux du peuple, même si celui-ci n'en a pas nécessairement conscience, contre l'industrie culturelle. Stanton renverse cette alliance, puisque la population et les médias de masse sont opposés à des intellectuels présentés comme un groupe anti-démocratique, cherchant à maintenir son statut social.

Le tour de table offre un autre exemple de cette volonté d'inversion des rôles. Un producteur de télévision, Robert Saudek, y compare les intellectuels à des "grossistes en idées", tandis que les médias de masse en seraient les "détaillants" ("*wholesale trade*" et "*retail trade*").⁴⁶ Saudek, comme Stanton, décrit donc une césure entre les intellectuels et le peuple mais, par sa métaphore, il inverse également le rapport entre la masse et l'individu : celui-ci serait paradoxalement mieux traité par les médias de masse que par les critiques culturels. Les pistes suggérées par Shils trouvent leur aboutissement dans cette déclaration anti-intellectuelle au sein même d'un symposium organisé par et pour ceux-ci. David Manning White, dans son introduction à *Mass Culture*, avait déjà émis un jugement comparable, mais autrement plus nuancée. Pour Shils, la critique de la

⁴⁴ *Ibid.*, 90.

⁴⁵ "His view is that if standards remain beyond the reach of the many, the general level will gradually rise". *Ibid.*, 86.

⁴⁶ Robert Saudek, tour de table, section "The Mass media", *op. cit.*, 168.

culture de masse était nocive car contraire à l'intérêt national : cette idée est reformulée de façon plus pragmatique par Stanton ou Rosten, qui attaquent la prétention des intellectuels à se situer en observateur extérieurs de leur société. David Riesman soulignait en 1952 que la fonction des intellectuels nécessitait une "tension" entre son milieu et lui.⁴⁷ Sept ans plus tard, ce symposium aboutit à la conclusion opposée.

Contrairement à ce qui se produisait dans les sections techniques de *Mass Culture*, il ne s'agit pas ici de proposer une évolution ou un affinement des théories de la culture de masse, mais bien d'un appel à l'abandon de celles-ci. Cet appel rencontre un certain succès, si on en juge par exemple par l'évolution du nom sous lequel le symposium est désigné. Le sujet de l'évènement, repris lors de la publication dans *Daedalus* en 1959, était "Mass Culture and Mass media", mais lorsque *Culture for the Millions?* paraît deux ans plus tard, l'intitulé est devenu "Mass media in Modern Society" et les théories de la culture de masse sont déjà en voie d'effacement. Pourtant, si le recueil s'apparente à une condamnation de son propre sujet d'étude, le travail théorique de fond n'est pas abandonné. Nous avons ainsi vu quels aménagements Ernest Van den Haag avait pratiqués par rapport à ses positions précédentes, même s'ils sont dissimulés par sa position de contradicteur déclaré. L'exploration la plus fructueuse des évolutions possibles des théories de la culture de masse est alors le fait d'un auteur moins préoccupé par les rapports de force au sein du symposium, le critique Stanley Hyman. Collaborateur de *Commentary* et représentant, selon Irving Howe, de la vieille garde new-yorkaise,⁴⁸ Hyman ne se voit cependant accordé qu'un statut marginal dans le recueil : son texte est ainsi le seul que Paul Lazarsfeld omette de présenter dans son introduction.

Intitulé "Ideals, Dangers and Limitations of Mass Culture", l'article ne présente pas d'avancée révolutionnaire.⁴⁹ Il est pourtant notable pour son exploitation d'intuitions théoriques qui se présentaient deux ans plus tôt, dans *Mass Culture*, comme autant d'indices d'une évolution possible, éparpillés dans les sections techniques et les articles les moins exposés du recueil. Faisant évoluer la théorie canonique de la culture de masse, et citant Macdonald, le texte de Hyman échappe en partie aux critiques formulées lors du symposium à l'encontre des intellectuels et de leur rôle. Il explore ainsi le concept de pluralisme, et il est le seul à utiliser le terme, dans le cadre d'une approche critique, plutôt que d'abandonner l'idée aux adversaires des théories de la culture de masse. Contre le modèle canonique simplifié, présentant la culture de masse comme imposée d'en haut, il note que la demande du public pour un type de contenu suscite

⁴⁷ Riesman, "Our Country and Our Culture", *op. cit.*, 314.

⁴⁸ Howe, *The New York Intellectuals*, *op. cit.*, 49.

⁴⁹ Stanley Edgar Hyman, "Ideals, Dangers and Limitations of Mass Culture", *Culture for the Millions?*, *op. cit.*, 124-141.

systématiquement une offre adaptée. Si le public n'est pas seulement une masse passive, il ne s'agit pas pour autant d'une abdication sans concession à l'idée que l'industrie donne au public ce qu'il désire, puisque Hyman précise que le contenu des magazines reste en majorité "effroyable et décourageant". Contre les préconisations de Shils, il introduit également des considérations économiques dans son analyse, en distinguant la situation de médias comme les magazines, dont les coûts relativement faibles permettent un réel pluralisme, de celle de la télévision ou du cinéma, médias nécessitant des infrastructures plus lourdes et qui ne peuvent être rentables qu'en atteignant une diffusion massive. La révision proposée par Hyman impose une complexification de la théorie canonique de la culture de masse, puisqu'elle nécessite de traiter de façon indépendante les différents médias qui la composent. Le concept ne s'applique plus alors uniformément à l'ensemble des médias de grande diffusion, mais seulement à ceux dont les coûts de production imposent la création de produits "capables de satisfaire un public se comptant en milliers ou en millions".⁵⁰ Dans l'ensemble de ces cas (quotidiens, cinéma, radio ou télévision), le rôle du critique demeure cependant essentiel. Il demeure le détenteur de l'autorité en matière culturelle, capable de définir des normes et de pointer les évolutions souhaitables :

Then it is necessary to talk of improving standards, raising levels, educating public taste, taking the initiatives for better quality, and such functions are more proper to a benign tyranny than to our anarchic cultural democracy.⁵¹

L'alternative proposée est classique, arnoldienne : culture ou anarchie. En restreignant le champ d'application des théories de la culture de masse, Hyman légitime une position autoritaire des intellectuels, dont la tâche est d'imposer une "tyrannie bénigne" pour le bien du plus grand nombre, dans le cas de ces médias de masse au sein desquels le pluralisme est impossible.⁵² L'affaiblissement de la théorie permet une réaffirmation du rôle des intellectuels, contre l'entreprise de délégitimation de Shils, Rosten ou Stanton. La continuité avec les formes canoniques de la théorie de la culture de masse est quant à elle assurée par la prise en compte du facteur économique, dans ses interactions avec les critères d'évaluation intellectuels ou moraux, ainsi que par l'emploi délibéré de l'expression *mass culture*.

⁵⁰ "It is only when the expenses of production become prohibitive [...] that a wide variety of aesthetic goods become impossible, and only ventures that will satisfy many thousands or millions are feasible." Hyman "Ideals, Dangers and Limitations of Mass Culture", *op. cit.*, 131.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Ce point constitue peut-être l'aspect le plus contestable de la démonstration, puisque les frontières définies par Hyman sont des plus floues (un public se comptant en milliers ? en millions ?) ; radio et cinéma ont de plus prouvé qu'ils pouvaient être produits pour les publics les plus restreints.

Ayant ainsi justifié la fonction des intellectuels et les limites de leur champ d'exercice, Hyman parachève sa démonstration en se prenant lui-même pour objet. Dans *Mass Culture*, le seul exemple de ce type de réflexivité était le texte de Robert Warshow, qui s'interrogeait sur les rapports entre le rôle de père et celui de critique.⁵³ Hyman cite ce texte et en imite la démarche, se décrivant dans une pluralité de rôles : comme critique, mais aussi comme client, consommateur, parent ou enseignant de littérature. A chacun de ces rôles correspondent des rapports différents aux produits culturels de masse (il répertorie six attitudes possibles : rejeter, adopter, ignorer, améliorer, remplacer, avertir), à partir desquels se construit une position nuancée, parfois contradictoire. L'intellectuel n'est donc plus ici un être abstrait, défini par une unique fonction, mais un individu se positionnant subjectivement face à la culture de masse. Les critères d'évaluation dus à sa formation intellectuelle ne remplacent pas ceux dont il dispose en tant que consommateur moyen, mais ils s'y ajoutent. L'approche se veut donc plus pragmatique, plus proche de l'expérience, notion centrale chez Warshow ou John Dewey, que celle de Van den Haag, Macdonad ou Bernard Rosenberg. Elle permet surtout à Hyman de prouver le simplisme des représentations des intellectuels comme groupe coupé de la population dans leur rapport à la culture.

Ayant affirmé la nécessaire auto-analyse qu'implique la fonction d'intellectuel, Hyman s'intéresse, comme Warshow, au potentiel critique que détiennent les produits culturels de masse s'ils intègrent eux aussi une dose de réflexivité. Lorsqu'il souligne les vertus de l'ironie, qui permet à l'industrie culturelle de révéler ses propres travers, de dénaturaliser les stéréotypes qu'elle emploie, la description rappelle le travail de Kurtzman. Le "plaisir irrité" que ressentait Warshow à la lecture de *Mad* est remplacé par une évaluation positive de ces voix dissonantes, de cette potentialité d'une critique provenant de l'intérieur des médias de masse. Dans sa démonstration, Hyman s'appuie sur une lettre que lui avait adressée le critique culturel Patrick Hazard,⁵⁴ référençant quelques exemples d'ironie dans la culture populaire allant des Marx Brothers au comique Fred Allen en passant par le magazine *Humbug*.⁵⁵ Ainsi, Hyman et Hazard introduisent dans le débat un paramètre jusqu'alors négligé par les théories de la culture de masse : la

⁵³ Warshow, "Paul, the Horror Comics, and Dr. Wertham", *op. cit.*, 199-211.

⁵⁴ Auteur notamment d'un historique du traitement de la culture populaire par les intellectuels de 1924 (*The Seven Lively Arts*) à 1957 (*Mass Culture*) et s'interrogeant sur les raisons du changement de perspective entre ces deux dates. Hazard était également présent pour le symposium, bien que ne faisant pas partie des principaux intervenants. Patrick D. Hazard, "The Public Arts and the Private Sensibility", *Contemporary Literary Scholarship* (1958), repris dans Davison, Meyersohn et Shils *Literary Taste, Culture and Mass Communication. Volume 1 – Culture and Mass Culture*, *op. cit.*, 133-166.

⁵⁵ Ce dernier exemple nous intéresse particulièrement, puisque le rédacteur en chef de *Humbug* était aussi celui des premières années de *Mad*, Harvey Kurtzman. Ces reconnaissances isolées mais concordantes de la qualité de son travail sont d'autant plus significatives que rien ne permet d'affirmer que les critiques savaient qu'un seul créateur était responsable successivement des deux publications.

possibilité pour l'industrie culturelle de nourrir des voix discordantes, à l'attention d'un public de consommateurs éclairés. L'analyse reste cependant à l'état d'ébauche, puisqu'aucune différence n'est faite entre, par exemple, le *comic strip* *Lil'Abner* de Al Capp, qui use du pastiche et de la satire, et les parodies de *Humbug* ou *Mad*. Néanmoins, cette piste, même à demi explorée, pointe vers une autre évolution possible du débat culturel.

L'article de Hyman est un exercice de redéfinition des frontières, embrassant aussi bien le champ d'application des théories de la culture de masse que la notion d'intellectuel ou les ressources en matière de critique culturelle. Il s'agit bien d'un affaiblissement, ou plus précisément d'un assouplissement de la thèse canonique encore défendue par Van den Haag dans le recueil, mais contrairement à Shils, Stanton ou Rosten, Hyman n'en appelle pas à la disparition du concept. Tout en mettant en garde contre la tendance de l'industrie culturelle à générer des espaces pseudo-autonomes à ses marges (depuis la musique folk, ersatz de culture populaire traditionnelle jusqu'à Norman Mailer et sa rébellion stéréotypée), et tout en réaffirmant le rôle des intellectuels comme instance d'évaluation indépendante, il fait montre d'un certain optimisme quant aux évolutions possibles des médias de masse. Cette position complexe, nuancée, montre qu'il est encore possible, deux ans après *Mass Culture*, de faire évoluer les théories de la culture de masse sans en sacrifier les principaux postulats. *A contrario*, le rôle marginal qui lui est dévolu au sein de *Culture for the Millions?* suggère que l'heure n'est plus à ces ajustements.

1.3 Un bilan contrasté, un débat en cours d'abandon

Mettant en avant les idéaux, mais surtout les limites et les dangers de la culture de masse, le texte de Hyman est critiqué par plusieurs contributeurs de *Culture for the Millions?*, qui lisent son intervention comme une réitération de la position canonique sur le sujet.⁵⁶ Pourtant, publié au sein de *Mass Culture*, il aurait été lu comme une importante rupture avec la norme théorique du recueil et classé parmi les textes défendant la culture de masse, puisqu'il cite avec approbation un critique comme Leslie A. Fiedler. Un autre exemple de basculement nous est fourni par l'intervention durant les débats de Gilbert Seldes, qui prend la défense des intellectuels face aux attaques dont ils sont l'objet, et se trouvent de fait associé aux critiques culturels, contre les médias de

⁵⁶ Stuart Hughes "Mass Culture and Social Criticism", *Culture for the Millions?*, 147 et Stanton "Parallel Paths", *op. cit.*, 87.

masse. Ses positions n'ont que peu varié de 1957 à 1959, mais l'évolution du contexte a modifié son positionnement relatif.⁵⁷

Le changement de contexte durant les deux années écoulés n'explique pas à lui seul les différences observées entre les deux recueils. La sensibilité des éditeurs de *Mass Culture* expliquait en partie leur choix de texte, expliquant par exemple la légère sur-représentation de *Dissent*, auquel Bernard Rosenberg collaborait. L'influence des choix personnels présidant à l'élaboration de l'un ou l'autre recueil interdit de considérer l'un ou l'autre comme des représentations directes de l'état du débat à l'époque de leur publication respective. En dépit de cette difficulté, il faut revenir sur la présentation conventionnelle, qui fait de ces deux recueils les principales étapes de l'institutionnalisation du débat sur la culture de masse.⁵⁸ Si *Mass Culture* constituait bien une tentative de régulation du débat, grâce à un dispositif éditorial tentant de réconcilier autant que possible les opinions divergentes autour d'une norme unifiée, *Culture for the Millions?* est en grande partie dédié à une remise en cause de cette norme. Pour une bonne part des intervenants, les théories de la culture de masse appartiennent déjà au passé, et tout se passe comme si *Mass Culture*, en donnant à la question culturelle une forme identifiable ainsi qu'un catalogue de références visant à l'exhaustivité, avait épuisé les arguments des tenants du concept. En faisant de la fonction des critiques culturels la question centrale du symposium, Shils et Lazarsfeld postulent l'invalidité des théories de la culture de masse, et se posent en explorateurs cherchant à remonter aux sources de l'erreur. L'idée de culture de masse continue pourtant à être développée, par Van den Haag ou Hyman, mais cette exploration est confinée aux marges du recueil ; la critique est dépassée par une méta-critique qui la prend pour objet. Nous avons noté comment, dans *Mass Culture*, la discussion était bornée par une norme théorique n'offrant qu'une gamme limitée de positionnements, et rendant impossible une défense convaincante des produits culturels de masse. Le même phénomène se reproduit ici, avec des effets inverses, puisque l'accusation récurrente d'élitisme dans le recueil oblige les théoriciens à défendre leur fonction plutôt qu'à développer leurs arguments, comme l'illustre surtout le texte de Van den Haag.

Ce consensus théorique dans *Culture for the Millions?* n'est cependant pas unanime. Le recueil est, nous l'avons dit, constitué des articles présentés lors du symposium mais aussi de transcriptions des débats suscités par ceux-ci, et la lecture de ceux-ci démontre que le changement de paradigme est encore en 1959 l'objet de

⁵⁷ Gilbert Seldes, tour de table, section "The Mass media", *op. cit.*, 170.

⁵⁸ Ce résumé courant est notamment employé par l'auteur de la préface de l'édition de 1992 de *Culture for the Millions?*, Garth S. Jowett., universitaire spécialiste des communications. "Introduction to the Transaction Edition", dans Jacob Norman [ed.], *Mass media in Modern Society* (New Brunswick : Transaction Publishers, 1992), 2-3.

violentes discussions. Bernard Rosenberg affirmera d'ailleurs que le symposium avait été "truqué" en faveur des partisans de la culture de masse.⁵⁹ Rosenberg lui-même aura ainsi l'occasion durant les débats de contester avec force l'intervention de Shils, dénonçant sa description d'une société consensuelle et organique, en rappelant sa conviction que la culture de masse est avant tout un instrument de domination politique.⁶⁰ L'intervention de William Phillips, partiellement citée plus haut, est un autre exemple notable de ces voix discordantes, audibles durant les débats mais non pendant les interventions elles-mêmes. Le rédacteur en chef de *Partisan Review* propose un retour à la forme du débat en vigueur jusqu'à *Mass Culture*, en soulignant son attachement à un modèle binaire du champ culturel, ainsi qu'à un traitement de la culture de masse comme phénomène simultanément esthétique, économique et politique. L'idée de pluralisme culturel lui semble spécifiquement dangereuse, puisqu'il y voit une façon pour les intellectuels de renoncer à leurs valeurs, à leur fonction d'établissement de distinctions ("Qu'est-ce que nous défendons, qu'est-ce qui a de la valeur à nos yeux?").⁶¹ Si les débats donnent l'opportunité aux théoriciens classiques de la culture de masse de faire entendre leur voix et leurs divergences, ils ne leur permettent pas pour autant d'imposer leur propre paradigme. Celui-ci apparaît condamné à la fois par les attaques venues de Shils ou des responsables de l'industrie culturelle, mais également par les évolutions des termes du débat, déjà en germe dans *Mass Culture*, exprimées ici par Hyman.

Cherchant simultanément à théoriser la culture de masse et à théoriser les théoriciens de la culture de masse dans un volume de petite taille (deux cents pages), *Culture for the Millions?* a une portée bien moindre que le recueil de Rosenberg et White. La transcription des débats en fin d'ouvrage constitue sans doute l'aspect le plus novateur de l'ouvrage, du moins le plus important pour l'étude de l'évolution des théories de la culture de masse. Elle offre en effet un exemple rare de discussion directe entre tenants de thèses opposées, plutôt que ces dialogues par textes interposés, autour desquels s'articulait *Mass Culture*. Cependant, ces échanges directs sont surtout pour les protagonistes l'occasion de réitérer des positions déjà connues, en les agrémentant à l'occasion d'imprécisions dues à l'improvisation.⁶² Ce manque de clarté conduit un des

⁵⁹ Bernard Rosenberg, "Mass Culture Revisited", *op. cit.*, 9. Rappelons également que lors de la première publication du recueil, dans *Daedalus*, ce tour de table n'était pas reproduit, offrant du symposium une vision plus tranchée encore que celle que propose *Culture for the Millions?*

⁶⁰ Bernard Rosenberg, tour de table, section "A General Theory of Mass Culture", *Culture for the Millions?*, *op. cit.*, 162-3.

⁶¹ "What do we stand for, what do we value?". Phillips, tour de table, section "Ideals and Dangers of Mass Culture", *op. cit.*, 193.

⁶² Gilbert Seldes tente ainsi d'expliquer en quoi Chaplin est plus important que Proust (p. 179), avant de se faire rabrouer par Randall Jarrell, qui l'accuse "d'utiliser le bon contre le mieux" (p. 182).

intervenants à noter qu'il s'est senti d'accord avec tout le monde, puisque chacun semble utiliser sa propre définition des concepts-clés du débat (culture, intellectuel, démocratie, etc.).⁶³ D'autres témoignages montrent pourtant que ces débats sur la culture de masse avaient pu, en d'autres circonstances, mener à des échanges violents, notamment entre Edward Shils et ses contradicteurs. Dans une lettre adressée à Leo Lowenthal, Dwight Macdonald donne à lire l'ampleur des inimitiés générées par le débat.

Shils's piece in *Daedalus* was so bad that I find it hard even to find a point at which to attack. I suppose you have heard of the little scandal at the Congress for Cultural Freedom meeting in Berlin [June 20, 1960], when Will Phillips of *Partisan Review*, an invited guest, arose after Shils had delivered a similar paper and asked, "May I say something?" Shils, who was the chair, is alleged to have replied "No." Will then sat down. I was told the audience was on Will's side. Shils is almost crazy, I'd say.⁶⁴

Que retenir, alors, de ce *Culture for the Millions?* Principalement son atmosphère d'hostilité aux théories classiques de la culture de masse, et le rôle central joué par Edward Shils. Son texte ouvrant le recueil est, comme d'ailleurs sa critique de *Mass Culture*, une étape importante dans le débat, notamment par la capacité de Shils ressusciter des arguments présentés dans "Our Country and Our Culture" mais omis dans le recueil de Rosenberg et White. Deux autres interventions méritent d'être distinguées. La première est celle de Hannah Arendt, sur laquelle nous reviendrons amplement par la suite, puisque l'auteur de *The Human Condition* retouchera et étendra son texte deux ans après le symposium. La seconde serait celle de Stanley Hyman, étonnamment oubliée par les historiens, qui apporte pourtant un démenti au constat de stagnation du débat, qui sera dressé rétrospectivement à propos de cette période.⁶⁵

En 1959, et plus encore en 1961, lorsque paraît *Culture for the Millions?*, les théories de la culture de masse apparaissent donc déjà condamnées ou abandonnées par une partie des intellectuels. Lorsque l'historien Stuart Hughes annonce que le seul problème faisant encore débat aux Etats-Unis est à chercher dans les états du Sud, faisant référence à la question des droits civiques des noirs américains, il déclare qu'il est

⁶³ "The definition of mass culture at this conference has shifted from one speaker to another, and so I have found myself, as many of you have, in the wonderful position of being able to agree with all sorts of contrasting viewpoints." Leo Sionni, tour de table, section "Mass Culture and the Creative Artist", *Culture for the Millions*, *op. cit.*, 177.

⁶⁴ Lettre à Leo Lowenthal, 23 juillet 1960, dans Wreszin [ed.] *A Moral Temper*, *op. cit.*, 301. L'anecdote est également rapportée, avec quelques différences de détail, par William Phillips lui-même dans ses mémoires. Phillips, *A Partisan View*, *op. cit.*, 155.

⁶⁵ Ce constat est par exemple celui de Irving Howe ("The New York Intellectuals, A chronicle and a Critique", *op.cit.*) mais aussi celui de Paul Lazarsfeld, chargé d'écrire l'introduction à *Mass Culture Revisited*, en 1971. Pour être complet, il faut noter que le texte de Arthur Schlesinger Jr., dont il a peu été question ici, a également été distingué par certains historiens des communications, pour la qualité prophétique de ses propositions de régulation de la télévision. Voir par exemple : Janet Steiger, *Blockbuster TV* (New York: New York University Press, 2000), 63.

temps pour les intellectuels de détourner leur attention vers d'autres questions que le débat culturel.⁶⁶ Douze ans plus tard, dans une analyse rétrospective, Paul Lazarsfeld confirmera cette corrélation entre l'apparition de nouveaux problèmes de société (la question raciale, la guerre du Vietnam, l'agitation sur les campus) et l'abandon des théories de la culture de masse dans les années soixante. *Culture for the Millions?* n'est en aucun cas un facteur déclenchant de cet abandon, mais le ton du symposium indique bien que dès 1959, le consensus critique atteint au moment de la publication de *Mass Culture* a déjà disparu, remplacé par une méfiance à l'égard des théories de la culture de masse. Cette méfiance, qui ira croissante après 1959, ne signifie pas pour autant que le débat cesse immédiatement, mais elle explique sans doute la diminution rapide de son importance dans les années suivantes. Au moment où le recueil paraît, en 1961, ce débat a de fait disparu des revues intellectuelles dans lesquelles il s'était développé.

II. Le débat s'achève dans les journaux intellectuels

Après 1957, mais surtout après 1959, les articles traitant de la culture de masse se raréfient dans les journaux jusqu'alors associés à la question : *Commentary*, *Partisan Review*, ou *Dissent (Politics)* ayant de son côté disparu depuis près de dix ans). Après 1962, on cherchera le moindre article sur le sujet dans l'une ou l'autre de ces publications, et dès 1968, Irving Howe se réfèrera au débat au passé, dans un article rétrospectif sur les *New York intellectuals*.⁶⁷ Cette disparition est donc très rapide, puisqu'en moins de dix ans, les théories de la culture de masse sont abordées comme un phénomène historique, révolu.

Après un renouveau de ce débat, coïncidant avec la parution de *Mass Culture*, l'intérêt pour la question décroît, dans une période s'échelonnant entre le symposium organisé par *Daedalus* et sa publication sous forme d'ouvrage. *Partisan Review* est un cas particulier, puisque le magazine de Rahv et Phillips avait déjà pris ses distances avec le débat bien avant 1957. Cet éloignement ne l'empêchera d'ailleurs pas de publier la dernière grande contribution au sujet de Dwight Macdonald, "Masscult & Midcult". *Dissent* et *Commentary*, en revanche, continuent jusqu'en 1961 à traiter de la question, en se reposant sur un groupe d'auteurs écrivant pour l'un ou l'autre magazine, se répondant ou commentant leurs publications respectives. Contrairement à ce que leur alignement politique respectif pourrait laisser suggérer, *Dissent* se réclamant du

⁶⁶ "The one great divisive question left in our society is to be found in the South." Stuart Hughes, tour de table, section "Ideals and Dangers of Mass Culture", *op. cit.*, 169.

⁶⁷ Irving Howe, "The New York Intellectuals, A chronicle and a Critique", *op.cit.*, 29-51.

socialisme là où *Commentary* adoptait une ligne plus droitère, plus proche du nouveau positionnement des NYI, les deux publications ont sur cette question de la culture de masse des positions très similaires. Cet intérêt pour le sujet à la fin des années cinquante, encore souligné par la notoriété des auteurs impliqués (Macdonald, Van den Haag, Rosenberg), rend d'autant plus visible la disparition de la question des pages de chacune des deux publications, au début de la décennie suivante. Paradoxalement, l'expression elle-même survit au débat, et continue à être employée, alors qu'elle a cessé d'être un enjeu théorique. Plutôt que d'une disparition du débat, il faudrait évoquer une stabilisation de celui-ci, qu'accompagne un changement de support, puisqu'au moment précis où la question quitte les magazines intellectuels, paraît une série d'ouvrages traitant du sujet.

A la fin des années cinquante, les positions politiques de *Dissent* et de *Commentary* diffèrent notablement. Le premier a en effet été fondé en 1954 par Irving Howe pour préserver une ligne radicale et socialiste contre l'évolution droitère et conformiste des deux autres organes de l'intelligentsia new-yorkaise, *Partisan Review* et *Commentary*, en ayant recours à de nombreux auteurs n'appartenant pas au groupe. Dans un ouvrage consacré au traitement du débat sur la culture de masse dans *Dissent*, l'historienne Lou Anne Bulik suggère que le magazine avait développé une ligne critique originale sur le sujet, s'écartant de celle de ses deux concurrents directs.⁶⁸ En accord avec la ligne directrice de la publication, promouvant le radicalisme contre une "sinistre atmosphère de conformisme" ("*a sinister atmosphere of conformity*"),⁶⁹ les auteurs de *Dissent* auraient opté pour un traitement du problème de la culture de masse se préoccupant avant tout de ses conséquences sociales. Les préoccupations des contributeurs du magazine rejoignent donc celles des membres de l'École de Francfort, les amenant à s'interroger sur l'industrie culturelle comme phénomène économique, outil de diffusion idéologique et comme instrument de domination. Bulik oppose cette approche à celle en vigueur dans les deux autres publications, dès le début des années cinquante, privilégiant une approche esthétique de la culture de masse, centrée sur ses rapports avec la culture haute. Cette thèse s'appuie sur un phénomène historique bien documenté, l'évolution des NYI d'une position radicale vers un libéralisme plus apaisé dans les années cinquante, avant de continuer, pour une part d'entre eux, un parcours vers la droite du champ politique aboutissant à la création du néo-conservatisme.⁷⁰ La rédaction de *Commentary*, comprenant notamment Irving Kristol ou Norman

⁶⁸ Lou Anne Bulik, *Mass Culture Criticism and Dissent*, (Berne : Peter Lang inc., 1993).

⁶⁹ Irving Howe, "A Word to Our Readers", *Dissent* n°1 (Hiver 1954), 3.

⁷⁰ On se réfèrera à ce sujet aux ouvrages d'Alexander Bloom et Alan Wald, cités plus haut. Wald, en particulier, se montre fasciné par une évolution qu'il désapprouve. Pour une analyse contradictoire, voir Ruth R. Wisse, "The New York (Jewish) Intellectuals", *Commentary* (novembre 1987), 28-38.

Podhoretz, constitue certainement la faction la plus conservatrice de ces intellectuels à cette époque, et il est tentant de conclure que ces différences politiques impliquent un traitement différent de la question de la culture de masse. Pourtant, une étude des articles publiés dans l'une ou l'autre publication à la fin des années cinquante et au début de la décennie suivante n'apporte que peu d'éléments à l'appui de cette hypothèse.

La liste des contributeurs des deux publications, tout d'abord, est très similaire sur cette question de la culture de masse. Dwight Macdonald, Irving Howe ou Ernest van den Haag participent ainsi aux deux publications, livrant des articles dans lesquels on peinerait à discerner l'influence de lignes éditoriales distinctes. La référence à l'Ecole de Francfort, par exemple, dont Bulik fait une spécificité de *Dissent*, est utilisée par Francis Golfing dans *Commentary* pour pointer les insuffisances d'un article de Bernard Rosenberg, paru précisément dans *Dissent*.⁷¹ L'adéquation entre positionnement politique et discours culturel est donc tout sauf systématique, et la réflexion sur la culture de masse doit plus aux préoccupations propres aux participants au débat qu'à l'opposition entre les deux revues.

Quelque peu éteint après 1953, année durant laquelle Macdonald et Greenberg écrivent respectivement "A Theory of Mass Culture" et "The Plight of our Culture", le débat reprend vie à partir de la publication de *Mass Culture*. Nous l'avons dit, le recueil de Rosenberg et White n'est pas simplement une compilation de textes préexistants, puisqu'il tente d'imposer une norme théorique définissant la façon dont doit être abordée et jugée la question de la culture de masse. Le renouveau du débat est cependant antérieur de quelques mois à sa publication, remontant à la parution de l'article de Bernard Rosenberg "Attitudes to Mass Culture", paru début 1956, dans *Dissent*, qui constituera par la suite la base de son introduction à *Mass Culture*.⁷² Il s'agit à l'origine d'une critique de l'ouvrage *Parade of Pleasure*, de Geoffrey Wagner, un inventaire critique des formes modernes des arts populaires.⁷³ S'insurgeant contre ce qu'il considère être la complaisance de l'auteur, Rosenberg esquisse les principaux arguments de ce qui deviendra son plaidoyer pour l'homme post-moderne face à la culture de masse. L'article ne suscite alors guère de réactions, d'autant qu'il est suivi, deux numéros plus tard, par un autre texte présentant une position quasiment opposée, celle de Henry Rabassiere, réponse aux critiques de Gunther Anders à propos de la télévision (le texte d'Anders et la réponse de Rabassiere seront d'ailleurs reproduits dans le chapitre dédié à la télévision de *Mass Culture*). En cette année 1956, le débat sur la culture de masse est absent aussi bien de *Commentary* que de *Partisan Review*.

⁷¹ Francis Golfing "Wiping the Slate Clean", *Commentary* (Juin 1959), 546-47.

⁷² Bernard Rosenberg, "Attitudes to Mass Culture", *op. cit.*, 25-28.

⁷³ Geoffrey Wagner, *Parade of Pleasure, A Study of Popular Iconography in the USA* (Londres : D. Verschoyle, 1954).

Il faudra attendre la publication l'année suivante de *Mass Culture*, qui contient d'ailleurs autant de textes provenant de *Commentary* que de *Dissent*, pour que le sujet réinvestisse les magazines des intellectuels new-yorkais au moment même où il est susceptible d'être découvert par le grand public. Le recueil suscite de nombreuses analyses par les principaux acteurs du débat, lesquelles l'interprètent correctement comme une entreprise polémique et non comme une simple compilation. Les plus saillantes de ces critiques génèrent à leurs tours des réponses souvent violentes, dessinant de nouveau des lignes de fractures que le relatif assouplissement du débat avait dissimulées jusque là. Surtout, cet épisode donne l'occasion à certains acteurs nouveaux de se manifester. Le rôle d'Edward Shils a été évoqué précédemment ; sa notoriété repose pour bonne part sur sa critique de *Mass Culture* et sur les commentaires qu'elle a à son tour suscités.⁷⁴ Herbert J. Gans, présent dans *Mass Culture* avec un article aussi important que peu remarqué,⁷⁵ marquera lui aussi sa volonté de jouer un rôle dans le débat en répondant dans *Dissent* même au fameux "Pop Culture: Kitsch Criticism" de Harold Rosenberg paru dans le numéro précédent, et saisissant l'occasion pour continuer son exploration d'une approche pluraliste de la culture.⁷⁶

La parution de l'ouvrage de Richard Hoggart, *The Uses of Literacy*, coïncidant avec celle de *Mass Culture*, est également l'occasion pour les critiques de considérer le problème de la culture de masse sous un angle différent. L'ouvrage n'est cependant pas l'objet d'une attention comparable à celle reçue par le recueil de Rosenberg et White. Les critiques adoptent un ton moins polémique : les attaques violentes et les conflits de personnes dont étaient coutumiers les NYI entre eux n'avaient pas lieu d'être au moment de rendre compte du travail du chercheur anglais. Dwight Macdonald se montre ainsi très élogieux à propos du livre dans un article pour *Encounter*, il est vrai publié en Angleterre, tandis que William J. Newman le qualifie "d'ouvrage important" dans *Dissent*.⁷⁷ Aucun des deux critiques ne relève pourtant l'écart entre les découvertes de Hoggart et la norme théorique en vigueur aux Etats-Unis, notamment ces stratégies de résistance qu'il identifie, par lesquelles les ouvriers détournent certains contenus des médias de masse et se les approprient. En dépit de critiques élogieuses, l'ouvrage de Hoggart, s'il contribue à la renaissance du débat aux Etats-Unis, n'aura qu'une influence négligeable sur celui-ci. Bien que comparé favorablement par plusieurs critiques à *Mass*

⁷⁴ Par exemple Lewis A. Coser, "Nightmares, Daydreams and Prof. Shils", mentionné précédemment.

⁷⁵ Herbert J. Gans, "The Creator Audience Relationship in the Mass media: An Analysis of Movie Making", *MC, op. cit.*, 315-324.

⁷⁶ Herbert J. Gans, "Popular Culture and High Culture Critics", *Dissent* (printemps 1958), 185-187.

⁷⁷ William J. Newman, "The Culture of the 'Proles'", *Dissent* (printemps 1958), 154- 161.

Culture,⁷⁸ *The Uses of Literacy* n'intégrera véritablement le débat culturel américain que tardivement, par l'entremise des *cultural studies*.

Cette série d'articles, qui donne aux rédacteurs de *Dissent* et *Commentary* l'occasion de se répondre de numéro en numéro jusqu'en 1959, constitue à la fois l'amorce et la substance de la relance du débat. Irving Howe, qui écrit pour l'une et l'autre revue des articles dans lesquels la question de la culture de masse apparaît en arrière-plan, s'interroge ainsi sur la question des niveaux culturels (*highbrow*, *middlebrow* et *lowbrow*) et conclut qu'il est difficile de traiter de culture aux Etats-Unis sans avoir recours à une division de ce type. A l'appui de la thèse de Lou Anne Bulik, il plaide pour une approche moins littéraire et plus sociale des problèmes culturels, mais ce plaidoyer est publié dans *Commentary*, non dans *Dissent*.⁷⁹ La plupart des articles se contentent ensuite de réitérer des positions déjà exprimées dans *Mass Culture*. Le philosophe Arnold Hauser publie ainsi dans *Dissent* un texte rappelant par son titre et son thème la première version de la théorie de Macdonald : "Popular Art and Folk Art."⁸⁰ Si le chapeau de l'article annonce qu'il s'agit de "la suite du débat sur la culture de masse" ayant eu lieu précédemment dans le magazine, l'extrait suivant permet de discerner la dette de l'auteur à Adorno, Howe ou Macdonald, qu'il renonce à dépasser :

The structure of modern industrial society, the mechanical regularity of city life, the inevitable, if largely unintentional and unconscious, adaptation of the individual to the common form of behaviour disposes men to be mass-minded; and this disposition is being continuously identified by means of press, radio, cinema, advertisement, posters, in fact everything that the eye sees and the ear hears.⁸¹

De la même manière, lorsque le romancier Philip Roth, dans *Commentary*, décrit la difficulté d'être un écrivain dans une société dominée par la culture de masse, il apporte un regard différent sur la question, mais son article ne dit rien d'autre que ce qu'exprimait un autre écrivain, Randall Jarrell, dans *Culture for the Millions?*. Les deux textes diffèrent dans le détail, dans le style, mais cette répétition illustre l'état d'un débat

⁷⁸ Macdonald, "A Corrupt Brightness", *Encounter*, *op. cit.* ; Karl Meyer, "Reviews : The Uses of Literacy, Mass Culture", *The Washington Post* (1er septembre 1957), E6 ; Shils lui-même avoue sa préférence pour *The Uses of Literacy* par rapport à *Mass Culture*, bien qu'il condamne finalement aussi bien l'ouvrage de Hoggart que celui de Rosenberg et White, Shils, *Daydreams and Nightmares*, *op. cit.*, 252.

⁷⁹ Les considérations sur l'utilité de la division entre niveaux culturels et la méfiance envers un traitement trop littéraire de la question culturelle paraissent dans le même article, une critique de *The Democratic Vista*, ouvrage de Richard Chase appelant à un renouveau du radicalisme. Irving Howe, "Culture and Radicalism", *Commentary* (Mai 1959), 454-58. Pour un usage des théories de la culture de masse en toile de fond à d'autres considérations, on se référera à : "A Mind's Turning", *Dissent* (hiver 1960), 31-38 et "The New Yorker and Hannah Arendt", *Commentary* (Octobre 1963), 318-9.

⁸⁰ Arnold Hauser, "Popular Art and Folk Art", *Dissent* (été 1958), 229-237.

⁸¹ *Ibid.*, 230-1. On comparera en particuliers cet extrait avec le texte de Irving Howe, "Notes on Mass Culture" [1948], *Mass Culture*, *op.cit.*, 496-8.

culturel qui, faute d'avancée théorique, répète les conclusions exprimées précédemment en les illustrant de façon différente. Roth laisse percevoir cette lassitude, ce sentiment de répétition, en ponctuant son texte de "*it is hardly news that*", de "*of course*", ou encore "*as has been pointed by numerous people before me*".⁸² *Commentary* ne publiera plus, par la suite, de textes prenant la culture de masse pour objet principal. Paradoxalement, l'usage de l'expression "mass culture" dans *Commentary* atteint un sommet au début des années soixante, mais la question est traitée, comme dans les articles de Howe, en tant que toile de fond ou problème récurrent, et cesse d'être un objet d'étude.⁸³

Cette dissolution du débat n'est jamais si visible qu'à l'occasion d'un symposium organisé par *Dissent* en 1960 au sujet de la télévision, réunissant quelques-uns des plus illustres contributeurs à l'analyse de la culture de masse, mais aussi quelques-uns de ses plus sévères critiques : Dwight Macdonald, Ernest Van den Haag, Irving Howe et Bernard Rosenberg. L'intitulé de l'entreprise laissait également deviner l'ambition d'en découdre avec ce qui était devenu depuis le milieu de la décennie précédente le principal média de masse aux Etats-Unis :

All right, so TV stinks to heaven. But what are you going to do about it, just continue to criticize, like good dissenters, or make some concrete proposals for change or improvements?⁸⁴

Le symposium se propose donc d'apporter une réponse aux critiques reprochant aux intellectuels leur ignorance du fonctionnement concret des médias de masse, critique formulée par exemple par Rosten ou Stanton pour *Culture for the Millions?*. Le symposium se réduit pourtant à sept courtes pages, loin des ambitions affichées ou de la notoriété des participants. Van den Haag et Macdonald s'accordent sur le potentiel d'une télévision à la demande, tandis que Rosenberg et Howe déplorent que le média soit structurellement "incompatible avec les arts sérieux". Chacun cite à l'appui de son propos une ou deux émissions, érigées en synecdoques de la télévision toute entière, tout en replaçant brièvement son propos dans le cadre de ses propres préoccupations vis-à-vis de la culture de masse : Rosenberg insiste ainsi sur les rapports entre télévision et propagande, Howe réaffirme l'inadéquation entre médias de masse et contenu de valeur, tandis que Van den Haag dit être ennuyé par les discussions sur la télévision, en se demandant à demi sérieusement si le niveau des émissions ne serait pas meilleur sous une dictature.⁸⁵

⁸² Philip Roth, "Writing American Fiction", *Commentary* (mars 1961), 223-33.

⁸³ Et plus précisément entre 1959 et 1963, voir Annexe "Usage de l'expression "mass culture" dans quelques périodiques".

⁸⁴ "A Symposium on TV", *Dissent* (été 1960), 296.

⁸⁵ Il répond à cette interrogation en relevant que les dictatures ne sont pas connues pour la qualité de leur production culturelle. "[Une dictature] pourrait aussi produire une télévision

Chacun se contente donc de réitérer des positions déjà connues, en les agrémentant de considérations sans portée pratique pour l'amélioration du média. Tous affirment leur immunité face aux dangers que représente la télévision pour l'homme moyen, et répondent aux accusations d'élitisme en assumant pleinement leur rejet des goûts du grand public. Stuart Hughes écrivait l'année précédente dans *Culture for the Millions?* que le problème des critiques de la culture de masse venait de leur refus d'admettre leur propre snobisme : les participants à ce symposium sur la télévision n'ont pas ou plus cette réticence.⁸⁶ Van den Haag et Macdonald repoussent ainsi l'idée de chaînes de télévision contrôlées par le gouvernement, arguant que celles-ci seraient très similaires aux chaînes commerciales existantes "avec probablement un peu moins de vulgarité et plus du tout de vigueur".⁸⁷ L'opposition entre le peuple et les médias de masse d'une part et les intellectuels de l'autre, que déploraient Rosten ou Stanton, est ici acceptée sans réserve : Macdonald écrit qu'"une télévision contrôlée par le Congrès risque fort de déplaire à *des gens comme nous*"[mes italiques], tandis que Howe réaffirme la nécessaire coupure entre le critique et la société, en citant l'opinion de David Riesman selon laquelle "les intellectuels américains étaient plus utiles à leur pays quand celui-ci leur était moins utile".⁸⁸

Privés de contradicteurs, les intervenants du symposium peuvent se contenter, sans risque, d'avancer des opinions déjà formalisées et peu susceptibles d'être remises en question. Le débat, qui existe aussi bien dans *Mass Culture* que dans *Culture for the Millions?*, en dépit des biais de l'une et l'autre entreprise, est ici réduit à une suite de monologues possédant une valeur ajoutée très marginale par rapport aux écrits précédents des mêmes auteurs. Les arguments avancés sont pertinents, mais outre qu'ils ignorent les positions antagonistes notables, telle celle de Shils, ils sont ici exprimés sous une forme trop concise pour être complète. Pourtant, ce symposium oublié des historiens, très peu cité, constitue dès 1960 la conclusion du débat sur la culture de masse dans *Dissent*, puisque le magazine ne publiera plus de textes sur le thème. Le débat se poursuivra dans *Commentary* jusqu'en 1963, avec le texte de Philip Roth cité plus haut, mais ne produira aucun texte visant à faire évoluer les théories disponibles. Pour paraphraser T.S. Eliot, on ne peut que constater que le débat quitte les revues sans éclat, dans un gémissement.

encore pire (les choses peuvent toujours être pires), et nous ne pourrions même pas en discuter dans *Dissent*."

⁸⁶ Stuart Hughes, "Mass Culture and Social Criticism", *Culture for the Millions?*, *op. cit.*, 142.

⁸⁷ "We would still get, if more clumsily presented, what peoplelike to see – probably with some vulgarity and liveliness removed." Ernest Van den Haag, "Symposium on TV", *op.cit.* 299.

⁸⁸ "The American intellectuals were of more use to their country when they had less use for it." Irving Howe, "Symposium on TV", *op. cit.*, 297. La citation originale provient d'un débat sur les intellectuels américains, publié dans *Daedalus*. David Riesman, "Comments on 'American Intellectuals' ", *Daedalus* (été 1959), 492.

Une explication possible est fournie par l'introduction à l'édition de 1992 de *Culture for the Millions?*. L'historien des communications Garth Jowett y mentionne une liste d'ouvrages parus à la fin des années cinquante et au début des années soixante, qui commence avec *Mass Culture* (1957), comprend entre autre *Culture for the Millions?* (1961) et s'achève avec le recueil d'articles de Dwight Macdonald, *Against The American Grain* (1962), sur lequel nous reviendrons. Selon lui, ces ouvrages ont permis au débat sur la culture de masse de "prendre forme," tout en préparant le milieu universitaire au développement ultérieur des études consacrées à la culture populaire. Ces deux fonctions sont contradictoires, et nous avons montré précédemment que *Culture for the Millions?*, loin de donner forme au débat, contenait une majorité de contributions appelant à y mettre fin. Cette réserve ne doit pourtant pas masquer le principal enseignement de la liste de Jowett : l'apparition d'ouvrages accordant une place importante à cette question culturelle, précisément à l'époque où le débat arrive à son terme dans les revues intellectuelles. Ainsi, le bref symposium de *Dissent* sur la télévision voisine avec une critique de l'ouvrage du sociologue William Kornhauser, *The Politics of Mass Society*, qui fait lui partie de la liste de Jowett. La juxtaposition des deux articles illustre le basculement entre un débat épuisé dans les journaux intellectuels et un ensemble d'ouvrages compilant des réflexions précédemment disponibles dans ces journaux intellectuels.

En ce sens, la parution de *Mass Culture* et de ses successeurs donne bien sa forme au débat, mais elle interrompt également le processus fluide de questions et de réponses que permettaient les revues, concurrentes mais publiées par un cercle restreint de critiques, débouchant sur des échanges rapides et sur une évolution continue de la pensée. Dès lors que les articles sont compilés et publiés ou lorsqu'une monographie paraît, le rapport de force entre le texte et les critiques qui lui seront adressées est faussé, puisqu'une hiérarchie est instaurée de fait entre un texte premier et un texte second, un texte dérivé. De fait, si *Mass Culture* donne lieu à un débat d'ampleur, aucun des ouvrages suivants ne recevra le même écho critique, ne sera l'objet d'autant de controverses. Bien entendu, la taille et le caractère composite du recueil de Rosenberg et White induisent une démultiplication des commentaires possibles, mais le facteur décisif est bien le fait qu'il s'agisse du premier ouvrage du genre. Lorsque paraissent les suivants, il est d'ores et déjà évident que la parole du critique a une durée de vie nettement inférieure à celle du livre dont il traite. Si la réponse de Harold Rosenberg à *Mass Culture* est restée célèbre, c'est ainsi avant tout parce qu'elle a elle-même pris place dans un recueil célèbre de ses propres articles, *The Tradition of the New*.⁸⁹ Par

⁸⁹On jugera de l'importance de cette reprise en recueil en constatant que l'immense majorité des historiens et analystes faisant référence à l'article de Rosenberg ne mentionnent que le recueil et

contraste, les reproches que Macdonald adressait à l'ouvrage dans *Encounter* en 1957, jamais repris depuis, étaient inaccessibles à des lecteurs qui auraient acheté *Mass Culture* lors de sa sortie en poche sept ans plus tard. Le passage de l'article à l'ouvrage est un obstacle majeur au dialogue entre les textes. La chronologie des évolutions ayant eu lieu entre *Mass Culture* et *Culture for the Millions?* est ainsi effacée par leur parution simultanée en livre de poche, en 1964. Qui plus est, à cette époque, la plupart des critiques adressées au recueil de Rosenberg et White, qu'elles émanent de Shils, de Macdonald ou de Kurt Lang, sont depuis longtemps indisponibles.

Le passage de l'article à l'ouvrage n'est donc pas qu'un simple changement d'échelle. En rendant le dialogue entre auteur et critique difficile et souvent inéquitable, et en rendant illisible la progression chronologique,⁹⁰ le changement de média donne une visibilité nouvelle aux théories de la culture de masse freine leur évolution ultérieure. Pour autant, ce changement de média accompagne une évolution plus qu'il ne la suscite. Nous avons montré en effet que ces théories de la culture de masse sont ébranlées dès 1957, puisque *Mass Culture* présente de nombreux textes incompatibles avec la norme théorique qu'il prétend instituer. Ces failles seront exploitées par des théoriciens comme Shils, puis par une nouvelle génération d'intellectuels comme Susan Sontag, tandis que dans le même temps, l'exemple de *Mad*, anticipant sur de nombreux autres produits culturels de masse, annonce la fin du monopole des intellectuels sur le discours culturel.

Bart Beaty, dans son ouvrage consacré à Fredric Wertham, suggère un autre facteur permettant d'expliquer la disparition de l'intérêt pour ce débat.⁹¹ Le début des années soixante serait marqué par la parution d'une série d'ouvrages sapant la crédibilité de la méthodologie employée par les NYI et plus généralement par les critiques de la culture de masse. Avec *Television and the Child* (Himmelweit, Vince et Oppenheim, 1958), *The effects of Mass Communication* (Klapper, 1960) et *Television in the lives of our children* (Schramm, Lyle et Parker, 1961), l'approche empirique des médias de masse s'impose au grand public, éclipsant de fait les critiques d'inspiration plus littéraire et moins systématique aussi bien des NYI que de Wertham lui-même. Ces trois ouvrages ont surtout en commun de partir d'un postulat identique : les médias de masse n'ont que des effets limités et mineurs sur leur audience. Ces conclusions, contestées par la suite, font consensus dans le domaine de la recherche empirique durant cette période charnière de la fin des années cinquante. Ce consensus se fait explicitement contre le

non la publication dans *Dissent* deux ans auparavant. Rosenberg Harold, *The Tradition of the New* (New York: McGraw-Hill, 1960).

⁹⁰ Rappelons qu'à l'intérieur même de *Mass Culture*, la chronologie est souvent sacrifiée à l'argumentation, conduisant à la création de dialogues virtuels entre les textes frisant parfois l'anachronisme.

⁹¹ Beaty, *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*, *op. cit.*, 178-82.

modèle de la "seringue hypodermique", utilisé par les membres de l'Ecole de Francfort et, de façon moins explicite, par les théoriciens américains de la culture de masse. Pour Klapper ou Schramm, il n'est plus possible de modéliser les médias de masse comme des vecteurs délivrant directement un contenu à des spectateurs passifs. Les médias de masse retrouvent alors un sens plus proche de leur étymologie, ils constituent un lien entre les producteurs de contenu et les spectateurs, ils font l'objet d'une négociation. Dans son ouvrage, Klapper se préoccupe surtout de nier les liens supposés entre médias de masse et violence, estimant qu'aucune information sérieuse n'était disponible sur le sujet. Par extension, c'est cependant l'ensemble des craintes quant aux effets négatifs des médias de masse et donc de la culture de masse qui est ici réfuté.⁹²

L'étroite correspondance entre la parution de ces trois ouvrages et la fin du débat sur la culture de masse est troublante, et il est très vraisemblable que la visibilité nouvelle de ces études empiriques ait accéléré la fin du monopole des intellectuels d'inspiration littéraire sur le discours culturel. Néanmoins, il faut rappeler que cette opposition entre recherche empirique et approche philosophique ou critique de la culture de masse remonte au moins à la seconde guerre mondiale, et à la controverse entre Paul Lazarsfeld et Theodor Adorno à propos de la fonction de la sociologie. Cette opposition se retrouve d'ailleurs dans la sélection des textes de *Mass Culture*, avec en particulier le texte de Bernard Berelson, "Who Reads What Books and Why?",⁹³ qui détaille les faiblesses des approches philosophiques, littéraires ou politiques des médias de masse, et les oppose aux vertus d'une approche empirique systématique. En d'autres termes, la concurrence entre "théorie critique" et "recherche administrative", pour reprendre les mots de Lazarsfeld, est aussi ancienne que le débat sur la culture de masse aux Etats-Unis. L'éventuelle inversion du rapport de forces entre les deux modèles, difficile à estimer, constitue sans doute un facteur accélérant la disparition du débat sur la culture de masse mais il est difficile d'y voir un élément déterminant.

Cette visibilité accrue des approches empiriques des médias de masse, ainsi que la migration du débat des journaux intellectuels vers une forme livresque, constituent simultanément des facteurs expliquant la stagnation de ce débat et les symptômes d'une crise plus profonde. Après 1959, un seul texte majeur est publié dans ces magazines intellectuels, "Masscult and Midcult", de Dwight Macdonald, publié dans *Partisan Review* en deux parties en 1960. Encore faut-il signaler que la notoriété du texte provient surtout de sa reprise dans le recueil *Against The American Grain*, deux plans plus tard.

⁹² Sur le sujet, voir aussi Breton et Proulx, *L'explosion de la communication à l'aube du XXI^e siècle*, op. cit., 149-160.

⁹³ Berelson, "Who Reads What Books and Why", *MC*, op. cit., 119-125.

III. "Masscult and Midcult"

Ce titre en forme de néologisme est celui de la troisième et dernière version de la fameuse théorie de Macdonald, qui y redéfinit une nouvelle fois son champ d'étude, puisqu'il traite désormais d'une culture moyenne ("*mid-cult*"), en sus de la culture populaire (1944) ou de masse (1953) des deux textes précédents. Si Macdonald a pu se vanter ultérieurement et de façon abusive, d'avoir inventé les expressions "culture populaire" ou même "culture de masse",⁹⁴ il a apporté au débat sur la culture de masse ces deux formes contractées "*masscult*" et "*midcult*".⁹⁵ La persistance de l'usage de ces termes dans des textes récents constitue le meilleur témoignage de l'importance de Macdonald dans ce débat, ainsi que de l'importance de ce texte de 1960.⁹⁶ Lorsqu'il sera repris en recueil, l'année suivante, et discuté très au-delà des *New York intellectuals*, il permettra au grand public de découvrir la pensée de Macdonald sur cette question de la culture de masse.

Le texte joue également un rôle important dans la thèse présentée par Lou Anne Bulik, qui fait de des différences entre les trois versions de la théorie de Macdonald un marqueur de la déradicalisation des intellectuels New-yorkais, hors du cercle de *Dissent*. Cette lecture politique ou plus exactement cette lecture d'une dépolitisation a été, depuis sa parution, un des angles d'approche privilégiés du texte. L'historien Andrew Ross en écrit ainsi qu'après vingt ans consacrés à la culture populaire, Macdonald avait par ce texte "abandonné sa mission civilisatrice d'éducation des masses".⁹⁷ Pour Bulik comme pour Ross, "Masscult and Midcult" marque le renoncement de Macdonald à ses aspirations sociales, et son adhésion à une vision plus ouvertement aristocratique de la culture. Macdonald lui-même a encouragé cette lecture, dans sa correspondance et ses interviews.

Difficile, pourtant, de résumer si rapidement un article qui trouvera un écho de *Time* à *Newsweek*, un texte qui conclut un triptyque constituant la plus importante entreprise de théorisation de la culture de masse aux Etats-Unis. Il est surtout inapproprié de ne le lire qu'en fonction d'une évolution de la position personnelle de l'auteur, indépendamment de son contexte de parution. "Masscult and Midcult" paraît en effet au moment précis où le concept de pluralisme culturel prend une importance

⁹⁴ Macdonald, interview par Esther Harriot [1973], dans Wreszin [ed.], *Interviews with Dwight Macdonald*, *op. cit.*, 98.

⁹⁵ Andrew Ross, *No Respect, Intellectuals and Popular Culture*, *op. cit.*, 43.

⁹⁶ Voir par exemple le court pamphlet *Revolt of the Masscult* de Chris Lehman (Chicago : Prickly Paradigm Press, 2003), appelant à une réévaluation des théories de la culture de masse en prenant Macdonald pour référence.

⁹⁷ "Over the course of his two decades of writing about popular culture, Macdonald had abandoned the civilizing mission of his frontier days to educate and integrate the masses, as he put it, into high culture". Ross, *No Respect, Intellectuals and Popular Culture*, *op. cit.*, 56.

croissante dans les cercles intellectuels, en s'infiltrant jusque dans les textes de Howe ou Van den Haag, et le titre même de l'article annonce une reprise partielle de cette idée de stratification culturelle. L'omission du troisième membre du triptyque dans ce titre ("hi-cult", comme le suggèrera un critique hostile ?)⁹⁸ annonce cependant une reprise qui ne sera que partielle, et constitue une première nuance apportée aux positions de Riesman ou Shils. Macdonald ne revient pas dans le cours du texte, sur le choix de ce titre, mais en altérant la dénomination de catégories culturelles qu'il rejette,⁹⁹ ainsi qu'en refusant de les juxtaposer à la culture haute, la culture de référence, il présente une approche pluraliste du champ culturel sans pour autant renoncer à la division binaire des théories antérieures de la culture de masse. L'absence du mot "théorie", qui unifiait les titres des deux versions précédentes, mérite elle aussi d'être relevée. Au risque de surinterpréter cette absence, il n'est pas anodin que cette disparition coïncide avec le moment où la légitimité même du débat sur la culture de masse est remise en question, et où celui-ci touche à sa fin. Une théorie serait alors un projet ambitieux, contestable, tandis que le titre retenu annonce un exposé *a priori* plus ouvert, et moins tenu à la rigueur scientifique.

De fait, Macdonald utilise dans ce texte une organisation assez lâche, une suite de courtes sections numérotées, qui dessinent une progression moins méthodique que dans les précédentes versions. Le texte est plus long que celui de 1953, principalement en raison de la multiplication des exemples, qu'il s'agisse de rapides analyses de Byron et Walter Scott, chacun se voyant attribuer deux pages en tant qu'exemples précoces de culture de masse, ou de longues citations de journaux à grands tirages. La relative concision de la version précédente est remplacée par un rythme lent, fourni en anecdotes parfois personnelles. Au total, le texte fait plus que doubler entre 1953 et 1960, ce qui conduit à une dilution proportionnelle de ses aspects théoriques, et ce d'autant plus que la place accordée aux citations d'autres critiques culturels contemporains diminue. Macdonald introduit donc dans son texte une subjectivité visible, et minimise ses fonctions de théoricien, pour se montrer en critique littéraire ou en journaliste.

Les paragraphes qui ouvrent les deux textes sont pourtant quasiment identiques, énonçant d'emblée la familière division entre culture haute et culture de masse.¹⁰⁰

⁹⁸ Antony F Macklin, "Please, High Culture, an Interview with Dwight Macdonald", dans Wreszin [ed.], *Interviews with Dwight Macdonald*, *op. cit.*, 49.

⁹⁹ Ce rejet est d'autant plus fort que "masscult" comme "midcult" sont construits sur le modèle du "prolecult", raccourci sémantique pour la culture prolétarienne. On se souvient que *Partisan Review* avait pris position dès sa création contre cette idée de culture prolétarienne, faisant de la radicalité sociale un critère de réussite littéraire.

¹⁰⁰ Le point de comparaison récurrent sera le texte de 1953 ; pour "Masscult, Midcult", les références données seront celles de la version publiée en recueil, qui regroupe les deux parties publiées à l'origine dans *Partisan Review* (printemps et automne 1960). *Against the American Grain* (New York: Random House, 1962), 3-75.

Pourtant, une différence notable existe entre cette version et celle de 1953, puisque, dans "Masscult & Midcult", Macdonald fait remonter à deux siècles cette division ("*For two centuries, Western culture has in fact been two cultures*"), là où précédemment, il évaluait cette durée à un siècle seulement. Par la suite, de larges extraits de "*A Theory of Mass Culture*" sont réutilisés, ce qui permet de retrouver quelques concepts familiers, comme la culture "homogénéisée" que diffusent les magazines de type *Life*, le remplacement de la "culture traditionnelle" ("*folk culture*") par la culture de masse, ou encore les fameux "maîtres du kitsch", ici renommés "maîtres du Masscult".¹⁰¹ L'ampleur de l'essai permet la reprise de plus de la moitié du texte précédent, au prix de quelques réécritures. Le passage sur la "division du travail", dans lequel Macdonald comparait en détail le processus créatif de la culture de masse à celui d'une chaîne de production industrielle, est en revanche omis, confirmant l'abandon partiel du traitement des rapports entre culture et facteurs sociaux. Les autres omissions concernent les passages qui, dans le texte de 1953, rendaient compte des travaux de Lowenthal ou Horkheimer. La référence à l'Ecole de Francfort est ici condensée en une longue citation d'Adorno dans les premières pages, qui ne figurait pas dans la version précédente. On retrouve en revanche l'attaque dirigée contre Gilbert Seldes, laquelle semble ici d'autant plus anachronique qu'elle concerne un ouvrage (*The Great Audience*, 1951) paru neuf ans auparavant, plutôt que la dernière mise à jour des vues de l'auteur sur la question culturelle, *The Public Arts* (1956). L'essentiel de "*A Theory of Mass Culture*" est donc conservé ici, ainsi que certains éléments qui l'étaient sans doute moins : s'il y a bien une évolution de la position de Macdonald, elle reste pour l'essentiel compatible avec ses postulats précédents.¹⁰²

La nouveauté la plus saillante de cette version est à chercher dans le traitement de l'histoire culturelle. En 1953, cet aspect de la question était à peine esquissé, puisque Macdonald se contentait de deux repères contradictoires, fixant l'origine de la culture de masse d'une part au milieu du XIX^e siècle et d'autre part aux débuts de l'alphabétisation de masse en Angleterre, à la fin du XVIII^e siècle.¹⁰³ Une datation exacte n'était pas indispensable à sa démonstration, et Macdonald détaillait les processus à l'œuvre plutôt

¹⁰¹ Macdonald avait entre-temps découvert que Greenberg avait transformé le sens original du *kitsch* allemand, dans son essai de 1939. Dwight Macdonald, lettre à Gloria Macdonald, 19 février 1956, *A Moral Temper, The Letters of Dwight Macdonald*, op. cit., 252.

¹⁰² Macdonald réutilise également l'idée de la "loi de Gresham" culturelle, présente dans les différentes versions du texte depuis 1944. La loi de Gresham veut que dans un système économique, la mauvaise monnaie chasse la bonne. Pour Macdonald, la culture se comporte de façon similaire, puisque "le mauvais y chasse le bon" ("*the bad drives out the good*"). Si Van den Haag critiquait en 1957 l'opacité de cette image, elle avait cependant connu un certain succès, puisqu'on la retrouve chez d'autres auteurs. Par exemple dans un article de Denis W. Brogan : "Taste and the Common Man", *Saturday Review* v. 36 (28 février 1953), 10-12 et 48-50.

¹⁰³ Le premier repère étant celui annoncé dans la première phrase de l'article, datant d'un siècle environ l'apparition de la culture de masse. Le second provient de l'adhésion à la chronologie définie par Greenberg dans "Avant-Garde and Kitsch", *MC*, op. cit., 102.

que leurs bornes historiques. Après 1953, cependant, les opposants aux théories de la culture de masse ont fait porter la plupart de leurs critiques sur la naïveté de la conception historique sous-tendant ces théories, relevant selon eux du mythe plus que de la recherche empirique. Edward Shils, au premier chef, avait ironisé sur cette faiblesse :

What is the source of this picture of the past and present of the American and European section of the human race? Is it systematic firsthand observation, is it historical scholarship, is it a wide experience of life or a facility to enter into intimate contact with all sorts and conditions of men? It is none of these.¹⁰⁴

Contre ce type de critique, Macdonald étoffe et renforce l'ancrage historique de son texte, sans toutefois échapper à certaines contradictions dans sa datation. Le premier repère indiqué, cette durée de deux siècles, résout certes le problème de cohérence de la version précédente, mais plus loin, l'acte fondateur de la culture de masse aux États-Unis se voit fixé à la fin du XIX^e siècle et plus précisément en 1866, avec la conclusion de la guerre de sécession. Le conflit avait, selon Macdonald, détruit l'autorité de la tradition culturelle de la Nouvelle-Angleterre, laissant un vide que l'industrie culturelle allait se charger de remplir.¹⁰⁵ Une certaine imprécision subsiste donc, même si le reste de l'article suit la date annoncée initialement, situant l'origine du phénomène dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Cette approche est d'autant plus solide qu'elle suit les analyses de Leo Lowenthal montrant que les termes du débat sur la culture de masse étaient employés en Angleterre dès cette époque.¹⁰⁶ Si le texte ne répond pas entièrement aux critiques adressées aux versions précédentes, il propose cependant un cadre historique mieux défini et mieux étayé.

L'évocation du champ culturel en Angleterre au cours des deux siècles précédents permet donc à Macdonald de combler une lacune du texte de 1953, mais aussi de mobiliser à l'appui de son propos des auteurs classiques, qui se substituent aux critiques culturels cités dans la version précédente. Un extrait de *The Dunciad* (1728) d'Alexander Pope illustre ainsi la répugnance que manifestait déjà une frange éduquée de la population devant l'apparition d'une littérature pour le peuple. Macdonald, après avoir résumé l'œuvre, dans laquelle Pope attaquait la mauvaise littérature et ceux qui en font

¹⁰⁴ Shils, "Daydreams and Nightmares", *op. cit.*, 256.

¹⁰⁵ "The turning point in our culture was the Civil War, whose aftermath completely destroyed the New England tradition almost as completely as the October Revolution broke the continuity of Russian Culture". Macdonald, "Masscult & Midcult", *op. cit.*, 34.

¹⁰⁶ L'article dont Macdonald s'inspire, et qu'il cite (avec une référence erronée) s'intitule "The Debate over Art and Popular Culture in 18th Century England", écrit avec Marjorie Fiske. Publié pour la première fois en 1957, on le retrouve dans le recueil d'article de Lowenthal, contemporain de *Against the American Grain*. Leo Lowenthal, *Literature, Popular Culture and Society*, *op. cit.*, 52-108.

le commerce, cite la fin du troisième livre (qui est aussi la fin de la première édition), une apocalypse absurde marquant la défaite du monde devant l'Ennui ("*Dullness*") :

Lo ! Thy dread empire, Chaos! is restored;
Light dies before the uncreating word;
Thy hand, great Anarch! Lets the curtains fall,
And universal darkness buries all.¹⁰⁷

Pope anticipe ici d'un siècle l'opposition qu'allait décrire Matthew Arnold entre culture et anarchie et offre l'image d'un apocalypse culturelle, à laquelle Macdonald s'associe. Incidemment, il inscrit par cette citation ses propres réflexions dans la continuité d'une tradition anglaise de réflexion sur la culture, allant de Pope à F. R. Leavis, en passant par Arnold ou l'expatrié T.S. Eliot. Les longs exemples consacrés à Walter Scott, comme prototype de l'auteur commercial à succès, et à Lord Byron, le premier écrivain s'étant présenté au public en tant que personnage public plutôt qu'en tant qu'individu, ne font que confirmer cette volonté d'embrasser un cadre étendu dépassant les frontières américaines du débat sur la culture de masse.¹⁰⁸ Cette quête de légitimité atteint son paroxysme à la fin de l'article, puisque Macdonald utilise en conclusion une longue citation de Kierkegaard, dissertation sur la différence entre l'individu et le groupe, avant de reprendre la responsabilité du texte pour une dernière phrase : "Voici en substance ce que j'ai essayé de dire."¹⁰⁹ En cédant la parole au philosophe danois pour conclure son propre texte, dans un accès de modestie inhabituelle,¹¹⁰ Macdonald rend manifeste sa volonté d'inscrire son texte dans une tradition critique pluri-centenaire : l'objectif est de faire de "Masscult and Midcult" plus qu'un simple épisode du débat sur la culture de masse des années cinquante aux Etats-Unis. Le biographe de Macdonald, Michael Wreszin, rappelle que celui-ci a eu longtemps l'ambition d'écrire un ouvrage définitif sur la question de la culture de masse,¹¹¹ et si le projet n'allait jamais se concrétiser, "Masscult and Midcult" est ce qui s'en rapproche le plus.

Cette visée universaliste explique aussi que Macdonald ne consacre qu'une part réduite de son texte à répondre aux arguments émis par ses contradicteurs

¹⁰⁷ Alexander Pope, *The Dunciad* Livre 3, cité dans "Masscult & Midcult", *op. cit.*, 19.

¹⁰⁸ On se rappelle ainsi que Leo Lowenthal, dans son essai reproduit dans *Mass Culture*, déplorait l'absence de contextualisation historique dans la plupart des travaux réalisés sur la question. "Historical Perspectives of Popular Culture", *MC*, *op. cit.*, 46-58.

¹⁰⁹ "This is the essence of what I have tried to say". La citation de Kierkegaard est un extrait de *The Present Age* (1846), ouvrage dans lequel le philosophe danois juge sévèrement son époque, évoquant notamment l'influence pernicieuse de la presse. "Masscult & Midcult", *op. cit.*, 75.

¹¹⁰ A propos de l'usage de cette citation et de l'effacement volontaire de Macdonald dans cette conclusion, la critique du *New York Review of Books* remarquera, que "son tempérament n'est pas de rester trop longtemps dans l'obscurité". Barbara Probst Solomon "I'd Rather Be Dwight" *The New York Review of Books* vol. 1 (1^{er} février 1963). Archives en ligne du magazine : <http://www.nybooks.com/contents/19630201> [janvier 2006].

¹¹¹ Wreszin, *A Rebel in Defense of Tradition*, *op. cit.*, 351.

contemporains. On cherchera par exemple en vain une réponse aux attaques violentes de Harold Rosenberg ou Edward Shils à propos de sa contribution à *Mass Culture*. Ces réponses existent, mais elles sont volontairement tenues à l'écart du texte.¹¹² La seule allusion à Shils, une pique plus qu'une réponse argumentée, est insérée dans un paragraphe par ailleurs repris à l'identique de la version précédente, à propos de la juxtaposition dans *Life* de reproductions de Renoir et d'un cheval faisant du patin à roulette :

Somehow, these scramblings together seem to work all one way, degrading the serious rather than elevating the frivolous. Defenders of our Masscult society, like Professor Edward Shils of the University of Chicago – he is, of course, a sociologist, see phenomena like *Life* as inspiriting attempts at popular education – just think, nine pages of Renoirs! But that roller-skating horse comes along, and the final impression is that both Renoir and the horse were talented.¹¹³

Les formes les plus anecdotiques du débat culturel, les conflits de personnes, sont donc contenus, maintenus à quelques exceptions près à l'extérieur de "Masscult & Midcult", donnant au texte un ton nettement moins polémique que la plupart des écrits de l'auteur. Pourtant, s'il ne répond pas directement à ses détracteurs, Macdonald n'ignore ni leurs arguments ni les alternatives théoriques qu'ils suggèrent. Sans jamais aborder la question de front, le texte contient en particulier une réfutation du concept de pluralisme culturel.

L'idée de stratification de la culture est en effet incompatible avec la représentation qui sous-tend ses écrits sur le sujet : la culture de masse comme une entité informe, envahissant l'ensemble de la société. Il va alors justifier son scepticisme vis-à-vis du pluralisme, par une redéfinition du concept. Lorsqu'il évoque le pluralisme, il se réfère aux multiples cultures importées par les immigrants aux Etats-Unis, jusqu'à ce que ceux-ci soient intégrés dans le "*melting pot*" de la société américaine. Cette fusion ("*melt*"), produit par la suite une culture uniforme, nivelée, "incolore et fade" :

The New England culture was simply pushed aside by history [...] it was smothered by the growth of mass industry, by westward expansion, and above all by the massive immigration from non-English countries. The great metaphor of the period was the melting-pot; the tragedy was that it melted so thoroughly. A pluralistic culture might have

¹¹² La réponse à Harold Rosenberg est publiée dans *Dissent* même : "Letters: The Question of Kitsch", *Dissent*, (hiver 1958), 398-401. Les arguments de Shils sont quant à eux évoqués dans la préface de *Against the American Grain* : "Let it be admitted at once, as Dr. Edward Shils and other Panglosses of the sociological approach keep insisting, that mediocrity has always been the norm, even in the greatest periods". Macdonald, "Preface", *Against the American Grain*, *op. cit.*, x. Notons que Mary McCarthy, dans sa correspondance, compare également Shils au pseudo-philosophe de Candide. Lettre à Hannah Arendt, 29 juin 1960 dans Carol Brightman [ed.] *Between Friends, The Correspondence of Hannah Arendt and Mary McCarthy 1949-1975*, *op. cit.*, 83.

¹¹³ Macdonald, "Masscult & Midcult", *op. cit.*, 13.

developed, enriched by the contributions of Poles, Italians, Swedes, Hungarians, and all other people that came here from 1870 to 1910. [...] Uprooted from their own traditions, offered the dirtiest jobs at the lowest pays, the masses from Europe were made to feel that their only hope of rising was to become "Americanized," which meant being assimilated at the lowest cultural (as well as economic) level. [...] The very nature of mass industry and its offshoot, *Masscult*, made a pluralistic culture impossible. The melting pot produced merely "the tasteless, colorless fluid of uniformity".¹¹⁴

De l'impossibilité d'un pluralisme culturel horizontal, dans lequel seraient juxtaposées des traditions nationales, Macdonald déduit l'impossibilité d'un pluralisme vertical, composé de différentes strates culturelles. L'assimilation des traditions culturelles produit un nivellement par le bas, et conduit nécessairement à une culture de masse homogène. Pour Macdonald, le pluralisme culturel est une idée obsolète depuis la fin de la guerre de sécession, et non un concept utilisable en 1960.

Par la suite il adopte pourtant un élément essentiel du concept de pluralisme : la notion de culture moyenne, "middlebrow" ou "midcult", qui s'intercale entre la culture de masse et la culture haute. Si celle-ci était déjà présente dans la version de 1953, elle n'y jouait qu'un rôle marginal, celui de division prétentieuse de la culture de masse. Dans "Masscult & Midcult", et comme l'indique le titre de l'article, la question de la distinction entre les deux catégories culturelles devient un enjeu théorique essentiel. En renonçant à une vision polaire du champ culturel, Macdonald se prive en apparence de la possibilité de penser la culture de masse comme le "non-art" ou même "l'anti-art", puisqu'en dehors d'un système binaire, ce type d'affirmation n'a plus de sens. Il parvient néanmoins à contourner cette difficulté en ne rendant jamais compte du système ternaire dans son intégralité, lui substituant une étude des différents couples possibles à l'intérieur de ce système : culture haute et *masscult*, culture haute et *midcult*, *masscult* et *midcult*.

Le premier de ces couples, culture de masse et culture haute, est celui dont traitaient les versions précédentes ; le *midcult* n'apparaît pas durant la première moitié du texte, au cours de laquelle on retrouve la plupart des éléments empruntés aux versions précédentes. Pourtant, quelque chose a changé dans l'intervalle, puisque la culture de masse, le *masscult*, n'est plus le principal danger menaçant la culture haute. Le traitement que Macdonald réserve à Norman Rockwell illustre ce changement. Le peintre avait été utilisé par Greenberg puis Macdonald depuis 1939 comme le parfait représentant de culture de masse. Dans "Masscult & Midcult", la critique se fait plus précise : Rockwell ne comprend pas le modernisme pictural, subordonne ses choix

¹¹⁴ Macdonald, "Masscult & Midcult", *op. cit.*, 35-36.

esthétiques aux goûts du public,¹¹⁵ réalise des couvertures pour le *Saturday Evening Post* et publie même son autobiographie. En dépit de tout cela, il possède une qualité essentielle, aux yeux de Macdonald, il ne dissimule pas tout ce qui le sépare de la culture haute. Ce type de culture de masse ne constitue désormais plus un danger, puisqu'elle est identifiable et identifiée comme telle.

C'est par le biais de cet exemple que Macdonald introduit une distinction entre une culture de masse identifiable et sans réelle prétention, le *masscult*, et une forme plus récente, plus ambiguë, le *midcult*. Celui-ci emprunte à son prédécesseur ses modes de production et ses standards, mais tente de se faire passer pour quelque chose de plus ambitieux, de plus abouti.

Money, leisure and knowledge, the prerequisites for culture, are more plentiful and more evenly distributed than ever before. In these more advanced times, the danger to High Culture is not so much from Masscult as from a peculiar hybrid bred from the latter's unnatural intercourse with the former. A whole middle culture has come into existence and it threatens to absorb both its parents. This intermediate form – let us call it Midcult – has the essential qualities of Masscult – the formula, the built-in reaction, the lack of any standard except popularity – but it decently covers them with a cultural figleaf. In Masscult the trick is plain – to please the crowd by any means. But Midcult has it both ways: it pretends to respect the standards of High Culture while in fact it waters them down and vulgarize them.¹¹⁶

Ce passage constitue à tous points de vue l'élément central de "Masscult & Midcult". Alors que le débat sur la culture de masse touche à sa fin, Macdonald affecte de rejeter le concept, le réduisant au rang de phénomène historique, et redirige ses attaques vers une cible nouvelle, présentant un danger plus immédiat pour les standards culturels qu'il défend. Pour l'occasion, il réemploie certains éléments théoriques des versions précédentes, désormais assignés à cette nouvelle entité et non plus au *masscult*. L'adversaire a changé, et les études récentes autant que les critiques de l'époque ont vu dans ce changement de cible, ainsi que dans la création du terme *midcult*, un aménagement conséquent des positions de Macdonald.¹¹⁷ L'ampleur de cet aménagement doit pourtant être relativisée.

Le mot, *midcult*, est une indéniable trouvaille. Après avoir suggéré de remplacer "mass culture" par *masscult*, pour éviter toute confusion avec une vraie culture, Macdonald le décline, pour aboutir à ce nouveau terme, le "rejeton bâtard", selon ses termes, du *masscult*. L'aboutissement du processus est cependant plus intéressant que

¹¹⁵ "Maybe it isn't the highest form of art, but it's art nevertheless and it's what I love to do. I feel that I'm doing something when I paint a picture that appeals to most people". Norman Rockwell, dans le *New Yorker*, repris dans "Masscult & Midcult", *op.cit.*, 32.

¹¹⁶ Macdonald, "Masscult & Midcult", *op.cit.*, 37.

¹¹⁷ Andrew Ross (*No Respect, Intellectuals and Popular Culture*, 1986), Raymond Haberski (*It's Only a Movie*, 2001) ou Gillo Dorfles (*Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*, 1968) font ainsi grand cas du mot et du concept, de même que la critiques de *Against the American Grain*.

les étapes y conduisant, puisque si *masscult* n'est qu'une contraction, *midcult*, lui, existe indépendamment de toute forme développée. Le concept, tel un emprunt au *newspeak* orwellien, permet à Macdonald de manier un mot entièrement péjoratif, alors que le concept de "culture moyenne" ne semble appeler que des descriptions et des qualificatifs pondérés. En ce sens, le *midcult* est bien la grande invention de l'article, la contribution la plus originale au débat d'un auteur qui disait de ne pas avoir d'idée innovante sur le sujet.¹¹⁸ Pourtant, comme dans 1984, le mot sert ici avant tout à obscurcir le concept qu'il recouvre.

La distinction entre *masscult* et *midcult* apparaît en effet bien schématique dans le texte, particulièrement si elle est rapportée à une exploration similaire menée sept ans auparavant par Clement Greenberg dans "The Plight of Our Culture". Pour qui se souvient que Macdonald était passé sans difficulté de "culture populaire" à "culture de masse" entre les deux premières versions de sa théorie, il est tentant de ne voir dans ce nouveau terme qu'un autre exemple d'évolution purement sémantique. La chronologie proposée par Macdonald appuie cette interprétation, puisque le *midcult* est présenté comme le successeur de la culture de masse, ce qui ferait de leur coexistence au moment de l'écriture de l'article une période transitoire. *Masscult* et *midcult* ne sont donc que deux incarnations d'un phénomène unique, en cours d'évolution. Ces deux incarnations sont désignées temporairement par des noms différents, mais les deux mots renvoient à des subdivisions d'un phénomène unique. Les caractéristiques attribuées précédemment à la culture de masse tout entière sont désormais attribuées soit à l'un soit à l'autre, et lorsque Macdonald les décrits métaphoriquement, la distinction entre les deux est plus incertaine encore : à la "boue tiède du midcult" ("*tepid ooze*") correspond le "flot d'immondice" ("*flow of trash*") ou le "les satisfactions tièdes" ("*tepid agreeableness*") de la culture de masse. En dépit des distinctions théoriques, les deux termes renvoient finalement à cette image unique d'une culture informe et envahissante.

Outre ces métaphores identiques, la coïncidence entre les deux objets annoncés dans le titre est confirmée par la quasi-disparition des éléments théoriques dans la deuxième partie du texte, dans laquelle est abordé le *midcult*. Le phénomène est en effet essentiellement traité sur le mode de l'exemple, sans approche systématique et sans autre conceptualisation que celle présentée dans le court extrait cité plus haut : le *midcult* comme un ennemi infiltré, par opposition à la culture de masse, "ennemi devant les remparts" ("*the enemy outside the walls*"). La suite tient de la critique littéraire, à l'image des autres articles repris dans *Against the American Grain*, puisque Macdonald y déploie ses talents de critiques et ses standards littéraires, en ne s'appuyant que sur un fondement théorique minimal. Dans "Masscult and Midcult", il suggère que la meilleure

¹¹⁸ Wreszin, *A Rebel in Defense of Tradition*, op. cit., 351.

façon de définir le *midcult* est d'analyser certains de ses produits typiques.¹¹⁹ Cette analyse, liste critique de pièces et de romans, débouche sur un constat à la première personne : "je ne vois pas de raisons qui pourraient empêcher le *midcult* de s'établir en norme de notre culture".¹²⁰ Or, c'est moins une démonstration qu'une énumération qui conduit à cette conclusion. Le *midcult* est avant tout ce ressenti d'un danger pour la culture, plus insidieux car moins visible que les incarnations précédentes de la culture de masse.

Macdonald réagit-il pour autant à une évolution observable des produits culturels, à l'apparition de formes nouvelles, comme le *Mad* de Kurtzman ? Rien ne permet de le penser, puisque sur les quatre œuvres sur lesquelles il appuie sa démonstration (*The Old Man and the Sea*, de Hemingway, les pièces *Our Town* de Thornton Wilder et *J.B.* par Archibald McLeish, le poème *John Brown's Body* de Stephen Vincent Benet), une seule a été écrite après "A Theory of Mass Culture", tandis que la plus ancienne remonte à 1922. L'évolution entre les deux textes ne reflète donc pas un changement de la réalité culturelle des Etats-Unis, mais un ajustement de l'évaluation de celle-ci par Macdonald. Il ne s'agit pas non plus pour lui de choisir les extrêmes contre le milieu, pour paraphraser Leslie A. Fiedler, puisque s'il affirme que le danger immédiat provient désormais plus du *midcult* que de la culture de masse, il ne réévalue pas pour autant cette dernière à la hausse. Sa présentation de Rockwell a beau être teintée d'une certaine affection amusée, sinon condescendante (une crise de conscience du peintre est décrite comme étant "aussi comique que pathétique"), le jugement sur sa production est sans ambiguïté. La division de la culture de masse en deux entités distinctes ne produit pas non plus de bouleversement sur le plan de l'évaluation esthétique. Que reste-t-il alors de cet essai, au-delà de ce simple mot, *midcult*, si souvent cité ?

Dans sa critique de *Against the American Grain* pour le *New York Review of Book*, refuge tardif des NYI, l'essayiste et romancière Barbara Probst Solomon note qu'au cours de de l'article, "Macdonald se retrouve dans lit de Ortega y Gasset".¹²¹ Ce mariage tardif, déjà prévisible mais écarté par l'auteur en 1953, est consommé dans la dernière partie du texte. Achévant son exploration du *midcult*, Macdonald note que certains pourraient juger non-démocratiques ses arguments. Plutôt que de répondre à l'accusation, il se contente de l'écarté, en la décrétant hors sujet, s'appuyant pour cela sur un extrait de T.S. Eliot enjoignant le lecteur de choisir entre culture et démocratie :

Here are what I believe to be essential conditions for the growth and for the survival of culture. If they conflict with any passionate faith of the reader—if, for instance, he finds it

¹¹⁹ Macdonald, "Masscult & Midcult", *op. cit.*, 40.

¹²⁰ "I see no reason Midcult may not be stabilized as the norm of our culture". *Ibid.*, 55.

¹²¹ Probst Solomon, "I'd Rather be Dwight", *op. cit.*

shocking that culture and equalitarianism should conflict, if it seems monstrous to him that anyone should have "advantages of birth"—I do not ask him to change his faith. I merely ask him to stop paying lip-service to culture. If the reader says: "The state of affairs which I wish to bring about is right (or is just, or is inevitable); and if this must lead to further deterioration of culture, we must accept that deterioration"—then I can have no quarrel with him. I might even, in some circumstances, feel obliged to support him. The effect of such a wave of honesty would be that the word culture would cease to be absurd.¹²²

Cet alignement sur la position du très conservateur T.S. Eliot n'a rien de surprenant, dans un texte au cours duquel Macdonald a affiché un mépris constant pour la masse de ses concitoyens. Evoquant la création de l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, il approuve par exemple le choix de l'artiste de refuser de "s'adresser à ses inférieurs".¹²³ Le développement de l'alphabétisation est également traité comme une évolution malheureuse, menant au remplacement des *cognoscenti*, ceux qui savent, par les "ignoscenti", les ignares. La position conservatrice ne serait cependant pas complète sans une condamnation de l'art moderne. Macdonald voit dans celui-ci une version désespérément sérieuse des canulars de Dada, production d'une "lumpen avant-garde" acculée par l'industrie culturelle, par la machine, et incapable de réaliser ce à quoi parvenaient les générations précédentes : "établir une distinction entre l'expérimentation et l'absurdité".¹²⁴ Il y a aussi dans cette affirmation une réponse tardive à Harold Rosenberg, qui avait mis en doute, avec raison son adhésion au modernisme pictural, dans son article sur *Mass Culture*.¹²⁵ Ce ralliement conscient au conservatisme culturel est manifeste dans le titre qu'il avait envisagé de donner au recueil comprenant "Masscult and Midcult" : *Reactions*. Ses éditeurs l'en avaient dissuadé.¹²⁶ Quand Gilbert Seldes ou Edward Shils appellent, avec des méthodes et des objectifs différents, les intellectuels à repenser leur position d'isolement dans la société, Macdonald choisit l'extrême inverse, acceptant même dans sa correspondance le qualificatif de "snob", pour son choix de faire primer la culture sur la démocratie.¹²⁷ L'accusation d'élitisme l'aurait donc poussé à admettre les aspects les plus conservateurs de sa position, plutôt que de tenter de réfuter la description.

¹²² Thomas Stern Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture*, cité dans "Masscult & Midcult", 55. Rappelons que l'ouvrage d'Eliot comprenait une note introductive approuvant la première version du texte de Macdonald.

¹²³ L'expression est plus forte dans l'original : "talk down to his inferior". "Masscult & Midcult", *op. cit.*, 20.

¹²⁴ Macdonald, "Masscult & Midcult", *op. cit.*, 56-57.

¹²⁵ Rosenberg H. "Pop Culture, Kitsch Criticism", 262-3.

¹²⁶ Wreszin, *A Rebel in Defense of Tradition*, 354.

¹²⁷ Ainsi, en interview : "It's true that I'm often accused of being a snob. But I'm not a social snob—I'm quite a democratic fellow, really. But I admit that I'm a snob in an intellectual and cultural sense." Rob Newquist, "Interview with Dwight Macdonald" dans Wreszin [ed.] *Interviews with Dwight Macdonald*, *op. cit.*, 30. Pour une affirmation similaire tirée de sa correspondance privée, voir aussi Wreszin, *A Rebel in Defense of Tradition*, *op. cit.*, 353.

La conclusion du texte marque pourtant un ultime retour aux ambiguïtés des versions précédentes, puisque Macdonald y inventorie avec satisfaction les progrès en matière de diffusion de la culture haute dans la société contemporaine. S'il préfère qualifier ces progrès de "rattrapage", soulignant le basculement d'un rapport de création à un rapport de consommation dans le domaine artistique, il souligne que "tout cela est bon, et même extrêmement bon". Par ailleurs, contredisant certaines de ses considérations précédentes sur la difficulté de l'artiste à s'exprimer à l'époque de la culture de masse, Macdonald note qu'il n'a sans doute jamais été aussi facile de vivre en composant, écrivant ou peignant des œuvres sérieuses. S'il cite l'Angleterre en exemple, en mentionnant les bienfaits d'une séparation de fait des différentes classes sociales, engendrant une élite soudée, un groupe au sein duquel se crée une dynamique intellectuelle et culturelle, il ne tarde pas à rejeter cette solution comme étant inadaptable aux Etats-Unis. Reprenant à l'identique un passage de la version précédente, il renvoie même dos à dos conservateurs (Ortega y Gasset et T.S. Eliot) et marxistes, se dissociant des deux camps en rejetant leur diagnostic et leur solution respectifs.¹²⁸

Ces scrupules mettent en danger la cohérence du texte, mais ils montrent surtout que le débat sur la culture de masse aux Etats-Unis ne peut être réduit à l'expression d'un conservatisme culturel, tel que peut le proposer Eliot, par exemple. Même lorsque la tentation conservatrice est la plus forte, même lorsque le texte s'approche d'une critique purement littéraire, Macdonald conserve une conscience politique qui, si elle lui permet de faire primer la culture sur la démocratie, ne l'autorise jamais à oublier complètement cette dernière.¹²⁹ On se gardera donc d'adhérer aux diagnostics d'Andrew Ross, Marie-Anne Bulik ou de Macdonald lui-même, qui résumant tous le texte à un basculement d'une approche socio-politique marxisante de la culture de masse à un traitement littéraire, esthétique et réactionnaire de la question. Barbara Probst Solomon s'approche au plus près de la sensibilité du texte, lorsqu'elle dresse un portrait de l'auteur en amoureux du verbe, en décalage avec les alignements politiques contemporains :

His way of thinking is closest to those profoundly pessimistic, skeptical men in eighteenth century America, who, after taking account of man's ever continuing potential for evil, busily set about defining, through the "word", a government which would protect man

¹²⁸ Macdonald, "Masscult et Midcult", *op. cit.*, 69. La première version du passage, précédé du sous-titre "The Problem of the Masses" se trouve dans "A Theory of Mass Culture", *op. cit.*, 69.

¹²⁹ Dans les années soixante, il renouera d'ailleurs avec un engagement politique fort à l'occasion des divers mouvements sociaux de la décennie (mouvement des droits civiques, opposition à la guerre du Vietnam, etc.). Voir Wreszin, *A Rebel in Defense of Tradition* et en particulier la dernière partie "A Return to Politics", *op. cit.*, 369-491

from other men, man from government, and finally, even government from government. Their style was balanced and rational. The word defined the ideal.¹³⁰

Comme dans les versions précédentes, Macdonald offre en effet ses solutions aux problèmes qu'il identifie. La nécessité de renforcer la communauté intellectuelle aux Etats-Unis fait ici partie de ses suggestions, étendant un propos déjà présent en 1953. Surtout, il voit un espoir dans l'émergence de médias de taille intermédiaire, n'atteignant pas les taux d'audience du cinéma à son sommet ou des grands réseaux télévisés, mais visant une frange spécifique du public. Sa position dans ce domaine est identique à celle qu'il adoptera pour le symposium organisé par *Dissent* sur la télévision la même année, puisqu'il appelle à la mise en place d'une télévision payante, à la demande. Cette proposition a été mal comprise, en grande partie sans doute à cause d'une formule de Macdonald lui-même présentant sa solution comme une panacée conservatrice :

The conservatives are right when they say that there has never been broadly democratic culture on a high level. [...] So let the masses have their Masscult, let the few who care about good writing, painting, music, architecture, philosophy, etc., have their High Culture, and don't fuzz up the distinction with Midcult.¹³¹

Quelques lignes plus tard, alors qu'il aborde l'aspect pratique de cette séparation, Macdonald s'éloigne cependant de nouveau de la position conservatrice, et présente la segmentation du marché comme une solution d'amélioration de la culture offerte à tous :

There is a compromise between the conservative and the liberal proposals which I think is worth considering [...] It is based on the recent discovery – since 1945 – that there is not One Big Audience but rather a number of smaller, more specialized audience that may still be commercially viable. [...] The mass audience is divisible, we have discovered – and the more it is divided the better. Even television, the most senseless and routinized expression of Masscult (except for the movie newsreels), might be improved by this approach.¹³²

La juxtaposition de ces deux citations et de leurs mouvements apparemment contradictoires illustre l'équilibre que recherche Macdonald, bien perçu par son biographe Michael Wreszin, en "rebelle défendant la tradition". Contrairement aux versions précédentes, "Masscult & Midcult" est un essai à la première personne, dans lequel Macdonald ne cesse de mettre en avant sa subjectivité, sa fonction de créateur de critères de jugement. En ce sens, et bien que leur jugement diffère sur les objets qu'ils considèrent, sa position en 1960 s'est nettement rapprochée de celle d'un critique comme Robert Warshow. Alors que le débat sur la culture de masse se réoriente vers la question de la responsabilité des intellectuels, Macdonald assume cette responsabilité,

¹³⁰ Probst Solomon, "I'd Rather Be Dwight", *op.cit.*

¹³¹ Macdonald, "Masscult & Midcult", *op. cit.*, 73.

¹³² *Ibid.*

en refusant délibérément de s'inscrire dans un registre politique identifié. Comme Daniel Bell, il se voit libéral en politique mais conservateur dans le domaine culturel.¹³³

"Masscult and Midcult" est un des derniers grands textes à propos de la culture de masse. Le dernier, sans doute, à avoir été publié dans une de ces revues intellectuelles dans lesquelles le débat avait pris forme ; *Partisan Review* clôt cet épisode vingt ans après l'avoir ouvert, par "Avant-Garde and Kitsch". En dépit de ses efforts pour soustraire son texte de l'ensemble des articles polémiques paraissant à la même époque, Macdonald illustre l'impasse d'un débat en passe de tourner au monologue. La raréfaction des citations d'autres critiques, l'abandon de l'ambition d'une théorie unificatrice, la multiplication des anecdotes, autant de détails dénotant l'isolement progressif d'un intellectuel ne pouvant plus justifier ses jugements culturels que par la référence à des auteurs du passé (de Whitman à Kierkegaard en passant par Ortega y Gasset) ou à ses convictions. Indéniablement, la pression exercée par des auteurs comme Shils encourage le repli de Macdonald sur sa propre expérience, tout en rendant plus pressant son appel à un renouvellement de la solidarité entre intellectuels. Il n'est pas étonnant de constater qu'au moment où le débat culturel est sur le point de disparaître des revues intellectuelles, "Masscult & Midcult" contient un paragraphe déplorant le manque de renouvellement dans ce domaine d'édition. La phrase qui clôt le texte doit aussi se lire comme la conclusion de vingt ans de débats dans *Partisan Review*, *Politics*, *Dissent* et *Commentary* : "voilà, en substance, ce que j'ai voulu dire". L'ultime contribution d'importance des *New York intellectuals* à l'analyse de la culture de masse ne paraîtra cependant que l'année suivante, dans un recueil d'essais de la philosophe Hannah Arendt dont le titre annonce déjà le rôle charnière : *Between Past and Future*.

IV. Hannah Arendt, la culture en crise

Le principal texte de Hannah Arendt consacré à la culture de masse, "The Crisis in Culture", constitue la dernière contribution des *New York Intellectuals* à ce débat, mais également la dernière révision importante de la forme canonique de ces théories. Comme Macdonald, Arendt perçoit l'impasse dans lequel s'est enfermé le débat en se cantonnant à une histoire américaine de la culture de masse. Comme lui, elle refuse également l'injonction d'intellectuels comme Shils à embrasser cette culture de masse comme l'incarnation de la démocratie américaine. Elle va donc travailler simultanément

¹³³ Cette auto-définition, pastichant T.S. Eliot, est cependant nettement postérieure à "Masscult & Midcult", puisqu'elle date de 1978, et de la préface de l'édition de poche *The Cultural Contradictions of Capitalism* (New York : Basic Books, 1978), xi.

sur l'histoire de cette culture, déjà une préoccupation majeure dans "Masscult & Midcult", sur la complexité des rapports entre Europe et Etats-Unis dans le champ culturel et enfin sur la légitimité des intellectuels à émettre des jugements de valeurs dans ce domaine culturel. "The Crisis in Culture" constitue de fait une révision complète des postulats des théories de la culture de masse, visant à rendre celles-ci moins vulnérables aux attaques dont elles sont l'objet à la fin des années cinquante en leur offrant un nouveau socle historique et philosophique. Le résultat, une théorie à l'indéniable cohérence interne, qui réussit ce que Macdonald n'avait qu'imparfaitement accompli dans son article de 1960, ne recevra pourtant qu'un écho réduit aussi bien dans le grand public que dans les milieux intellectuels. Cet échec d'un texte qui ambitionnait de refonder le débat illustre la désaffection croissante pour l'idée même de culture de masse qui prend forme en ce tout début des années soixante et trouvera son expression la plus complète peu de temps après.

Hannah Arendt à l'instar de Theodor Adorno, qu'elle détestait, établit un lien entre la philosophie allemande dans la République de Weimar et la vie intellectuelle américaine après la seconde guerre mondiale. Née en Allemagne en 1906, elle y étudie la théologie et la philosophie, devenant notamment l'élève et l'amante de Heidegger. Militante des droits des juifs, arrêtée par la Gestapo, elle fuit d'abord en France, puis aux Etats-Unis, où elle arrive en 1941. Là, elle n'abandonne pas l'activisme juif, et contribue à de nombreuses publications, écrivant dans des publications telles que *Jewish Frontier* ou les *Jewish Social Studies*. Elle s'intègre également à l'intelligentsia gravitant autour du *Partisan Review* et devient tardivement une figure tutélaire du groupe (elle est de la même génération que Phillip Rahv ou Lionel Trilling, les plus anciens des intellectuels juifs new-yorkais). Le retentissement de *The Origins of Totalitarianism* (1951) l'impose comme une figure marquante de la vie intellectuelle américaine, un rôle encore confirmé par la polémique que déclenche *Eichmann in Jerusalem* (1963), série de reportages pour le *New Yorker* sur le procès du lieutenant -colonel S.S.. Son évocation de la "banalité du mal" qu'incarnait Eichmann, ses interrogations sur la moralité du procès et les accusations portées contre le rôle des organisations juives lors des persécutions nazies lui valent des attaques virulentes, notamment de la part du cercle des NYI.

Si sa renommée provient essentiellement de ces travaux sur les notions de pouvoir, d'autorité et de morale, H. Arendt s'est également intéressée aux fondements philosophiques de la société contemporaine, et, en trois occasions distinctes, a appliqué ses réflexions à la notion de culture de masse. Le chapitre consacré à l'œuvre ("*work*"), dans *The Human Condition* (1958), et plus précisément la section concernant "la permanence du monde et l'œuvre d'art" marque le début de cette réflexion. Il est suivi de "Society and Culture", son intervention dans le cadre du symposium menant à

Culture for the Millions? (1959),¹³⁴ et enfin par "The Crisis in Culture" dans *Between Past and Future* (1961), lequel reprend et développe les thèmes des deux précédents, intégrant de larges pans du texte de 1959.¹³⁵

"The Crisis in Culture" a pour ambition de rendre compte des évolutions des rapports entre société et culture, rapports en crise depuis l'apparition de la société de masse. Les prémisses de l'essai sont donc familières, et l'inscrivent dans la tradition critique allant de l'Ecole de Francfort à Dwight Macdonald, cette tradition même qui est menacée au moment où paraît le texte. Une comparaison avec le texte précurseur, "Society and Culture", suggère une période charnière de ce point de vue, entre 1959 et 1961, et l'essai contient plusieurs arguments destinés spécifiquement à contrer le paradigme émergent défendu par des intellectuels comme Edward Shils. Bien que traitant d'une question déjà amplement débattue, H. Arendt mobilise dans "The Crisis in Culture" l'érudition et l'indépendance d'esprit qui avait fait d'elle une figure singulière parmi les intellectuels américains.

IV.1 Situation et Morphologie

"The Crisis in Culture" est le dernier des six exercices de pensée politique rassemblés dans le recueil *Between Past and Future*,¹³⁶ et voisine avec des essais consacrés à la tradition, l'Histoire, l'autorité, la liberté et l'éducation, versions révisées d'articles parus précédemment. A l'exception d'une note de bas de page, rien dans l'ouvrage ne permet de rattacher "The Crisis in Education" à sa matrice, "Society and Culture" ou à *Culture for the Millions?* La genèse du texte est passée sous silence, pour renforcer la cohésion de *Between Past and Future*, dont l'unité est revendiquée par H. Arendt dans sa préface :

Like all collections of essays, this book of exercises obviously could contain more or fewer chapters without for that reason changing its character. Their unity – which to me is the justification of publishing them in book form – is not the unity of a whole but of a sequence of movements which, as in a musical suite, are written in the same or related keys.

Cette description de l'ouvrage en termes de mouvements successifs est complétée par une analyse de ces mouvements, explicitant la place de "The Crisis in Culture" au sein de l'ensemble :

¹³⁴ Arendt, "Society and Culture", *Culture for the Millions?*, *op. cit.*, 43-52.

¹³⁵ Ce dernier texte étant accompagné de son corollaire, "The Crisis in Education", qui peut se lire comme un prologue à "The Crisis in Culture", mais ne s'intéresse qu'indirectement aux industries culturelles.

¹³⁶ Une édition ultérieure (1968) comprend deux essais supplémentaires, insérés à la suite des six premiers, intitulés "Truth and Politics" et "The Conquest of Space and the Stature of Man".

The book is divided into three parts of two essays each. The first part deals with the modern break in tradition and with the concept of history with which the modern age hoped to replace the concepts of traditional metaphysics. The second part discusses two central and interrelated political concepts, authority and freedom [...] The two essays of the last part ["The Crisis in Education", "The Crisis in Culture"], finally, are frank attempts at applying the kind of thinking that was tried out in the first two parts of the book to immediate, topical problems.¹³⁷

Between Past and Future doit fonctionner comme une démonstration complète, intégrant ces essais publiés entre 1954 et 1960 (qui plus est dans deux langues différentes, puisque "The Crisis in Education" était à l'origine en allemand).¹³⁸ Une partie des changements intervenant entre le texte de 1959 et celui-ci répondent à cette exigence de continuité. Le premier ajustement est cosmétique : le titre "Society and Culture" (S&C) devient "The Crisis in Culture" (*CinC*), faisant ainsi écho à "The Crisis in Education", et ce bien que le ton général du texte soit moins alarmiste que dans la version précédente. Ce changement de titre se justifie par le fait que *CinC* n'est pas une simple reprise de S&C, mais une relecture considérablement étendue, l'article de *Daedalus* ne constituant que la base du premier des deux chapitres du texte : après y avoir couvert le rôle des intellectuels dans le traitement des problématiques culturelles, H. Arendt s'appuie sur l'histoire récente (XIX^e et XX^e siècle) pour analyser le rôle de la culture de masse, les relations entre art, culture et divertissement. La deuxième partie de l'essai crée un lien entre cette analyse de la question culturelle et les autres textes du recueil, de la question de l'autorité à celle de l'éducation. Le champ d'investigation est plus large, plus philosophique, puisque la discussion s'ouvre sur l'étymologie de "culture", explorant son rôle chez Kant, Périclès ou Cicéron avant d'appliquer cette analyse à la situation contemporaine.

Analysant toutes deux la crise de la culture annoncée en titre, ces deux parties se lisent pourtant comme deux développements presque indépendants. On prendra la mesure de cette scission en s'intéressant aux notes de fin de texte : celles de la première partie sont peu nombreuses et ne renvoient qu'à des écrits américains postérieurs à 1950, tandis que celles de la suite du texte ne concernent que des auteurs européens et des textes antérieurs à 1931. Ces deux moments reflètent d'ailleurs à la carrière de H. Arendt, philosophe européenne puis intellectuelle célébrée aux Etats-Unis. On pense alors à cette remarque de William Phillips, fondateur de *Partisan Review*, décrivant ses écrits comme "une coalition de contraires" du fait de cette double nationalité

¹³⁷ Hannah Arendt, "Preface", *Between Past and Future* (New York : Viking Press, 1961), 15.

¹³⁸ Le texte allemand publié sous forme de livre, *Die Krise in der Erziehung* (Breme : Angelsachsen Verlag, 1958) fut traduit en anglais par Denver Lindley dans *Partisan Review* (automne 1958).

intellectuelle.¹³⁹ Si la première partie est celle qui s'inscrit le plus directement dans la continuité du débat sur la culture de masse, l'adjonction de la seconde permet, à l'instar de ce qu'avait tenté Macdonald dans "Masscult & Midcult", d'inscrire ce débat dans un contexte philosophique plus vaste et par là de dépasser certaines de ses impasses.

IV.2 La part faite au contexte

Conformément au programme énoncé dans la préface du recueil, *CinC* traite d'un problème "immédiat, précis, auquel nous sommes confrontés quotidiennement".¹⁴⁰ Le problème choisi est celui que pose la culture de masse, et c'est sur une description du phénomène que s'ouvre le texte.

For more than ten years now, we have witnessed a still growing concern among intellectuals with the relatively new phenomenon of mass culture. The term itself clearly derives from the not much older term "mass society"; the tacit assumption, underlying all discussions on the matter, is that mass culture, logically and inevitably is the culture of mass society.¹⁴¹

La "crise de la culture", thème de son essai, est immédiatement liée à l'émergence de cette culture de masse. Pourtant, ce qui importe ici est moins la culture de masse elle-même que la démission des intellectuels ayant renoncé à la juger. Attaquant la position de Shils, Arendt récuse l'idée selon laquelle la société de masse contemporaine détermine un champ culturel lui aussi massifié. Si cette culture ne découle pas mécaniquement de l'organisation politique américaine, de la démocratie, elle devient un sujet de critique légitime. Or, pour Arendt, le problème de la culture de masse est avant tout lié à l'incapacité des intellectuels à prendre sa mesure, à accepter de faire face à la crise :

The most significant fact about the short history of both terms is that, while even a few years ago they were still used with a strong sense of reprobation – implying that mass society was a depraved form of society and mass culture a contradiction in terms – they now have become respectable, the subject of innumerable studies and research projects whose chief effect, as Harold Rosenberg pointed out, is to "add to kitsch an intellectual dimension."¹⁴²

La citation de Harold Rosenberg quelque peu instrumentalisée ici. L'article original cité, "Pop Culture and Kitsch Criticism", que Arendt qualifie dans ses notes de "brillamment spirituel" ("*brilliantly witty*"), s'attaquait spécifiquement à *Mass Culture*, recueil

¹³⁹ Phillips, *A Partisan View*, *op. cit.*, 107

¹⁴⁰ Arendt, "Preface", *Between Past and Future*, *op. cit.*, 15. Les traductions sont les miennes, contournant certaines imprécisions de la version française.

¹⁴¹ Arendt, "The Crisis in Culture" (CinC), *Between Past and Future*, *op. cit.*, 197.

¹⁴² *Ibid.*

pourtant dominé par une critique sévère de la culture de masse. Le propos d'Arendt est différent, puisqu'elle critique surtout ici, et dans le reste de son texte, les intellectuels qui s'impliquent activement dans la légitimation de la culture de masse. Macdonald, une des principales cibles de Rosenberg dans son article, jouissait au contraire de l'estime et du respect de l'auteur de "The Crisis in Culture". Arendt échappe aussi au paradoxe du texte de Rosenberg qui, condamnant toute analyse de la culture de masse, se condamnait également. Ce que "The Crisis in en Culture" doit à "Pop Culture and Kitsch Criticism", c'est cette conviction que le problème de la culture de masse est indissociable de la question du rôle des intellectuels. Cette réflexion est particulièrement d'actualité lorsque paraît le texte, en 1961.

Arendt avait en effet elle-même participé à une véritable entreprise d'"intellectualisation du kitsch", le symposium "Mass Media and Mass Culture", qui allait devenir *Culture for the Millions?*, puisque c'est même à cette occasion qu'avait été rédigée la première version de "The Crisis in Culture". La position de Shils, qui enjoint les critiques culturels à se concentrer sur l'art plutôt que sur la société, est à l'opposé de celle d'Arendt, qui fait de la politique le principal enjeu de ses réflexions. La seconde partie de son texte est ainsi en opposition directe avec l'injonction de Shils, puisqu'elle consiste en une démonstration de la nature politique de tout jugement esthétique. Le terme "politique", est ici à entendre dans un double sens : l'acception contemporaine de ce qui est relatif à la cité, au gouvernement, à l'état, mais aussi dans son sens grec de science des fins les plus hautes de l'homme (Aristote). L'alternative proposée par Arendt (*Between Past and Future* est publié la même année que *Culture for the Millions?*, deux ans après la parution des articles du symposium dans *Daedalus*) passe par un ancrage volontaire de la question culturelle dans un champ philosophique et politique, mais aussi par une condamnation de toute compromission avec l'adversaire, de la soumission des intellectuels à l'industrie culturelle. Contrairement à Macdonald, un ami proche, Arendt ancre sa condamnation de la culture de masse dans une approche exclusivement théorique, en refusant de faire intervenir son jugement personnel, en refusant l'anecdote et même l'exemple, en refusant surtout de se mettre en scène en tant que critique. Comme Macdonald ou Warshow, elle revendique sa subjectivité, mais contrairement à ceux-ci, elle ne limite pas cette subjectivité à un ressenti, à une expérience : la subjectivité elle-même devient un enjeu philosophique, une composante de la théorie.

La comparaison avec la version précédente du texte, *S&C*, montre que cette opposition aux thèses de Shils et de ceux qui s'attaquent aux théories de la culture de masse s'est structurée chez Arendt entre 1959 et 1961. Dans la première version, en effet, le thème de la responsabilité des intellectuels, qui domine l'introduction de *CinC*, était absent. Certaines modifications de détails sont également signifiantes : "et la société de

masse, que cela nous plaise ou non, ne risque pas de disparaître dans un futur proche"¹⁴³ devient par exemple "Cette intellectualisation du kitsch est justifiée en arguant que la société de masse, que cela nous plaise ou non, ne risque pas de disparaître dans un futur proche"¹⁴⁴. L'argument qu'employait sans réserve Arendt en 1959 est désormais présenté avec précaution, au style indirect libre, dans *CinC*. Le procédé révèle une mise à distance, un éloignement de ce qu'Arendt considère désormais comme l'opinion dominante sur cette question de la culture et de la société de masse, cet optimisme inconditionnel si présent dans *Culture for the Millions?*¹⁴⁵

Les similitudes textuelles entre ces deux versions (phrases ou fragments repris à l'identique de l'un à l'autre) suggèrent cependant que, si son analyse du rôle des intellectuels a changé, sa conception de la culture de masse elle-même a peu évolué. Les faits présentés sont les mêmes, mais l'analyse du rôle des critiques a été revue. La comparaison permet donc de mettre en valeur l'ampleur de la réaction suscitée par la nouvelle norme théorique, exprimée notamment dans *Culture for the Millions?*. La crise de la culture est aussi celle du débat sur la culture de masse entre 1957 et 1961, et c'est bien à cette dernière que se réfère le début du texte.

IV.3 De la société à la société de masse et à la crise de la culture

Outre sa valeur de commentaire sur le contexte de parution, l'essai nous offre deux approches différentes de la question de la culture de masse, chacune cantonnée dans son propre chapitre au sein du texte. Le premier d'entre eux, reprise clarifiée et étendue de l'intervention pour *Culture for the Millions?* se concentre sur les rapports entre art et culture. Le second, qui s'inscrit dans la lignée des autres "exercices de pensée politique" du recueil, interroge le rapport entre culture, goût et politique, en s'appuyant sur la tradition philosophique plutôt que sur le contexte de parution du texte.

Passée l'introduction et ses notes sur la trahison des clercs,¹⁴⁶ le texte s'ouvre sur une perspective historique, contrastant l'expérience européenne et américaine. Cette perspective a pour but d'expliquer les problèmes posés par la culture de masse en revenant sur un problème plus fondamental, le conflit entre société et culture, dont l'art moderne n'est qu'une des manifestations. Ce n'est toutefois qu'après avoir détaillé les travers du monde bourgeois européen du XIX^e siècle que H. Arendt explicite le sens du

¹⁴³ "And mass society, whether we like it or not, is going to stay with us into the foreseeable future", S&C, *op. cit.*, 43.

¹⁴⁴ "This 'intellectualization of kitsch' is justified on the grounds that mass society, whether we like it or not, is going to stay with us into the foreseeable future", *CinC*, *op.cit.*, 197.

¹⁴⁵ Dont on trouvera trace essentiellement dans les transcriptions des débats en fin de volume.

¹⁴⁶ Le titre anglais de l'ouvrage de Julien Benda (1927), est d'ailleurs *Treason of the Intellectuals*.

mot "société" dans son texte. Le terme ne renvoie en effet pas ici à l'usage courant du terme, tel que le définit le dictionnaire de l'Académie : "assemblage d'hommes qui sont unis par la nature ou par des lois; commerce que les hommes réunis ont naturellement les uns avec les autres." Il doit se comprendre dans un sens plus restreint :

Mass society comes about when "the mass of the population has become incorporated into society." And since society in the sense of "good society" comprehended those parts of the population which disposed not only of wealth but of leisure time, that is, of time to be devoted to "culture", mass society does indeed indicate a new state of affairs in which the mass of the population has been so far liberated from the burden of physically exhausting labor that it too disposes of enough leisure for "culture". [...] Historically as well as conceptually, mass society was preceded by society and society is no more a generic term than mass society; it too can be dated and described historically; it is older to be sure, than mass society, but not older than modern age.¹⁴⁷

Cette "société" est donc la "bonne société",¹⁴⁸ phénomène historiquement daté. Arendt, en utilisant le terme dans un sens peu fréquent, suscite une réflexion dialectique, autour d'un mot renvoyant simultanément à cette notion datée de bonne société et à son sens moderne et élargi : le cheminement historique du concept survit dans la polysémie du mot. Il est cependant surprenant de constater que cette définition intervient assez tard dans *CinC*, rendant nécessaire une relecture de paragraphe précédent, alors qu'elle faisait immédiatement suite à l'introduction dans la version précédente.

L'introduction de cette notion de société permet à Arendt de préciser ce qui distingue selon elle les Etats-Unis de l'Europe dans leurs rapports à la culture : les premiers auraient en grande partie échappé à cet âge de la "bonne société", et à son "philistinisme culturel", conduisant à ne plus voir dans les objets d'art que des marqueurs de statut social. Le "philistinisme", expression forgée au début du XVIII^e siècle désigne une mentalité jugeant le monde en termes d'utilité immédiate et de valeur matérielle. Le philistinisme éduqué ("*educated philistinism*"), applique de ce mode de jugement aux objets culturels, eux aussi jugés en termes d'utilité immédiate et de valeur concrète. Ce philistinisme éduqué succède rapidement au philistinisme "'inculte" régnant jusqu'au XIX^e siècle, lorsque la société s'empare de la "culture" pour en faire un marqueur de statut social. Arendt utilise d'ailleurs le mot entre guillemets dans cette description, contrairement à ce qui se produit dans le reste du texte.

Cette confiscation de la culture suscita dans un premier temps la révolte des artistes contre cette société qui pourtant les finançait : "ils sentaient le danger de se voir expulser de la réalité dans une sphère de langage raffiné où ce qu'ils faisaient perdrait

¹⁴⁷ Arendt, *CinC*, *op. cit.*, 199.

¹⁴⁸ Le Robert contient également cette définition restreinte de "société": "Les personnes qui ont une vie mondaine, les couches aisées, oisives". Ce passage de la définition restreinte, "haute" ou "bonne" société, au concept global, est souligné par un synonyme d'usage courant, qui veut que lorsque que quelqu'un intègre la (bonne) société, il "'entre dans le monde".

toute signification".¹⁴⁹ Les conséquences de cette fuite hors de la réalité seraient observables dans le *kitsch* du XIX^e siècle,¹⁵⁰ illustrant par son manque de forme et de style la dissociation des arts et de la réalité. La réaction des artistes est alors de rompre le fil de la tradition en utilisant les formes de l'art moderne pour tenter de mettre fin à la désintégration de la culture. En dépit de cette tentative de constitution d'une opposition esthétique, le philistinisme aboutit à une première crise de la culture. La société ayant converti les œuvres d'art en valeurs, en biens sociaux ("*social commodities*") et suscita finalement leur dévaluation, leur usure. Cette dévaluation qui, comme dans le système économique qui fonde la métaphore, ne pouvait qu'aboutir à une véritable crise : "la liquidation des valeurs" ("*Ausverkauf der Werte*") s'étendant sur trois décennies à partir des années vingt en France ou en Allemagne, qui marque la fin de ce système d'échange des valeurs, morales ou artistiques, et simultanément celle du philistinisme éduqué. Une première "crise de la culture", dont on devine à ce point du texte qu'elle est indissociable d'une crise profonde de la société. Arendt ne rend pas explicitement cette "liquidation des valeurs" responsable du totalitarisme, mais la coïncidence chronologique fait plus que suggérer une corrélation entre les deux évènements. Ce refus d'élucider ce lien éventuel contraste par exemple avec celui de Clement Greenberg, qui concluait son article sur le *kitsch* en faisant de la crise de la culture la première étape de l'arrivée du fascisme.

Pourtant, cette première crise de la culture, cette liquidation des valeurs, n'a pas affecté les Etats-Unis. Ceux-ci n'ont en effet pas connu le philistinisme éduqué, ni eu à affronter les conséquences de la dévaluation de la culture. Ce "manque d'expérience" des Etats-Unis les rend moins aptes à saisir la nature des problèmes que suscite le concept : l'illusion d'un âge culturel dans la société distinguée ("*genteel society*") du XIX^e siècle reste vivace, et masque les enjeux contemporains du conflit entre culture et société. Simultanément, cette inexpérience, à peine compensée par le contact du "philistinisme barbare" des nouveaux riches, expliquerait le rôle décisif des Etats-Unis dans le développement d'un art moderne. Si les artistes européens ont développé un art contre une tradition culturelle dévaluée, les créateurs américains ont eux pu s'affranchir entièrement de la tradition. De cette différence historique, les Etats-Unis tireraient donc leur vitalité, créant une culture sans snobisme ni affectation. Une culture n'ayant pas non plus connu de crise, du moins jusqu'à la mise en place de la société de masse.

Il est cependant possible de s'interroger sur l'ampleur de cette différence entre Europe et Etats-Unis que décrit Arendt. Les termes qu'elle choisit pour évoquer la société bourgeoise européenne et son philistinisme culturel (la "bonne société", partie de

¹⁴⁹ "They smelled the danger of being expelled from reality into a sphere of refined talk where what they did would lose all meaning." Arendt, *CinC*, *op. cit.*, 202.

¹⁵⁰ *Kitsch* est ici utilisé sans italique ni guillemet. Dans *S&C*, il était en italique.

la population disposant non seulement de richesses mais aussi de temps de loisir) sont aussi ceux employés par Thorstein Veblen, qui se référait quant à lui aux Etats-Unis. Certains points développés dans *The Theory of the Leisure Class* (1899) sont d'ailleurs très proches de cette idée d'une confiscation des œuvres culturelles comme marqueur social. L'extrait suivant suggère une diffusion du "philistinisme culturel" moins cantonnée à l'Europe que ce qu'indique Arendt :

Very many if not most of the highly prized works of art are intrinsically beautiful, though often with material qualification; the like is true of some stuffs used for clothing, of some landscapes, and of many other things in less degree. Except for this intrinsic beauty which they possess, these objects would scarcely have been coveted as they are, or have become monopolized objects of pride to their possessors and users. But the utility of these things to the possessor is commonly due less to their intrinsic beauty than to the honor which their possession and consumption confers, or to the obloquy which it wards off.¹⁵¹

Il semble donc que Arendt, qui ne vit alors aux Etats-Unis que depuis une vingtaine d'année, cède en partie à cette tentation d'une distinction idéale entre Etats-Unis et Europe. Un reproche similaire avait d'ailleurs été fait à Adorno et aux autres membres de l'Ecole de Francfort, même s'il est vrai que leur séjour avait été de plus courte durée.

Néanmoins, ce qui préoccupe ici Arendt, ce sont moins les rapports entre Europe et Etats-Unis que l'état de la société contemporaine et la position de l'individu au sein de la société de masse. L'objectif de ce retour au XIX^e siècle est de montrer la continuité entre la condition de l'individu au sein de la société de masse et sa situation antérieure. Pour Arendt les caractéristiques communes de l'individu dans la société et dans la société de masse sont les suivantes : son sentiment de solitude ("*loneliness*", contrasté à "*solitude*"); son excitabilité, associée à son manque de standards de jugement ; sa capacité à consommer ; son incapacité au jugement ou à la distinction ; son égocentrisme ; enfin, sa terrible isolation du monde.¹⁵² Ce membre de la "foule solitaire", pendant pessimiste de l'individu extra-déterminé décrit par Riesman est aussi cet "homme dans la masse" ("*mass man*") sur lequel les contemporains de H. Arendt travaillaient, mais l'auteur affirme que ces traits étaient apparus au sein de la société bourgeoise, à une époque où celle-ci n'incluait pas les masses. La société est en conflit permanent avec l'individu, et finit inévitablement par l'emporter, mais ce conflit ne cesse de prendre des formes nouvelles. La principale différence entre la société des XVII^e et XIX^e siècles et la société de masse contemporaine tient finalement à la disparition des marges, puisque l'individu pouvait par le passé découvrir des strates de population hors

¹⁵¹ Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class* (1899), Chapitre 6 "Pecuniary canons of taste". En ligne dans le cadre du *Projet Gutenberg* : <http://www.gutenberg.org/etext/833> [décembre 2006].

¹⁵² Arendt, *CinC*, op. cit., 199.

de la société ("*non-society strata*"), au sein desquelles il pouvait s'échapper. Il est ainsi possible d'expliquer la fascination des romanciers pour les prolétaires, les homosexuels ou les juifs, des groupes imparfaitement intégrés. La disparition de ces marges est une des raisons du désespoir de l'individu moderne. On comprend alors que le sens du mot "société" n'a pas évolué, mais que c'est l'objet décrit qui s'est transformé. La bonne société, qui aimait à se présenter comme le "monde",¹⁵³ s'est étendue jusqu'à englober l'ensemble de la population.

L'épuisement du système d'échange, au sein duquel la culture avait été monétisée, coïncide avec la fin du philistinisme éduqué et avec le passage, aux Etats-Unis comme en Europe, de la société à la société de masse. Au sein de cette dernière apparaît une nouvelle industrie, celle du divertissement. Ce divertissement correspond à un moyen d'occuper le temps libre ("*vacant time*") et répond, au même titre que la nourriture, à un besoin de consommation courante, comme le pain ou la viande. Le divertissement est antérieur à la société de masse, mais celle-ci a organisé sa production systématique, industrielle. Or, s'il était méprisé par les philistins culturels pour son inutilité, le divertissement n'est pas nocif en lui-même, bien que sa "bruyante futilité" ("*noisy futility*") en fasse un sujet d'inquiétude pour les intellectuels et les artistes. H. Arendt rompt donc avec les condamnations en bloc de toute forme de divertissement léger, elle revendique un droit à apprécier une satisfaction éphémère, dont les critères d'évaluation ne doivent pas être ceux réservés aux œuvres d'art :

The truth is we all stand in need of entertainment and amusement in some form or other, because we are all subject to life's great cycle, and it is sheer hypocrisy or social snobbery to deny that we can be amused and entertained by exactly the same things which amuse and entertain the masses of our fellow men.¹⁵⁴

Cette concession représente une rupture de taille avec l'intransigeance de façade prévalant dans la plupart des discours sur la culture de masse. On est loin ici de Macdonald écrivant avec fatalisme "laissons les masses avoir leur Masscult", ou même de Warshow éprouvant de l'irritation à la lecture du *Mad* de son fils. L'originalité de cet argument est de réconcilier la ligne théorique exigeante de ces intellectuels avec leur besoin de divertissement. Bernard Rosenberg racontera ainsi en 1971 qu'à l'époque de la sortie de *Mass Culture*, alors qu'il s'était vu reprocher son laxisme envers la culture de masse par son homonyme, Harold Rosenberg, tous deux s'étaient retrouvés dans une salle projetant une comédie musicale.¹⁵⁵ *CinC* résout le paradoxe apparent de ce double

¹⁵³ Ainsi, dans la traduction française de *Ada* de Nabokov, "in society" devient "dans le monde". Vladimir Nabokov, *Ada ou l'ardeur* [trad. Gilles Chahine, revue par Nabokov] (Paris : Gallimard, 1975), 19.

¹⁵⁴ Arendt, *CinC*, *op. cit.*, 206.

¹⁵⁵ Bernard Rosenberg, "Mass Culture Revisited", *Mass Culture Revisited*, *op. cit.*, 3. Selon l'auteur, la comédie musicale en question était *Gold Diggers of 1936*, sans doute une erreur,

comportement, tout en permettant de construire une critique de la culture de masse plus résistante à l'accusation d'élitisme.

Le divertissement n'est donc pas un danger en lui-même ; c'est pourtant bien de sa consommation que provient la menace sur le monde culturel. Produit consommable et éphémère, il doit constamment être renouvelé, et l'industrie qui le commercialise doit donc constamment mettre à sac ("*ransack*") les cultures du présent et du passé pour y trouver des matériaux susceptibles d'être proposés aux consommateurs. Ce faisant, l'industrie du divertissement s'approprie ces objets culturels, les transforme, les rend propres à une consommation facile : elle les rend divertissants, et au cours du processus, les dévore et les détruit. Si la "liquidation des valeurs" marquait une crise grave de la société occidentale, et annonçait implicitement le fascisme, la conclusion de H. Arendt quant au devenir de la société de consommation est elle aussi placée dans une perspective eschatologique. La société de masse ne deviendra pas plus "cultivée" à mesure que l'industrie du divertissement offrira à son appétit des œuvres du passé. Au contraire, la société de consommation "mène à la ruine tout ce dont elle s'empare", et amène une seconde crise de la culture, celle qui donne son titre à l'essai.¹⁵⁶ En ce point du discours, H. Arendt rejoint Macdonald et Greenberg, pour qui un des dangers de la culture de masse tient précisément à sa capacité à dévorer les œuvres du passé pour les restituer sous forme d'ersatz.

Comme ces deux auteurs Arendt perçoit la nécessité de restituer à l'apparition de la culture de masse son caractère historique. Cette historicisation permet de mettre en lumière les mécanismes ayant conduit à son apparition, mais également de démonter la difficulté d'un retour en arrière, tant sont complexes les interactions entre culture et organisation sociale. La trajectoire historique esquissée ici, de la création de la (bonne) société à la cour de Louis XIV jusqu'à la crise des années vingt repose sur des bases solides, de même que sa description du philistinisme culturel et de l'instrumentalisation des œuvres d'art pour en faire des marqueurs de statut social. On en trouve un écho aussi bien chez Veblen, que dans les récentes études historiques de Paul DiMaggio ou Lawrence Levine sur la formation d'une hiérarchie culturelle aux Etats-Unis.¹⁵⁷ Ce socle, sur lequel Arendt fait reposer sa modélisation et son explication des rapports entre société et culture, présente néanmoins quelques failles.

puisque la série comporte un *Gold Diggers of 1935* et un *Gold Diggers of 1937*, mais aucun épisode pour 1936. Il s'agit dans les deux cas de comédies musicales de prestige produites par la Warner.

¹⁵⁶ Arendt, *CinC*, *op.cit.*, 211.

¹⁵⁷ DiMaggio, "Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston, I : The Creation of an Organizational Base for High Culture in America," "Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston, II : The Classification and Framing of American Art," *op. cit.* et Levine, *Highbrow, Lowbrow : The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, *op. cit.*

Il est ainsi surprenant de ne pas trouver dans le texte une description plus précise de l'origine de la bonne société, dont H. Arendt nous dit qu'elle remonte "probablement" à la cour de Louis XIV, et surprenant également de ne trouver aucune mention de l'état de la civilisation occidentale avant cette période. Arendt reproche à certains critiques de la culture de masse leur nostalgie d'un âge d'or correspondant à cette bonne société du XIX^e siècle, mais il faut se demander si elle ne cède pas à un travers assez similaire. Si, comme elle semble le suggérer, l'histoire est le récit d'une chute, d'un déclin progressif de la culture marqué de crises graves, le passé ne peut être que supérieur à l'époque contemporaine. De fait, les objets culturels majeurs (les cathédrales, *Hamlet*) cités au cours du texte sont tous antérieurs à l'apparition de la bonne société, un choix qui renforce ce sentiment d'un idéal perdu.

Sa théorie résiste néanmoins aux arguments d'Edward Shils ou David Manning White, qui critiquent l'idée même d'âge d'or, concernant des époques durant lesquelles la majeure partie de la population était coupée de la culture. Or, pour Arendt, un objet culturel existe indépendamment de sa popularité ou de son accessibilité : il possède une valeur intrinsèque, et ne peut, en tout état de cause, être jugé par ses contemporains, puisqu'il ne gagnera son statut qu'en survivant à ces contemporains. La culture rassemble des objets durables, immuables, et existe donc indépendamment de l'histoire, puisque Arendt rappelle dans un autre essai de *Between Past and Future* que l'histoire traite des événements extraordinaires au sein de la vie, et ne rend donc pas compte de l'évolution du monde, des choses immortelles.¹⁵⁸ La crise que décrit le texte serait alors la menace d'une rupture brutale dans la continuité de la culture, qui se verrait soudainement réintégrée à l'histoire :

There are many great authors of the past who have survived centuries of oblivion and neglect, but it is still an open question whether they will be able to survive an entertaining version of what they have to say.¹⁵⁹

Lawrence Levine, cité plus haut, signale pourtant les multiples altérations que subissaient les pièces de Shakespeare lors des représentations aux Etats-Unis au milieu du XIX^e siècle, bien avant la date de la crise que décrit H. Arendt. Ces altérations ne devaient rien à une industrie du divertissement, même si elles avaient bien pour but de rendre les représentations plus accessibles et plus divertissantes. En dépit de leur popularité de l'époque, elles n'ont ni diminué le statut des pièces, ni conduit à un abandon du texte original.

Les prémisses historiques sur lesquelles s'appuie *CinC* sont donc contestables à plusieurs égards, bien qu'ils répondent aux arguments des critiques de la culture de

¹⁵⁸ Arendt, "The Concept of History", *Between Past and Future*, *op. cit.*, 41-90.

¹⁵⁹ Arendt, *CinC*, *op. cit.*, 208.

masse. Cependant, ces imprécisions n'affectent pas pour autant le modèle philosophique construit par Arendt pour expliquer les évolutions qu'elle décrit, et particulièrement ses distinctions entre la culture et l'histoire, entre l'œuvre de la condition humaine. A ces couples, il faut en ajouter un autre, essentiel, l'opposition entre le monde et la vie. Investissant les deux termes d'un poids inusité, les inscrit dans un rapport dialectique qui sous-tend l'ensemble des couples et des conflits mentionnés plus haut.

IV.4 L'art, le monde et la vie

L'opposition entre haut et bas, qui fonde les théories classiques de la culture de masse est ici directement remise en question. Pour H. Arendt, le monde culturel est "objectif", c'est-à-dire composé d'objets tangibles (ici, l'auteur cite les livres, les tableaux, les statues, les bâtiments et, de façon plus surprenante, la musique)¹⁶⁰ : les objets culturels témoignent d'une civilisation, et constitueront son héritage. L'objet culturel n'existe que parce qu'il pourra durer et témoigner.

The cultural world [...], insofar as it contains tangible things [...] comprehends, and gives testimony to, the entire recorded past of countries, nations and ultimately mankind. As such, the only nonsocial and authentic criterion for judging these specifically cultural things is their relative permanence and even eventual immortality. Only what will last though the centuries can ultimately claim to be a cultural object.¹⁶¹

Le philistinisme culturel mettait en question ce statut immortel de l'objet culturel, en lui conférant une valeur d'usage, en en faisant une passerelle vers le raffinement ou la reconnaissance sociale. L'objet culturel ne se définit pas par sa fonction mais par son essence. Sur ce point, H. Arendt refuse toute compromission : il n'y a pas d'usage légitime des œuvres d'art, puisqu'en faire usage est par définition une atteinte à leur qualité essentielle, en les arrachant à leur rôle de témoignage.

The great works of art are no less misused when they serve purposes of self-education or self-perfection than when they serve any other purposes; it may be useful and legitimate to look at a picture in order to perfect one's knowledge of a given period as it is useful and legitimate to use a painting in order to hide a hole in the wall.¹⁶²

On peut sourire de cette comparaison, sans doute choisie plus pour son caractère frappant que pour son exactitude. Si Arendt souscrit à l'idée que l'œuvre d'art ne doit pas

¹⁶⁰ La traduction française suggère "les partitions de musique". Dans une lettre à Hannah Arendt, Mary McCarty lui suggère d'ailleurs que la musique et la littérature constituent des objets culturels spécifiques, puisque leur diffusion de masse n'en altère pas la nature. Lettre à Hannah Arendt (29 juin 1960) *Between Friends*, op. cit., 85.

¹⁶¹ Arendt, *CinC*, op. cit., 202.

¹⁶² *Ibid.*, 203.

avoir de valeur d'usage, le refus de toute hiérarchie dans ces usages apparaît comme une position de principe. La condamnation de tout détournement utilitaire est cependant un argument important du texte, puisque Arendt reproche par ailleurs au philistin éduqué d'avoir confondu Shakespeare ou Platon avec de simples moyens de s'éduquer.¹⁶³

A cet usage dévoyé de l'œuvre, Arendt oppose l'exemple des cathédrales. Celles-ci ont bien un usage, en tant que lieu de dévotion, mais cet usage ne définit pas l'œuvre, puisqu'un bâtiment anodin aurait aussi bien convenu au culte. Comme un tableau pouvait être conçu pour un usage décoratif, les cathédrales avaient donc à l'origine une fonction précise, mais elles l'ont transcendée. Cette transcendance, qui n'est pas d'ordre religieux, n'arrache pas pour autant l'objet culturel au monde : au contraire, il constitue une passerelle entre la religion (ou tout autre concept intangible auquel le bâtiment peut se rattacher) et le monde. Il inscrit dans le monde matériel ce qui n'appartenait auparavant qu'au domaine des idées et c'est en ce sens que la culture "objective" le monde spirituel.

Cette insistance sur l'œuvre d'art comme appartenant au monde, affirmation en apparence tautologique, se comprend dans le cadre d'une opposition, développée pleinement au sein de *The Human Condition* et reprise au sein de *CinC*, entre le monde et la vie.

Culture relates to objects and is a phenomenon of the world; entertainment relates to people and is a phenomenon of life.¹⁶⁴

Le monde est constitué d'objets, qu'il s'agisse de simples outils ou bien d'œuvres d'art, qui leur sont supérieures : construit par l'homme (par opposition à ce que peut produire la nature), le monde est durable, tend à la permanence. La vie, pour sa part, est indissociable de l'être humain, et englobe les objets de consommation, les actions, les événements, les mots, etc. Autant d'aspects transitoires, que Hannah Arendt décrit aussi comme appartenant au "grand cycle de la vie" ("*life's great cycle*"). Les œuvres d'art sont donc placées au sommet d'une hiérarchie de la durabilité, et atteignent à une "immortalité potentielle", à la condition toutefois d'être maniées avec des précautions particulières :

Not only are [art works] not consumed like consumer goods and not used up like use objects; they are deliberately removed from the processes of consumption and usage and isolated against the sphere of human life necessities. This removal can be achieved in a great variety of ways; and only where it is done does culture, in the specific sense, come into being.¹⁶⁵

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Arendt, *CinC*, *op. cit.*, 208.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 209.

La citation rappelle la remarque de Harold Rosenberg, affirmant que toute œuvre d'art devrait être étiquetée "pour certains moments seulement" ("*for certain moments only*").¹⁶⁶ Ici, comme dans le reste du texte, l'œuvre d'art n'appartient que potentiellement au monde, avant d'être isolée des processus de consommation. Elle ne se réalise en tant qu'objet culturel que lorsque les précautions adéquates sont prises. L'isolement des processus d'usage et de consommation participe de l'essence de l'œuvre : il n'est pas une condition initiale, pas plus qu'une modalité de fonctionnement, mais il est intégré à sa définition même.

Dès lors, aborder l'œuvre sous l'angle de son usage concret conduit nécessairement à endommager son essence même. C'est ainsi que s'explique la dangerosité extrême de la culture de masse. Le philistinisme culturel n'arrachait pas les œuvres d'art au monde, mais se contentait d'en faire des objets usuels, de les soumettre à une lente usure. La lenteur même du phénomène pouvait permettre de sauver l'œuvre, de lui restituer sa place dans le monde.

Perhaps the chief difference between society and mass society is that society wanted culture [...]. Even in their most worn-out shapes these things remained things and retained a certain objective character; they disintegrated until they looked like a heap of rubble, but they did not disappear.¹⁶⁷

La culture de masse, quant à elle, ne laisse pas même des vestiges derrière elle. À l'ère de l'industrie du divertissement, l'œuvre d'art n'est pas seulement déplacée vers un statut d'objet d'usage : elle est arrachée au monde et intégrée à la vie. Pour satisfaire son appétit "gargantuesque", l'industrie culturelle s'empare des œuvres d'art du présent et du passé, et les transforme en divertissement, lequel "fait irrévocablement partie du processus biologique de la vie".¹⁶⁸ Contrairement à Walter Benjamin, dont elle avait été l'amie, H. Arendt n'explique pas la disparition de l'"aura" d'une œuvre, sa singularité dans le monde, par le simple fait de sa reproduction technique,¹⁶⁹ et récuse même explicitement l'idée que le mode de distribution puisse affecter l'essence de l'œuvre : "quand un livre ou la reproduction d'un tableau sont mis sur le marché à bas prix et atteignent des ventes énormes, ceci n'affecte pas la nature des objets en question".¹⁷⁰ Mais l'industrie culturelle ne se contente pas de diffuser des contenus, elle en génère également, avec la complicité de certains intellectuels (étayant ainsi *a posteriori* le ton

¹⁶⁶ Rosenberg Harold, "Pop Culture, Kitsch Criticism", *op.cit.* 267.

¹⁶⁷ Arendt, *CinC*, *op. cit.*, 205.

¹⁶⁸ "Entertainment, like labor and sleep, is irrevocably part of the biological life process", *Ibid.*

¹⁶⁹ Hannah Arendt avait lu le texte clé de Benjamin sur la culture de masse, "L'oeuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanique" (1936), au moment où tous deux vivaient à Paris et où Benjamin travaillait encore dessus. Sur les rapports entre Benjamin et Arendt, voir notamment Jean-Michel Palmier, "Hannah Arendt/Walter Benjamin. Une rencontre insolite", *Magazine Littéraire* n°337 (novembre 1995), 33-36.

¹⁷⁰ "When books or pictures in reproduction are thrown on the market cheaply and attain huge sales this does not affect the nature of the objects in question." Arendt, *CinC*, *op. cit.*, 207.

désapprobateur des premiers paragraphes du texte) coupables d'avoir mis leur talent au service de cette industrie pour persuader les masses que *Hamlet* est aussi divertissant que *My Fair Lady*.¹⁷¹ Or, si la culture devient divertissement, elle ne peut qu'être détruite, puisque ses objets sont soustraits au monde. De plus, cette destruction peut être totale, puisque, comme l'atteste le fait que certains peuples en soient dépourvus, la culture ne découle pas nécessairement de la "nature humaine". Si aucune disposition n'est prise pour assurer la survie des objets, ceux-ci ne forment ni un monde ni une culture, et ce n'est que par la suite, si certains des objets ainsi préservés existent en dehors de toute référence utilitaire ou fonctionnelle qu'il est possible de parler d'œuvre d'art. La culture n'est donc pas simplement menacée de changement, elle pourrait disparaître.

Les transformations que l'industrie culturelle peut faire subir aux œuvres, en dehors du processus de distribution à grande échelle, sont multiples. Les plus évidentes sont ces adaptations, traductions d'un média à l'autre entraînant nécessairement des simplifications ou des reformulations. Une autre piste est cependant indiquée : "La nature [des objets culturels] est affectée lorsque ces objets eux-mêmes sont modifiés – réécrits, condensés, digérés, réduits à du kitsch parce qu'ils sont reproduits ou préparés pour en faire un film".¹⁷² Les trois premiers éléments de cette liste disposaient tous d'une vitrine efficace au moment de la parution de *CinC* : le *Reader's Digest*, publication s'étant donné pour mission de rendre les nouvelles et la littérature accessibles, en les réécrivant, les condensant, et, comme son nom l'indique, en les digérant.¹⁷³ Un exemple dont le succès explique sans doute en partie l'inquiétude de Arendt, et qui avait d'ailleurs alarmé avant elle d'autres critiques de la culture de masse.¹⁷⁴ En réalité, la société de masse ne produit donc pas une culture de masse, puisque l'expression est un oxymore dans le système de *CinC*,¹⁷⁵ mais un divertissement de masse, qui se nourrit des objets culturels du monde. La société de consommation est incompatible avec la préservation du monde, et ne peut qu'amener la ruine de celui-ci. Une destruction soulignée dans le texte par l'usage récurrent de la métaphore de la dévoration (on rappellera ainsi la référence à l'appétit "gargantuesque" de l'industrie du divertissement).

¹⁷¹ *Ibid.* Notons que cette phrase est reprise directement de *Society and Culture*. Il s'agit en fait d'une tactique consacrée du débat sur la culture de masse : la confrontation d'une œuvre d'art incontestable du passé avec une production moderne à la légèreté incontestable. Cf. l'opposition *Othello/Bonanza* chez Bernard Rosenberg dans son introduction à *Mass Culture Revisited*.

¹⁷² "Their nature is affected when these objects themselves are changed – rewritten, condensed, reduced to kitsch in reproduction or in preparation for the movies." Arendt, *CinC*, *op. cit.*, 207.

¹⁷³ Fondé en 1922, le magazine devient le premier magazine des États-Unis en terme de tirage, en 1946. Les *Reader's Digest Condensed Books*, auxquels Arendt fait peut-être allusion ici ("condensed, digested") sont lancés en 1934.

¹⁷⁴ Bernard Rosenberg évoque ainsi les "vautours de la condensation (littéraire)". "Mass Culture in America", *MC*, *op. cit.*, 6.

¹⁷⁵ Arendt, *CinC*, *op. cit.*, 211.

La culture est donc avant tout le domaine de ce qui est durable, ce qui échappe au cycle de la vie. Les objets d'art forment (avec certains objets usuels) le monde, l'ensemble de ces choses capables de survivre à l'homme et de témoigner de leur époque. Le divertissement, pour sa part, constitue une modalité de la vie, aussi éphémère et périssable que la nourriture, ou comme le dit H. Arendt : "il est légitime d'associer *panem et circences*", car leurs critères d'évaluation sont les mêmes, "fraîcheur et nouveauté".¹⁷⁶ Il existe donc une différence d'essence entre *My Fair Lady* et *Hamlet*, pour reprendre une opposition mentionnée au cours du texte. Le danger provient alors de la confusion des genres, de l'appétit immodéré de l'industrie du divertissement, qui puise dans la culture de quoi renouveler ses propres productions constamment absorbées par le processus vital. La culture disparaît lorsque des objets destinés à demeurer dans le monde sont eux aussi jugés en fonction de leur fraîcheur et de leur nouveauté. La vie l'emporte alors sur le monde, dont la ruine est annoncée.

La différence d'essence entre culture et divertissement, l'insistance sur l'existence de standards de jugement différents pour l'une ou l'autre catégorie, invalide une autre division, bien plus courante dans le débat qui nous occupe : le couple culture haute/culture de masse. Si, pour Leo Lowenthal, "le concept qui s'oppose à celui de culture populaire est l'art",¹⁷⁷ chez H. Arendt, la culture de masse, ou plutôt le divertissement de masse, n'entretient simplement aucun rapport avec la culture, mais s'inscrit dans une relation paradigmatique avec la nourriture, le travail, etc. La culture de masse et l'art appartiennent à des sphères différentes. Il serait donc erroné de lire *CinC* comme une réitération de l'argument classique opposant un patrimoine culturel de facture supérieure à des versions inférieures, massivement diffusées. Arendt ne partage pas la déception d'un Bernard Rosenberg s'étonnant de ne pas trouver dans les produits culturels de masse les mêmes standards que dans les œuvres du patrimoine classique :

What makes mass culture so tantalizing is the implication of effortlessness. Shakespeare is dumped on the market along with Mickey Spillane, and publishers are rightly confident that their audience will not feel obliged to make any greater preparation for the master of world literature than for its latest lickspittle.¹⁷⁸

Mickey Spillane, l'auteur des *Mike Hammer*, est ici un littérateur médiocre, une pâle copie de Shakespeare, mais ils ne sont séparés que par le talent, à l'intérieur d'une catégorie commune. Deux cultures cohabitent sans qu'aucune confusion ne soit possible entre elles, mais elles sont d'essence similaire. Lorsque Arendt évoque *My Fair Lady* et

¹⁷⁶ "*Panis et circenses* truly belong together [...] The standards by which both should be judged are freshness and novelty", Arendt, *CinC*, *op. cit.*, 206.

¹⁷⁷ "The counterconcept to popular culture is Art", Lowenthal "Historical Perspectives on Popular Culture", *MC*, *op. cit.*, 49. Harold Rosenberg s'élèvera vivement contre cette affirmation.

¹⁷⁸ Rosenberg, "Mass Culture in America", *MC*, *op. cit.*, 5.

Hamlet, c'est au contraire pour montrer à quel point leur rapprochement constitue un déni de la spécificité de l'œuvre d'art. Il n'existe pas dans sa théorie de continuité possible dans lequel l'un et l'autre coexisteraient.

La force de *CinC* est surtout d'offrir une démonstration de ce clivage, à la seule condition d'adhérer à ses prémisses philosophiques, là où des auteurs comme Macdonald ou Rosenberg proposent un ressenti, une suite d'exemples plutôt qu'un système complet. Dès lors, elle peut librement adopter une position plus nuancée que les auteurs critiques, lesquels devaient souligner les insuffisances esthétiques de la culture de masse afin de la condamner. En particulier, elle est libre de reconnaître les mérites des produits culturels de masse en tant que support pour le divertissement, rôle pour lequel ils ont été conçus. Refuser d'inclure dans une catégorie unique *Hamlet* et *My Fair Lady* n'implique pas de dénier à cette dernière des qualités propres. La conclusion est paradoxale : en radicalisant le clivage implicite chez d'autres auteurs, H. Arendt aboutit à un discours plus nuancé que ceux-ci.

Néanmoins, et bien qu'elle revienne sur le sujet dans la deuxième partie, H. Arendt n'échappe pas totalement à la tradition en matière de critique culturelle. Là où d'autres mots sont arrachés à leur usage conventionnel pour mieux servir ses propos, il est frappant d'observer que la culture elle-même n'est jamais définie au cours de cette première partie. L'omission, faille chronique des analyses de la culture de masse, devient flagrante lorsque Arendt mentionne le "profond malaise" que le mot suscite parmi l'avant-garde intellectuelle et artistique hors des Etats-Unis, à la suite des connotations que lui a imposées la bonne société. *Quid* de la dénotation ? L'usage du mot au cours de *CinC* suggère une quasi-équivalence entre "art" et "culture", là où nombre de concepts sont identifiés et délimités avec méticulosité. Un exemple de ce flottement intervient juste après l'introduction consacrée aux intellectuels:

The question of mass culture raises [a] fundamental problem, namely, the highly problematic relationship of society and culture. One needs only to recall to what extent the entire movement of modern art started as with a vehement rebellion of the artist against society as such.¹⁷⁹

Plus loin, la différence existant entre les deux termes est soulignée par leur juxtaposition ("le principal reproche adressé à la société est toujours son manque de culture et d'intérêt pour l'art"¹⁸⁰), mais celle-ci ne permet pas de fixer les limites de ces deux concepts. L'art fait partie de la culture (H. Arendt mentionne "les producteurs des plus importants objets culturels, les œuvres d'art"¹⁸¹), mais paraît en constituer la quasi-

¹⁷⁹ Arendt, *CinC*, *op. cit.*, 198.

¹⁸⁰ "The chief reproach leveled against society had remained its lack of culture and of interest in the art." Arendt, *CinC*, *op. cit.*, 201.

¹⁸¹ "The highest cultural objects, namely works of art", Arendt, *CinC*, *op. cit.*, 201.

totalité. La liste des objets du monde culturel mentionnée dans le texte ("livres, peintures, statues, bâtiments et musique") est ainsi également un inventaire des disciplines artistiques traditionnelles, et les glissements d'un terme à l'autre, tel que celui cité ci-dessus, se produisent régulièrement dans le texte. Commentant son texte dans une lettre à Mary McCarthy, Arendt identifie d'ailleurs cette imprécision comme la principale faiblesse de son argumentation :

I think the real trouble with the piece is simpler and more fundamental. Culture and art are obviously not the same – which I somehow assume. My concepts are not clean.¹⁸²

Faute d'être parvenue à préciser cette distinction entre art et culture, même si la fonction de la deuxième partie du texte tente de remédier au problème, Arendt affaiblit l'ensemble de son raisonnement. Cette imprécision souligne en effet la survivance dans le texte de concepts non soumis à l'analyse de l'auteur, et acceptés sans révision notable. La notion de culture utilisée ici est elle héritée de Matthew Arnold, qui limite peu ou prou le domaine culturel au "meilleur de ce qui a été dit et pensé dans le monde", et surtout aux formes classiques de l'art. En dépit d'une pique contre ce même Matthew Arnold, accusé d'avoir confondu l'idéal de la culture avec celui de l'éducation,¹⁸³ Arendt ne questionne pas cette conception de la culture, et ne tient pas compte ici du caractère historiquement localisé de la classification de telle ou telle discipline comme forme d'art. Cette imprécision de la définition de la culture (qui lui interdit, par exemple, de s'interroger sur la nature du cinéma), qui est inhérente au refus d'inscrire les phénomènes culturels dans les processus historiques, constitue le point le plus contestable de la démonstration. En insistant sur le caractère objectif du monde de l'art, Arendt propose une conception rigide de la culture, en excluant par avance toute manifestation matérielle nouvelle, toute forme nouvelle. Cette exclusion explique aussi en partie le pessimisme de H. Arendt, puisque dans cette perspective, toute extension du domaine de l'art est interdite : la crise de la culture est dès lors inévitable, puisque les processus historiques érodent les œuvres préexistantes.

Cette "impureté" du concept de culture constitue sans doute la principale faiblesse du texte, puisqu'elle introduit une préjudiciable imprécision dans son impeccable logique interne. L'arbitraire des distinctions, le reproche le plus convaincant adressé aux théories de la culture de masse, est réintroduit par ce biais, neutralisant ainsi en partie l'ambitieuse entreprise de redéfinition du débat qui fonde *CinC*. La seconde partie de l'essai, revenant plus en détail sur le rôle de la culture dans l'espace public, dans l'espace

¹⁸² Lettre à Mary McCarthy (25 juillet 1960), *Between Friends*, op. cit., 87.

¹⁸³ Arendt, *CinC*, op. cit., 203.

de la cité, permet d'affiner concept, sans toutefois le débarrasser entièrement de cette imprécision.

IV.5 Perspective philosophique

La deuxième partie de *CinC*, composée spécifiquement pour *Between Past and Future*, constitue un trait d'union entre les problématiques spécifiques au texte et celles présentes dans le reste de l'ouvrage. Un mouvement bien décrit par William Phillips, qui évoque la propension d'Arendt à mobiliser des catégories philosophiques traditionnelles dès lors qu'elle était confrontée à des problématiques contemporaines.¹⁸⁴ Le problème de la culture est ici sorti de son contexte immédiat pour être replacé dans une perspective philosophique plus vaste, qui est celle du recueil bien entendu, mais aussi de *The Human Condition*. Ici, H. Arendt ne s'intéresse pas tant à la crise de la culture qu'à la définition de celle-ci, en particulier dans ses rapports avec l'art.

Il ne s'agit pourtant pas d'une réponse complète aux réserves formulées à propos de la première partie du texte, puisque le point de vue très théorique développé ici reste difficile à retranscrire dans le cadre très concret et immédiat de la crise décrite précédemment. Arendt va en effet moins tenter de circonscrire la part de l'art dans la culture, que d'analyser les rapports entre l'homme cultivé et l'artiste, entre l'homme politique et le fabricant. Ces considérations philosophiques, mobilisant Socrate, Cicéron et Kant sont pourtant plus qu'un simple arrière-plan à la discussion précédente. Pour H. Arendt, une des explications de la crise de la culture est à chercher dans l'évolution de ce rapport entre l'homme d'action, la seule activité qui mette directement en rapport les hommes, et l'*homo faber*. La crise de la culture n'est alors que l'expression d'un déclin général de la fonction politique dans la société de masse. En apparence déconnectée du débat sur la culture de masse, cette analyse répond en réalité à la question posée par Shils, White ou Stanton : au nom de quoi les intellectuels peuvent-ils imposer leur culture, leur jugement, à un grand public ayant pour lui la légitimité du goût majoritaire ?

La notion de culture, remontant à la Rome antique, est fondée sur trois éléments. Les deux premiers renvoient à l'origine du mot, *colere*, cultiver la nature sans pour autant lui faire violence. Celui qui cultive, c'est donc celui qui entretient, qui fait pousser et qui préserve. Faire œuvre de culture, c'est donc ménager une place pour l'homme dans le monde, mais aussi préserver le passé et l'entretenir. Cependant, même pour les

¹⁸⁴ Phillips, *A Partisan View*, op.cit., 107.

romains, le *cultura animi*, l'esprit cultivé selon l'expression de Cicéron, ne se limite pas à ces antécédents agricoles, puisqu'il importe une notion grecque, celle du goût.

Pour comprendre ce qu'est le goût, il faut revenir à la distinction entre l'homme d'action, c'est-à-dire celui qui interagit avec les autres hommes, l'homme politique, et l'homme qui fabrique, *homo faber*, qui peut être aussi bien l'artiste que l'artisan. Les Grecs, qui faisaient de la politique leur principale réussite, la mesure de la différence entre eux et les barbares, entretenaient un rapport ambigu avec le processus de fabrication. L'admiration pour l'œuvre, s'accompagne d'un mépris pour la mentalité de l'artisan, pour cet esprit "banausique", qui réduit le monde à des critères utilitaristes, aux moyens et aux buts. L'action politique, qui ne saurait être réduite à des buts, lesquels justifieraient l'emploi de tout type de moyens, est en effet menacée par cette mentalité de l'artisan. De façon peut être plus étonnante encore, cet esprit banausique de celui qui crée la beauté menace le domaine culturel lui-même, puisqu'il comprend les choses du monde comme des objets manipulables, altérables, réintégrables au système de fins et de moyens. La mentalité de l'artisan suscite donc la réintégration de la culture dans la vie ; or c'est également l'effet que produiront les industries culturelles. Cette similitude constitue le point de contact le plus net entre les deux parties du texte et illustre les enjeux de cette approche philosophique :

It also threatens the cultural realm itself because it leads to a devaluation of things as things which, if the mentality that brought them into being is permitted to prevail, will again be judged according to the standard of utility and thereby lose their intrinsic, independent worth, and finally degenerate into mere means. In other words, the greatest threat to the existence of the finished work arises precisely from the mentality which brought it into being.¹⁸⁵

L'importance accrue de l'*homo faber*, de la mentalité de l'artisan, est caractéristique de la société de masse. Arendt poursuit en cela un travail analytique esquissé par Clement Greenberg, qui déplorait lui aussi, en 1953, la diffusion l'esprit "banausique" dans la société moderne, la confusion entre travail et culture.¹⁸⁶ Les transformations affectant le domaine culturel ne sont alors que des épiphénomènes de cette évolution plus profonde, sur laquelle se focalise l'ensemble des textes de *Between Past and Future*. A l'injonction d'Edward Shils, demandant aux intellectuels de se focaliser uniquement sur le domaine culturel au sens le plus restreint du terme, Arendt répond donc par une théorie dans laquelle la culture s'inscrit dans un ensemble de relations incluant l'histoire, l'éducation, mais aussi les notions de tradition et d'autorité. Loin de se résigner à voir l'intellectuel cantonné à une activité marginale, elle exalte au contraire les qualités de l'homme politique, celui qui se consacre aux affaires humaines, à la vie de la *polis*.

¹⁸⁵ Arendt, *CinC*, *op. cit.*, 216.

¹⁸⁶ Greenberg, "Work and Leisure Under Industrialism", *op. cit.*, 59.

L'homme politique est en effet capable d'approcher les objets culturels avec le regard du "spectateur", un regard désintéressé qui seul permet la préservation du domaine culturel. Dans la philosophie grecque, le goût est la première qualité de l'homme politique : en adoptant une attitude adaptée face à la beauté, l'homme politique se distingue des barbares. Pour Arendt, la distinction entre le rejet du créateur et l'admiration vouée à l'œuvre explique le développement des arts en Grèce : la *polis* tolérait la violence faite à la nature au nom de la beauté ainsi créée. Par contraste, la mentalité de "jardiniers" des Romains, entretenant la nature sans lui faire violence, ne pouvait produire de grandes œuvres. C'est cependant la rencontre de ces deux traditions, qui produit le *cultura animi*, l'esprit cultivé, au sens moderne du terme.

Le goût, activité politique, conditionne ensuite le jugement. Remontant à Socrate, H. Arendt rappelle le principe de non-contradiction avec soi-même qui sous-tend la rationalité occidentale : "Il est préférable d'être en désaccord avec le monde entier qu'avec moi-même". Kant, quant à lui, suggère de remplacer cet axiome par l'idée de "conscience étendue" : l'individu projette dans chacun de ses jugements l'opinion de ceux qui l'entourent, ou plus exactement ce qu'il imagine de cette opinion, et le jugement intègre ces autres opinions. La faculté de jugement transcende donc l'individu, pour s'inscrire dans un espace public. Il devient à son tour une activité politique. Or, H. Arendt rappelle que c'est précisément en travaillant sur les questions esthétiques que Kant a analysé ce fonctionnement du jugement. Allant à l'encontre de l'adage selon lequel les goûts et les couleurs ne se discutent pas ("*de gustandis non disputandum est*"), Kant souligne que la valeur esthétique des objets ressort à cette catégorie du jugement. La beauté est un absolu, mais elle est toujours soumise à une évaluation dans l'espace public, évaluation portant sur les objets eux-mêmes, et visant à définir une hiérarchie esthétique, à définir ce qui ressort ou non de la culture. La création et la préservation d'une culture sont donc des activités politiques, en rupture avec la mentalité utilitariste de l'artisan.

Point important de la démonstration : cette inscription du jugement esthétique dans le domaine politique permet de souligner la différence entre la beauté et le goût qui s'exerce sur elle. Si la beauté est un absolu, reconnaissable sans erreur par l'œil exercé, elle ne suffit pas à créer une culture. L'humanisme et l'idéal politique exigent au contraire que l'on subordonne cet absolu aux relations humaines, que le goût et la culture qu'ils fondent l'emportent sur un absolu stérile.

Taste debarbarizes the world of the beautiful by not being overwhelmed by it; it takes care of the beautiful in its own "personal" way and thus produces a "culture".¹⁸⁷

¹⁸⁷ Arendt, *CinC*, *op. cit.*, 224.

L'homme cultivé est donc cet humaniste, qui s'oppose au spécialiste et à son évaluation objective des qualités et des défauts.¹⁸⁸ La qualité ne se discute pas ("*quality is beyond dispute*"), mais le goût si. Le goût et l'esthétique, n'appartiennent pas au démontrable, ils sont du domaine de la persuasion, de la relation intersubjective. Ils échappent donc à la mentalité des spécialistes, qui évaluent et cherchent des vérités absolues, dont fait partie l'*homo faber*, qu'il se définisse comme artisan ou comme artiste. La crise de la culture résulte de l'invasion du domaine politique par la mentalité banausique. L'élévation de l'artiste au rang de porte-parole et de défenseur de la culture à l'époque moderne pose deux types de problèmes. Le premier est que l'artiste lui-même est un fabricant, qu'il introduit nécessairement une finalité, une utilité dans sa relation à l'œuvre. L'autre difficulté tient au fait que son occupation lui impose d'être à l'écart du monde et non au milieu de celui-ci. L'artiste ou artisan ne peut jouer de rôle réellement politique ; celui-ci échoit alors par nécessité aux intellectuels publics, défenseurs de la culture au sein de la cité.

Par cette conclusion H. Arendt rattache la crise de la culture à une crise plus profonde de la société occidentale, dont on trouvera une autre expression dans "The Concept of History" (1958), également présent dans le recueil. Les causes décrites sont identiques, mais la formulation et la chronologie y sont plus précises : la crise de la politique et du concept d'histoire coïncident avec le développement des sciences naturelles comme modèle de compréhension du monde. L'"absolu" scientifique devient la norme à partir de laquelle sont évaluées les actions humaines (Benjamin écrit que l'évaluation est remplacée par le "test"), mais cet absolu n'est qu'un mythe. Incompréhensible pour l'individu moyen, cette scientificité permet de justifier l'arbitraire. Lorsque le champ social s'adapte à ce nouveau modèle, le domaine politique s'atrophie, atomisant l'humanité, et l'homme "ne rencontre plus que lui-même". L'homme se voit donc privé du monde lui-même, n'ayant plus accès qu'à la vie et à la consommation.

All the processes of the earth and the universe have revealed themselves either as man-made or as potentially man-made. These processes, after having devoured, as it were, the solid objectivity of the given, ended up by rendering meaningless the one over-all process which originally was conceived to give meaning to them. [...] In the situation of radical world-alienation, neither history nor nature is at all conceivable. This twofold loss of the world – the loss of nature and the loss of human artifice in the widest sense, which would include all history – has left behind it a society of men who, without a common world which would at once relate and separate them, either live in desperate and lonely separation or are pressed into a mass.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Si on pense, par exemple, aux diatribes de Macdonald contre tous les techniciens de la culture, il apparaît que la définition de l'homme cultivé de H. Arendt est aussi celle que retenaient les NYI.

¹⁸⁹ Arendt, "The concept of History", *Between Past and Present*, *op. cit.*, 89-90.

Il faut rattacher cette observation à celle de Horkheimer et Adorno, qui expliquent eux aussi l'apparition et le rôle des industries culturelles par le développement de la raison ("*Erklärung*") comme critère d'évaluation des actions humaines. La "dialectique de la raison", c'est bien ce double rôle d'un concept qui libère l'homme par la technologie mais peut être utilisé à des fins de domination, aliénant l'homme à sa propre vie :

[L'industrie culturelle] conserve une trace de quelque chose de meilleur dans les traits qui la rapprochent du cirque, dans le savoir faire obstiné et insensé des cavaliers, des acrobates et des clowns, dans la "défense et la justification de l'art discipline corporelle opposé à l'art discipline intellectuelle". Mais les ultimes refuges de la virtuosité sans âme, qui représente ce qui est humain par opposition au mécanisme social, sont débusqués impitoyablement par une raison planificatrice qui contraint tout à prouver sa signification et son efficacité. Le résultat est qu'au bas de l'échelle, tout ce qui est dépourvu de sens disparaît aussi radicalement que disparaît au sommet, le sens des œuvres d'arts.¹⁹⁰

Si Adorno et Horkheimer visaient, au travers de la théorie critique, à diagnostiquer les dysfonctionnements de la société pour y remédier, c'est la résignation qui transparaît dans *CinC*. La culture y est, selon l'expression de Arendt, un de ces "artifices humains" disparus de la condition de l'homme moderne. La politique a cédé le pas à la fascination pour le chiffre, de même qu'au sein du débat sur la culture de masse, *Politics* a laissé place à *Culture for the Millions?*. Pourtant, la conclusion du texte est moins pessimiste, puisque Arendt continue à envisager, à l'échelle individuelle, la possibilité d'un humanisme résistant à cette aliénation du monde. L'humaniste serait cet esprit cultivé, *cultura animi*, qui sonne comme le contrepoint de l'attaque initiale contre ces intellectuels contemporains explorant la culture de masse :

The Romans – the first people that took culture seriously the way we do – thought a cultivated person ought to be one [...] who knows how to choose his company among men, among things, among thoughts, in the present as well as in the past.¹⁹¹

Le texte et le recueil se concluent donc sur une note optimiste, mais qui dément le titre du recueil. La survie de l'humanisme et de la culture se joue pour H. Arendt entre le passé et le futur ; le présent, lui, n'est présenté que comme une impasse.

IV.6 Bilan

Le rôle de "The Crisis in Culture" dans le débat sur la culture de masse est aussi important sur un plan théorique que mineur en ce qui concerne son influence. Il s'agit de l'expression la plus tardive mais aussi la plus complète de Arendt sur le sujet, ce qui, au

¹⁹⁰ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la raison*, op. cit., 152.

¹⁹¹ Arendt, *CinC*, op. cit., 226.

vu de l'importance de l'auteur dans la vie intellectuelle américaine dans les années cinquante et soixante, suffit à en faire une étape notable du débat. Pourtant, le texte et ses conclusions n'ont été que peu repris, peu cités à propos de la culture de masse. Il sera cependant cité abondamment dans d'autres contextes, notamment dans des discussions portant sur la culture en général. Il est alors tentant de parler d'*absence manifeste*¹⁹² de "The Crisis in Culture" dans le débat sur la culture de masse. Pour ne prendre qu'un exemple parmi les plus frappants, on ne trouve aucune référence au texte dans l'ouvrage de l'historien de la culture Patrick Brantlinger *Bread and Circuses, Theories of Mass Culture as Social Decay*, alors même que H. Arendt emploie cette expression "du pain et des jeux" pour expliquer le fonctionnement de la culture de masse.

Plusieurs hypothèses permettent d'expliquer cette absence. La plus convaincante tient aux liens que le texte tisse avec le reste de l'œuvre de H. Arendt. Celle-ci s'appuie sur un vocabulaire spécifique, aux définitions précises, pouvant conduire à de multiples contresens si les termes employés sont compris dans leur usage courant. Lire "The Crisis in Culture" nécessite un travail préalable sur les habitudes langagières de l'auteur, décourageant aussi bien l'inclusion en anthologie que la courte citation, sauf à fournir un appareil critique conséquent. Le problème n'est d'ailleurs pas entièrement sémantique, puisque H. Arendt fait également appel ponctuellement à des concepts développés ailleurs (en particulier, nous l'avons dit, dans *The Human Nature*) ou encore hérités de la philosophie grecque en supposant que ceux-ci font partie du bagage de ses lecteurs. La difficulté de l'écriture arendtienne n'est plus à démontrer. La deuxième partie de l'essai, et ses nombreuses citations non traduites, en grec ou en latin, est l'exemple de cette haute opinion qu'a Arendt de son lecteur idéal.

De T.S. Eliot à Susan Sontag en passant par Bernard Rosenberg ou David Manning White, le ton des essais consacrés au sujet est le plus souvent celui d'une aimable édification du lecteur. Des arguments clairement identifiés se succèdent, souvent numérotés ou précédés d'intertitres pour plus de clarté (la section intitulée "Perspectives on Mass Culture" dans *Mass Culture* offre de nombreux exemples de ce type de segmentation), construisant un diagnostic clair, aux articulations logiques explicites, et débouchant sur un programme d'actions à mener ou sur des perspectives d'évolutions futures, généralement pessimistes. Si "The Crisis in Culture" n'échappe pas à cette tentation futurologique, elle n'est présente que dans deux paragraphes, sur la trentaine de pages de l'essai, et ne constitue pas sa raison d'être. L'essai ne se lit pas comme une démonstration linéaire, mais comme une tentative de traitement de la totalité du problème culturel, d'où ses multiples allers et retours entre concepts et perspectives historiques. La notion de culture de masse apparaît comme le prétexte à un diagnostic

¹⁹² L'adjectif anglais "conspicuous" fonctionnerait particulièrement bien ici.

de la condition humaine contemporaine. Greenberg ("The Plight of Our Culture" et "Work and Leisure Under Industrialism"), puis Macdonald ("Masscult & Midcult") avaient entrepris ce travail, mais Arendt, par sa culture philosophique et par l'ambition de son texte, mène à bien ce dépassement du contexte étroit du débat sur la culture de masse.

La radicalisation de l'opposition entre culture et "culture de masse" (entre guillemets car Arendt conclut son texte en soulignant l'impropriété de l'expression) est un élément clé de ce dépassement, qui éloigne le texte de l'opposition manichéenne autour de laquelle s'articule le débat, dans *Mass Culture* par exemple. Arendt rejette l'intrusion de l'industrie du divertissement dans le domaine de la culture, mais pas le divertissement lui-même. Dès lors, il est difficile de réconcilier *CinC* avec les principaux courants du débat sur la culture de masse, même si le chapitre sur l'industrie culturelle de la *Dialectique de la raison* contient des passages très proches de la thèse soutenue dans *CinC*, notamment dans la perception du processus historique ou dans l'affaiblissement du politique au bénéfice de la fabrication. Le terme même d' "industrie culturelle" utilisé par Adorno et Horkheimer résume cette confusion entre culture et mode de production qui, selon Arendt, est à l'origine la crise de la culture. La transformation de l'artiste en ambassadeur de la culture est également décrite de façon très similaire dans les deux textes, avec cette nuance qu'ici l'industrie est toujours présentée comme contraignant l'individu : "Ce qui asservit définitivement l'artiste, ce fut l'obligation – accompagnée de menaces constantes et sévères – de s'insérer dans la vie industrielle comme spécialiste des questions esthétiques".¹⁹³ En dépit des inimitiés personnelles existant entre eux, Adorno et Arendt proposent donc un cadre théorique comparable, dont la précision contraste avec le flou de la plupart des auteurs américains écrivant sur le sujet. Il subsiste pourtant une différence essentielle entre les deux textes, puisque là où Arendt s'intéresse au devenir de la culture, Adorno et Horkheimer traitent des effets des industries culturelles sur le public, sur la société. Dans leur approche, la sphère culturelle ne peut être séparée de la vie sociale. Sans pour autant adopter le schéma marxiste simplifié faisant de la culture un élément de la superstructure, sous-produit du contexte économique, la théorie critique n'a pas l'usage de catégories abstraites échappant à l'histoire.

C'est alors dans l'œuvre de Walter Benjamin qu'il faut chercher des ressemblances avec *CinC*, puisqu'il reconnaît cette valeur de l'œuvre comme objet permanent, rattaché par son "aura" à une sphère indépendante. Cette aura ne se comprend cependant qu'au passé, puisque la reproduction technique l'a détruite. Lui aussi diagnostique une crise de la culture, une destruction du statut particulier de l'œuvre, mais pour Benjamin, cette

¹⁹³ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la raison*, op. cit., 142.

évolution est due à l'évolution des formes et des techniques artistiques. Ce n'est plus le contenu qui est altéré, mais le mode d'exposition. Le constat est donc similaire, mais l'explication radicalement différente, comme on s'en convaincra par un bref extrait de "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", dans lequel Benjamin reconstitue lui aussi le parcours de la Grèce antique à l'époque moderne, mais avec une explication de l'évolution constatée très différente de celle de la deuxième partie de *CinC* :

Les Grecs ne connaissaient que deux procédés de reproduction mécanisée de l'œuvre d'art : le moulage et la frappe. Les bronzes, les terracottes et les médailles étaient les seules œuvres d'art qu'ils pussent produire en série. Tout le reste restait unique et techniquement irréproductible. Aussi ces œuvres devaient-elles être faites pour l'éternité. Les Grecs se voyaient contraints, de par la situation même de leur technique, de créer un art de «valeurs éternelles». C'est à cette circonstance qu'est due leur position exclusive dans l'histoire de l'art, qui devait servir aux générations suivantes de point de repère. [...]. Par le film est devenue décisive une qualité que les Grecs n'eussent sans doute admise qu'en dernier lieu ou comme la plus négligeable de l'art : la perfectibilité de l'œuvre d'art. [...]. Le film est l'œuvre d'art la plus perfectible, et cette perfectibilité procède directement de son renoncement radical à toute «valeur d'éternité».¹⁹⁴

Ainsi, le caractère d'éternité des œuvres grecques ne serait qu'un épiphénomène de contraintes techniques, remis en cause par les évolutions technologiques. Cette opposition radicale avec la thèse défendue dans *CinC* permet de souligner à quel point la question de la technique, de la forme de l'œuvre est absente de l'essai de Arendt. L'art existe par et dans les objets du monde, mais nous avons vu que dans le détail, le texte limite l'art à ses formes classiques, sans envisager la possibilité de l'évolution des formes, sans non plus s'interroger sur les rapports entre ces formes et les contenus véhiculés. Un simple recensement montre ainsi que le texte ne contient aucune référence à la télévision, à la radio, aux journaux et que le cinéma n'y est mentionné qu'une seule fois. Ce refus d'aborder la question formelle constitue une rupture significative avec la forme canonique du débat sur la culture de masse : dans l'appareil critique de *Mass Culture* comme parmi les membres de l'Ecole de Francfort, celle-ci est le plus souvent étroitement associée, sinon confondue, aux médias qui la diffusent. Ce détachement quasi-complet de l'observation concrète des problèmes culturels apparaît comme la grande force du texte, puisqu'il ne le lie pas à une situation historique spécifique, ce qui explique sans doute sa redécouverte actuelle. Inversement, la description proposée, qui ne s'accompagne ni de solution ni même d'indices pour une transposition à une situation concrète d'observation soustrait le texte à un débat qui s'est toujours présenté comme une réflexion sur un problème concret, orientée vers une recherche de solution.

¹⁹⁴ Walter Benjamin, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée" [1936], *Ecrits français* (Paris: Gallimard, 1991), 152.

V. L'abandon du débat

Les caractéristiques propres du texte de Arendt ne suffisent cependant pas à expliquer le peu d'intérêt qu'a suscité sa révision, sa refondation des théories de la culture de masse. "The Crisis in Culture" a en commun avec "Masscult & Midcult" d'avoir été publié si tard dans le débat qu'ils ne rencontrent plus qu'un écho distordu. L'analyse de Macdonald sera accueillie avec froideur par ses pairs, celle de Arendt, incluse il est vrai dans un ouvrage abordant bien d'autres sujets, sera simplement ignorée. La remise en cause de ces théories à partir de la publication de *Mass Culture* par des intellectuels comme Edward Shils explique pour bonne part cette désaffection, d'autant, nous l'avons vu, que d'autres changements au sein de la communauté intellectuelle confortent cette position initialement dissidente.

A cette remise en cause interne vient cependant s'ajouter une contestation de l'extérieur, puisque la question culturelle est l'objet d'une préoccupation croissante de la part des médias de masses eux-mêmes à partir du milieu des années cinquante. En 1961, lorsque paraît *Between Past and Future* et plus encore en 1962, l'année durant laquelle Macdonald réunit ses écrits dans le recueil *Against the American Grain*, cette migration des problématiques culturelles du milieu intellectuel vers l'espace public est en voie d'achèvement. La délégitimation de fait du discours intellectuel qui accompagne ce mouvement va parachever le déclin des théories de la culture de masse. L'émergence de cette conception culturelle au sein des médias de masse contre l'idée de culture défendue par une partie des intellectuels et notamment les théoriciens de la culture de masse sera l'objet de notre dernier chapitre.

6

L'effacement des frontières

To erase the boundaries, created by snobbery and cultism, that have so long divided the arts means, in the long run, greater understanding of them. Thus involved with the vast unknown terrain of popular culture, critics and public alike may explore and discover patterns of the American experience which will help to expand our knowledge and control of it.¹

En septembre 1960, le magazine *Cosmopolitan* consacre un numéro spécial à la culture, proposant à ses lecteurs ou, plus vraisemblablement, à ses lectrices, un programme ambitieux : "How To Become A Cultured Person". Tout part d'un constat, déjà énoncé dans *Mass Culture*, celui du développement extrêmement rapide de la consommation de produits culturels au cours de la décennie précédente. Cette "explosion culturelle" (*cultural explosion*) pousse le magazine à s'interroger sur les modalités de diffusion et de consommation de cette culture, dans la perspective de son lectorat de classe moyenne. Tandis que le débat sur la culture de masse touche à sa fin dans les milieux intellectuels, *Cosmopolitan* demande à ses lecteurs si eux aussi reçoivent la part de culture qui leur est due, tout en s'interrogeant sur le rôle et la pertinence de l'avant-garde. La question de la démocratisation de la culture s'invite donc dans un magazine grand public, dans les articles, mais aussi les caricatures ou les publicités qui y sont rassemblées, tandis qu'elle déserte les publications intellectuelles. Ce numéro de *Cosmopolitan*, par son contenu explicite et les indices plus discrets qu'il contient, annonce la dépossession imminente des intellectuels de leur rôle d'autorités culturelles privilégiées. Le *Mad* de Kurtzman proposait à ses lecteurs un programme similaire dès le milieu des années cinquante, mais au début de la décennie suivante, alors que *Mad Magazine* prospère, les magazines de masse revendiquent à leur tour leur droit à interpréter à juger la culture.

¹ Russel Nye, *The Unembarrassed Muse* (New York: The Dial Press, 1970), 420.

I. L'explosion culturelle

I.1 Cosmopolitan : "How to Become a Cultured Person"

Are You Getting Your Share of Culture?

Long accused of interest in bucks, bourbon, and baseball, today's Americans are turning to books, burgundy, and Bartók. We are now spending more for concerts than baseball; museum attendance has jumped 28 per cent in two years. College enrollments have almost tripled during the last two decades. Behind these statistics: a cultural explosion that is enriching many lives. Does it include you and your family?

BY B. J. WIPPLER

In Sausalito, California, 24,000 people see performances of *The Entertainer*, by a local semi-professional theatrical group.

In Chicago, 77,000 children, teachers, and parents participate in a nine-day "Miracle of Books" Fair.

In New York City, 30,000 letters of protest pour in when it is announced that a series of plays on television, produced by a local station, is to be canceled.

These examples symbolize a dramatic change in our community life over the last two decades: America is experiencing a cultural explosion.

Perhaps it is impossible to measure the quality of our culture by statistics. But it is possible to use numbers to judge the efforts being made to acquire culture. Here are more statistics:

Books: 11,612 new books were published in the United States last year, and sales set a new record: an estimated 1.2 billion dollars. General book sales have now increased 53.2 per cent since 1952. The phenomenon is the growth of paperback book sales. Having been produced to sell for the price of a pack of cigarettes, since 1939 the paperbounds have come to account for close to one-half of all general books sold in America. Sales figures for such classics as the *Iliad* and the *Odyssey* long ago passed the half-million mark.

Music: There are 1,142 symphony orchestras in the country, better than half the world total; of these, forty-five had annual budgets of more than \$100,000. Phonograph record sales in 1959 reached a peak of \$472,000,000 with an estimated 16 to 22 per cent of this total spent on classical music. More than 8½ million children now play musical instruments,

compared with 2½ million in 1947; we now spend more for concert admissions than we do for baseball tickets.

Art: There are 4,500 museums in the United States, ranging from art galleries to zoological gardens; there were only 1,400 in 1932. A survey of twenty-four of the largest showed attendance had jumped 28 per cent in the last two years. Not only are Americans looking at art, they are buying it in increasing quantities as well, from three million Utrillo prints (98 cents and up) to the \$871,850 paid out for "originals" at a single benefit auction this spring.

In other fields, the cultural explosion is demonstrated: our ballets receive acclaim both at home and abroad; summer music festivals and opera tours, multiplying each year, play to packed houses. Stanley Kunitz, who won the 1959 Pulitzer Prize for poetry, says, "Despite all the lamentations about the state of poetry . . . the general level . . . is higher than it has ever been." And America has produced, one foreign observer says, "a constellation of brilliant architects."

Mass Culture a Mockery?

Nevertheless, there are many critics in the United States who feel the millennium has not yet been reached. Sneering at "mass culture" or "kitsch" (a German word employed to lend chic to disparaging comments), they see in it, at its worst, a threat "not merely to cretinize our taste, but to brutalize our senses." Included among the nay-sayers are a substantial number who view "high culture" as their private preserve and guard it jealously. Others, genuinely impressed by the great upsurge of interest in the arts today, point out some sobering facts:

book sales have jumped, but polls show the percentage of readers has remained virtually unchanged. In 1959, about one-third of the cheaper paperbacks printed were in three categories—westerns, mysteries, and science fiction.

Noting that more than 65 per cent of the phonograph records sold are popular tunes, some skeptics wonder audibly how much of a cultural advance is represented by rock 'n' roll. And, although America has a number of highly regarded young composers and conductors, funds are scarce for recording their work.

A Nation of Students

Despite reservations, an enormous number of Americans are pursuing culture in a spirit of intense enthusiasm and curiosity. Education has been a primary factor: in 1959, enrollment at colleges and universities totaled 3,402,297, the eighth consecutive year new records have been set. Just before World War II, only about 15 per cent of those aged 18-21 went beyond high school; now, almost 40 per cent do. Cultural and artistic achievements are becoming status symbols.

In an edition devoted to the state of the arts in America, the respected Literary Supplement of *The Times* of London observed: "The American imagination has become the most powerful stream of Western thought and culture. . . ."

More and more Americans, continuing our lively, time-honored tradition of striving for the best, no longer find two cars, credit cards, and a country club completely satisfying. Instead, they are seeking ways to make their lives more rewarding. In this issue, *COSMOPOLITAN* explores some of the fascinating facets of our cultural revolution. THE END

Illus. 37 -Cosmopolitan (septembre 1960).

La question posée dans ce texte : "Recevez vous votre part de culture?" est celle de la démocratisation de l'accès aux produits culturels et, plus largement, de la démocratisation de la culture elle-même. Ce questionnement intervient l'année même où Dwight Macdonald réaffirme dans "Masscult & Midcult" la nécessité d'établir des frontières solides à l'intérieur du champ culturel.

Let the masses have their Masscult, let the few who care about good writing, painting, music, architecture, philosophy, etc. have their High Culture, and don't fuzz up the distinction with Midcult.²

Cet éditorial de *Cosmopolitan* constitue une réponse à cette volonté ségrégative. Le magazine, qui relève de la culture de masse telle que décrite par Macdonald, prend explicitement position contre la légitimité du jugement des intellectuels.

Culture for the millions? avait donné l'occasion aux professionnels de l'industrie culturelle de se confronter aux intellectuels sur le terrain de ceux-ci, un symposium, puis une revue scientifique. Ici, l'industrie culturelle défend sa position, sans crainte de contradiction, dans les pages d'un de ses propres produits, et le jugement porté sur les théories de la culture de masse y est moins nuancé. Nous l'avons vu, la citation utilisée dans ce paragraphe ("*not only to cretinize our taste, but to brutalize our senses*") provient de l'introduction de *Mass Culture* par Bernard Rosenberg.³ L'auteur de l'éditorial a néanmoins choisi d'omettre la fin de la citation, qui suggère qu'au-delà de ses ravages esthétiques, la culture de masse ouvre la voie au totalitarisme. Cet emploi d'un extrait de *Mass Culture* confirme cependant qu'en faisant entrer le thème de la culture de masse dans l'espace public, en lui donnant une visibilité inédite, le recueil a permis une cristallisation de l'opposition à ces théories. Cette exposition est aussi une vulnérabilité, puisque les écrits destinés à l'origine à un cercle réduit de lecteurs éduqués, ceux de *Partisan Review*, *Dissent* ou *Diogenes*, supposent un territoire culturel commun entre l'auteur et le lecteur, territoire abandonné lorsque les textes sont repris à destination d'un large public. Contribuant au *New Yorker* ou critique de cinéma pour *Esquire*, Dwight Macdonald avait su faire preuve d'une diplomatie absente de textes comme "A Theory of Mass Culture" ou "Masscult & Midcult". Ce changement de lecteur-type ne peut que nourrir les accusations d'élitisme.

L'élitisme est d'ailleurs le principal reproche adressé dans cet éditorial aux critiques de la culture de masse. Le commentaire sur le "*kitsch*", dont l'emploi est vu comme une coquetterie sémantique, relève d'une certaine tradition d'anti-

² Macdonald, "Masscult & Midcult", *op. cit.*, 73.

³ Rosenberg, "Mass Culture in America", *MC*, *op. cit.*, 9. La citation provient bien de *Mass Culture*, elle était absente de la version antérieure du texte, parue dans *Dissent* en 1956.

intellectualisme représentant l'intellectuel en homme affecté, volontiers obscur, ainsi que d'une méfiance bien ancrée vis-à-vis de la notion allemande de culture.⁴ Impossible, en revanche, d'écarter si facilement l'affirmation selon laquelle "un nombre conséquent [de ces critiques] considèrent la 'culture haute' comme leur domaine réservé, qu'ils gardent jalousement." La phrase sonne comme une réponse aux propositions ségrégatives de Macdonald, et son appel à réserver la culture haute à ceux qui sont capables de l'apprécier. Whipler ne propose pas de réponse détaillée, mais il articule l'opposition du grand public à ce type de propositions, perçues non comme un moyen de défense de la culture mais comme une tentative de confiscation de celle-ci. L'usage des expressions "*mass culture*" et "*high culture*" entre guillemets indique aussi que cette critique doit être étendue aux catégories mêmes définies par les théoriciens de la culture de masse. Le modèle d'une culture scindée sur lequel reposent ces théories est ici contesté, considéré comme un outil de domination du goût public par les intellectuels.

Ces arguments évoquent ceux développés lors des débats du symposium menant à *Culture for the Millions?*, et en particulier ce renversement de perspective, qui fait des intellectuels non une minorité défendant une culture en danger, mais une classe tentant d'imposer ses valeurs à l'ensemble de la population. La structure de l'éditorial est de ce point de vue éloquente. Après avoir énuméré les signes du développement de la culture aux Etats-Unis, après avoir cité un poète réfutant les diagnostics négatifs quant au statut littéraire du pays, après avoir cité, enfin, un "observateur étranger" admirant les architectes du pays, l'éditorialiste leur oppose ces "nombreux critiques" qui défendent une position si manifestement en décalage avec les réussites nationales. Leurs arguments sont d'emblée invalidés, mais ils sont aussi, de façon plus subtile, assimilés à un refus de s'associer à la réussite nationale. Là encore, cet argument avait été utilisé par Edward Shils : il y a quelque chose de suspect à réfuter le succès de la démocratie américaine, et l'usage de termes allemands ne fait que confirmer cette suspicion. Ces critiques sont sans doute "*in the United States*", mais l'auteur refuse d'utiliser à leur propos l'adjectif "*American*", laissant planer un doute sur leur nationalité aussi bien que sur leur attachement au pays.

L'éditorial, pourtant, diffère sur un point crucial de la position de Shils, puisqu'il n'acclame pas l'avènement d'un pluralisme culturel. Il n'est pas question ici d'affirmer la valeur des formes culturelles populaires en soulignant leur homologie fonctionnelle avec la culture haute : le texte célèbre au contraire la diffusion massive d'une culture cultivée, constituée d'œuvres classiques. L'éditorialiste se réjouit ainsi, que "les livres, le vin de bourgogne et Bartok" remplacent l'attachement "au dollar, au bourbon et au baseball",

⁴ La propagande américaine, durant la première guerre mondiale, soulignait le caractère destructeur de la *Kultur* allemande, à une époque où le mot "culture" était encore peu utilisé aux Etats-Unis. Hegeman, *Patterns for America*, op. cit., 52-3.

quand Shils dénonçait précisément les tentatives des intellectuels pour priver le peuple de ses habitudes culturelles. En ce sens, cet éditorial représente un texte de transition. S'il attaque l'autorité des intellectuels et des critiques, il préconise pourtant d'adopter en grande partie leurs critères de sélection de ce qui constitue la culture. Il y a sans doute une part d'incompréhension dans le paragraphe critiquant les théories de la culture de masse, incompréhension due à la pluralité de sens de l'expression en langue anglaise. L'auteur s'oppose à ceux qui voudraient dénier la culture aux masses, mais ne répond pas aux questions que posent réellement les théoriciens de la culture de masse, à propos des dangers esthétiques et sociaux des productions des industries culturelles. La suite indique même son peu d'estime pour les formes populaires que sont la science-fiction, le roman policier ou le rock'n roll. Or, rares sont les théoriciens de la culture de masse à avoir manifesté leur opposition à une diffusion massive d'œuvres de qualité. Rosenberg, Macdonald ou Arendt précisent tous que cette diffusion, à condition qu'elle respecte l'intégrité de l'œuvre, ne peut être que bénéfique, et dans *Mass Culture*, seul Ernest Van den Haag exprime un avis différent.⁵ Cet éditorial échoue donc dans sa tentative de réfutation des théories de la culture de masse, dont il tait les enjeux, mais son objectif est ailleurs : l'auteur y conteste la légitimité des intellectuels à établir des catégories culturelles, et ce même s'il ne propose pas de modèle alternatif. Le reste de ce numéro de *Cosmopolitan* confirme ce refus explicite, mais il démontre également la prévalence de hiérarchies culturelles des plus classiques.

Outre cet éditorial, ce dossier "How to Get Cultured" se compose d'un article gastronomique ("Food Fit for Kings"), de conseils de décoration ("Escape Boredom and Conformity in Your House"), mais surtout d'un texte ("Recognize Talent If You See It") ambitionnant de présenter un panorama de l'art contemporain à un public néophyte. Ces différents articles, accompagnés de dessins humoristiques, ne constituent pas la totalité du discours de *Cosmopolitan* sur cette question culturelle, puisque ce numéro du magazine comporte également plusieurs pages de publicité culturelles, composant un discours complémentaire de celui voulu par les éditeurs. Si cet autre discours ne contredit pas frontalement le propos explicite de ce numéro, il nuance pourtant la valeur de cette explosion culturelle vantée dans l'éditorial, en renvoyant ces aspirations à la culture à quelque chose de très proche du philistinisme culturel qu'analyse Hannah Arendt à la même époque.

"Recognize Talent If You See It", de Eugene Fleming, se présente comme un mode d'emploi : comment séparer les génies des faussaires dans un "monde étrange", celui de l'art abstrait, des films "symboliques" et de la musique électronique. Ce programme

⁵ Van den Haag, "Of Happiness and Despair, We Have No Measure", *op. cit.*, 526-8.

("Who's avant in the garde ?")⁶ débouche sur un double discours. Les artistes et les œuvres présentés sont représentatifs de l'avant-garde de l'époque, et s'il s'agit dans tous les cas de créateurs ayant acquis préalablement une certaine notoriété, celle-ci est bien en-deçà de leur popularité future. L'article accorde ainsi une place importante et une photo sur une demi-page au peintre et sculpteur post-dadaïste Robert Rauschenberg, un des précurseurs du mouvement *pop*. Il sera aussi question dans le texte de Ionesco, Beckett, des écrivains *beat* autour de Ginsberg et Kerouac ou encore du compositeur John Cage. Leurs œuvres et leur méthode sont présentées en quelques lignes, respectant ainsi l'ambition descriptive annoncée par le chapeau de l'article. Les illustrations, quatre photographies couleur, représentant les artistes dans des poses valorisantes, sont accompagnées de légendes détaillées (citation des auteurs, détails techniques, etc.) et ne remettent en aucun cas en cause leur démarche. La place accordée à ces photographies est à peine moins importante que celle réservée au texte proprement dit, et leur rôle est ostensiblement de rendre crédibles les artistes présentés ainsi que leur démarche.

Pourtant, contre cette présentation objective, et contre l'ambition affichée d'offrir une introduction à l'art moderne, le texte est parcouru par une ironie constante, tournant en dérision la démarche des artistes, à peine celle-ci énoncée. A propos de Rauschenberg, une photographie flatteuse ("*Dubbed 'the surrealist of the Re-Found object,' thirty-five-year-old Robert Rauschenberg poses nonchantly in his studio*"), ne laisse rien augurer de la sécheresse sarcastique sur laquelle se conclut le paragraphe qui lui est consacré :

In Rauschenberg, says appreciative poet David Myers, there is "clarity, wit, cruelty, sentiment, recklessness, control, table, cloths, kitchen utensils, light bulbs, animals, baseballs, reproduction of Old Masters, bats, packing crates... Coca Cola". You actually get "into" one of his paintings by opening a door. Another painting features a stuffed goat.⁷

Le reste de l'article oscille entre cette part faite aux artistes, à l'idée même d'avant-garde, et une voix discordante mobilisant un "bon sens" figuratif, contre toute forme d'abstraction. L'auteur se fait ainsi le défenseur de l'art moderne, lorsqu'il attribue la méfiance à son endroit aux efforts de Dada pour mettre à mal la notion même d'art, ou lorsqu'il rappelle que Brahms ou Faulkner étaient par le passé considérés comme des créateurs d'avant-garde. *A contrario*, il n'hésite pas à faire débiter son texte par une citation d'un "commentateur culturel notable", affirmant que l'avant-garde dans son ensemble présente surtout un intérêt psychiatrique. Plus loin, les tableaux de Raymond Parker, expressionniste abstrait, sont comparés aux œuvres d'un "singe savant de Baltimore" et d'un perroquet, lesquels peignaient en trempant respectivement leurs

⁶ Eugene D. Fleming, "Recognize Talent If You See It", *Cosmopolitan* (septembre 1960), 54.

⁷ Fleming, "Recognize Talent If You See It", *op. cit.*, 55.

doigts et leur bec dans la peinture. Derrière la méfiance envers les impostures sophistiquées ("*sophisticated pranks*") d'une partie du monde de l'art contemporain, pointe une véritable méfiance, une tentation constante de tourner en ridicule les artistes cités, de crier que le roi est nu. La méthode utilisée est immuable : l'auteur fait suivre une présentation objective, sinon favorable, de l'œuvre ou de l'artiste, par une ou deux phrases visant à souligner l'écart entre l'ambition intellectuelle et le résultat produit sur l'observateur néophyte. Ainsi, à propos du compositeur contemporain Richard Maxfield :

His non-melodic, themeless compositions and his spontaneous method are analogous to the work of non-objective painters. Typically, one of his pieces, *Pastoral Symphony*, which sounds like background noise for a Tarzan movie, has been described as: "A short work in two channels using frequency modulated, sawtooth-filtered electronic sound." Most of his music sounds, to the untutored ear, like a jumble of rumbles, whistles, automobile horns, and Bronx Cheers.⁸

Ce type de parti pris pourrait s'expliquer par le programme de l'article, permettre au lecteur de distinguer le vrai du faux dans l'art contemporain, s'il n'était appliqué à la totalité des artistes mentionnés. En l'état, il s'agit de la cohabitation de deux discours antagonistes au sein d'un même texte, renvoyant à l'ambivalence d'un magazine qui ne peut aborder l'avant-garde sans ignorer que celle-ci s'oppose dans sa démarche au *digest* culturel des publications de masse. Les possibilités de réconciliation des deux mondes via la démarche d'artistes comme Rauschenberg (un intertitre la résume par "*Clarity and Coca-Cola*"), sont également négligées. Tout se passe comme si *Cosmopolitan* s'efforçait à son tour de définir les lignes de partage entre avant-garde et *kitsch*, en ignorant que dans la classification de Clement Greenberg, le magazine lui-même aurait été un parfait représentant de la seconde catégorie.

La fin de l'article propose une justification théorique à ses oscillations entre hostilité et respect pour l'art moderne. Fleming, pour expliquer l'ambivalence de sa position, appelle à l'abandon de la fonction critique, à laquelle devrait se substituer l'expérience individuelle.

Obliquely, maybe, old Satchmo, Louis Armstrong, summed it up best when in reply to the question "What is jazz?" he said: "Man, if you gotta ask, you'll never know". In other words, you just like what you hear or see, the works of those artists who most appeal to you personally. That for you, is art, and whether it is avant-garde or traditional makes no difference. No definition in terms of someone else's taste has any relevance to your own enjoyment. There is no essential intellectual or emotional difference between those who stand on opposite sides of the cultural gap separating avant-garde from traditional arts.⁹

⁸ *Ibid.*, 56.

⁹ *Ibid.*, 58.

Derrière cet appel à l'expérience, rappelant la formule de Dewey, il ne s'agit là en première analyse que d'un nouvel exemple de ce thème du "bon sens" esthétique prôné par l'auteur dans le reste de l'article, un *de gustibus non disputandum est*. Ce refus du travail critique et de la capacité de jugement a pourtant une signification particulière lorsqu'il s'agit de rendre compte de la notion d'avant-garde. Le travail de critiques culturels comme Macdonald, ou dans le domaine de l'art contemporain, de Clement Greenberg ou Harold Rosenberg, consiste en effet à élaborer des jugements ayant une validité au-delà des préférences idiosyncrasiques du critique. L'ensemble de l'article traite d'œuvres construites en relation avec ce paradigme critique, suivant une conception intellectualisée et construite de l'art. Or, c'est précisément cette dimension intellectuelle qui est niée ici.

L'avant-garde existe contre les formes et les mouvements qui l'ont précédée, son ambition est bien de prouver que le jugement qu'elle porte sur les œuvres antérieures est valide, et qu'il peut servir de base à de nouvelles créations. En s'emparant d'un terme-clé du débat culturel pour lui dénier toute signification ("*whether it is avant-garde or traditional makes no difference*"), l'auteur de l'article condamne aussi à l'insignifiance toutes les interprétations bâties autour de cette notion. Si Norman Rockwell procure autant de plaisir ("*enjoyment*") que Jackson Pollock, alors les deux doivent être mis sur un pied d'égalité. Le relativisme culturel affiché est ici plus qu'un simple cliché, puisqu'il est appliqué à un domaine artistique dont les acteurs refusent explicitement ce relativisme. Clement Greenberg répondait déjà à ce type d'analyse en 1939, lorsqu'il soulignait déjà la nature construite de l'avant-garde par opposition à l'art pré-digéré, au *kitsch*. Si le critère d'évaluation de l'art est ce plaisir immédiat, alors le kitsch ne peut que s'imposer, puisqu'il est précisément conçu pour offrir ce type de satisfaction standardisée. On retrouve ce mot, "*enjoyment*", dans "Avant-Garde and Kitsch", précisément pour désigner le type d'effet que l'avant-garde se refuse à susciter :

The ultimate values which the cultivated spectator derives from Picasso are derived at a second remove, as the result of reflection upon the immediate impression left by the plastic values. It is only then that the recognizable, the miraculous and the sympathetic enter. They are not immediately or externally present in Picasso's painting, but must be projected into it by the spectator sensitive enough to react sufficiently to plastic qualities. They belong to the "reflected effect". *In Repin, on the other hand, the "reflected" effect has already been included in the picture, ready for the spectator's unreflective enjoyment.* [...] Repin, or kitsch, is synthetic art. [nos italiques]¹⁰

Le relativisme proclamé ici, qui suppose que chaque membre du public peut définir ses propres critères esthétiques sans être soumis à une quelconque référence extérieure, coïncide avec la thèse de Shils, pour qui le rôle des intellectuels n'est pas de jouer les

¹⁰ Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", *MC, op. cit.*, 105.

prescripteurs culturels. Cette prise de position contre la critique culturelle et contre les défenseurs de l'avant-garde fait surtout écho aux réserves exprimées dans l'éditorial : ces deux textes dessinent une position cohérente, acclamant l'idée de culture, mais déniaient aux intellectuels le droit d'en fixer les frontières.

Le reste de ce numéro de *Cosmopolitan* permet de constater que cette opposition aux normes culturelles fixées par les critiques intellectuels, normes auxquelles participe l'idée d'avant-garde, n'est pas seulement une posture de principe. Le magazine promeut en effet un mode de consommation culturelle qui est précisément celui qu'attaquent les théoriciens de la culture de masse lorsqu'ils dénoncent la culture *middlebrow*, le *midcult*. Une part conséquente du magazine pourrait être utilisée comme illustration des articles publiés par Macdonald ou Arendt à la même époque. Citons ainsi, dans le dossier consacré à la culture, une série de dessins humoristiques rassemblés sous le titre "The Status Seekers' Lament". Ces *cartoons* illustrent les problèmes rencontrés par les familles en mobilité sociale ascendante pour adapter leur consommation culturelle, au sens large, à leur nouveau statut. Le journaliste Vance Packard, auteur en 1957 d'un best-seller sur le pouvoir de la publicité, *The Hidden Persuaders*, avait popularisé l'archétype du *status seeker* dans un ouvrage éponyme, en 1959, et notait déjà que ces familles étreignant un nouveau statut favorisaient des activités culturelles socialement valorisées.¹¹ Dans cette perspective, la culture valide et affiche le changement de statut. C'est alors à la réflexion d'Arendt sur le philistinisme éduqué que l'on songe, cette perception utilitariste de la culture à des fins d'ascension sociale, qu'elle décrit comme typique de l'Europe du XIX^e siècle. Or, ce néo-philistinisme du *status seeker* ne peut s'appuyer que sur des œuvres établies, déjà classiques, puisque l'œuvre ne peut marquer un statut social que si elle fait l'objet d'un consensus. L'hostilité manifestée envers les formes artistiques les plus abstraites, envers une avant-garde toujours susceptible d'être réévaluée à la baisse, en découle.

¹¹ On reconnaît l'idée de culture comme marqueur de classe sociale, le capital culturel comme source de pouvoir, qui sera développée en détail par Bourdieu dans *La Distinction*, notamment. Pierre Bourdieu, *La Distinction* (Paris: Editions de Minuit, 1979). Notons aussi que l'activité de popularisation de Packard contribue elle-même, selon Macdonald, à renforcer le mode de consommation qu'il décrit. Macdonald, "Masscult & Midcult", *op. cit.*, 54-55.

The Status Seekers' Lament

BY PERRY BARLOW



*A man's scramble
up the ladder
of success often
creates perplexing
problems for the
women in his life.*

Illus. 38 - Lectorat désigné du dossier consacré à la culture, le *status-seeker* est aussi tourné en dérision

Plus que Hannah Arendt, c'est cependant Dwight Macdonald que ce numéro évoque à de nombreuses reprises. Ainsi, la couverture et ses accroches ("How To Become a Cultured Person", "How To Escape Boredom and Conformity in Your Home", etc.) rappellent un article de 1954 simplement intitulé "Howtoism",¹² dans lequel Macdonald s'amuse de la profusion de ces manuels expliquant comment réussir dans n'importe quel domaine de l'existence. Plus loin, une publicité pour une collection des grands livres du monde occidental (*Great Books of the Western World*) rappelle que Macdonald lui avait consacré un texte incendiaire dans le *New Yorker* en 1954.¹³ Cet ensemble de quatre cent quarante-trois œuvres (de Rabelais à Marx en passant par Freud, Locke ou Shakespeare) plus un "Syntopicon" servant de guide et d'analyse thématique s'était vendu à plus de 30 000 exemplaires au cours de l'années 1960 pour un prix d'environ 300 dollars l'unité, lorsqu'est publiée cette publicité dans *Cosmopolitan*.¹⁴ Pour Macdonald, cet ensemble pompeux, mal présenté, redondant par rapport à des éditions plus maniables et moins onéreuses, est l'expression d'une "religion de la culture", d'une fétichisation des "grands"

¹² Macdonald, "Howtoism", *The New Yorker* (22 mai 1954) dans *Against the American Grain*, *op. cit.*, 360-392.

¹³ Macdonald, "The Book-of-the-Millennium Club", *The New Yorker* (29 novembre 1952) dans *Against the American Grain*, *op. cit.*, 243-258 La collection est également évoquée par Ernest Van den Haag en des termes similaires à ceux de Macdonald, dans son essai repris dans *Mass Culture*.

¹⁴ Macdonald "The Book-of-the-Millennium Club – Appendix : The Hard Sell" (1961), *Against the American Grain*, *op. cit.*, 259.

auteurs, dont le succès commercial repose sur l'exploitation cynique du rôle de la culture comme marqueur social. Le texte de la publicité évoque cependant plus ici les manuels de *self-help* victoriens que la condition des *status seekers* contemporains :

You will develop a sounder philosophy of life as *your* mind is illuminated by the great minds of the ages. You will not be limited in you business progress by your own narrow specialty but will be prepared to handle the daily problems of top level management which call for broad general thinking rather than limited technical knowledge. Even in your personal life, a knowledge of mankind through the ages can guide you to the decisions and actions which have eternally resulted in the greatest success and contentment.¹⁵

Si l'accent est donc mis ici sur l'utilité pratique de ces grandes œuvres du passé, les autres publicités pour des produits culturels présentes dans le magazine en appellent quant à elles plus directement à la volonté d'ascension sociale de leurs clients potentiels. Ainsi, une autre collection, les "géants de la littérature", plus modeste que la précédente, puisqu'elle ne propose que vingt-cinq volumes, affiche avec candeur les bénéfices que l'acheteur peut attendre de son acquisition :

Here is your opportunity to own strikingly beautiful volumes of the greatest authors of all time – AT AN AMAZINGLY LOW PRICE!
Picture these magnificent books in your own home. Your family will enjoy reading them. Your friends will admire them and envy you for possessing them. Your children will gain an undeniable advantage by having them always at hand. Here are the most celebrated authors in all the world. Twenty five superb volumes to bring into your home the most fascinating, thrilling reading ever known.¹⁶

Dans ce court texte, le contenu des ouvrages importe moins que leur fonction sociale, leur apparence et, de façon subsidiaire, leur vocation éducative. L'argumentaire est de fait le même que celui qu'employaient les auteurs du *Macbeth* en bande dessinée pour convaincre les parents des lecteurs. L'achat de ces collections complètes, en imposants tomes reliés (l'intégrale de Shakespeare en un volume de mille trois cent pages, par exemple), devient une marque de consommation ostentatoire, un objet de luxe et de distinction. Le ressort utilisé est ici, de façon classique, l'écart entre les bénéfices sociaux annoncés et le faible prix d'achat ; les mots "AMAZING OFFER" et "AMAZING PRICE", en majuscules, reviennent ainsi de façon récurrente sur l'ensemble de cette publicité. Un détail permet de mesurer à quel point cette transformation de l'objet culturel en marqueur de prestige se préoccupe peu de littérature : la liste des auteurs dont les œuvres complètes sont rééditées pour la collection. Tous sont des écrivains majeurs, de Shakespeare à Hawthorne en passant par Emerson ou Poe. Tous, sauf H.

¹⁵ "Great Books of the Western World", publicité dans *Cosmopolitan* (septembre 1960).

¹⁶ "The Giants of Literature", publicité dans *Cosmopolitan* (septembre 1960).

Rider Haggard, certes auteur de romans populaires fameux,¹⁷ mais qu'aucun critique littéraire ne se risquerait à intégrer à un panthéon des vingt-cinq auteurs "les plus acclamés dans le monde". L'homogénéisation culturelle déplorée par Rosenberg, Macdonald ou Van den Haag dans *Mass Culture* trouve ici une illustration éloquente.

S'il n'existe pas de connexion directe entre la partie rédactionnelle de *Cosmopolitan* et les publicités publiées dans le magazine, ces deux types de contenus construisent une image commune de la culture, assimilée aux oeuvres classiques, et dont une fonction essentielle est de servir de marqueur social. Comme en réponse à l'éditorial se félicitant de l'augmentation des pratiques culturelles aux Etats-Unis, Macdonald écrit cette même année, dans "Masscult & Midcult" :

We have, in short, become skilled at consuming High Culture when it has been stamped PRIME QUALITY by the proper authorities, but we lack the kind of sophisticated audience that supported the achievement of the classic avant-garde, an audience that can appreciate and discriminate on its own.¹⁸

Tout ce qui, pour *Cosmopolitan*, constitue une preuve du développement de la culture, confirme simultanément les craintes des critiques culturels quant à la passivité du public et aux dangers qui menacent la culture haute. L'hostilité exprimée par le magazine envers ces critiques et leurs théories culturelles apparaît donc comme une posture défensive, une réponse aux accusations portées contre les médias de masse, au moment où, grâce à des ouvrages comme *Mass Culture*, celles-ci sont disponibles dans l'espace public. A ceci près que la force de diffusion de ces médias transforme cette défense en mise en accusation des intellectuels, mise en accusation d'autant plus efficace que le débat sur la culture de masse est alors, nous l'avons vu, en cours de disparition. C'est donc sans opposition notable que les médias de masse vont imposer leur conception de la culture au cours des années soixante.

¹⁷ De *She* à *King's Solomon Mine*, bon nombre des romans de Haggard (1856-1925) ont été adaptés au cinéma, parfois à plusieurs reprises. Il est contemporain de Kipling, et développe lui aussi un univers colonial mythifié, mettant en scène l'opposition entre explorateurs civilisés et nature mystérieuse.

¹⁸ Macdonald, "Masscult & Midcult", *op. cit.*, 61.

années soixante marquent une généralisation de cette préoccupation pour la culture dans les médias de masse. Si *Vogue* se demande en 1958 qui possède la culture ("Who Has Culture?", juillet 1958), le très populaire *Saturday Evening Post* reformule cette question de façon plus vindicative quatre ans plus tard ("Speaking out, who says I'm Uncultured?", 14 juillet 1962), peu après avoir revendiqué la culture au nom de l'Amérique profonde, contre les grands centres urbains ("We're Cultured Too", 25 février 1961). Les articles publiés dans les magazines dessinent le profil d'une "explosion culturelle", amorcée au milieu des années cinquante et se poursuivant sensiblement jusqu'à l'élection de John Fitzgerald Kennedy. L'attention portée par le jeune président et son successeur Lyndon Johnson aux artistes et intellectuels marquera une nouvelle évolution dans le traitement de la question culturelle, coïncidant d'une part avec la découverte par le grand public du mouvement pop et d'autre part avec un renouveau de l'intérêt pour les formes de culture populaire de la part des publications intellectuelles. Le numéro de *Cosmopolitan* qui nous a intéressés se situe donc à une date charnière, au moment où les Etats-Unis dans leur ensemble se découvrent un nouveau rapport à la culture.

L'étude du contenu des magazines de grande diffusion¹⁹ permet de mieux comprendre l'évolution du rôle de la culture pour le grand public aux Etats-Unis. Alors même que le débat sur la culture de masse a lieu parmi les intellectuels, des voix s'élèvent contre la perception répandue des Etats-Unis comme pays rétif à la culture. *Vital Speeches of the Day*, publication reprenant le texte de discours publics accueille ainsi dès 1953, l'année où paraît la "Theory of Mass Culture" de Macdonald, l'allocution d'un publicitaire devant une assemblée de ses confrères, sous le titre "Us, Uncultured Americans".²⁰ Cherchant en permanence à quantifier les différences entre Europe et Etats-Unis, l'auteur affirme que ce sont désormais ces derniers qui montrent la voie au monde dans le domaine culturel. Le biais nationaliste y transparait à de nombreuses reprises, et l'auteur situe notamment les débuts de l'influence des Etats-Unis sur le monde littéraire en 1820, affirmation que tout lecteur de Tocqueville accueillera avec suspicion. La culture est ici prise dans un sens étroit, les arts classiques ainsi que la philosophie et la théologie, mais, de façon frappante, l'auteur vante à plusieurs reprises le caractère massifié de cette culture aux Etats-Unis :

We believe in mass rather than class culture [...]; in raising the average rather than consciously creating a chosen elite, with the individual rising as far as his abilities and desires impel him. We also believe that this creates a large, discriminating and appreciative "market", if you please, for artists, musicians, authors, teachers, actors and ministers. Mass

¹⁹ Plus précisément ceux référencés dans le *Reader's Guide to Periodical Publications*.

²⁰ Virgil D. Reed, "Us Uncultured Americans – A Brief Review of Cultural Accomplishments", *Vital Speeches of the Day* (juillet 1953), 593-7.

culture enlarges their opportunity to implement their genius, influence far more people, create greater social values, and win the recognition that motivates all men.²¹

L'auteur illustre aussi son propos en notant, quatre ans avant David Manning White, que les concerts de musique classique ont un chiffre d'affaire supérieur à celui des matchs de baseball.²² La culture de masse dont il est question ici est la même que celle évoquée dans l'éditorial de *Cosmopolitan*, sept ans plus tard : une culture *pour* les masses, mais une culture composée d'œuvres classiques, passées à la postérité. Il s'agit donc d'acclamer la diffusion de formes culturelles reconnues, non de souligner l'apparition de médias nouveaux ou de formes spécifiques à ceux-ci. La comparaison récurrente avec l'Europe souligne également que ce développement de la culture participe d'une redéfinition des Etats-Unis comme successeurs de l'Europe, non seulement sur les plans militaires et politiques, mais aussi dans le domaine intellectuel, soit une des questions que pose le symposium "Our Country and Our Culture", à la même époque. Cette dimension de fierté nationale ne doit pas être sous-estimée dans l'analyse de la disparition rapide des théories de la culture de masse : Shils souligne à plusieurs reprises à la fin des années cinquante qu'une critique de la culture américaine est aussi une critique des Etats-Unis eux-mêmes. La culture est alors considérée comme marqueur de statut pour les Etats-Unis sur la scène internationale, dans une véritable guerre culturelle avec l'URSS. Les choses ne sont pas si tranchées, toutefois, puisqu'en 1952, le symposium de *Partisan Review* montrait que la réconciliation des intellectuels avec la société américaine pouvait s'accompagner d'une sévère critique de cette culture de masse ; seul Irving Kristol, alors pleinement engagé au sein du *Congress for Cultural Freedom* exprimait alors sa conviction de la nécessité d'un abandon de cette critique.

Dès 1954, un article de *Life* introduit une expression qui fera florès pour désigner la diffusion de la culture classique *pour* les masses, célébrée de *Vital Speeches of the Day* à *Cosmopolitan* : l'explosion culturelle ("*cultural explosion*").

Almost unnoticed to many Americans, something has been happening in this country, in the past decade or so, which can only be described as a cultural "explosion." Like great cultural explosions of the past – Hellenic Greece, Renaissance Italy, Elizabethan England, etc. – it is the fruit of wealth and leisure – but with the vast difference that America's wealth and leisure are shared by all its citizens to a degree hitherto unknown in the world.²³

Dès son invention, l'expression est donc chargée d'un optimisme dans lequel on retrouve la conviction de la destinée singulière des Etats-Unis, nouveau centre de la civilisation

²¹ Reed, "Us Uncultured Americans", *op. cit.*, 594.

²² White, "Mass Culture in America, Another Point of View", *MC, op. cit.*, 20. Cette statistique est de fait un cliché de la thématique du développement culturel aux Etats-Unis, puisque Kennedy lui-même la réemploiera dans ses discours. Martel, *De la Culture en Amérique, op. cit.*, 30-1.

²³ "A Cultural Explosion", *Life* (1^{er} octobre 1954), 38.

occidentale, aspirant également à devenir son centre culturel. L'extension du temps de loisir et la prospérité économique permettent une large diffusion des activités culturelles classiques réservées jusqu'alors aux couches aisées de la société. Le développement d'une consommation de masse de la musique classique permet également l'apparition d'une filière économique entière ; la pratique artistique devient ainsi une carrière possible en plus d'être un marqueur de statut. Il serait trop ambitieux ici de tenter de déterminer si le développement de la consommation de ces formes culturelles précède ou suit le développement de la pratique de ces formes artistiques, mais il apparaît d'emblée que les deux phénomènes sont étroitement corrélés. Le renforcement mutuel de ces deux tendances explique l'"explosion" constatable dans les chiffres, même s'il faut signaler que ces chiffres sont donnés en valeur absolue, et rarement rapportés aux évolutions considérables de la population du pays dans ces mêmes années,²⁴ mêle si leur ampleur sera aussi relativisée par la suite.

L'option quantitative permet également d'éluder la question de la qualité. On se souvient que, dans son introduction à *Mass Culture*, David Manning White utilisait une stratégie similaire, considérant que tout programme de télévision consacré à un sujet sérieux ou adaptant un texte reconnu était digne d'attention. La diffusion d'une version réduite à une heure et demie de *The Taming of the Shrew* était ainsi célébrée comme un exemple des vertus éducatives de la télévision et de ses bienfaits culturels, de la même façon qu'une version intégrale de la même pièce. Les pratiques culturelles ne se laissent donc pas si facilement réduire à une analyse quantitative, et sans parler de juger de la qualité d'une interprétation donnée d'une pièce ou d'une œuvre musicale, on peut estimer qu'il existe une véritable différence entre les Sweet Adelines (un chœur de coiffeuses de Winston Salem, en Caroline du Nord) et l'orchestre symphonique de New York : les deux sont pourtant cités dans un même article du *Saturday Evening Post* parmi les exemples de la vigueur culturelle des Etats-Unis.²⁵ On comprend alors que White, Stanton ou Rosten transcrivent dans le discours intellectuel cette notion d'explosion culturelle, au travers de leur texte dans *Mass Culture* ou *Culture for the Millions?*.

Inventée dans *Life*, au milieu des années cinquante,²⁶ l'idée d'explosion culturelle est revisitée en 1960 par l'universitaire C.J. McNaspy, dans les pages de la revue catholique *America*, qui installe fermement l'expression dans l'espace public.²⁷ Citant les

²⁴ On cherchera en vain ce type de corrélation dans "Us Uncultured Americans" ou dans la série d'articles de *Cosmopolitan*, par exemple.

²⁵ Philip Hanes, "We're Cultured Too", *Saturday Evening Post* (25 février 1961), 77.

²⁶ Même si Clement Greenberg évoquait déjà en 1953, un an avant l'article de *Life*, "a post-war culture boom", dans les pages de *Commentary*. Greenberg, "The Plight of Our Culture", *op. cit.*, 563.

²⁷ C.J. McNaspy "The Culture Explosion", *America* (3 décembre 1960), 340-2.

principaux théoriciens de la culture de masse, ainsi que les sources disponibles sur le sujet ("Our Country and our Culture", *Mass Culture* et *Culture for the Millions?*), il contraste explicitement les deux notions : la thèse de l'explosion culturelle est désormais opposée à l'idée de culture de masse. Cet approfondissement de l'idée d'explosion culturelle, au-delà d'une simple observation quantitative, va aussi conduire à un examen plus poussé de celle-ci. La célébration unanime du développement des arts aux Etats-Unis est alors contestée, par le biais d'une interrogation sur le sens même du mot "culture". Les interrogations antérieures "Question: but Is It Culture?" (*Newsweek*, 12 décembre 1955) ou encore "Who Has Culture?" (*Vogue*, juillet 1958) sont en revanche obsolètes, puisque tous s'accordent à reconnaître la réalité de cette diffusion culturelle, depuis les grands centres urbains jusqu'aux petites villes de Caroline du Nord. Les seules questions encore pertinentes sont alors celles ayant trait à la qualité de cette culture, qui tentent d'établir des distinctions plus fines que celles relevées jusqu'alors, opposant la culture à l'absence de celle-ci sans prendre soin de définir le terme au préalable, et mélangeant sans scrupules une conception anthropologique ("la culture américaine") avec une notion de culture cultivée essentiellement cantonnée aux beaux arts. En 1961, le *New York Times magazine* propose à son tour un article au titre interrogatif, qui donne corps à ces doutes sur la réalité de l'explosion culturelle : "They're Cultural, but are They Cultured?".²⁸

Les arguments développés dans l'article sont bien résumés par les caricatures qui l'accompagnent et particulièrement celle reproduite ci-dessus, qui chapeaute le texte sur trois colonnes : l'explosion culturelle acclamée dans les médias n'est pour l'auteur qu'un phénomène statistique, sans lien avec le développement réel de la culture dans le pays. L'indéniable progrès que constitue la disponibilité à une échelle inédite de concerts, musées et autres galeries, ne débouche que sur un immense gâchis, tant que le public n'a pas la sensibilité ou la formation pour apprécier ce qui lui est présenté. La question est toujours celle de la valeur de la culture nationale, de la sensibilité des Etats-Unis considérés dans leur ensemble, et c'est précisément sur ce point que s'attarde l'auteur, en déplorant que le développement des lieux de culture n'ait pas modifié en profondeur la vie du pays :

Nearly every main street in America is an affront to the senses. [...] A testament indeed to the kind of paradox in which a city can support a splendid art museum and opera house, but permit its periphery to remain hideous with car dumps, billboards, hot-dog stands, and all the marks of the rootless and artless society. As for most of our statuary – it is quite literally for the birds. The pigeons know bad art when they see it.²⁹

²⁸ Marya Mannes, "They're Cultural But Are They Cultured?", *New York Times Magazine* (9 juillet 1961), 14, 36-37.

²⁹ Mannes, "They're Cultural But Are They Cultured?", *op.cit.*, 36-37.



STATISTICAL CULTURE—Attendance figures show we go all-out for art these days. But how many of us know what we're seeing, or hearing? Drawings by Susan Perl.

Illus. 40 – "STATISTICAL CULTURE – Attendance figures show we go all-out for art these days. But how many of us know what we're seeing or hearing?" –caricature de Susan Pearl (*New York Times Magazine*, 9 juillet 1961, p.14).

C'est aussi à ce manque de pénétration des arts dans la conscience américaine que l'auteur attribue le développement du rock'n roll et de la musique pop, deux phénomènes dont il estime qu'ils seraient inimaginables si les jeunes générations recevaient une véritable éducation musicale. Pourtant, le rejet de ces styles musicaux populaires n'occupe qu'un court paragraphe dans l'ensemble de l'article. Si la position de l'auteur présente de nombreux points communs avec celle des critiques de la culture de masse, il refuse d'ajouter sa voix à celles des "pinailleurs intellectuels" et "dénigreur professionnels" ("*intellectual nit-pickers*" et "*professional denigrators*"), qui considèrent que les médias de masse dégradent (*debase*) la culture. Les critiques de la culture de masse s'interrogeaient sur la capacité des médias de masse à produire des formes culturelles viables, une authentique culture qui ne soit pas réduite à des impératifs commerciaux. Ici, l'interrogation s'est déplacée. Le paradigme de l'explosion culturelle, de la démocratisation de la culture, s'est déjà imposé. Il ne s'agit plus de savoir si les médias de masse font œuvre de culture, mais d'évaluer cette culture ainsi

que l'usage qui en est fait par les spectateurs. *Against the American Grain* et *Between Past and Future* sont contemporains de cet article du *New York Times Magazine*, mais déjà, les divisions hermétiques entre les différents niveaux culturels décrites par Macdonald ou Arendt ne sont plus perçues comme pertinentes, même dans le cadre d'un article critique.

La défiance vis-à-vis de la notion d'explosion culturelle ira croissante dans les années suivantes, mais ne conduira pas pour autant à un retour aux théories de la culture de masse. *Newsweek* s'interroge en 1962 sur les rapports entre consommation culturelle et recherche de statut, et cite un économiste comparant le goût ostentatoire pour les arts de la classe moyenne des années soixante avec la consommation ostentatoire de la classe de loisir décrite par Thorstein Veblen.³⁰ *Newsweek* encore, qui avait consacré de nombreux articles à la question depuis 1955, révisé sa position dix ans plus tard, en consacrant cette fois un article au "fiasco culturel" ("*culture fizzle*").³¹ Citant l'influente étude menée par le Rockefeller Brother Funds sur les arts vivants,³² l'article reconnaît l'important développement de la pratique artistique amateur, mais constate que celle-ci n'a pas transformé en profondeur le rapport du pays à la culture. Les structures culturelles restent peu viables financièrement, quant aux institutions de stature internationale, elles sont encore rares et concentrées dans les grandes métropoles.³³ Pondérant ces conclusions, le rédacteur (anonyme) de *Newsweek* note cependant que celles-ci ne prennent pas en compte "l'influence culturelle majeure de la télévision et des films". La réalité de la démocratisation culturelle peut être discutée, mais la question de l'appartenance des médias de masse au champ culturel n'est plus en doute.

La notion d'explosion culturelle ne fait donc consensus dans la presse de masse qu'entre 1955 et 1965, avec un emploi particulièrement intensif au début des années soixante. Néanmoins, au cours de cette période, la notion informe l'ensemble des analyses culturelles de cette presse de masse : les théories de la culture de masse, qui ne s'inscrivent pas dans ce paradigme, se trouvent de fait marginalisées. De *Cosmopolitan* au *New York Times Magazine*, la position des critiques de la culture de masse est caricaturée, opposée de façon schématique à l'idéal de démocratisation de la culture.

³⁰ "The Culture Business", *Newsweek* (3 décembre 1962), 62.

³¹ "The Culture Fizzle", *Newsweek* (8 mars 1965), 82.

³² Sur ce rapport très commenté, qui relativise les réussites culturelles tant vantées, voir aussi Martel, *De la culture en Amérique*, op. cit., 65-6 et Stanley Kaufman, "Can Culture Explode, Notes on Subsidizing the Arts", *Commentary* (août 1965), 19-28.

³³ Un diagnostic confirmé par un article similaire, basé sur une autre étude, dans *Time Magazine*, l'année suivante, qui insiste plus précisément sur les difficultés de financement des arts du spectacle. "Exploding the Explosion", *Time Magazine* (2 décembre 1966) [Les archives en lignes de Time ne mentionnent pas les numéros de page des articles originaux. La mention "en-ligne" accompagnera les articles obtenus sur ce support. www.time.com].

Cette démocratisation, décrite comme une cause nationale, comme un défi pour les Etats-Unis, est un puissant facteur de légitimation des médias de masse qui peuvent, contrairement à la presse intellectuelle, se targuer d'une audience considérable. L'imprécision des définitions de la culture conduit en effet à l'adoption d'un socle définitoire minimal, dans lequel est considéré comme culturel tout ce qui peut être relié aux formes artistiques reconnues : si le chœur des coiffeuses d'une petite ville de Caroline du Nord est culturel, alors à quel titre refuser ce qualificatif à une adaptation de Shakespeare pour la télévision, si radicalement simplifiée puisse-t-elle être ?

Les critiques adressées à partir du début des années soixante à cette notion d'explosion culturelle entérinent cet élargissement du champ culturel, et effacent du même coup les distinctions théoriques précises mises en place par les théoriciens de la culture de masse. Ce discours sur l'explosion culturelle, mené principalement dans les médias de masse eux-mêmes (le terme est longtemps absent des magazines intellectuels), a donc un effet auto-légitimant. En s'emparant de la question culturelle, en en simplifiant les enjeux dans des articles dont la longueur s'oppose à l'établissement de distinctions précises, ces médias de masse ont de fait marginalisé les discours intellectuels antagonistes. Lorsque Harvey Kurtzman, dans *Mad*, entre 1952 et 1955, tenait un discours ouvertement culturel et contestait l'hégémonie des intellectuels sur la question, il s'agissait d'une prise de position isolée, visant au plus quelques centaines de milliers de lecteurs. Dix ans plus tard, la légitimité des médias de masse à proposer leurs propres analyses culturelles est si bien établie que des magazines grand public peuvent rendre compte avec chaleur des ouvrages de Dwight Macdonald, qui pourtant les attaque : le rapport de forces est si disproportionné que le discours intellectuel critique lui-même peut-être réduit à un inoffensif sujet d'article.³⁴

1.3 La culture dans le champ d'action du gouvernement fédéral

Cette "explosion culturelle" de la fin des années cinquante est, nous l'avons dit, fréquemment considérée comme participant à la légitimation des Etats-Unis dans le monde. La culture, utilisée comme marqueur de statut au niveau individuel, l'est aussi au niveau de la nation. Il n'est alors pas surprenant que la question culturelle devienne au début des années soixante un sujet d'intérêt pour le gouvernement fédéral, à partir de l'élection de John Fitzgerald Kennedy. Cependant, cette implication gouvernementale

³⁴ Dans une mise en abyme étonnante, *Newsweek* consacre même un article à expliquer que les magazines *middlebrow* embrassent désormais Macdonald. Le rédacteur cite l'exemple de *Time Magazine*, mais l'article est lui-même une illustration du phénomène : les médias de masse n'hésitent plus à se prendre eux-mêmes pour objet d'analyse, à livrer leur propre métacritique. Karl Meyer "Kulturvak 112B: 'You Can't Lick it. It Joins You' ", *Newsweek* (28 janvier 1963), 26.

prend ses origines dans un passé plus lointain, l'interventionnisme fédéral dans tous les domaines de la société américaine durant le New Deal. Robert Warshow avait écrit en 1947 un article intitulé "The Legacy of the Thirties",³⁵ décrivant à la fois l'expansion de la culture et sa dégénérescence en culture de masse durant ces années. Pour l'auteur, le climat intellectuel de l'après-guerre, défini par l'association des communistes, des libéraux et des new dealers dans les années trente, empêchait toute contestation sérieuse de la culture de masse : l'idéal, déjà, de démocratisation de la culture bloquait tout débat sérieux sur la question. Lorsque resurgit cette idée de démocratisation de la culture, d'explosion culturelle, le bilan du New Deal va pourtant être réévalué. Les journalistes s'emploient alors à souligner l'influence des programmes d'aide aux artistes dans la pénétration du tissu social par les artistes et intellectuels.

"We're Cultured Too", l'article du *Saturday Evening Post*, cité plus haut, sur l'état de la culture en Caroline du Nord en 1961 mentionne ainsi avec respect les programmes artistiques du WPA dans la diffusion à l'échelle nationale d'une sensibilité artistique. Ces programmes avaient de fait mené à la création d'Art Centers décentralisés, à l'emploi d'artistes pour l'ornement des bâtiments publics ou encore à l'organisation d'expositions d'art moderne encadrées par le gouvernement fédéral ("New Horizons of American Art" au Museum of Modern Art de New-York, 1936), pour ne citer que la contribution aux arts visuels.³⁶ Cette indéniable intégration des artistes et intellectuels à la vie de la nation avait cependant été estompée après la seconde guerre mondiale, dans un climat politique peu favorable à l'exaltation du front populaire et à la participation communiste aux projets du gouvernement fédéral.³⁷ La détente relative après 1953, coïncidant avec la mort de Staline, va cependant permettre de dépassionner le regard porté sur le New-deal et sur la politique culturelle du front populaire. Dès 1952, "Our Country and Our Culture", dans lequel intervenaient nombre de participants ayant été directement impliqués dans les programmes fédéraux des années trente, soulignait le rôle fondateur de ceux-ci dans le développement d'une culture nationale américaine. L'héritage culturel et social du New Deal va être revu à la hausse, au moment même où sa fonction économique commence à être remis en cause, après avoir été la base du consensus social d'après-guerre ; les programmes d'aide aux artistes et écrivains du New Deal ainsi que la prospérité d'après-guerre deviennent les deux explications les plus souvent avancées à l'explosion culturelle américaine.

³⁵ Warshow, "The Legacy of the 30's " (1947), *op. cit.*, 3-18.

³⁶ James Harris, "The Arts", *Encyclopedia of the Great Depression*, (New York : Macmillan Reference, 2004), 65-68.

³⁷ Michael Reisch, Janice Andrews [eds.], *The Road not Taken, A History of Radical Social Work in the United States* (Londres : Routledge, 2002), 87-113.

Illustrant ce revirement de l'opinion sur l'héritage du New Deal, un article de 1967 dans le *Saturday Review* revient, vingt ans après le texte de Warshow, sur l'héritage culturel des années trente. Le bilan de la période ne saurait être plus différent. "The Thirties : When Culture Came to the Main Street" ne consacre à l'influence communiste durant cette période qu'un demi paragraphe, sur un texte de trois pages, et vante dans le détail les programmes d'aide aux artistes ou aux écrivains mis en place par l'administration Roosevelt : "une expérience magnifique".³⁸ L'article donne aussi à lire la transformation du mot culture dans les publications de masse depuis la seconde guerre mondiale. Citant une lettre adressée à Roosevelt par le sociologue et historien Lewis Mumford, l'auteur de l'article met en évidence la séparation existant entre les notions d'art et de culture dans les années trente, menant à une insistance sur la culture cultivée au détriment des autres sens possibles du terme :

The discovery of art as a vital factor in contemporary American culture was not, of course, the original intention of the WPA art projects. But the fact is that the discovery has now been made; and it would be blind, perhaps even perverse, to ignore its implications.³⁹

La distinction établie ici entre art et culture n'a plus cours en 1967. Le titre de l'article lui-même en atteste, puisque les projets *artistiques* du WPA sont décrits comme ayant permis la diffusion de la *culture* (cultivée). Ce glissement sémantique coïncide cependant plus avec la réévaluation du New-Deal qu'il n'en découle. Le principal enseignement de cette relecture historique est ailleurs. Si les programmes d'intégration des intellectuels et des artistes dans la société par le gouvernement fédéral ont produit des résultats si encourageants dans les années trente, alors un renouveau de l'implication gouvernementale dans ce domaine se justifie pleinement. Deux ans après cet article, le lien entre les travaux du WPA et le renouveau des activités culturelles fédérales à partir des années soixante reçoit une consécration officielle. Les responsables du National Endowment for the Art, crée en 1965, reçoivent alors à New York les artistes ayant bénéficié des programmes du New Deal, soulignant le lien entre les deux époques.⁴⁰

Dès 1955, dans son discours sur l'état de l'union, Eisenhower affirme la nécessité d'encourager le développement des arts et de la culture, et appelle à la création d'une agence fédérale consultative sur le sujet. C'est cependant son successeur, John Fitzgerald Kennedy, qui sera l'artisan d'un véritable renouveau de la coopération entre le gouvernement fédéral et les milieux artistiques ou intellectuels. Il tentera notamment en 1961, sans succès, de faire voter par le Congrès la création de l'agence fédérale voulue par

³⁸ Robert Bendiner, "When Culture Came to the Main Street", *Saturday Review* (1er Avril 1967), 19-21.

³⁹ Cité par Bendiner, *op. cit.*, 19.

⁴⁰ Martel, *De la culture en Amérique, op. cit.*, 97.

Eisenhower, et choisira l'année suivante un conseiller spécialement chargé d'évaluer le paysage artistique aux Etats-Unis.⁴¹ Norman Podhoretz ou William Phillips ont décrit dans leurs autobiographies le sentiment d'ouverture aux intellectuels que suscitait la nouvelle administration, n'hésitant pas à faire appel directement aux lumières des critiques culturels et sociaux de *Partisan Review* ou *Commentary*.⁴² L'historien Arthur Schlesinger Jr., membre des NYI ayant participé aussi bien à "Our Country and Our Culture" qu'à *Culture for the Millions?*, est alors le conseiller à la culture de Kennedy depuis 1959, et le restera jusqu'à la mort de ce dernier. Lorsque le jeune président inaugure le National Cultural Center (futur Kennedy Center for the Performing Arts) à Washington, en 1962, c'est cependant un projet de son prédécesseur qu'il mène à son terme : l'intérêt du gouvernement pour les arts et la culture n'est pas une spécificité démocrate, mais correspond à un courant profond de la société américaine.⁴³ Kennedy refusera cependant une recommandation contenue dans le rapport de son conseiller, l'appelant à mettre en place une structure de subvention directe des arts.

C'est en 1965 que ce projet verra le jour. Le successeur de Kennedy, Lyndon Johnson, crée alors le National Endowment for the Art (partie intégrante d'un ensemble plus vaste la National Foundation on the Arts and Humanities), destiné à aider directement artistes et institutions culturelles, en associant les fonds fédéraux à ceux de mécènes privés : une première depuis la disparition du Federal Art Project en 1943.⁴⁴ L'institution ne cessera d'être contestée, en dépit de ses moyens et de son influence réduite, mais elle illustre la volonté du gouvernement fédéral de s'impliquer dans un champ culturel perçu comme un domaine d'intérêt national.⁴⁵

La place accordée à André Malraux par la presse aux Etats-Unis nous offre un raccourci évocateur de l'évolution des questions culturelles après la seconde guerre mondiale. En 1951, pour le lire, il faut être familier de *Partisan Review*, qui fait traduire par William Barrett un de ses textes "Art, Popular Art and the Illusion of the Folk", tout à fait dans la lignée des débats ayant agité le magazine les années précédentes. En 1962, sa visite aux Etats-Unis en qualité de ministre de la culture est l'objet d'un article dans

⁴¹ Dick Netzer, *The Subsidized Muse, Public Support for the Arts in the United States* [1978] (Ipswich : Gregg Revivals, 1993), 57-59.

⁴² Phillips, *A Partisan View*, *op. cit.*, 221-34. Podhoretz, *Making It*, *op. cit.*, 311-18.

⁴³ Le *Washington Post*, en 1961, lie d'ailleurs explicitement le thème de l'explosion culturelle avec l'investissement fédéral croissant dans le domaine culturel, depuis Truman. Frank Porter, "The Mass Culture Bonanza, 3 Presidents Help Give It Impetus", *The Washington Post* (9 mai 1961), B8. Voir aussi Claire Trieb Slote, "The Booming Market in Mass Culture", *Dun's Review* (mai 1961), 45-50 ; un article typique sur l'explosion culturelle évoquant le rôle d'exemple joué par les présidents de Truman à Kennedy.

⁴⁴ Netzer, *The Subsidized Muse*, *op. cit.*, 53-95 et 205-9.

⁴⁵ L'implication directe des états dans le champ culturel découlera dans la plupart de cet investissement à l'échelle fédérale, même si des états comme New York ou la Californie se sont dotés de départements consacrés à la question dès le début des années soixante. Martel, *De la culture en Amérique*, *op. cit.*, 184-90.

Time Magazine, qui reproduit la quasi-totalité d'un discours prononcé à New York. Le rédacteur de l'article résume l'intervention en affirmant que Malraux s'oppose fermement à ces artistes et intellectuels qui ne voient dans la culture de masse qu'un gâchis artistique ("*artistic blight*"). Le discours lui-même est plus nuancé, puisque Malraux y affirme tout d'abord la supériorité de la culture établie, ou "intellectuelle", sur les productions des médias de masse. Par la suite, il s'inscrit cependant dans la thématique de l'explosion culturelle, en exaltant la mise à disposition du grand public des œuvres du passé, un accès sans précédent à l'art immortel, capable de contrebalancer le "grand rêve informe" ("*great shapeless dream*") des foules de la civilisation industrielle. Le 8 janvier de l'année suivante, à la National Gallery de Washington, c'est devant Kennedy lui-même que Malraux prend la parole, à l'occasion du prêt de la Joconde aux Etats-Unis : il y remercie le Président des Etats-Unis "au nom de tous les artistes vivants". Kennedy lui répond en le remerciant pour ce prêt, mais en affirmant également sa volonté de voir se constituer aux Etats-Unis un milieu artistique et des formes indépendantes de l'héritage européen.⁴⁶ Cette trajectoire, nécessairement simplifiée, de la parole de Malraux aux Etats-Unis, des magazines intellectuels de faible diffusion aux médias de masse jusqu'à la reconnaissance officielle, est aussi celle des problématiques culturelles entre 1951 et 1963.⁴⁷

Cependant, Kennedy n'en appelle pas seulement à Robert Frost ou André Malraux : la plus célèbre intervention "artistique" de son mandat écourté reste sans doute le "Happy Birthday" que lui souhaite Marilyn Monroe en 1962. Les représentants du modernisme cohabitent auprès du Président avec le symbole le plus flamboyant de Hollywood et des industries culturelles. Le programme du National Endowment for the Arts définit d'ailleurs son champ d'action, les arts comme comprenant, entre autres, la musique, la danse, le théâtre, l'architecture, la photographie mais aussi le cinéma et même la télévision. Cette convergence de fait va trouver à partir de 1962-63 une concrétisation théorique. La concurrence entre théories de la culture de masse et théorie de l'explosion culturelle va s'effacer devant un mouvement de convergence entre la sphère critique et les industries culturelles. Des intellectuels comme Susan Sontag ou Marshall McLuhan, mais aussi les artistes du mouvement pop, seront les artisans de cette convergence.

⁴⁶ Cet échange, enregistré par l'ORTF, a été diffusé par France Culture dans la série "Nouvelles guerres culturelles", le 23 août 2006.

⁴⁷ Sur les visites de Malraux aux Etats-Unis, voir aussi Martel, *De la culture en Amérique*, op. cit., 33-38.

II. Ralliement intellectuel à l'industrie culturelle: la pop culture.

II.1 Convergence intellectuelle : Susan Sontag et le camp

Susan Sontag (1933-2004) appartient, comme Norman Podhoretz, Norman Mailer ou Philip Roth, à la troisième génération des *New York intellectuals*.⁴⁸ Elle est aussi l'incarnation la plus célèbre de l'accession subite du groupe à la notoriété au cours des années soixante. Cette notoriété trouve son origine dans une série de textes publiés entre 1962 et 1965 dans les organes de presse intellectuels et littéraires créés par ses prédécesseurs (*Partisan Review*, *Commentary*, *The New York Review of Books*, etc.) mais aussi dans des revues grand public (*Moviegoers*, *The Seventh Art*, *Mademoiselle*), qui ébauchent une théorie culturelle fondée sur le renoncement aux jugements de valeur traditionnels dans les domaines cinématographiques et littéraires. Avant même que ces essais ne soient rassemblés dans un recueil destiné à devenir un best-seller, *Against Interpretation* (1966), les écrits de Sontag avaient filtré dans le grand public, recevant un écho similaire à celui réservé au modèle des niveaux culturels de Lynes, une quinzaine d'années plus tôt.

Contrairement à ce qui s'était produit lorsque les théoriciens de la culture de masse avaient été attaqués *ad hominem* par Edward Shils, il n'est pas question chez Sontag d'une attaque frontale. Elle se contente de déclarer l'idée obsolète et d'appeler à son abandon, dans des textes courts exaltant le ressenti contre la théorie. Répétons-le, il ne s'agit pas ici d'une personnalité extérieure au groupe des NYI et attaquant ceux-ci, mais bien d'une jeune intellectuelle se plaçant dans la lignée de ses prédécesseurs et travaillant aux côtés de ceux-ci. "Notes on 'Camp' ", l'essai qui fera la notoriété de Sontag, est ainsi publié dans *Partisan Review* en 1964, vingt-cinq ans exactement après le "Avant-Garde and Kitsch" de Greenberg, toujours sous la responsabilité éditoriale de William Phillips et Philip Rahv.

Susan Sontag ne présente pas toutes les caractéristiques typiques des *New York intellectuals*. Elle n'est pas juive, n'a pas fréquenté le City College de New-York, et si elle est née à New York, elle a été élevée sur la côte Ouest des Etats-Unis. Selon ses propres dires, elle découvre par hasard *Partisan Review*, mais dès l'âge de quinze ans, elle en perçoit l'importance. "Mon plus grand rêve était de venir à New York, d'écrire pour *Partisan Review* et d'être lue par 5000 personnes."⁴⁹ Diplômée de philosophie à l'université de Chicago, puis de Harvard, elle ne revient cependant à New York qu'en

⁴⁸ Voir, une nouvelle fois, le recensement effectué par Daniel Bell, dans l'annexe "Les New York Intellectuals dans le débat sur la culture de masse".

⁴⁹ "My greatest dream was to grow up and come to New York and write for *Partisan Review* and be read by 5,000 people." Roger Copeland, Susan Sontag "The Habits of Consciousness", *Commonweal* (1981) dans Leland Poague [ed.] *Conversations With Susan Sontag* (Jackson : University of Mississippi Press, 1995), 191.

1959, après avoir passé un an à Paris, pour enseigner au City College, puis à l'université de Columbia, au sein du département de religion. Rencontrant par hasard William Phillips à une réception, elle lui fait alors part de son désir d'écrire pour la revue qu'il dirige, ce qu'il accepte.⁵⁰ A partir de 1960, elle intègre le cercle des NYI, ou du moins ce qu'il en reste, à une époque où l'intelligentsia new-yorkaise est en voie d'atomisation.⁵¹ A l'image d'un Dwight Macdonald, elle s'intéresse à l'ensemble des productions culturelles mais affiche une prédilection pour le cinéma, un goût développée à la Cinémathèque de Paris lors de son séjour ; contrairement à lui, cependant, elle ne cloisonne pas ses centres d'intérêt. Elle refuse ainsi de mettre de côté ses goûts personnels au moment de traiter des questions culturelles plus vastes, alors que Macdonald est au début des années soixante simultanément critique de cinéma pour *Esquire* et l'auteur de "Masscult & Midcult", dans lequel on cherchera en vain les traces de cet intérêt durable pour le média. Contre ce type de cloisonnement, Sontag refuse de subordonner ses propres réactions et émotions à des considérations purement intellectuelles. La publication des "Notes on 'Camp' " dans *Partisan Review*, lieu de cristallisation du débat américain sur la culture de masse et référence culturelle inévitable pour les intellectuels en devenir, illustre cette volonté de décloisonner le débat culturel, d'ignorer les distinctions préexistantes.⁵² Revenant sur la publication de ses essais des années soixante, Sontag a pu affirmer qu'elle n'avait pas pour projet de contester ces frontières et ces distinctions, mais qu'elle avait constaté à l'époque que le cloisonnement et les hiérarchies défendues par ses pairs ne lui permettaient pas de rendre compte de son expérience des objets culturels qu'elle admirait.⁵³ On pense alors à l'expérience similaire de Robert Warshow, contraint de réviser les théories de la culture de masse pour tenir compte de l'expérience de son fils face aux *comic books*. Il y a cependant loin entre l'article de Warshow et ces "Notes on 'Camp' " provocatrices, dont le potentiel transgressif est démultiplié par le lieu de leur publication.

Lorsque paraît l'article, Sontag collabore depuis deux ans au magazine, pour lequel elle écrit des articles sur Sartre, Nathalie Sarraute ou la tragédie.⁵⁴ Autant de sujets lui ayant donné l'occasion de démontrer ses talents d'essayiste, tout en s'inscrivant dans la

⁵⁰ Phillips, *A Partisan View*, *op. cit.*, 255-6. Il existe cependant une version moins romantique de cet épisode, selon laquelle Phillips aurait fait appel à Sontag en second choix, après le refus de l'écrivain Alfred Chester de reprendre la rubrique théâtre, jusqu'alors écrite par Mary McCarthy. Carl Rollyson et Lisa Paddock, *Susan Sontag, The Making of an Icon* (New York: Norton & Company, 2000), 67.

⁵¹ Bloom, *Prodigal Sons*, *op. cit.*, 277.

⁵² Sontag avait cependant prévu de faire publier l'essai dans un magazine grand public, *Show*, avant de se tourner vers *Partisan Review*. Rollyson et Paddock, *Susan Sontag, The Making of an Icon*, *op. cit.*, 84.

⁵³ Sontag, "Afterword: Thirty Years After", *Against Interpretation and other essays* (New York: Picador, 1990), 309-310.

⁵⁴ Respectivement "Sartre's *Saint Genet*" (1963), "Nathalie Sarraute and the Novel" (1963) et "The Death of Tragedy" (1963), repris dans *Against Interpretation*, *op. cit.*, 93-99, 100-114 et 132-9.

ligne éditoriale consacrée de la publication, une critique littéraire exigeante rédigée dans un style volontiers polémique. Citons pour l'exemple la phrase sur laquelle s'ouvre son essai consacré à *Saint Genet*, introduction de Sartre à l'œuvre de Genet, alors récemment édité aux Etats-Unis :

Saint Genet is a cancer of a book, grotesquely verbose, its cargo of brilliant ideas borne aloft by a tone of viscous solemnity and by ghastly repetitiveness.⁵⁵

"Notes on 'Camp' " marque un basculement par rapport à cette première série de textes, annonçant une rupture que confirmeront les autres textes de Sontag de 1964 et 1965. L'article, pourtant, paraît anodin : il se présente sous forme de notes éparses, une soixantaine en tout, visant non pas à analyser mais à décrire un phénomène, une sensibilité, que Sontag n'a pas inventée mais qu'elle va populariser, le *camp*. Il est difficile, de toute évidence, de donner un résumé de ce qu'est le *camp*, alors que l'objet même de l'essai de Sontag est de cerner par l'exemple une notion si délicate et éphémère qu'elle refuse de se laisser capturer par l'analyse ou par une définition synthétique. Néanmoins, quelques points saillants apparaissent au fil de l'essai, dans lesquels l'observation s'efface derrière l'analyse :

3. Not only is there a Camp vision, a Camp way of looking at things. Camp is as well a quality discoverable in objects and the behaviour of persons. There are "campy" movies, clothes, furniture, popular songs, novels, people, buildings... This distinction is important. True, the Camp eye has the power to transform experience. But not everything can be seen as Camp. It is not all in the eye of the beholder. [...]

8. Camp is a vision of the world in term of style - but a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the "off", of things being what they are not. [...]

26. Camp is art that proposes itself seriously but cannot be taken seriously because it is "too much". *Titus Andromachus* and *Strange Interlude* are almost Camp or could be played as Camp. The public manner and rhetoric of de Gaulle, often, are pure Camp. [...]

34. Camp taste turns its back on the good-bad axis of ordinary aesthetic judgment. Camp doesn't reverse things. It doesn't argue that the good is bad, or the bad is good. What it does is to offer for art (and life) a different – a supplementary – set of standards. [...]

50. Aristocracy is a position vis-à-vis culture (as well as vis-à-vis power), and the history of Camp taste is part of the history of snob taste.⁵⁶

Considéré objectivement, le *camp* tel que le décrit Sontag n'est qu'un mode de consommation culturel, ironique et marginal, issu, comme elle le souligne, du milieu homosexuel.⁵⁷ Ce type de description du mode de consommation d'un groupe social

⁵⁵ Sontag, "Sartre's *Saint Genet*", *op. cit.*, 93.

⁵⁶ Sontag, "Notes on 'Camp' ", *Against Interpretation*, *op. cit.*, p. 277, 279, 284, 286 et 290.

⁵⁷ Le mot est d'ailleurs attesté dans l'argot des homosexuels anglais depuis le début du XX^e siècle, et il s'était répandu dans les milieux homosexuels new-yorkais à partir des années cinquante. Mary McCarthy l'emploie ainsi dès 1962, deux ans avant les "Notes on Camp" dans sa critique enthousiaste du *Pale Fire* de Vladimir Nabokov pour *The New Republic*. Le mot, utilisé dans un sens péjoratif, n'y est accompagné d'aucune explication. Mary McCarthy, "A Bolt From the Blue" dans Vladimir Nabokov, *Pale Fire* (Londres : Penguin, 1991), xvi.

donné n'a rien de nouveau en soi, et *Mass Culture* en fournissait plusieurs exemples, depuis les observations empiriques et quantitatives de Leo Bogart sur la lecture des *comic strips* dans un quartier populaire ("Comic Strips and Their Adult Readers") jusqu'aux réflexions de David Riesman sur les différents types de consommateurs de musique populaire ("Listening to Popular Music"). Nous l'avons dit, ce type d'études, qui postule l'existence de modes de réception différents selon le type de public touché constitue d'emblée une remise en cause des théories de la culture de masse, qui considèrent que les effets des objets culturels se déduisent directement de l'observation de ces objets. De façon plus fondamentale, les théories de la culture de masse supposent qu'il est possible de considérer les réactions du public *en masse*, là où les études de la réception culturelle par un groupe social donné visent au contraire à isoler la spécificité de cette réception.

Cependant, Sontag n'a pas ici d'ambition sociologique. Ses réflexions sur l'origine sociale de la sensibilité *camp* n'interviennent en effet que dans les dernières pages de l'article (notes 51 à 53 sur 58), et si des auteurs notoirement homosexuels comme Genet ou Wilde sont cités en permanence, la distinction sexuelle n'est pas au cœur du texte. Elle participe en revanche de la thématique générale de refus des oppositions binaires, qui constitue l'objet réel de ces notes. Les considérations sociologiques, l'édification du lecteur, sont ici le prétexte à un exercice d'introspection, lui-même placé sous le signe de la réconciliation de notions antagonistes :

I am strongly drawn to Camp and almost as strongly offended by it. That is why I want to talk about it and why I can. For no one who wholeheartedly shares in a given sensibility can analyze it; he can only, whatever his intention, exhibit it.⁵⁸

Cette attirance paradoxale, explicitée par Sontag, est du même ordre que le "plaisir irrité" ("*irritated pleasure*") que ressentait Washow à la lecture de *Mad*. La séduction réelle des objets culturels les moins nobles, les moins compatibles avec l'intransigeance des théoriciens de la culture de masse, est ici soulignée, prise pour objet et même exaltée. Warshow cherchait à résoudre cette contradiction, à amender les théories existantes pour y intégrer cette expérience. Sontag ne propose rien de tel. En refusant de faire de ces "Notes on 'Camp' " une théorie, en ne les faisant exister que sous forme de notes, Sontag élude l'analyse de son double rôle, d'intellectuelle et de consommatrice culturelle. La double appartenance de l'intellectuel, ce conflit intérieur aigu ("*a sharp conflict in my sensibility*") qu'elle décrit elle-même, ne sera pas résolu dans l'article.⁵⁹

⁵⁸ Sontag, "Notes on 'Camp' ", *op. cit.*, 276.

⁵⁹ Cette double appartenance peut aussi se lire comme un aveu voilé de sa propre ambiguïté sexuelle, qui ne sera rendue publique que dans les années quatre-vingt-dix. Rollyson et Paddock, *Susan Sontag, the Making of an Icon*, *op. cit.*, 265-78.

C'est selon elle la persistance, l'irrésolution de ce conflit qui rend l'article possible ("*That is why I want to talk about it and why I can*"). Des auteurs comme Bernard Rosenberg ou Dwight Macdonald s'efforçaient par le passé d'effacer de leurs textes toute trace d'attrance pour la culture de masse, au nom de la défense d'un idéal de culture haute. Susan Sontag affirme quant à elle qu'il est impossible de traiter d'une culture sans en être soi-même consommateur.

Le préambule de "Notes on 'Camp' " suffit donc à marquer l'originalité de la méthode de Sontag, cette proposition de rééquilibrage des rôles de la théorie et de l'expérience. Cette méthode est cependant étroitement corrélée à l'objet étudié, dont la portée excède de beaucoup celle d'autres sujets abordés par Sontag à la même époque, comme les films de science-fiction ou le cinéma de Godard. Le *camp*, en effet, est une sensibilité, une "logique du goût" dont le champ d'application est le monde entier. La première des notes affirme précisément cette portée générale, qui éloigne encore le propos de Sontag du traitement sociologique qu'un tel sujet aurait également permis :

1. To start very generally: Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in term of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylisation.⁶⁰

Bien que Sontag refuse de parler de "système",⁶¹ le *camp*, n'est pas simplement un goût pour un objet précis, il possède une logique interne, permettant de distinguer ce qui est *camp* et ce qui ne l'est pas. Cette logique peut être obscure, difficile à percevoir, mais elle est présente de façon sous-jacente, et finalement, elle *fait système*. Le *camp*, mode de jugement et d'établissement de distinctions, entre nécessairement en concurrence avec d'autres systèmes de valeurs, et en particulier avec la ligne défendue par les NYI : importance de l'innovation, de l'avant-garde, pratique cérébrale et exigeante des disciplines artistiques, importance des engagements politiques ou sociaux sous-tendant les œuvres, etc. Surtout, Sontag ne se contente pas de présenter ce mode de jugement, elle s'y associe. L'enjeu du texte n'est alors plus seulement méthodologique, puisqu'il en vient à traiter de la validité du système de jugement mis en place par les NYI et au-delà, de leur appréhension de la culture toute entière. La véritable fonction de ces "Notes on 'Camp' " apparaît alors : en présentant un système de valeurs radicalement opposé à celui des intellectuels modernistes et en soulignant l'attrance qu'elle-même ressent vis-à-vis de ce système, Sontag dé-naturalise les options esthétiques du modernisme. Les intellectuels se voient renvoyés dos à dos avec une autre frange marginale de la population, le milieu homosexuel, qui, comme eux, a élaboré des normes du goût et une

⁶⁰ Sontag, "Notes on 'Camp' ", *op. cit.*, 277.

⁶¹ "Taste has no system and no proofs. But there is something like the logic of taste: the consistent sensibility which underlies and gives rise to a certain taste." *Ibid.*, 276.

méthode de distinction. En refusant de choisir entre les deux groupes, Sontag entreprend une véritable révolution copernicienne du système esthétique. L'opinion des intellectuels n'est plus le point de référence fixe de l'univers culturel, elle n'est qu'un mode d'approche et de jugement de la culture parmi d'autres.

Bien qu'elle s'en soit défendue, force est de constater que sa description du *camp* construit délibérément une alternative aux normes esthétiques défendues par les NYI, mises en œuvres notamment dans les théories de la culture de masse. Elle précise par exemple que les normes du *camp* ne sont pas seulement construites par inversion, le *camp* ne se contente pas d'exalter ce que les intellectuels désapprouvent, il ne se confond pas avec le *kitsch* de Greenberg :

Many examples of Camp are things which, from a "serious" point of view, are either bad art or kitsch. Not all, though. Not only is Camp not necessarily bad art, but some art which can be approached as Camp (example : the major films of Louis Feuillade) merits the most serious attention.⁶²

Le *camp* ne procède donc pas seulement par inversion, il s'agit d'un système de jugement indépendant (c'est également le sens de la note 34, reproduite plus haut). Pourtant, Sontag ne cesse, au cours du texte, de souligner sa valeur transgressive par rapport aux normes esthétiques dominantes. La sensibilité *camp* est un objet autonome, mais aussi l'*autre* de la culture haute, et du modernisme. Son exaltation se transforme implicitement en une attaque contre les insuffisances de ces normes esthétiques établies. La note 36, la plus longue du texte, compare la culture haute classique, caractérisée par son sérieux, l'approche moderniste, centrée sur la fragmentation, l'angoisse, la cruauté et la folie ("*anguish, cruelty and derangement*") et finalement le *camp*, domaine du sérieux manqué ("*failed seriousness*") et de la théâtralisation. A l'issue de cette comparaison, Sontag refuse d'établir toute hiérarchie entre ces trois "grandes sensibilités", laissant en suspens la question de savoir comment il est possible d'adhérer simultanément à un art du sérieux et à une exaltation de la frivolité. Il en ressort que ni la culture haute ni l'avant-garde ne doivent, pour Sontag, être considérées comme étant les seuls modes d'approche de la culture. Le *camp* exalte le relativisme culturel, l'effacement des frontières préétablies : en le mettant sur un pied d'égalité avec ces deux normes esthétiques durables que sont les canons de la culture classique et le modernisme, elle introduit ce relativisme dans sa présentation même. Le texte affirme bien qu'elle ne privilégie pas une sensibilité sur une autre, mais sa forme (non hiérarchisée, parsemée d'aphorismes de Wilde) et son refus de porter un jugement, de rétablir des hiérarchies, consacre le triomphe de ce relativisme, contre les distinctions

⁶² Sontag, "'Notes on 'Camp' ", *op. cit.*, 278.

absolues pratiquées aussi bien au sein de la culture classique que de l'avant-garde. La seule mention réservée à la culture de masse dans le texte confirme cet abandon des distinctions :

Camp - Dandyism in the age of mass culture – makes no distinction between the unique object and the mass-produced object. Camp transcends the nausea of the replica.⁶³

Cette affirmation n'est possible que si l'auteur a elle-même dépassé la "nausée de la réplique". Les théories de la culture de masse reposent sur l'absolue distinction entre l'objet culturel de masse et l'objet d'art ; en présentant, sans le condamner, le refus du *camp* d'établir cette distinction, Sontag nie le caractère essentiel de cette opposition, elle l'ouvre à une possible discussion. Cette possibilité de discussion et de compromission est déjà un désaveu des théories de la culture de masse. Là encore, l'objectivité apparente de la présentation masque une exaltation de fait du relativisme culturel.

Pour Andrew Ross, lorsque Susan Sontag évoque la démarche aristocratique du dandy, qui ne peut survivre à l'époque de la culture de masse qu'en adoptant le système de discriminations du *camp*, elle s'interroge en réalité sur le devenir des intellectuels.⁶⁴ Changer de système de références en mettant l'accent sur la surface, l'apparence, le style, plutôt que sur la profondeur et le sérieux, leur permettrait de préserver leur fonction de prescripteurs culturels (*tastemakers*). Il faut cependant pondérer cette lecture en soulignant que cette survie serait celle de la classe intellectuelle et non des individus qui la composent. "Notes on 'Camp' " ne cherche pas à séduire les NYI. Au contraire, le texte attaque leurs valeurs, canons esthétiques et finalement leur légitimité. Sontag appelle en réalité à l'abandon de leur système de pensée, à son remplacement par une nouvelle sensibilité, dont le *camp* est une modalité possible. Elle sera la première à mettre en pratique cet appel, avec une série de textes publiés en 1964 et 1965 qui consacrent cette rupture théorique, cette adhésion à un relativisme culturel exaltant le style, la forme et l'expérience de l'œuvre contre la démarche intellectuelle et la quête de profondeur encore prévalente parmi les générations précédentes des NYI.

"Against Interpretation", l'essai qui donne son titre au recueil, est celui dans lequel s'exprime le plus ouvertement cette volonté de contradiction. Pendant des "Notes on 'Camp' ", le texte est publié à l'origine dans *Evergreen Review*, magazine littéraire dans lequel il serait tentant de lire le double inversé de *Partisan Review*, puisqu'il s'agit d'un magazine de la côte ouest, connu pour son association avec les écrivains *beat*, peu appréciés des NYI. Dans ce court essai, Sontag décrit le processus d'interprétation, la quête du sens et de la signification, comme une violence faite à l'œuvre d'art. L'"art

⁶³ Sontag "Notes on 'Camp' ", *op. cit.*, 289.

⁶⁴ Ross, *No Respect, Intellectuals and Popular Culture*, *op. cit.*, 144-5.

comme expérience" hérité de Dewey, est ici présenté comme le rapport authentique à l'œuvre depuis les temps préhistoriques (Sontag évoque les peintures rupestres, insiste sur la fonction rituelle des œuvres, sur leur rapport avec le mythe). En assimilant l'art à la *mimesis*, l'imitation du réel, les théories esthétiques grecques ont altéré ce rapport à l'art, en remplaçant la question de la forme par celle du contenu. L'abandon de l'idéal mimétique n'a par la suite pas remis en question cette primauté du contenu : "on considère encore que l'œuvre d'art *est* son contenu".⁶⁵ S'élabore alors un projet jamais complètement réalisé, celui de l'"interprétation", une "traduction" qui est surtout un filtrage, une réduction à des caractéristiques discrètes, une atomisation de l'œuvre. L'interprétation classique érigeait un sens alternatif à l'œuvre, mais l'interprétation moderne creuse ("*excavate*", p. 6) le texte, l'étouffe ("*stifling*", p.7), le viole ("*violate*", p.10) et finalement le détruit. Elle devient une forme moderne de philistinisme, une façon d'éviter de se confronter à l'œuvre : l'interprétation se fait "revanche de l'intellect sur l'art" et sur le monde.⁶⁶ Sontag appelle à oublier tout ce qui suit l'expérience dans la chaîne herméneutique, insiste sur la nécessité de comprendre l'expérience elle-même, l'œuvre d'art dans sa globalité (hors distinction forme/contenu) voire en se focalisant uniquement sur la forme.⁶⁷ L'intellectualisation de l'art, autrefois facteur de progrès, n'est plus qu'une construction obsolète à laquelle Sontag propose de substituer une approche érotique, basée sur l'expérience sensorielle.

L'expression "culture de masse" est quant à elle présente une seule fois dans le texte, à propos du cinéma. Sontag loue la fraîcheur d'un média épargné par les spécialistes de l'interprétation :

It is in part due to the newness of cinema as an art. It also owes to the happy accident that films for such a long time were just movies; in other words that they were understood to be part of mass, as opposed to high, culture, and were left alone by most people with minds.⁶⁸

La provocation est assumée, et l'inversion des valeurs qu'elle propose est un argument classique : les arts populaires comme culture vivante (que l'on pense aux "sept arts vivants" de l'ouvrage de Gilbert Seldes), par opposition à la raideur d'une culture noble contrainte au sérieux. Il s'agit là de l'expression la plus nette de l'aversion de Sontag pour les théories de la culture de masse. L'ironie cruelle sur laquelle s'achève cette réflexion, lorsque Sontag moque ces "gens dotés d'un cerveau", que leur intellectualisme

⁶⁵ "It is still assumed that a work of art is its content". Sontag, "Against Interpretation", *Against Interpretation*, *op. cit.*, 4.

⁶⁶ "Interpretation is the revenge of intellect upon art. Even more. It is the revenge of the intellect upon the world." *Ibid.*, 7.

⁶⁷ Ayant cité deux exemples, elle vante leur capacité à révéler la "surface sensorielle de l'art sans s'embourber dans celui-ci" ("*without mucking about in it*").

⁶⁸ Sontag, "Against Interpretation", *Against Interpretation*, *op. cit.*, 11-12.

rend incapables d'apprécier le cinéma, démontre le peu d'estime dans laquelle elle tient non seulement les théories de la culture de masse, mais aussi les théoriciens. La certitude de Sontag quant à l'obsolescence de ces théories apparaît précisément dans le caractère elliptique, informel, de cette attaque. Lorsque Shils s'attaquait à ces théories en 1957, il leur consacrait un article érudit d'une trentaine de pages. Sept ans plus tard, un demi-paragraphe suffit à Sontag pour condamner l'héritage critique des NYI. Les théories de la culture de masse, en particulier, loin de constituer une ligne de défense de la culture haute, ne seraient que des œillères interdisant la prise en compte d'œuvres authentiques, mais plus généralement, Sontag juge ici le travail de ses prédécesseurs non pas inutile mais bien nuisible à la compréhension du monde de l'art.

A l'instar d'Edward Shils, elle s'approprie également le vocabulaire critique développé par ces "gens munis d'un cerveau" pour mieux l'invalider. La métaphore apocalyptique, qui sous-tend les grands textes consacrés à la culture de masse (ceux de Arendt, Van den Haag, Greenberg ou Macdonald) est ici inversée : c'est le travail du critique qui s'avère destructeur, qui affaiblit, décompose et finalement détruit l'art. Le philistinisme culturel, qui pour Hannah Arendt constituait un phénomène historique, un travers de la société du XIX^e siècle, contre lequel s'étaient constituées les premières avant-garde, devient une caractéristique des critiques, des défenseurs mêmes de ces avant-gardes ("*the philistinism of interpretation*", p. 8). L'idée d'avant-garde elle-même est contestée, ou plus précisément, l'actualité de la notion est remise en question, dans les domaines littéraires et dramatiques, les deux champs d'expertise privilégiés des NYI. A ces champs artistiques qu'elle décrit comme épuisés, ce qui ne l'empêchera pas de poursuivre une carrière de romancière, Sontag oppose surtout le cinéma, champ d'expérimentation d'un art de la surface, d'un pur art de la forme qu'elle appelle de ses vœux.

L'idée n'est pas nouvelle, puisque cette même année, Macdonald lui-même exalte les vertus d'un cinéma qu'il juge en pleine renaissance, en citant d'ailleurs les mêmes réalisateurs (Truffaut, Fellini, etc.).⁶⁹ Cette annexion de l'avant-garde débute en réalité dès la double épigraphe du texte, lorsqu'à une citation d'Oscar Wilde, quintessence de l'écrivain *camp*, Sontag juxtapose une réponse de Willem De Kooning en interview, décrivant le caractère fugace du contenu en art.⁷⁰ Or, De Kooning, expressionniste abstrait, incarne sans doute plus que tout autre peintre l'influence des NYI dans le

⁶⁹ Macdonald, "An Informal Discussion on Film", *Interviews with Dwight Macdonald*, *op. cit.*, 18-21. *A contrario*, en 1957 encore, l'année de la publication de *Mass Culture*, *Partisan Review* publiait un compte-rendu d'une visite à la cinémathèque parisienne, qui concluait que le cinéma devait encore faire ses preuves avant de devenir une forme artistique à part entière. Parker Tyler, "The Movies as Fine Art", *Partisan Review* (juillet 1957), 422-7.

⁷⁰ "Content is a glimpse of something, an encounter like a flash. It's very tiny – very tiny, content". Willem de Kooning cité par Susan Sontag dans "Against Interpretation", *op. cit.*, 3.

champ culturel, tant leur succès est lié à l'activité de critique et de promotion de Clement Greenberg et Harold Rosenberg. Le journaliste Tom Wolfe écrira même en 1975 que De Kooning ou Pollock ne sont en réalité que les illustrations des "artistes du Mot" qu'étaient Greenberg, Rosenberg et Steinberg.⁷¹ Le renversement le plus étonnant et le plus significatif concerne cependant la notion de copie, de duplicata. La perte de l'aura de l'œuvre, la peur de la dilution par la duplication, exprimée de façon indépendante par Walter Benjamin et par les critiques américains, est un des fondements de la défiance des intellectuels envers la culture de masse. Dans "Against Interpretation", cet affaiblissement de l'œuvre par la duplication n'est plus attribué aux industries culturelles, mais aux critiques, c'est-à-dire à ceux qui les combattent :

To interpret is to impoverish, to deplete the world – in order to create a shadow world of "meanings". It is to turn *the* world into *this* world. ("This world"! As if there were any other.) The world, this world, is depleted, impoverished enough. Away with all duplicates of it, until we again experience more immediately what we have.⁷²

La situation de Sontag est bien sûr paradoxale. Ce texte, qui se conclut par un appel à une approche érotique de l'art, participe lui-même de la mise en théorie du monde. Ce refus si intellectualisé de l'intellect sabote sa démonstration par son existence même. Les artifices rhétoriques, comme l'usage fréquent de l'ironie pour se dispenser d'une réfutation des thèses adverses, ou encore cette curieuse esquisse historique partant d'un bon sauvage rousseauiste, heureux dans son expérience directe de l'art, pour aboutir à une époque moderne réduite à un "monde fantôme", font de "Against Interpretation" un manifeste plus qu'une analyse théorique. Dès lors, l'emphase et les condamnations sans appel ne doivent pas être surinterprétées, précisément, puisqu'elles participent d'une stratégie délibérée de différenciation, permettant à la thèse de Sontag d'apparaître comme une rupture radicale, alors même qu'elle ne fait qu'adopter une position outrée dans le classique débat entre forme et fond. Questionné en 1961, trois ans avant l'article de Sontag, Macdonald rappelait que ce débat avait eu lieu de façon récurrente dans les premières années de *Partisan Review*, et qu'il aboutissait selon lui à la disqualification de toute solution extrême.⁷³ L'ensemble du travail de Sontag consiste alors à rendre son actualité à ce débat, en invoquant la modernité cinématographique et en s'attaquant aux théories de la culture de masse, contre l'indifférence et l'assurance d'un Macdonald de la nécessité d'une position pondérée. L'entreprise sera un succès.

Dans son introduction au recueil *Against Interpretation*, écrite en 1966, Sontag explique qu'elle ignorait, en écrivant ces textes, à quelle vitesse un article volumineux

⁷¹ Tom Wolfe, cité dans Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne ?* (Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, 2000), 366.

⁷² Sontag, "Against Interpretation", *op. cit.*, 7.

⁷³ Macdonald, "Dwight Macdonald Interview", *Interviews with Dwight Macdonald*, *op. cit.*, 7.

dans *Partisan Review* est susceptible de se transformer en un court billet dans *Time Magazine*. C'est pourtant cette porosité entre les publications intellectuelles et la presse de masse qui allait lui permettre de devenir en moins de deux ans, entre 1964 et 1966, une personnalité médiatique omniprésente, une "icône", comme l'écrivent ses biographes, jusqu'à sa mort fin 2004. Sontag n'est pas la première des NYI à connaître ce type de reconnaissance publique. La romancière et essayiste Mary McCarthy connaît ainsi un succès de librairie très important avec le roman *The Group* en 1963, tandis que Saul Bellow publie *Herzog* l'année suivante, qui lui vaut le Prix Pulitzer. Nous avons vu que Dwight Macdonald lui-même devient un personnage médiatique, à partir du début des années soixante, avec ses critiques dans *Esquire* et la parution de *Against the American Grain*. Hannah Arendt, déjà reconnue depuis *The Origins of Totalitarianism* (1951), subit quant à elle une violente exposition médiatique à l'occasion de la publication de ses travaux sur le procès Eichmann, un reportage dans le *New Yorker* puis l'ouvrage qui en est tiré, *Eichmann in Jerusalem: Report on the Banality of Evil* (1963). Ceci pour ne citer que quelques-uns des protagonistes du débat sur la culture de masse. L'importance nouvelle accordée aux questions culturelles aux Etats-Unis offre l'occasion aux NYI de retirer les bénéfices de leurs réflexions et travaux des deux décennies précédentes, que ce soit en accédant à une forme de reconnaissance médiatique ou en intégrant le milieu universitaire, qui les accueille désormais volontiers. La première moitié de la décennie voit donc simultanément la disparition du débat sur la culture de masse et un accroissement considérable de la visibilité de ses acteurs dans l'espace public. La célébrité de Susan Sontag s'inscrit dans cette dynamique de reconnaissance et d'intégration des intellectuels.⁷⁴

"Notes on 'Camp' " paraît, nous l'avons dit, dans le numéro d'automne de *Partisan Review* en 1964. Dans son numéro du 11 décembre, *Time Magazine* résume pour ses lecteurs l'ensemble de l'article, et décrit Sontag comme une des "plus brillantes jeunes intellectuelles de Manhattan".⁷⁵ S'il insiste sur les rapports entre sensibilité *camp* et homosexualité, le court article se contente de reprendre le texte original en le paraphrasant, sans y apporter d'autre commentaire que quelques notes biographiques sur son auteur. En dépit de l'affadissement inévitable causé par la condensation, cet article de *Time* va marquer à la fois le début de la diffusion du mot *camp* dans les médias de masse et le début de la reconnaissance médiatique de Sontag.

⁷⁴ Norman Podhoretz estime même que l'ascension de Sontag doit beaucoup à la reconnaissance nouvelle acquise par Mary McCarthy. Celle-ci étant devenue une "*grande dame*" (en français dans le texte) des lettres américaines, Sontag allait lui succéder en tant que "*dark lady*" du monde littéraire. Podhoretz, *Making It, op. cit.*, 154-5.

⁷⁵ "Camp", *Time Magazine* (11 décembre 1964) [en ligne].

En décembre 1964, elle était présentée comme une jeune intellectuelle et romancière. Quatre mois plus tard, lorsque le *New York Times Magazine*, supplément hebdomadaire du quotidien, ouvre à son tour ses pages à une analyse de la sensibilité *camp*, la description a changé. Sontag n'est plus un jeune auteur anonyme, mais, déjà, une célébrité.

The Sir Isaac Newton of Camp – that is the person who discovered and defined the already existing phenomenon – is Miss Susan Sontag, a ubiquitous young Columbia University writer, TV panelist and professor of philosophy who, in the fall, 1964 issue of *Partisan Review*, published an article entitled "Notes on 'Camp,'" in which she became the first person to discuss, seriously, Camp in print.⁷⁶

Le *New Yorker* adopte quant à lui un ton plus sarcastique pour rendre compte de l'omniprésence de Sontag.⁷⁷ Dans un article consacré à un rapport fictif sur l'"explosion culturelle", le critique Roger Angell invente plusieurs critères permettant de mesurer l'exposition des new-yorkais à la culture. Ces critères incluent par exemple le nombre d'heures passées dans des files d'attente devant le musée Guggenheim ou des cinémas proposant des rétrospectives de Bergman, Chaplin ou Bogart. Dans le registre de la "culture visuelle" il propose de tenir compte de la capacité de chacun à identifier dans la rue quelques célébrités culturelles, dont W.H. Auden ou Susan Sontag. L'article, bardé de graphiques et de statistiques fantaisistes, se présente comme une mise en garde contre les dangers de l'explosion culturelle aux Etats-Unis, désormais hors de contrôle, et menaçant d'amener des reproductions de Jackson Pollock jusque dans les réserves indiennes. Si léger soit-il, et en dépit du rôle particulier du *New Yorker*, point d'articulation privilégié entre les revues intellectuelles et les publications grand public, cet article atteste cependant bien du statut de personnage public de Sontag en cette année 1965. Il souligne aussi le lien entre sa célébrité et l'"explosion culturelle" : la convergence annoncée entre un discours critique accessible, ludique, et la conviction nationale d'un développement sans précédent des arts et de la culture est alors plus qu'amorcée. "Notes on 'Camp' ", avec cette transition quasi-instantanée entre *Partisan Review* et *Time Magazine*, est un des points de contact entre le discours culturel des NYI et la thématique de démocratisation de la culture développée dans la presse de masse. Ce rapprochement est facilité par le relativisme culturel implicite dans l'idée de *camp*. En rompant avec l'intransigeance que supposaient les théories de la culture de masse, Sontag produit un discours culturel acceptable par le grand public. La notion de *camp*, reprise par l'ensemble de la presse, va d'ailleurs rapidement être réduite à un

⁷⁶ Thomas Meehan, "Not Good Taste, Not Bad Taste – It's 'Camp'", *New York Times Magazine* (21 mars 1965), 30.

⁷⁷ Roger Angell, "The NCMSB Report", *The New Yorker*, 47-53.

synonyme de l'obsolescence de ces hiérarchies culturelles. La réflexion sur le *camp* supplante celle sur le *kitsch*.

Un article paru en avril 1965 dans la revue protestante *Christian Century* illustre à la fois l'extraordinaire diffusion de l'idée de *camp* en quelques mois et l'affaiblissement de cette idée à mesure que l'on s'éloigne de l'article original. Intitulé "Camp, Religious Style",⁷⁸ le texte consiste surtout en une énumération d'objets *camp* dans le monde protestant (les fleurs d'autel en plastique, les yoyos ornés de versets de la bible, etc.). L'idée de *camp* y est résumée par une citation de l'article du *New York Times Magazine*, affirmant qu'il s'agit d'une sensibilité tout à fait étrangère au bon ou au mauvais goût, provenant à l'origine des "salons distingués du demi-monde esthétique new-yorkais (*"the upper salons of New York's aesthetic netherworld"*). C'est la reprise de la notion dans *Partisan Review*, le *New York Times* et *Time* qui l'a crédibilisée, l'éloignant de cette origine trouble et affaiblissant sa fonction transgressive, permettant au mot de "devenir rapidement partie intégrante du vocabulaire de la classe moyenne" (*"it is fast becoming a piece of middle class parlance"*). Le nom de Sontag n'est mentionné nulle part dans ce court article, et seule subsiste la mise en lumière de cette sensibilité refusant les distinctions esthétiques, dont la fonction désacralisante apparaît ici pleinement. Le *camp*, isolé du contexte de sa découverte, privé de son "auteur", Sontag, est ici naturalisé, traité comme un objet théorique non problématique. Cette naturalisation dissimule le fait que le *camp* est construit contre les hiérarchies culturelles traditionnelles et en réaction à celle-ci. Ces hiérarchies traditionnelles sont alors ramenées au rang de simple alternative, sans qu'il soit tenu compte de leur rôle fondateur. Dès lors, on perçoit que le *camp* invalide bien les théories de la culture de masse, particulièrement lorsque sa valeur délibérément marginale est passée sous silence, en affaiblissant l'idée même de hiérarchie des valeurs.

L'accueil des milieux intellectuels pour la notion de *camp* sera moins enthousiaste que celui du grand public. Il faudra attendre 1966, et la parution du recueil *Against Interpretation*, pour que cette réaction prenne forme, mais le verdict des publications associées aux NYI montre une hostilité aux textes rassemblés en décalage notable avec le succès de Sontag dans le reste de la société, à une époque où les magazines de masse, *slick*, n'hésitent pas à afficher sa photo en couverture. La plus mémorable et la plus fréquemment citée de ces réponses est celle de Irving Howe, dans son article fondateur, "New York Intellectuals", dans *Commentary*, en 1967 :

It would be foolish to deny that in the *Kulturkampf* of the 60's, the New York Intellectuals are at a severe disadvantage. Some have simply gone over to the other camp. A critic like Susan Sontag employs the dialectal skills and accumulated knowledge of intellectual life in

⁷⁸ "Camp, Religious Style", *Christian Century* (14 avril 1965), 479.

order to bless the new sensibility as a dispensation of pleasure, beyond the grubby reach of interpretation and thereby, it would seem, beyond the tight voice of judgment. That her theories are skilfully-rebuilt versions of aesthetic notions long familiar and discarded; that in her own critical writing she interprets like mad and casts an image anything but hedonistic, relaxed, or sensuous – none of this bother her admirers, for a highly literate spokesman is very sustaining to those who have discarded or not acquired intellectual literacy.⁷⁹

Le brio de Sontag est ici condamné au nom des contradictions internes de sa démarche mais aussi, et surtout, en raison de son peu de considération pour l'héritage de ses prédécesseurs : son affirmation de la primauté du style, de la forme, n'est pour Howe qu'une "notion esthétique depuis longtemps familière et écartée". Il fait ainsi écho aux propos de Macdonald rappelant que le débat forme-fond avait abouti à une impasse dans le cercle du *Partisan Review* dès la fin des années trente. Les critiques de *Against Interpretation* dans *The Nation*, *The New Republic* ou *Commentary*⁸⁰ développent une thématique similaire, tandis que les contradictions internes de ses propos sont notées jusque dans *Time Magazine*.⁸¹

La condamnation n'est cependant pas unanime, puisque Norman Podhoretz, tout en considérant que la rapidité de son ascension ne peut s'expliquer par son seul talent, insiste néanmoins sur la réalité de celui-ci dans *Making It*, son autobiographie parue en 1967.⁸² Au sein même de la rédaction de *Partisan Review*, William Phillips soutient Sontag contre son co-rédacteur, Philip Rahv, ainsi que contre une partie de ses lecteurs. Il ira jusqu'à écrire un article en 1969, prenant sa défense contre des critiques qu'il estime injustifiées.⁸³ Tout en percevant la rupture dans la ligne culturelle défendue par *Partisan Review* et les NYI, il estime que Sontag propose un moyen pour les intellectuels de s'adapter à la "nouvelle situation culturelle".⁸⁴ Comme Podhoretz, il perçoit le rôle pivot de Sontag, l'articulation qu'elle propose entre le monde intellectuel et littéraire incarné par les NYI depuis la fin des années trente, et une société dans laquelle la question culturelle est devenue un enjeu, jusqu'au niveau gouvernemental.

Sontag ne constitue cependant pas un cas isolé de ralliement d'intellectuels reconnus à la thèse du relativisme culturel. Dans les pages de *Partisan Review*, Leslie A. Fiedler, par exemple, poursuit au milieu des années soixante une exploration des formes de culture populaire entamée dans la décennie précédente, notamment dans *Encounter*. Cependant l'ambivalence de ses articles précédents, tel celui reproduit dans *Mass*

⁷⁹ Howe, "The New York Intellectuals", *op.cit.*, 49.

⁸⁰ Alicia Ostriker, "Anti-critic", *Commentary* (juin 1966), 83. Elisabeth Stephens, "Miss Camp Herself", *New Republic* (19 février 1966), 24-6. Samuel Charles Thomas, "Contra Sontag", *The Nation* (21 février 1966), 219-21.

⁸¹ "Dark Lady of the Tuned-In", *Time Magazine* (9 mai 1969), [en ligne].

⁸² Podhoretz, *Making It*, *op. cit.*, 154-5.

⁸³ William Phillips, "Radical Styles", *Partisan Review* (n°3, 1969), 388-400.

⁸⁴ Phillips, *A Partisan View*, *op. cit.*, 256.

Culture,⁸⁵ est désormais remplacée par une célébration de la puissance évocatrice de ces produits culturels. En 1965, dans un article intitulé "New Mutants", il se livre par exemple à une analyse du rôle des romans de science-fiction, comme manifestation populaire d'un basculement d'attention de la littérature du passé vers le futur.⁸⁶ Après avoir repris à son compte l'argument classique selon lequel la littérature populaire reflète en les simplifiant les innovations d'œuvres plus ambitieuses, il renverse quelques lignes plus tard cette position, en notant que ce sont désormais les auteurs sérieux (Burroughs, Burgess, Barth, ou Vonnegut) qui s'inspirent des codes et récits de la science-fiction. Reliant Dada, le surréalisme et un roman de Arthur C. Clarke (l'auteur de la nouvelle dont est tiré *2001*), il souligne que le passé perd de son importance, perd sa signification ("*a growing sense of the irrelevance of the past*"), et menace de disparaître, absorbé par une obsession croissante pour le futur. Comme dans les "Notes on Camp", le refus de la tradition est à la fois théorisé et reflété par le type de références utilisé.

Dans les années cinquante, Dwight Macdonald pouvait ne voir en Fiedler qu'un provocateur sans substance, et s'en plaindre à Irving Kristol, alors rédacteur en chef de la revue *Encounter*, qui les publiait tous les deux.⁸⁷ En 1965, "New Mutants" constitue le morceau de choix d'un *Partisan Review*. Alors que son texte dans *Mass Culture* était passé inaperçu en 1957, y compris dans la critique du recueil par Macdonald, Fiedler sera nommément désigné par Irving Howe, en 1968, comme une figure éminente parmi les intellectuels ayant renoncé à leurs valeurs au cours des années soixante, seulement éclipsé dans ce domaine par Sontag.⁸⁸ Si Howe le distingue, c'est parce qu'il incarne le changement d'allégeance d'intellectuels au sein même de ce groupe des NYI qui avaient porté les théories de la culture de masse. Au-delà de cette stigmatisation personnelle, c'est bien l'ensemble de ces auteurs consacrant leur énergie à l'étude de la culture populaire que dénonce implicitement l'article de Howe.

Sontag est cependant le symbole le plus éclatant de cette convergence : son parcours personnel apparaît comme le reflet de la fluidité culturelle théorisée dans ses écrits. En dépit de ses contradictions internes manifestes et soulignées par ses critiques, elle incarne la "nouvelle sensibilité" qu'elle prône. Un article de *Commonweal* résumera cette coïncidence entre la trajectoire de l'auteur et ses théories d'une formule heureuse, en évoquant la "sensibilité Sontag" ("*The Sontag Sensibility*") en titre d'une critique de *Against Interpretation*.⁸⁹ Cependant, comme le note Norman Podhoretz, son ascension

⁸⁵ Fiedler, "The Middle Against Both Ends", *MC*, *op. cit.*.

⁸⁶ Leslie A. Fiedler, "The New Mutants", *Partisan Review* (Automne 1965), 505-520.

⁸⁷ "Im shattered to learn that you publish Fiedler and me for the same reasons – that we're both 'provocative'. What an abandonment of standards!" Macdonald, lettre à Irving Kristol (4 mars 1958), *A Moral Temper*, *op. cit.*, 268.

⁸⁸ Howe, "The New York Intellectuals", *op. cit.*, 40-41 et 49.

⁸⁹ Patrick Velde, "The Sontag Sensibility", *Commonweal* (24 juin 1966), 390-2.

médiatique s'inscrit aussi dans un mouvement plus vaste d'adoption par le grand public des franges les plus accessibles de la culture haute, mouvement qui coïncide avec l'émergence, au sein de cette culture haute, de personnalités et de mouvements recherchant cette approbation publique, cette reconnaissance en dehors des cercles traditionnels. La trajectoire de Susan Sontag est ainsi inséparable de deux phénomènes contemporains, le mouvement pop et Marshall McLuhan.

II.2 Convergence esthétique : le pop art

La période d'engouement des médias de masse pour le *camp* est aussi celle durant laquelle ils embrassent le pop art. Sontag avait pris soin de préciser la différence entre *pop* et *camp*, en décrivant le *pop* comme étant plus plat, plus sec ("*more flat and more dry*"), plus nihiliste aussi que son sujet d'investigation. Pour Andrew Ross, qui a étudié les distinctions entre les deux notions, le mouvement *pop* reposant sur une mise à niveau de l'ensemble des composantes de la réalité, un refus de toute hiérarchie entre objet d'art et objet de consommation, tandis que le *camp* reste un mode de distinction, même s'il retient des objets échappant aux catégories préexistantes du goût.⁹⁰ Cette différence cependant sera effacée par la diffusion dans le grand public de ces deux termes, et leur simplification afférente. Le *pop* comme le *camp* seront compris comme un refus de l'ordre culturel établi, l'incarnation d'une nouvelle sensibilité artistique réconciliant l'expérience quotidienne et la culture. Les deux notions, réduites à des slogans ou à des listes d'exemples plus ou moins imaginatives, se confondent dès leur apparition dans les médias de masse : l'article de mars 1965 du *New York Times Magazine* consacré au *camp*, dont nous avons souligné le rôle fondateur, inclut en effet dans sa liste d'objets culturels "généralement tenus pour du *camp* à l'état pur" le film *Sleep* de Andy Warhol, en dépit des précautions de Sontag.

Dans *Sleep*, Warhol se filme lui-même en train de dormir, en plan fixe, pendant huit heures. Il s'agit sans doute d'une de ses œuvres les moins susceptibles d'être qualifiées de *camp*, puisqu'on y cherchera en vain de la flamboyance, une recherche esthétique ou une quelconque emphase sur le style, ici réduit à un minimalisme éprouvant.⁹¹ Le seul trait d'union entre le *camp* et *Sleep* est une forme d'ironie, d'irrévérence pour la notion d'art ou d'avant-garde. Encore faut-il préciser que cette

⁹⁰ Ross, *No Respect, Intellectuals and Popular Culture*, op. cit., 144-7.

⁹¹ On contrastera ainsi *Sleep* à la trilogie *Flesh, Trash* et *Love*, produite par Warhol mais réalisée par Paul Morrissey, entre 1968 et 1970, qui intègre elle de nombreux éléments *camp*, avec leur insistance sur le style des personnages, le grain ostensible de leur image et surtout une ambiguïté sexuelle permanente.

lecture ironique du film de Warhol ne fait pas l'unanimité, puisque son apparence est celle d'un film d'avant-garde.

La naissance du *pop art* aux Etats-Unis précède celle du *camp*. Elle est consacrée en 1962 par l'exposition "The New Realist", qui réunit, entre autres, Oldenburg, Lichtenstein et Warhol à la galerie Sydney Janis, de New York, après une série d'expositions individuelles de ces artistes au cours de l'année précédente. Le mouvement était en réalité né en Angleterre, cinq ans plus tôt, en 1956-57, soit l'époque de la parution aux Etats-Unis de *Mass Culture*. Que ce soit en Grande-Bretagne ou aux Etats-Unis, la question des médias de masse et de la culture qu'ils produisent est centrale dans le développement de l'esthétique *pop*. En janvier 1957, soit l'année de la parution aux Etats-Unis de *Mass Culture* et en Grande-Bretagne de *The Uses of Literacy*, l'artiste Richard Hamilton inventorie les caractéristiques de ce qui, selon lui, constitue le *pop* ; l'année précédente, il a fourni au mouvement son œuvre fondatrice, *Just what Is it that Makes Today's Homes so Different, so Appealing?*, affiche d'une exposition londonienne intitulée "This Is Tomorrow".

Pop Art is:
 Popular (designed for a mass audience)
 Transcient (short term solution)
 Expendable (easily-forgotten)
 Low cost
 Mass produced
 Young (aimed at youth)
 Witty
 Sexy
 Gimmicky
 Glamorous
 Big business⁹²

La majeure partie de cette liste pourrait également décrire la culture de masse telle que la conçoivent les NYI à la même époque, une culture produite en masse, pour les masses, éphémère et compatible avec la notion de commerce. Le mouvement *pop* se revendique donc comme une forme anti-artistique, adoptant sciemment les traits les plus saillants de la publicité et des arts commerciaux, refusant surtout ce qui, selon Hannah Arendt est la caractéristique de l'art véritable, sa durabilité. Il est proche de la "nouvelle sensibilité" de Sontag, en ce qu'il se veut art de surface, substituant la pure apparence ("*gimmicky*", "*glamorous*") à la profondeur et au sérieux.

⁹² Richard Hamilton, "Letter to Peter and Alison Smithson" (16 janvier 1957) dans Steven Henry Madoff, *Pop Art – A Critical History* (Berkeley: University of California Press, 1997), 5-6.



Illus. 41 - Richard Hamilton, *Just what Is it that Makes Today's Homes so Different, so Appealing?* (1956). La culture de masse américaine fournit l'ensemble de l'arrière-plan de la scène.

Construit comme l'éloge d'une culture consommable, superficielle, le mouvement se définit aussi par son opposition ouverte aux canons du modernisme. Dans un article de 1958, le critique Lawrence Alloway, souvent qualifié d'inventeur du terme "pop"⁹³ et associé à Hamilton dans le processus de création du mouvement, relit et commente "Avant-Garde and Kitsch" de Clement Greenberg.⁹⁴ Alloway propose une réévaluation des qualités propres aux arts de masse aux beaux-arts (incluant les formes reconnues de

⁹³ Il s'en défendra cependant par la suite, considérant non seulement qu'il ne pense pas avoir inventé le terme, mais encore que l'expression "pop culture" n'était pour lui à l'origine, qu'une façon de désigner les productions des médias de masse, non des œuvres utilisant ces productions et s'y référant. Lawrence Alloway, "The Development of British Pop", dans Lucy Lippart [ed.], *Pop art* (Londres, New York : Thames and Hudson, 1970), 27.

⁹⁴ Lawrence Alloway, "The Arts and the Mass Media" (février 1958), dans Madoff, *Pop Art – A Critical History*, op. cit., 7-9.

l'art moderne), et accuse Greenberg de sous-estimer la véritable qualité des arts de masse, leur capacité d'adaptation. La violence et la redondance de ces arts de masse leur permettent de s'adapter en permanence, de traiter sans décalage temporel de questions contemporaines, de fournir des modèles de comportement pour répondre à chaque nouveauté, à chaque modification de l'ordre social. A l'inverse, le souci de durabilité des beaux-arts leur impose un détachement de la réalité et les confine à une minorité, une élite, dont Greenberg est un des représentants.

Bien qu'il soit anglais et écrive pour une publication anglaise, Lawrence Alloway choisit ses exemples d'art de masse (ou arts populaires, les deux termes alternent dans le texte) parmi la production américaine : les westerns, Mickey Spillane, Kim Novak ou les magazines de science-fiction du type *Astounding Science Fiction*. Le pop art, bien qu'apparu en Grande-Bretagne, se réfère donc à une culture de masse désormais internationale. Les conclusions de sa réhabilitation des arts de masse prennent alors elles aussi une portée internationale :

The definition of culture is changing as a result of the pressure of the great audience, which is no longer new but experienced in the consumption of its arts. Therefore, it is no longer sufficient to define culture solely as something that a minority guards for the few and the future (though such art is uniquely valuable and as precious as ever). Our definition of culture is being stretched beyond the fine art limits imposed on it by its Renaissance theory, and refers now, increasingly, to the whole complex of human activities. Within this definition, rejection of the mass produced arts is not, as critics think, a defence of culture but an attack on it. The new role for the academic is keeper of the flame; the new role for the fine arts is to be one of the possible forms of communication in an expanding framework that also includes the mass arts.⁹⁵

Le pop art serait donc une exploration de cette région de la culture que les beaux-arts ne parviennent pas à atteindre, une esthétique complémentaire plutôt que concurrente de ces formes artistiques défendues par Greenberg et ses pairs. Cependant, en réfutant le rôle central des intellectuels, en réduisant les beaux-arts à un simple département du champ culturel, Alloway conteste de fait l'ensemble de la position de Greenberg. Le parallèle avec les propos tenus l'année suivante par Edward Shils, affirmant également la nécessité pour les critiques de se recentrer sur le rôle de gardiens des arts consacrés, tout en acceptant le pluralisme culturel, permet de mesurer la rupture que représente l'analyse d'Alloway par rapport au consensus sur lequel reposent les théories de la culture de masse. Art de surface, exploration des possibilités des médias et représentations de masse, le *pop art* est, dès sa création, le porteur d'une conception de l'art s'opposant frontalement à celle d'un Greenberg ou d'un Macdonald. Cette opposition, cette rupture, prend une importance d'autant plus grande qu'elle se produit

⁹⁵ Alloway, "The Arts and the Mass Media", *op. cit.*, 9

dans le champ de l'art moderne, de l'avant-garde, celle-là même que Greenberg avait érigée dès 1939 en rempart contre le *kitsch* et la culture de masse.

L'écart entre le mouvement anglais et son équivalent américain est tel qu'un critique a pu parler d'une seconde naissance du *pop* au début des années soixante, à New York.⁹⁶ Néanmoins, les réflexions d'Alloway, qui intégrera la scène américaine dès 1961, en devenant le conservateur du musée Guggenheim, conservent leur validité dans ce nouveau contexte, après 1962.

L'histoire du *pop art* retient l'influence exercée par Robert Rauschenberg et Jasper Johns. Tous deux, travaillant au point de rencontre de Dada et de l'expressionnisme abstrait, prennent pour sujet des objets quotidiens reformulés, réinventés en tant qu'œuvres d'art. Les cibles ou les reproductions du drapeau américain (la série des *Flags*) de Johns sont les illustrations les plus explicites de cette banalité volontaire des thèmes, qui se heurte à une technique, à une matière qui les transfigurent. Même lorsqu'il se rapproche du *ready-made*, Johns tente de créer des objets uniques, patinés, des œuvres. La requalification de l'objet quotidien en objet d'art s'accompagne d'une altération de ses caractéristiques physiques.

La première véritable génération d'artistes *pop* américains, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselman, James Rosenquist et Claes Oldenburg, va renoncer à cette patine et, dans une large mesure, à ces transformations. Il s'agira pour eux non seulement de s'emparer d'objets quotidiens, mais encore d'exalter leur nature d'objets de série, produits mécaniquement, en les débarrassant à la fois de leurs caractères singuliers et de toute marque d'usage ou d'utilité. Le mode de production des œuvres *pop* lui-même est d'ailleurs rapidement mécanisé, automatisé et déshumanisé. Lorsque Lichtenstein conçoit ses toiles inspirées de *comic books*, il projette sur la toile des agrandissements des illustrations originales, utilise des caches pour reproduire les trames (*ben day dots*) et produit généralement ses œuvres en plusieurs exemplaires. Le parcours artistique de Warhol est également marqué par un abandon progressif de toute transformation des objets et images quotidiens. Lorsqu'en 1959 il peint des scènes de *comic books* (tirés de *Dick Tracy*, *Superman*, etc.), il les transforme en introduisant des coulures, des altérations formelles, en les éloignant de leur source. Dans un second temps, il va choisir de reproduire les objets de séries dans leur banalité, dans leur perfection anonyme, jusqu'à ces boîtes de soupe Campbell, auxquelles il restera durablement associé. Enfin, il abandonnera entièrement la peinture à la main pour lui préférer la sérigraphie, qui permet une authentique production en série, et l'autorise même à déléguer la production physique de l'objet d'art à des assistants. Aboutissement

⁹⁶ Lippart, *Pop art, op. cit.*, 9.

ironique de ce refus de l'altération, il ira jusqu'à signer et vendre des boîtes de soupe ordinaires.⁹⁷

Cette logique du *ready-made* et de la réplique à l'identique ne sera pas suivie de façon identique par les différents acteurs du mouvement. Claes Oldenburg se fera ainsi connaître en exposant des objets certes banals, mais géants et caoutchouteux, tandis que Wesselman crée des environnements à base de collages et d'objets rapportés pour y intégrer des nus non réalistes (série des *Great American Nudes*). Rosenquist, enfin, mise sur la taille, l'inflation visuelle", en créant fresques et tableaux reproduisant là aussi des images et symboles quotidiens, reproduits dans un style hyperréaliste. Au-delà de ces différences de techniques, tous ont en commun le respect de l'objet de série, agrandi ou reproduit, mais dont la forme et l'anonymat sont préservés. Dans plusieurs cas, il faudrait même parler d'anonymat forcé, puisque les toiles de Lichtenstein, en particulier, s'inspirent parfois de créateurs reconnus dans le domaine de la bande dessinée, en effaçant leur style spécifique, en réduisant l'image à ses aspects les plus mécaniques. Les *Brillo boxes* de Warhol, objet central de son "box show" en 1964, reproduisent quant à elles de façon aussi fidèle que non fonctionnelle l'apparence de cartons de détergents (ses "boîtes" sont composées de sérigraphies collées sur des caisses de bois) : ironiquement, l'apparence de ces cartons Brillo avait été conçue à l'origine par James Harvey, un artiste lié à l'expressionnisme abstrait. Dans ces deux cas, l'anonymat de l'objet de série n'est pas seulement préservé, il est délibérément créé. La célèbre déclaration de Warhol, en 1963, selon laquelle son ambition était non seulement de peindre comme une machine, mais encore de devenir lui-même une machine, n'est que le résumé outré du rapport des artistes *pop* à la création.

Ecrivain dans le *New Yorker* en 1962, Harold Rosenberg perçoit d'emblée le potentiel de séduction du *pop art* sur le grand public.⁹⁸ Cet "art de l'illusion", comme il le nomme, concurrence de façon redoutable l'expressionnisme abstrait par son accessibilité et par la simplicité des discours qui l'accompagnent. L'opposition entre les deux courants est encore soulignée par le lieu de l'exposition : la galerie Sydney Janis avait auparavant accueilli les ténors de l'expressionnisme abstrait, de De Kooning à Rothko, et en exposant les artistes *pop*, elle leur transfère une partie de la légitimité de leurs prédécesseurs. Rosenberg reste pourtant sceptique quant à la qualité des œuvres exposées, dans lesquelles il peine à voir autre chose que de l'opportunisme ou des gags visuels. A propos d'un tableau de Tom Wesselman, il a cette formule lapidaire : "c'est de l'art publicitaire qui se vend comme un art détestant la publicité" ("*this is advertising*

⁹⁷ Lippart, *Pop art, op. cit.*, 69-82.

⁹⁸ Harold Rosenberg "The Game of Illusion", *The New Yorker* (24 novembre 1962), 161-167. Le texte est repris avec des révisions de détail dans Rosenberg, *The Anxious Object* (New York: New American Library, 1966 [1964]), 56-62.

art advertising itself as art that hates advertising"). Il perçoit cependant la dimension mécanique d'un art refusant l'individualité, effaçant le créateur au profit d'une reproduction parfaite, et finalement "terrifiant" par son sérieux, par l'absence d'ironie de la démarche. C'est paradoxalement par son inanité, par la banalité des images qu'il produit, que le pop art peut trouver sa place dans l'histoire de l'art, en clarifiant par contraste les qualités essentielles de l'expressionnisme abstrait :

Those artists, dealers and curators who functioned on the assumption that the look of Action Painting was sufficient to authenticate a canvas were put on notice by the new illusionist objects that any image, including Coca-Cola lettering or the numbers on a pinball machine, could equally be viable. In sum, there is no greater aesthetic virtue in copying a De Kooning than in copying the design of a beer can. If you do either, you are talking to the audience about itself, not engaging in creation. In dramatizing this principle, Pop Art has been a contribution to art criticism.⁹⁹

En définissant ainsi le pop art comme une démonstration par l'absurde des dérèglements du monde de l'art, Rosenberg reste aveugle à l'importance que prendra le mouvement. Que ce soit en 1962, lorsque son texte paraît, ou deux ans plus tard, lorsqu'il le révisé pour l'inclure dans *The Anxious Object*, il refuse de considérer le courant comme autre chose qu'une mode confinant au canular. L'alternative aurait été d'accepter qu'un mouvement artistique puisse emprunter sciemment certaines des caractéristiques de la culture de masse. Pour Harold Rosenberg, qui avait jugé *Mass Culture* trop complaisant envers son sujet, cette hypothèse n'était pas envisageable.

A l'instar de ce qui allait se produire pour Susan Sontag, *Life*, *Time* ou *Newsweek* allaient embrasser le pop art avant que son influence ne soit reconnue par les milieux intellectuels. Il faudrait même écrire qu'il sera reconnu par le commerce avant de l'être par les médias, puisque les toiles de Warhol inspirées de personnages de bandes dessinées sont exposées en vitrine d'un grand magasin de la 5^e Avenue, à New York, en avril 1961.¹⁰⁰ Les premiers articles consacrés à l'exposition de la galerie Sydney Janis, à l'automne 1962, sont pourtant plus que circonspects. *Life* surnomme ainsi Lichtenstein "le plus mauvais artiste des Etats-Unis", tandis que *Time* ironise sur ces créateurs publicitaires devenus artistes.¹⁰¹ Brian Doherty, critique d'art pour le *New York Times* tente quant à lui de faire de cette exposition fondatrice une démonstration de la validité de ces distinctions culturelles qui sont précisément celles que refusent les artistes pop. "Tout ceci repose sur le constat que la culture de masse est vraiment mauvaise", écrit-

⁹⁹ Rosenberg, *The Anxious Object*, 61-62.

¹⁰⁰ On peut voir une photo de cet affichage dans le catalogue de l'exposition sur le pop art du centre Georges Pompidou, en 2001. Mark Francis, *Les années pop, 1956-1958* (Paris : Editions du centre Pompidou, 2001) [pages non numérotées].

¹⁰¹ Lippart, *Pop art, op. cit.*, 75.

il.¹⁰² A la même époque, Warhol affirme pourtant : "Le pop art, c'est aimer les choses" ("*Pop art is liking things*"), tandis que Lichtenstein confesse une certaine affection pour les bandes dessinées qu'il utilise.¹⁰³ Le pop art n'idolâtre pas les objets dont il s'empare, mais il ne les condamne pas non plus. Dans les magazines grand public, le *pop* sera pourtant perçu comme une célébration aux accents nostalgiques de ces objets de masse, un "culte de la banalité", pour reprendre le titre d'un article de *Time*, en 1963.¹⁰⁴ Bien que l'accueil critique, même dans ces revues, ait été plus que mitigé, le pop art devient un sujet récurrent pour *Time*, *Life* ou *Newsweek* et dès 1965, Warhol est invité à créer une couverture pour un numéro de *Time* consacré aux adolescents (numéro du 29 janvier). Lichtenstein suivra en 1968. Le ton critique adopté initialement est remplacé par un traitement plus neutre, une bienveillance amusée, dès lors que la pérennité et le succès public du mouvement sont attestés. Ce moment de basculement coïncide avec la découverte de Sontag par ces mêmes médias de masse. Les tenants d'une convergence entre les industries culturelles et les champs artistiques ou intellectuels sont donc découverts et appréciés simultanément. Ils seront dès lors groupés, assimilés au sein d'une notion englobant l'ensemble de ces démarches de refus des hiérarchies culturelles : la *pop culture*.

II.3 Le pop en facteur : la pop culture et Marshall McLuhan

L'influence du pop art sur les modèles culturels aux Etats-Unis serait sans doute restée anecdotique si le mouvement artistique n'avait pris place au sein d'un ensemble de modes d'expression et de consommation culturelles, qui allait être connu sous le nom de *pop culture*. Le pop art, nous l'avons dit, acquiert une grande visibilité dans l'espace public à partir de la fin de l'année 1962 ; il est pleinement installé dès le début de l'année 1965, avec cette couverture de *Time* par Warhol. L'usage de la contraction "pop" est cependant bien antérieur, puisque l'on retrouve dans la presse des articles consacrés à la "pop music" dès les années trente, puis, de façon plus régulière, après la seconde guerre mondiale. Le terme ne se généralise cependant qu'à la fin des années cinquante, pour désigner spécifiquement un type de musique écouté par les adolescents.¹⁰⁵ Le *pop art* est donc naturellement compris comme étant le pendant de la *pop music*, alors que les deux

¹⁰² "All of this hinges on the realisation that mass culture is really bad." Brian Doherty, "Art: Avant-Garde Revolt", *New York Times* (31 octobre 1962), 41.

¹⁰³ Lippart, *Pop art, op. cit.*, 86-87.

¹⁰⁴ "Pop Art – Cult of the Commonplace", *Time Magazine* (3 mai 1963), [en ligne].

¹⁰⁵ Une étude quantitative menée sur les archives du *New York Times* et du *Washington Post* permet de situer ce passage d'un usage intermittent à une usage fréquent en 1955-56, soit les années durant lesquelles émerge la thématique de l'explosion culturelle. A titre de comparaison, on compte environ quatre fois plus d'articles utilisant l'expression entre 1956 et 1960 que dans toute la période précédente.

expressions sont nées indépendamment et que les phénomènes n'entretiennent aucun lien direct. L'intérêt initial pour le pop art va rapidement être recontextualisé dans une approche plus vaste, incluant non seulement les arts visuels mais aussi la musique, les travaux de Susan Sontag et au-delà, l'ensemble des objets culturels assimilables à l'esthétique *camp* ou au *kitsch*. L'origine de l'expression "pop culture" est difficile à établir avec précision. Si Harold Rosenberg l'emploie dès 1958, son usage ne se généralise dans les grands médias que durant les années soixante, coïncidant avec la découverte du pop art. *Newsweek* et *Life* consacrent ainsi en 1965 et 1966 d'imposants dossiers à la *pop culture* ou plus simplement au *pop*.

Le pop art était une réponse théorisée au modernisme, un courant artistique cherchant, au moins aux Etats-Unis, à se situer par rapport à l'héritage de l'expressionnisme abstrait et du dadaïsme. Une fois réduit à une composante de la *pop culture* et filtré par les grands média, le pop art se confond avec une exaltation de tous ces objets échappant aux canons de la culture classique. Sa trajectoire est en cela comparable à celle du *camp*, et bien que les deux idées aient des origines et des ambitions différentes, avec en commun essentiellement une insistance sur l'apparence plus que sur la profondeur, la distinction entre les deux ne résiste pas au processus de simplification qu'implique le passage des milieux artistiques ou intellectuels aux journaux grand public.

Ce type de généralisation s'affiche dans "The Story of Pop", un article paru en 1966 dans *Newsweek*, qui donne à lire la multiplicité des discours regroupés autour de cette idée centrale de *pop culture*. Les articles sur le *camp* et le *pop* reposent beaucoup sur des listes et inventaires des objets culturels concernés, qui se substituent au travail de définition plus qu'ils ne le complètent. C'est sur une de ces listes, allant des tableaux de Warhol à la série télévisée *Batman* en passant par le soutien-gorge sans bretelles que s'ouvre le texte. Peter Alloway y définit le pop comme "une façon affectueuse de désigner la culture de masse". Andy Warhol, quant à lui, est cité déclarant que "les intellectuels détestent le pop" tandis que les gens normaux l'apprécient pour son accessibilité.¹⁰⁶ A ces discours de créateurs et théoriciens du pop art, le texte juxtapose un descriptif du retour au premier plan de l'image du super-héros, une interview d'un publicitaire en charge des produits dérivés de Batman, une ébauche de réflexion sur le *camp* et le milieu homosexuel (mentionnant *Seduction of the Innocent*), des citations de Sontag et Marshall McLuhan, une présentation du Velvet Underground et de Nico et même une mention de la "loi de Gresham" culturelle popularisée par Dwight Macdonald (mais

¹⁰⁶ Pour Alloway, la définition du *pop* est : "An affectionate way of referring to mass culture, the whole man made environment." Warhol est cité déclarant : "Intellectuals still hate pop. Average people like it. It's easier to understand". Cités dans "The Story of Pop", *Newsweek* (25 avril 1966), 56-7.

attribuée ici à Auden). L'homogénéisation culturelle décrite par ce même Dwight Macdonald comme étant une des caractéristiques de la culture de masse donne sa pleine mesure, non seulement dans la juxtaposition des discours, mais encore dans leur contenu. Alloway, cité à plusieurs reprises, affirme ainsi que la Joconde est *pop* "en terme de renommée et de distribution". Le *camp* est aussi présenté comme une sous-catégorie de la *pop culture*, de même que le *kitsch*, présenté non comme une caractéristique involontaire de l'objet dont l'ornementation dépasse l'utilité, mais bien comme un style, une sensibilité.

Classifying culture into its various sub-groups has become a kind of trivia game. Old movies, for example, are not necessarily trivia or camp. Bogart movies are pure nostalgia, and Bogart posters have become pop art in their own right. Bogart is "returning" pop: he was once so popular with the middle class that he couldn't be pop. Now he is a cult, a pop cult. The Marx Brothers are "classic" pop because they have *always* been popular with *everybody*. Finally, there is *kitsch*, the conscious appeal to bourgeois sensibility. "Splendor in the Grass" was *kitsch*. So was "Marjorie Morningstar".¹⁰⁷

Cette réhabilitation du *kitsch* n'est pas propre aux médias de masse, puisque le terme est revendiqué par un artiste pop comme Mel Ramos, en Californie, qui intègre de façon récurrente les super-héros de bande dessinée à ses tableaux. Un des derniers termes appartenant encore au vocabulaire des critiques de la culture de masse se trouve arraché à leur sphère. Tandis que Sontag s'empare de la notion d'avant-garde, les artistes pop rendent inopérant le deuxième terme de l'opposition de Greenberg. Dans le cas de l'article de *Life*, cependant, l'élément significatif est moins l'emploi du mot que son extrême banalisation.

"Banalisation", est d'ailleurs le mot-clé, puisque cet article n'ambitionne pas de présenter des contenus nouveaux, mais bien de réunir intellectuels, artistes et industrie culturelle au sein d'un mouvement unique, le *pop*. Les citations proviennent d'autres sources, les œuvres sont connues et les artistes ou intellectuels mentionnés (Auden, Alloway, Sontag, McLuhan, Riesman, Warhol, etc.) ont tous été popularisés par la presse de masse précédemment. Pourtant, le regroupement de ces différents mouvements, de ces réflexions et productions artistiques, sous cette étiquette unique et dans les pages d'un magazine comme *Newsweek*, consacre la convergence des différentes forces ayant ébranlé les hiérarchies sur lesquelles reposaient les théories de la culture de masse. Contre l'idée de culture défendue depuis les années trente par les NYI, cette *pop culture* qui prône le relativisme, qui peut traiter du *kitsch* sans dégoût et évoquer sans retenue le rôle du commerce dans l'art, s'impose comme un nouveau cadre de référence. Notons qu'il ne s'agit pas là d'une simple invention médiatique, puisque des liens existent bien entre ces différents acteurs : Susan Sontag fait par exemple des essais

¹⁰⁷ "The Story of Pop", *op. cit.*, 61.

cinématographiques pour Warhol en 1964,¹⁰⁸ avant d'écrire sur McLuhan l'année suivante.

Marshall McLuhan est l'intellectuel qui incarne le mieux la *pop culture* comme mouvement transversal pleinement réalisé. Si les travaux de Warhol et Sontag permettent l'invention de la *pop culture*, McLuhan s'installe d'emblée au cœur de cette mouvance syncrétique. Après *The Gutenberg Galaxy*, en 1962, *Understanding Media*, l'ouvrage qui lui assurera ce rôle central, paraît en 1964, la même année que "Notes on Camp".¹⁰⁹ Travaillant dans le champ des communications, il y opère un bouleversement comparable à celui suscité par Susan Sontag dans la critique littéraire, avec en commun une réévaluation des rapports entre forme et fond, une insistance sur le ressenti, sur l'expérience personnelle et une réflexion sur l'obsolescence des catégories herméneutiques antérieures. Le slogan le plus fameux de McLuhan, "le média est le message" ("*The medium is the message*"), est à rapprocher de l'appel de Sontag à renoncer à l'illusion de la profondeur, dans "Against Interpretation".¹¹⁰ La volonté de rompre avec la tradition littéraire d'approche de la culture est également commune aux deux auteurs, et constituait la thèse centrale de *The Gutenberg Galaxy* : McLuhan y exposait sa conviction de l'obsolescence de l'imprimé, destiné selon lui à être remplacé par les médias audiovisuels.¹¹¹ La pensée de McLuhan ne se laisse cependant pas réduire à une simple déclinaison dans le domaine des communications du credo des thèses de Sontag, ce qui serait de plus chronologiquement inexact. Dans son exaltation du potentiel des médias audiovisuels, McLuhan invente en effet des concepts aussi influents que celui de "village global", une communauté planétaire rendue possible par l'instantanéité des communications, ou encore sa classification entre médias chauds et froids (*hot and cool*),¹¹² que son imprécision n'empêchera pas d'être reprise et analysée aussi bien dans les grands médias que dans le cadre universitaire.

McLuhan devient un personnage médiatique de premier plan aux Etats-Unis à partir de mai 1965, époque à laquelle il donne une série d'interviews, à *Time*, *Newsweek*,

¹⁰⁸ Rollyson et Paddock, *Susan Sontag, The Making of an Icon, op. cit.*, 82.

¹⁰⁹ Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of the Typographic Man* (Toronto: University of Toronto Press, 1962) et *Understanding Media, the Extension of Man* (New York : McGraw & Hill, 1964).

¹¹⁰ Même si, par ailleurs, McLuhan postule que le développement des médias audiovisuels redonnera au public l'habitude d'approfondir leurs connaissances, de "creuser" (une métaphore qu'il affectionne) leur savoir.

¹¹¹ On trouve une première version de cette thèse dans *Mass Culture*, avec un texte publié dès 1954 dans *Commonweal*. McLuhan, "Sight, Sound and the Fury", *MC, op. cit.*, 489-95.

¹¹² La distinction repose sur l'idée selon laquelle certains médias sont "froids" (*cool*), offrant une faible définition d'information et nécessitant un investissement important de l'audience, tandis que les médias "chauds" (*hot*) exigent un investissement moindre, en offrant une densité importante d'information. La télévision ou l'art moderne seraient, selon McLuhan, représentatifs des médias froids, stimulant l'investissement de l'audience et le sens d'appartenance à une communauté.

etc. *Understanding Media* avait pourtant suscité des réactions critiques mitigées : si l'originalité de la pensée et des formules de McLuhan avait généré une véritable curiosité, nombreux sont les critiques reprochant à l'ouvrage ses répétitions, son manque de structure et ses jugements à l'emporte-pièce.¹¹³ Ces réserves vont par la suite être effacées par l'ampleur du phénomène McLuhan, qui devient, selon l'expression du journaliste Tom Wolfe, un oracle technologique.¹¹⁴ Le succès de *Understanding Media*, qui deviendra un best-seller en dépit de sa difficulté, lui confère une autorité, une visibilité qui donne à son tour un poids croissant à ses déclarations pourtant toujours cryptiques. Il est tentant de parler d'emballement médiatique, en reprenant la formule répétée à l'envie par Wolfe : "*what if he is right?*", question que se posaient certainement aussi bien les journalistes que les patrons d'entreprises venant chercher ses conseils, au milieu des années soixante.

Si ce suivisme médiatique ne suffit cependant pas à expliquer la reconnaissance de McLuhan, il faut admettre, au vu de la difficulté objective que présente la lecture de *Understanding Media*, livre foisonnant, épigrammatique, multipliant les citations, les jeux de mots et les raccourcis, que la glose journalistique est pour bonne part responsable de son succès. McLuhan va alors prendre place auprès de Warhol et Sontag parmi les figures marquantes de la *pop culture*, entre 1966 et 1970 : il est en couverture de *Newsweek* (6 mars 1967), du *Saturday Review* (18 mars 1967), photographié dans *Vogue* (juillet 1966) et interviewé dans *Playboy* (mars 1969). Lui-même évoque volontiers cette *pop culture*, allant jusqu'à utiliser l'expression de façon anachronique,¹¹⁵ et il est immanquablement évoqué lorsque paraissent des articles sur le sujet. L'édition anglaise, en Penguin, de son livre suivant *The Medium is the Massage* (1967), utilise, de façon symptomatique, la photo d'une jeune femme en "cut-out dress" qui ornait déjà l'article de *Newsweek* sur la *pop culture*, l'année précédente. Ce même ouvrage, indice notable de la transformation de McLuhan en icône *pop*, allait être adapté en 1968 sous forme de disque 33 tours, dans lequel on peut entendre McLuhan déclamant des extraits de ses textes, entrecoupés d'effets sonores et d'interjections diverses ("*I wouldn't be caught dead with a living work of art*" déclare une homme âgé).¹¹⁶ Edité par Columbia

¹¹³ La critique de *Time Magazine* est particulièrement cinglante, ridiculisant l'opposition entre médias "chauds" et "froids", reprochant à l'auteur son manque de rigueur, de données factuelles ou son approche pseudo-scientifique. "Blowing Hot and Cold", *Time Magazine* (1^{er} juillet 1964), [en ligne].

¹¹⁴ Thomas K. Wolfe, "The New Life Out There", *The International Herald Tribune* (1965) dans Gerald Stearn [ed.], *McLuhan Hot and Cool* (Londres: Penguin, 1968), 37-56.

¹¹⁵ "In 1936, when I arrived at Wisconsin, I confronted classes of freshmen and I suddenly realized that I was incapable of understanding them. [...] To meet them on their grounds was my strategy in pedagogy : the world of pop culture." Marshall McLuhan, entretien avec Gerald Stearn, dans *McLuhan Hot and Cool*, *op. cit.*, 303.

¹¹⁶ Difficilement trouvable aujourd'hui, ce double vinyle est disponible en ligne, sur le site d'archives audios Ubuweb. <http://www.ubu.com/sound/mcluhan.html> [décembre 2006].

Records, ce disque consacre finalement la convergence soulignée sur un mode ironique par Paul Lazarsfeld dès les années quarante entre les deux Columbia, l'université et la maison de disque.

McLuhan, par son discours aussi bien que par sa présence dans les médias, incarne cette convergence culturelle qui fonde la *pop culture*. Bien qu'il ne traite pas de culture de masse ou de culture populaire à proprement parler, sa thèse de la primauté du média sur le contenu interdit toute hiérarchie artistique entre Mike Hammer et Nabokov par exemple. De plus lorsque McLuhan suggère ses propres regroupements, ses propres divisions du champ culturel, il associe l'art contemporain, les caricatures ou la télévision, autant de médias "froids", et les oppose à la littérature, à la radio ou au cinéma, médias "chauds". Les distinctions sur lesquelles reposent les théories de la culture de masse sont donc impossibles dans ce domaine ; le succès des thèses de McLuhan est aussi un désaveu du modèle employé par les NYI.

Parmi les réactions à McLuhan, deux illustrent particulièrement le type de rupture qu'il incarne. Susan Sontag, d'une part, est connue pour avoir souligné la pertinence du théoricien canadien dès 1965, en en faisant un des acteurs de sa "nouvelle sensibilité".¹¹⁷ A l'opposé, Dwight Macdonald se montre mordant dans sa critique de l'universitaire canadien. En 1957, il qualifiait les deux textes de McLuhan dans *Mass Culture* de "frénétiques, mais souvent brillants".¹¹⁸ Dix ans plus tard, écrivant pour *Book Week*, le supplément littéraire du *International Herald Tribune*, son jugement est moins clément, évoquant "un non-sens impur, un non-sens entaché de sens".¹¹⁹ La prose de McLuhan, cependant, résiste à la critique : Macdonald constate que ses analyses sur le cinéma sont sans fondement, ailleurs il se voit reprocher des erreurs factuelles et des interprétations abusives de Shakespeare,¹²⁰ mais ces critiques fragmentaires n'entament pas la vision d'ensemble. Le refus des distinctions consensuelles entre catégories heuristiques, transmuté en un discours messianique global est le trait le plus frappant de sa pensée, mais il constitue également un très efficace mécanisme de défense.

L'opposition de fait entre les thèses de McLuhan et les théories de la culture de masse n'est pas accidentelle. Comme Sontag, McLuhan va s'appuyer sur les catégories esthétiques défendues notamment par les NYI, et les repousser ostensiblement pour démontrer l'originalité de sa propre pensée. Lorsqu'il est interrogé sur les critiques

¹¹⁷ Sontag, "One Culture and the New Sensibility" (1965), *Against Interpretation*, *op. cit.*, 298-300. Le respect de Sontag pour McLuhan est bien documenté, en dehors même des références contenues dans ce texte. Voir par exemple Richard Kostelanetz, "Understanding McLuhan (In Part)", *New York Times Magazine* (29 janvier 1967), 206.

¹¹⁸ Macdonald, "A Corrupt Brighness", *op. cit.*, 76.

¹¹⁹ Macdonald, "Running it Up the Totem Pole", *Book Week* (7 juillet 1964) dans *McLuhan Hot and Cool*, *op. cit.*, 235-43.

¹²⁰ George P. Elliot, "McLuhan: Double Agent", *The Public Interest* (été 1966) dans *McLuhan Hot and Cool*, *op. cit.*, 87-96, et particulièrement p.91-92.

adressées à ses écrits, McLuhan prend ainsi pour cible récurrente le seul Macdonald, et ce même lorsque les questions portent explicitement sur d'autres critiques. Macdonald, incarnation de l'intelligentsia littéraire, essayiste si attaché au verbe et par-dessus tout théoricien de la culture de masse constitue une cible parfaite pour "le plus important penseur depuis Newton, Darwin, Einstein, Freud et Pavlov".¹²¹ La phrase sur laquelle s'achève *Understanding Media* suffit à prouver que cette attaque contre Macdonald n'est pas une prise de position isolée :

Panic about automation as a threat of uniformity on a world scale is the projection into the future of mechanical standardization and specialism, which are now past.¹²²

Ainsi est proclamée l'obsolescence des théories de la culture de masse, et plus généralement de toutes les craintes quant à la massification de la société. Harold Rosenberg, auteur d'une critique enthousiaste de *Understanding Media* dans le *New Yorker*, jugement étonnant au vu de son radicalisme antérieur en matière culturelle, tirera les conclusions de cette ultime phrase de l'ouvrage et proclamera dès 1965 la fin du concept même de culture de masse.

A remarkable wealth of observation issues from the play of McLuhan's sensibility upon each of today's vehicle of human intercourse, from roads and money to games and the computer. After *Understanding Media*, it should no longer be acceptable to speak of 'mass culture' as a single lump. Each pop form, this work demonstrates, has its particular aesthetic features.¹²³

Evoquant la réaction de Rosenberg et plus généralement des intellectuels devant McLuhan, Sontag ou Ginsberg, le critique d'art Hilton Kramer parlera par la suite d'un "renoncement sous la pression", d'une abdication face aux attaques contre la culture haute.¹²⁴ De fait, ce basculement de l'idée de culture de masse à celle d'une collection d'objets *pop*, dans les pages d'un magazine auparavant vilipendé par les NYI, et sous la plume de celui qui fut un des adversaires les plus virulents de la culture commerciale, marque la clôture de ce débat, vingt-six ans après "Avant-Garde and Kitsch", et vingt-et-un ans après "A Theory of Popular Culture".

¹²¹ Wolfe, , "The New Life Out There", *op. cit.*, 37.

¹²² Marshall McLuhan, *Understanding Media, the Extension of Man*, *op. cit.*, 359.

¹²³ Harold Rosenberg, "Philosophy in a Pop Key", *The New Yorker* (1965) dans *McLuhan Hot and Cool*, *op. cit.*, 231-32.

¹²⁴ Hilton Kramer dans "Culture at the Present Moment, a Round Table Discussion" *Commentary* (décembre 1974), 44.

III. Epilogue

Il est banal de constater que les années soixante ont été une période de profond bouleversement culturel aux Etats-Unis. Peu nombreux sont les secteurs de la société américaine à n'avoir pas été bouleversés en profondeur au cours de la décennie. Néanmoins, l'ampleur de ces changements ne constitue pas en elle-même une explication satisfaisante pour l'abandon du modèle culturel défendu jusqu'alors par les NYI.

Le premier facteur expliquant ce changement est l'intérêt manifesté par les grands médias pour la question culturelle. A partir du milieu des années cinquante, et plus encore du début des années soixante, la notion d'"explosion culturelle" occupe les pages des magazines grand public. D'objet culturel, ces grands médias, et en particulier la presse écrite, deviennent des producteurs de discours sur la culture, y compris sur des artistes et œuvres jusqu'alors réservés à une minorité instruite. Les intellectuels représentant cette minorité y perdent leur situation privilégiée en matière de discours culturel, ce qui affaiblit la légitimité de leurs classifications et de leurs hiérarchies. Les voix discordantes au sein même de la communauté intellectuelle, abordées au chapitre précédent, sont quant à elles renforcées par cette émergence d'un discours culturel moins centralisé. Cette dépossession prend également un tour actif, puisque la presse grand public n'hésite pas à afficher sa méfiance envers les intellectuels et critiques établis, accusés d'être hostiles à la démocratisation de la culture. Ainsi naît un discours qui ne se contente pas de compléter celui des intellectuels, mais qui entre en concurrence avec lui, en se prévalant implicitement du soutien de cette vaste masse de la population exposée pour la première fois de façon intensive à la culture. La lecture des articles de *Cosmopolitan* ou du *Saturday Evening Post* sur le sujet démontre que ces publications ambitionnent de relayer le point de vue de l'américain moyen sur un champ culturel qu'il découvre. Il apparaît pourtant, à la lecture du panorama de l'art moderne dans les pages de *Cosmopolitan*, où l'incrédulité le dispute à la peur de révéler son ignorance devant ce qui pourrait être une œuvre valable et socialement valorisante, que ce discours culturel reste incertain : il se renforcera au cours des années soixante.

En 1959, dans la première version de "The Crisis in Culture", Hannah Arendt pouvait écrire que les Etats-Unis n'avaient pas connu le philistinisme culturel, l'instrumentalisation de la culture comme marqueur social¹²⁵ : la thématique de la démocratisation de la culture va permettre cette transformation de la culture en marqueur de statut social, sans que les *status-seekers* se voient désignés par le toujours stigmatisant adjectif *highbrow*. La réaction élitiste d'un Macdonald à la même époque,

¹²⁵ Arendt, "Society and Culture", *Culture for the Millions?*, *op. cit.*, 44-5.

perceptible dans "Masscult & Midcult", mais aussi dans son introduction à *Against the American Grain*, reflète certes l'évolution des opinions de l'auteur, mais elle constitue aussi un contre-pied volontaire face à l'idée de démocratisation culturelle. Ironiquement, les écrits de Macdonald n'échapperont pas eux-mêmes à ce processus de démocratisation, et alors qu'il devient critique cinématographique pour le magazine *Esquire*, la presse de masse célébrera *Against the American Grain*, face à une réaction plus mitigée de l'intelligentsia. Un discours hostile mais à la forme accessible, comme celui de Macdonald, est désormais acceptable pour le grand public : la thématique de la démocratisation de la culture est alors assez solide pour s'accommoder de la contradiction. L'assaut initial contre la légitimité des intellectuels est remplacé dès 1963, date à laquelle paraît le recueil de Macdonald, par un regard amusé. En 1960, *Cosmopolitan* s'insurgeait contre les propos tenus dans *Mass Culture* à propos de la culture de masse, mais trois ans plus tard, *Newsweek* ou *Time* peuvent traiter avec affection le combat récurrent de Macdonald contre celle-ci.¹²⁶ L'absorption des théories de Sontag ou McLuhan par les médias de masse sera facilitée par ce type de précédents.

L'implication du gouvernement, en particulier à partir de l'élection de Kennedy, confirme les liens existant désormais entre démocratie et culture, tout en ressuscitant le souvenir du New Deal. Les louvoiements accompagnant la création du National Endowment for the Art, ainsi que les polémiques que susciteront ses choix de subvention montrent pourtant que si la démocratisation de consommation culturelle est possible, la création, elle, se laisse plus difficilement gérer collectivement. Certains articles de presse soulignent d'ailleurs rapidement les limites de l'"explosion culturelle", relevant selon le cas le renoncement aux critères qualitatifs au profit d'une approche strictement quantitative, ou, précisément, l'accent mis sur la consommation au détriment de la création. L'idée ne survivra d'ailleurs pas aux années soixante, puisqu'avant la fin de la décennie, plusieurs rapports paraissent, remettant en question l'ampleur et la pérennité de cette "explosion".

Néanmoins, l'apparition du mouvement *pop* se fait au moment précis où le consensus sur la réalité de cette démocratisation culturelle est le plus fort. Les artistes et intellectuels qui seront regroupés autour de la notion de *pop culture* jouent un rôle crucial, en proposant de nouveaux modèles théoriques et artistiques, abandonnant eux aussi les distinctions préexistantes entre culture haute et culture de masse. Le *camp* ou le *pop art*, vite confondus dans les grands médias, nient la distinction entre art et commerce, entre produit de série et oeuvre d'art, soit deux éléments-clés des théories de la culture de masse. C'est la définition même de culture qui se trouve élargie, incluant

¹²⁶ "Enemy of the Ooze", *Time Magazine* (4 janvier 1963) [en ligne] et "Kulturvak 112B: You can't lick it, it joins you" *Newsweek* (28 janvier 1963), *op. cit.*, 61.

non seulement la culture cultivée du passé, mais également les productions des industries culturelles. Il n'est plus alors nécessaire de démocratiser la culture cultivée, puisque le simple fait de regarder la télévision (chez McLuhan) ou d'aller voir au cinéma une comédie musicale des années trente (chez Sontag) constituent désormais des activités *pop*-culturelles. Par ailleurs, confirmant les réticences de Howe, Macdonald ou Rahv vis-à-vis de ces auteurs, leur ascension se fait bien au détriment des discours culturels antérieurs et leurs thèses occupent les pages d'anciennes places fortes des théories de la culture de masse, de *Partisan Review* à *Commentary*. Les articles consacrés à *Playboy*, Superman ou à la science-fiction dans ces pages sont autant de confirmations de la séduction exercée par la *pop culture* aussi bien sur les magazines grand public que sur des publications plus confidentielles.

Susan Sontag n'est pas responsable de la disparition des théories de la culture de masse, pas plus que McLuhan, Leslie Fiedler, Andy Warhol, Roy Lichtenstein ou Lawrence Alloway. L'importance de ces facteurs exogènes doit être relativisée par rapport à celle des raisons endogènes de cette disparition. Épuisé, stagnant, contesté par une partie des intellectuels et ayant cessé d'être alimenté par de nouveaux textes depuis les derniers écrits de Macdonald et Arendt, le débat sur le sujet était de fait terminé avant l'arrivée des intellectuels et artistes *pop*. Ils ont néanmoins permis de donner un cadre théorique à l'idée de démocratisation culturelle apparue près de dix ans plus tôt, et qui s'exprimait déjà, mais de façon imparfaitement structurée, dans l'introduction de David Manning White à *Mass Culture*.¹²⁷ Le succès de ces thèses exaltant le relativisme culturel, leur généralisation dans les revues intellectuelles et, simultanément, le désintérêt de la génération précédente pour la question (Van den Haag, comme Macdonald ou Hannah Arendt, n'écrira plus sur le sujet) met un point final à ce débat sur la culture de masse, amorcé vingt-cinq ans plus tôt.

En 1965, Harold Rosenberg écrit, nous l'avons dit, qu'il ne sera plus possible de parler de culture de masse après *Understanding Media*, et dès 1968, Irving Howe est le premier à évoquer au passé le débat sur le sujet.¹²⁸ Ce débat, dans les formes que lui avaient donné Greenberg et Macdonald, était sans doute achevé depuis le début de la décennie, mais ces quelques années, de 1963 à 1965, sont bien celles qui consacrent sa disparition aux États-Unis.

¹²⁷ White, "Mass Culture in America : Another Point of View", *MC*, *op. cit.*, 13-21.

¹²⁸ Howe, "The New York Intellectuals", *op.cit.*, 35.

Conclusion

The audience is no longer as humble as it used to be. Whatever today's audience love, it insists is very important, and significant and high art. If it loves the Beatles, they must be better than Beethoven, or at least as good.

- Norman Podhoretz (1974)¹

Dans un dialogue fameux du film *Pulp fiction*, l'un des personnages raconte son voyage en Europe et note que tout y est semblable aux Etats-Unis, "sauf que tout y est un peu différent."² Suit une énumération détaillée de ces petites différences, jusqu'à ce point crucial : le hamburger *quarter-pounder with cheese*, s'appelle, dans les McDonald's français, le "royal with cheese" [*sic*]. Tarantino et son co-auteur Roger Avary, mettent en scène avec un plaisir manifeste des personnages fascinés par les minuscules éléments de différenciations entre les différents produits, les différentes incarnations locales d'une multinationale du hamburger. Pour les gangsters du film, peu importe qu'il s'agisse du même hamburger, puisque le moindre détail, la moindre divergence avec la norme établie confine à l'exotisme. La pseudo-individualisation dans la société de masse, qui alarmait aussi bien Adorno que Macdonald se transforme en plaisanterie, en marque de connivence entre réalisateur et spectateur. Seuls des personnages aussi manifestement obtus que ceux présentés dans le film peuvent se laisser prendre à de tels dispositifs : le spectateur, lui, est invité à en rire. Le discours sur la société et la culture de masse est désormais intégré, sur un mode dérisoire, dans les produits culturels de masse eux-mêmes. Le capitaine Von Rauffenstein qu'incarnait Von Stroheim dans *La règle du jeu* a disparu.

Cette survivance ironique d'une théorie neutralisée illustre le devenir de l'idée de culture de masse après le milieu des années soixante. Il est paradoxal de parler de disparition du concept à partir de cette date, puisque l'expression *mass culture* continue à être employée, et qu'on constate même une augmentation de sa fréquence dans les organes de presse grand public. Ceci sans même mentionner les ouvrages universitaires faisant appel en titre à la notion de culture de masse, dont le nombre ne cesse d'augmenter depuis les années quatre-vingt dix (en rappelant que les premiers exemples sont précisément contemporains de *Mass Culture*). Cette culture de masse n'est

¹ Norman Podhoretz dans "Culture at the Present Moment, a Round Table Discussion", *op.cit.*, 37.

² "You know what the funniest thing about Europe is?"/"What ?"/"It's the little differences. A lotta the same shit we got here, they got there. But there they're a little different". Quentin Tarantino et Roger Avary, *Pulp Fiction – Script* (1993)
<http://www.godamongdirectors.com/scripts/pulp.shtml> [septembre 2005].

cependant, à de rares exceptions près, pas celle qui nous a occupé au fil de ce travail. De multiples facteurs se sont en effets conjugués pour prévenir toute réémergence du concept, après sa disparition au milieu des années soixante. Les plus importants de ces facteurs sont d'une part l'institutionnalisation d'un modèle culturel alternatif, prolongeant les analyses de Sontag ou McLuhan et d'autre part un important travail de redéfinition de l'expression *mass culture*, qui explique sa permanence mais fait obstacle à toute reprise des termes antérieurs du débat. Marginalisées à l'université et privées de leur terme clé, les théories de la culture de masse sont alors réduites à un contre-modèle, plus souvent évoqué par ses critiques que par ses rares pratiquants ou défenseurs.

A partir de la fin des années soixante, la pénétration successive dans le champ universitaire du concept de *popular culture* et des *cultural studies* achève la marginalisation des théories de la culture de masse, en permettant l'institutionnalisation du modèle relativiste promu par les médias de masse sous le nom de *pop culture*. La mise en place de programmes d'études de la culture populaire non comme menace mais comme sujet légitime d'intérêt scientifique est en réalité amorcée dans le cadre universitaire depuis le début de la décennie.³ Gilbert Seldes est ainsi engagé dès 1959 pour animer le département de communication à l'université de Penn, travail qu'il place dans la continuité de ses confrontations avec la culture populaire ou de masse depuis les années vingt.⁴ Néanmoins, c'est un ouvrage de 1970, *The Unembarrassed Muse* de Russel Nye, professeur d'anglais à l'université du Michigan, qui signale ce moment de basculement.⁵

Ce titre signale à lui seul les changements alors en cours dans le domaine culturel. Il reprend en effet, en le détournant, celui d'un ouvrage lui aussi resté célèbre, *The Astonished Muse* de Reuel Denney (co-auteur de *The Lonely Crowd*), publié en 1957.⁶ Les deux ouvrages ont des sujets identiques, les médias de masse et les genres qu'ils véhiculent, mais leur approche est radicalement différente. Proclamant en couverture sa qualité d'approche "constructive" de la culture populaire, l'ouvrage de Denney inventorie les formes de la culture populaire dans une perspective sociologique et critique. *The Astonished Muse* aborde ainsi la question des genres, s'intéresse à la typologie des spectateurs ou aux rapports entre technique et créativité dans les médias de masse. Des micro-analyses de séries télévisées y voisinent avec un historique de la professionnalisation des sports sous l'effet des médias de masse, et l'analyse de quelques

³ Des ouvrages à vocation plus journalistiques et documentaires sont quant à eux consacrés à ces formes populaires depuis les années trente. Pour un inventaire non-exhaustif de ces ouvrages, voir le travail bibliographique de Donald Tingley, *Social History of the United States*, volume 3 (Detroit: Gale Research Company, 1979), 179-191.

⁴ Kammen, *The Lively Arts*, *op. cit.*, 361-72.

⁵ Russel Nye, *The Unembarrassed Muse* (New York: The Dial Press, 1970).

⁶ Reuel Denney, *The Astonished Muse* (Chicago: Chicago University Press, 1957).

comics strips (*Pogo* et *Lil'Abner*) y est intégrée à des interrogations pré-mcluhanniennes sur les rapports entre l'écrit et le visuel dans la société contemporaine. Bien qu'elle soit traitée avec bienveillance, la culture populaire est, à de rares exceptions près, étudiée tout au long de l'ouvrage à la lumière de références classiques : *Pogo* sera par exemple comparé à *Bouvard et Pecuchet* ou à Joyce (avec, toutefois des excuses de l'auteur pour ce dernier rapprochement.)⁷ Lorsqu'elle ne sert pas de reflet à ces œuvres établies, la culture populaire est prise comme donnée sociologique ou comme une voie d'accès à la psychologie de ses consommateurs. Elle reste un domaine culturel subordonné.⁸ Lorsque Denney conclut son ouvrage en évoquant les critiques de la culture de masse, citant Dwight Macdonald, Denis Brogan⁹ et George Orwell, c'est pour reconnaître les mérites de leurs thèses. Denney affirme ne pas vouloir mettre en accusation la culture populaire, et n'emploie l'expression de culture de masse que de loin en loin dans l'ouvrage, mais la vision critique dominante transparaît néanmoins. *The Astonished Muse*, comme l'indique son titre, est le travail d'un auteur cherchant à justifier les vertus qu'il découvre dans la culture populaire, en tentant de les réconcilier avec un environnement intellectuel hostile à ce constat.

The Unembarrassed Muse se conclut également sur "postscript", consacré aux critiques de la culture populaire. Le ton y est très différent de celui adopté par Denney, puisque Nye oppose Macdonald ou Greenberg à McLuhan et Sontag, pour mieux souligner l'obsolescence des critiques classiques de la culture de masse :

It became evident by the mid-sixties that none of the elitists' proposal to control and direct popular taste had met with marked success. [...] Finally, it became clear that to the younger generation popular culture constituted a richly substantial part of their experience which called forth vital responses. To a generation that found in The Beatles, Bogart movies, Marvel Group Comics and Peanuts a new parameter of experience, the warning of the older critics that popular culture was false and dangerous meant little.¹⁰

Le programme de *The Unembarrassed Muse* est pourtant comparable à celui de l'ouvrage de Denney, puisqu'il s'agit toujours d'inventorier et de décrire les formes et

⁷ *Ibid.*, 180-1.

⁸ Les pages consacrées à la science-fiction, dans le chapitre "Reactors of the Imagination" (p.186-203) constituent toutefois une notable exception, dans lesquelles se réalise le projet d'analyse formelle de la culture populaire.

⁹ Auteur notamment de *The American Character* (1944), Brogan avait popularisé les théories de la culture de masse dans les années cinquante, dans des revues comme le *Saturday Review*. Ses textes sont proches de ceux de Macdonald, qu'il a visiblement lu, et à qui il emprunte par exemple l'idée d'une "loi de Gresham culturel". Voir par exemple: Denis Brogan, "Taste and the Common Man", *Saturday Review* v. 36 (28 février 1953), 10-12 et 48-50. Pour une analyse des différences entre ses théories et celles de Macdonald, voir sa critique de "A Theory of Mass Culture", "The Problem of High Culture and Mass Culture", *Diogenes* (1954) repris Davison, Meyersohn et Shils [eds.] *Literary Taste, Culture and Mass Communication. Volume 1 – Culture and Mass Culture*, 187-99.

¹⁰ Nye, *The Unembarrassed Muse*, *op. cit.*, 419.

genres populaires. Là encore, science-fiction, westerns, films ou télévisions sont retenus, et, si les listes des deux auteurs ne sont pas identiques (sport et architecture, en particuliers, ont disparu), leur sujet d'étude sont dans l'ensemble identiques. La muse, cependant, ne s'étonne plus des qualités de certaines formes populaires, elle les embrasse au contraire pleinement, dans un ouvrage qui opte pour une approche historique et enthousiaste. Nye décrit en introduction un champ culturel divisé entre les arts populaires et les arts d'élite, mais sa thèse est celle d'un progrès régulier de ces arts populaires, un cheminement vers une complexité et une qualité croissante.¹¹ De façon plus cruciale encore, il note la proximité de ces arts populaires et des formes populaires traditionnelles :

Popular art is folk art aimed at a wider audience, in a somewhat more self-conscious attempt to fill that audience's expectations, an art more aware of the need for selling the product, more consciously adjusted to the median taste. It is an art trying to perfect itself, not yet complete, not yet mature.¹²

Cette culture populaire est donc bien une culture du peuple, bien qu'elle soit produite par des artistes n'ayant pas de contact direct avec leur public, dont le travail est contraint par les normes des médias de masse.

Tout en préservant l'idée d'un champ culturel scindé, Nye rééquilibre donc les termes de cette opposition : les arts populaires ont bien pour rôle de réitérer des notions familières, de conforter les spectateurs dans leurs opinions préexistantes, mais il ne s'agit pas là de mécanismes nécessairement dommageables. Cette introduction met en application en réalité la séparation entre critique culturelle et critique sociale que prônait Edward Shils en 1957. Si Nye introduit une approche sociologique pour décrire le développement historique des arts populaires, en insistant notamment sur le déplacement du pouvoir culturel de l'aristocratie vers la classe moyenne, il l'abandonne dès qu'il aborde les questions culturelles contemporaines. L'histoire culturelle qu'il décrit est *self-contained*, abandonnant le lien postulé par les intellectuels marxistes et post-marxistes entre structure socio-économiques et champ culturel. Simultanément, il relativise la valeur du jugement critique, en lui substituant la notion de succès public. Macdonald expliquait en introduction à sa théorie de la culture de masse que le talent de Dickens faisait de lui un représentant de la culture haute, nonobstant son succès critique¹³ ; pour Nye, ce type d'exemple prouve au contraire que la culture populaire est capable de produire des grandes œuvres, même si celles-ci voisinent avec des productions médiocres. Dans cet effacement des jugements sociaux et du rôle du critique

¹¹ Nye, *The Unembarrassed Muse*, *op. cit.*, 1-7.

¹² *Ibid.*, 3.

¹³ Macdonald, "A Theory of Mass Culture", *op. cit.*, 59.

se joue le basculement de l'idée de culture de masse à celle de culture populaire. La muse n'a plus à être embarrassée de son affection pour les *comic books* ou les westerns, puisque le plus grand nombre les consomme également. Ironiquement, le sous-titre de *The Unembarrassed Muse* est identique à celui de *Mass Culture* : "The Popular Arts in America".

Trois ans avant la publication de *The Unembarrassed Muse*, Ray B. Browne, de l'université de Bowling Green State, dans l'Ohio, avait fourni une structure et un organe de publication à cette idée de culture populaire, en fondant la Popular Culture Association et le *Journal of Popular Culture*.¹⁴ Nye avait joué un rôle important dans la création de l'Association, qui repose sur des postulats théoriques identiques à ceux développés dans son ouvrage : la culture populaire y est considéré comme un champ cohérent et autonome, méritant une étude spécifique, sans *a priori* négatif. Ces postulats, accueillis initialement avec réticences par les milieux universitaires, vont ensuite être renforcés par l'importation des *cultural studies* britanniques, d'abord dans les facultés de communication, puis dans les départements de lettre et de sociologie.

Etablies à partir de 1964, sous l'influence des travaux de Richard Hoggart et Raymond Williams,¹⁵ les *cultural studies* s'affranchissent elles aussi du jugement critique sur les produits culturels, écartant notamment toute distinction haut/bas, pour s'intéresser à leurs usages et à leur réception.¹⁶ Contrairement aux théories de la culture populaire, cependant, les *cultural studies* abordent la culture sous un angle politique et sociologique, définit par la volonté d'étudier "les formes, les pratiques, les institutions culturelles et leurs changements," mais aussi les enjeux de pouvoirs que reflètent ces questions culturelles. La culture dont il est question doit se comprendre comme une somme d'expériences et d'idées communes, soit une définition centrée sur l'usage et non sur la qualité ou la valeur des œuvres : les arts ne constituent qu'un aspect de ces problématiques. ¹⁷Hoggart avait fourni le texte fondateur de cette démarche dès 1957 avec *The Uses of Literacy*, consacré aux pratiques culturelles de la classe ouvrière britannique.¹⁸

En dépit de cet indéniable ancrage sociologique et politique, qui les distingue nettement des théories américaines de la culture populaire, les *cultural studies* ont été

¹⁴ Kammen, *American Culture, American Tastes*, *op. cit.*, 221. Voir aussi la description de cette création par Browne lui-même : Ray Browne, *Against Academia* (Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1989).

¹⁵ Richard Hoggart, *The Uses of Literacy* (Londres: Chatto et Windu, 1957) ; Raymond Williams, *Culture and Society*, *op.cit.* et *The Long Revolution and the British Left* (Londres : Chatto et Windu, 1965).

¹⁶ Stuart Hall, "Cultural Studies, Two Paradigms", *Media, Culture and Society* v.2 (1980) 57-58.

¹⁷ "'Culture' relates to the sum of the available descriptions through which society make sense of and reflect their common" experiences". Hall, "Cultural Studies, Two Paradigms", *op. cit.*, 59-60.

¹⁸ Armand Mattelard et Erik Neveu, "Cultural studies story. La domestication d'une pensée sauvage", Dossier "Les cultural studies", *Réseaux* n°80 (décembre 1996), 16.

accusées de négliger ses conditions économiques et idéologiques de production.¹⁹ En se focalisant sur la relation entre l'œuvre et son public, ou certaines parts de son public, et en refusant les simplifications inhérentes à un modèle globalisant, elles conduisent en effet à une approche reposant entièrement sur la réception, et le potentiel émancipatoire des consommations culturelles, parfois au détriment du texte lui-même. Leur application à des objets théoriques relevant de la culture populaire au sens restreint du terme conduit à une approche relativiste, qui poussera certains auteurs à se demander s'il y a encore des textes dans les salles de classe.²⁰ Citons en exemple l'étude de Ien Ang sur la réception de *Dallas* au milieu des années quatre-vingt, publiée à l'origine au Pays-Bas mais abondamment citée aux Etats-Unis, qui repose exclusivement sur l'analyse des réactions de spectateurs et fait du plaisir de la consommation télévisuelle le centre de sa démonstration.²¹

L'expression la plus aboutie de la convergence entre l'enthousiasme pour la culture populaire de la Popular Culture Associations, et les *cultural studies* est à chercher dans les écrits du sociologue et critique culturel John Fiske. Dans son introduction à un de ses ouvrages les plus influents, *Understanding Popular Culture*, il adosse explicitement son enthousiasme pour la culture populaire, allant jusqu'aux publicités pour jeans, à un refus des théories de la culture de masse.²² Ce rejet, vingt-cinq ans après le dernier texte significatif publié dans le cadre de ces théories, souligne que la notion de culture populaire continue d'être construite contre celle de culture de masse. Le paradoxe est alors le suivant : les théories de la culture de masse continuent d'exister dans le champ intellectuel à partir des années soixante-dix essentiellement par la vigueur des critiques qui leur sont adressés. Herbert Gans, qui avait participé à *Mass Culture*, publie ainsi en 1974 un ouvrage consacré quasi-exclusivement à une remise en cause de la forme canonique de ces théories (Macdonald, Van den Haag, Lowenthal), et conclut à l'existence de niveaux esthétiques (*taste levels*) reprenant peu ou prou l'analyse de Shils dans "Society and Culture", quinze ans auparavant. Fraîchement accueilli par la critique, l'ouvrage n'en intégrera pas moins les bibliographies de la grande majorité des études consacrées sujet, et connaîtra une nouvelle édition en 1999.²³ Par la suite, l'historien Patrick Brantlinger ou le sociologue britannique Alan Swingewood consacreront chacun

¹⁹ Mattelard et Neveu, "Cultural studies story. La domestication d'une pensée sauvage", *op. cit.*, 29-31.

²⁰ Stanley Fisch, *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Community* (Harvard: Cambridge University Press, 1980).

²¹ Ien Ang, *Watching Dallas* (Londres : Methuen, 1985)

²² John Fiske, *Understanding Popular Culture* (Londres : Routledge, 1989) en particulier le chapitre 2 "Commodities and Culture", p.23-47.

²³ Herbert J. Gans, *Popular Culture and High Culture, Revised edition* [première ed. 1974] (New York : Basic Books, 1999). Voir aussi sa critique dans *Commentary* qui souligne les limites de l'entreprise, ainsi que le classicisme des solutions proposées par Gans. David Thorburn, "Art and the Masses", *Commentary* (mai 1975), 83-5.

un livre aux limites des théories de la culture masse. Les auteurs écrivant sur la culture populaire n'oublieront quant à eux pas de rappeler, comme Fiske ou Ang, en quoi leur démarche s'oppose à celles de leurs prédécesseurs critiques, silencieux depuis de nombreuses années.²⁴

Durant la même période, la notion de culture de masse est en effet singulièrement dépourvue de défenseurs, même s'il subsiste par ailleurs un fort courant critique des médias de masse.²⁵ On cherchera en vain de nouveaux écrits de Greenberg, Macdonald ou van den Haag sur le sujet, et ne subsiste plus, dès la fin des années soixante, que sous forme d'échos.²⁶ Le symbole le plus éclatant de l'impossibilité de maintenir en vie les critiques de la culture de masse est l'échec à tous les niveaux du recueil *Mass Culture Revisited*, paru en 1971.

L'ouvrage se présente comme la "suite" de *Mass Culture*, et en reprend plusieurs caractéristiques essentielles. Il s'agit donc là encore d'un recueil mélangeant des textes déjà publiés ailleurs et d'autres écrits pour l'occasion, toujours sous la direction de Bernard Rosenberg et David Manning White. Si, par son ampleur ou sa structure (une double introduction, une partie théorique, des illustrations empruntées à différents domaines de la culture de masse), *Mass Culture Revisited* s'inscrit bien dans la continuité du recueil de 1957, les points communs ne vont pas au-delà de cet inventaire superficiel. Dès la préface, Paul Lazarsfeld constate que le débat sur la culture de masse semble s'être achevé à la fin des années cinquante, et paraît condamner l'entreprise à laquelle il participe. Après des introductions croisées de Rosenberg et White, qui reprennent les rôles et, en grande partie, les arguments de leur confrontation précédente, la section consacrée aux approches théorique confirme l'échec de l'ouvrage : elle se réduit à une reprise partielle et redondante de *Culture for the Millions?*, qui fournit près de la moitié des textes. La présence d'un texte signé Edward Shils ("Mass Society and its Culture"), pourtant adversaire déclaré de Rosenberg, des théories de la culture de masse et tout spécialement du recueil de 1957, achève de convaincre de l'inutilité de l'entreprise. Signalons que la littérature ne figure plus dans les domaines abordés par les sections techniques, sinon dans un bref chapitre consacré aux romans d'espionnage, tandis que le recueil, pourtant consacré à la culture de masse, contient des

²⁴ Voir par exemple Ang, *Watching Dallas*, *op. cit.*, 86-116, ou Baughman, *The Republic of Mass Culture*, *op. cit.*, 220.

²⁵ Qui trouvera une visibilité nouvelle à partir du milieu des années quatre-vingt, avec des ouvrages comme ceux de Neil Postman (*Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, New York : Viking – Penguin, 1985) ou James Twitchell (*Carnival Culture: The Thrashing of Taste in America*, New York: Columbia University Press, 1992)

²⁶ La critique de cinéma Pauline Kael, dans son introduction à un recueil de ses textes paru en 1968, indique ainsi à ses lecteurs sa méfiance pour la culture de masse et pour toute forme d'enthousiasme à son égard, en qualifiant les écrits de McLuhan, le *pop* ou le *camp* d'alibis permettant aux producteurs de minimiser le rôle des critiques. Pauline Kael, "The Creative Business", *Kiss Kiss Bang Bang* (Boston: Little, Brown and co., 1968), 3-5.

textes sur des phénomènes aussi marginaux que les *comix underground* ou la presse hippie.

Si certains articles présentent un indéniable intérêt, comme cette analyse de la couverture médiatique des émeutes de Chicago pendant la convention démocrate, en 1968,²⁷ l'ensemble ne possède ni la cohérence ni l'importance du recueil précédent. De multiples indices attestent d'une ambition initiale moins élevée que pour le premier *Mass Culture*, depuis la couverture souple, de qualité médiocre, jusqu'à la liste des auteurs, pour la plupart inconnus, en passant par la disparition des bibliographies de fin de chapitre. Les critiques ne s'y tromperont pas, et le recueil ne suscitera qu'une attention réduite, les rares articles lui étant consacré se montrant particulièrement hostiles. Muriel Cantor, chercheur en communication, note par exemple que *Mass Culture Revisited* est "dépourvu de la moindre orientation théorique ou critique" et néglige l'ensemble des développements survenus dans le domaine depuis la parution de l'ouvrage précédent.²⁸ Kurt Lang, qui avait pourtant participé à *Mass Culture*, dresse un constat similaire quoique plus bienveillant, en regrettant que les textes rassemblés ne prennent pas en compte les transformations du champ culturel lui-même depuis 1957.²⁹ Ces critiques s'accordent aussi pour contester la pertinence d'une approche littéraire et critique de la culture de masse, alors que la recherche empirique sur le sujet n'a fait que progresser. Au moment de la parution de *Mass Culture*, on s'en souvient des auteurs comme Berelson avaient pourtant souligné que l'approche empirique s'opposait à l'idée même de culture de masse. L'accueil réservé à *Mass Culture Revisited* atteste du glissement sémantique affectant l'expression "culture de masse", depuis la fin du débat.

Dès la fin des années cinquante, *mass culture* présentait en effet deux emplois distincts. Celui favorisé par les critiques, renvoyant de façon négative aux médias de masse et à leur produits, considérés dans une optique esthétique, sociologique et politique, est celui dont il a été question dans ces pages. Cependant, nous avons aussi pu constaté l'existence d'un sens plus neutre, celui d'une culture du plus grand nombre. Ce double sens explique par exemple comment Frank Stanton, président de C.B.S., pouvait intituler "Mass Media and Mass Culture" un cours donné en 1962 à l'université de Dartmouth, contestant frontalement les théories de Macdonald ou van den Haag.³⁰ Le

²⁷ Nathan B. Blumberg, "The 'Orthodox' Media Under Fire: Chicago and the Press", dans Rosenberg et White, *Mass Culture Revisited*, op. cit., 276-320. Certains critiques ont par ailleurs souligné l'intérêt de "The Journalistic Attitude", de Joseph Bensman et Robert Lillienfeld (p.131-152) ainsi que d'un article d'Alan Kotok prolongeant un des textes présents dans *Mass Culture*, "Foreign Nationals and Minority Americans in Magazine Fiction: 1946-1968"(p.249-265).

²⁸ Muriel Cantor "Book Review: Mass Culture Revisited", *Social Forces* (juin 1973), 515-6.

²⁹ Kurt Lang, "Review: Mass Culture Revisited", *Public Opinion Quarterly* (1972), 288-90.

³⁰ "Writers have had a field days visiting new deformities upon the English language in such coined words as "masscult," "midcult" and "highcult" [sic] that threaten to survive more for their ugliness than for their relevance." Frank Stanton, *Mass Media and Mass Culture* (New York:

déplacement progressif de la question culturelle des revues intellectuelles vers le grand public va faire évoluer le rapport de force entre ces deux définitions, et l'expression *mass culture* va connaître une neutralisation progressive, et c'est cette neutralisation qui va permettre aux chercheurs en communication de s'emparer à nouveau du terme. La culture de masse est alors redéfinie comme l'ensemble des pratiques affectant un nombre élevé de récepteurs, indépendamment des classes sociales. La "masse" est alors requalifiée pour s'opposer à la classe, mais aussi et surtout pour se réduire à une caractéristique quantitative. La "culture de masse" n'est plus alors qu'une culture consommée par un public de masse, en excluant les autres articulations possibles entre *mass* et *culture*. Si des variations existent cependant, avec une insistance plus ou moins marquée sur le rôle des médias et de la technologie, le point de convergence des diverses définitions existantes est cette insistance sur le quantitatif.³¹ Ces approches ne sont pas en opposition avec celle adoptée par les intellectuels critiques, mais elles délaissent leur traitement holistique pour une méthode plus segmentée, plus cloisonnée. L'ennemi informe de Macdonald, est réduit à l'une ou l'autre de ses caractéristiques : dans "A Theory of Mass Culture", la culture était de masse parce qu'elle empruntait les médias de masse, parce qu'elle était produite en masse, parce qu'elle ignorait les frontières de classe, parce qu'elle touchait le plus grand nombre et enfin parce qu'elle constituait une catégorie esthétique indépendante.

S'il est possible d'admettre que cette pluralité de sens explique l'enlisement du débat, on perçoit néanmoins à quel point il peut être problématique de se référer par la suite en utilisant le même terme à des notions sans doute plus exploitable mais aussi plus fragmentaires, plus atomisées. Edward Shils, à la fin des années cinquante, puis Susan Sontag, au milieu de la décennie suivante, avaient chacun attaqué les théoriciens de la culture de masse en s'emparant de termes clés de leurs écrits pour les redéfinir à leur profit. Le changement de définition de l'expression *mass culture* constitue le coup le plus définitif porté à ces théories, puisqu'elles se voient ainsi dépossédées de l'objet même de leurs analyses. Qui plus est, en permettant l'apparition d'articles et d'ouvrages reprenant à leur compte l'expression culture de masse dans un sens très différent de celui que lui donnaient Macdonald et les autres théoriciens de la notion, cette évolution

Columbia Broadcasting System, 1962), 6. Cette position est dans la continuité de celle exprimée par l'auteur dans *Culture for the Millions?*.

³¹ Pour quelques exemples de cet usage, voir Gerald Baydo, *The Evolution of Mass Culture in America, 1877 to the Present*, op. cit.; Baughman, *The Republic of Mass Culture*, op. cit.; Richard F. Hamilton et James D. Wright, *The State of the Masses* (New York: Aldine Publishing Company, 1986), et de façon plus générale l'ensemble des ouvrages consacrés à la culture de masse. L'ouvrage pédagogique *Mass Media/Mass Culture* fait quant à lui de la culture de masse une sous-catégorie de la culture populaire, regroupant l'ensemble des formes de celle-ci diffusée par les médias de masse. James Wilson et Stan Le Roy Wilson, *Mass Media/Mass Culture*, 4^e éd. [première éd. 1989] (New York : McGraw & Hill, 1998), 3-5.

terminologique masque le rôle fondateur du débat ayant eu lieu pendant une vingtaine d'année. A l'image de ce qui se produit dans les ouvrages de Michael Kammen, le débat ayant eu lieu après la seconde guerre mondiale peuvent ainsi être décrits comme une réponse parmi d'autre à la culture de masse,³² alors même que l'expression *mass culture* ne s'est imposée dans l'espace public américain qu'à l'occasion de ce débat. Le terme existait, nous l'avons vu, avant qu'il ne devienne un enjeu de discussion dans *Politics, Commentary, Partisan Review* ou *Dissent*, mais ce sont bien les écrits de Howe, Macdonald ou Mills et leur reprise de proche en proche dans des publications de plus en plus généralistes, à commencer par le *Saturday Review*, qui vont populariser l'expression et lui donner sa compacité. "*Mass art*" ou "*mass audience*" sont toujours perçus comme des composés, mais le débat intellectuel a consacré *mass culture* comme un concept dépassant la simple articulation des deux termes assemblés.

L'effacement du rôle fondateur des intellectuels américains dans la définition de la culture de masse apparaît également dans les tentatives de résurrection du terme au milieu des années quatre-vingt. Il s'agit alors, pour des universitaires comme Tania Modleski et Daniel Lazere de restaurer les dimensions politiques, sociologiques et économiques des études des produits culturels de masse, en revenant aux sources des *cultural studies*. Ils éditeront chacun un recueil de textes, paraissent successivement en 1986 et 1987 arborant en titre l'expression *mass culture*, restaurée dans sa dimension critique.³³ L'ouvrage de Lazere, en particulier, *American Media and Mass Culture, Left Perspectives*, évoque, par son ampleur, son ambition et sa méthodologie une suite ouvertement politique du *Mass Culture* de 1957. Cette reprise de l'expression ne constitue pas pour autant un retour aux termes antérieurs du débat. Les textes introductifs aux deux recueils affirment sans ambiguïté que leur volonté est d'évaluer ou de réévaluer non les théories culturelles des NYI mais celles de l'Ecole de Francfort. Bien que publié aux Etats-Unis par l'université du Wisconsin, l'ouvrage édité par Tania Modleski est ainsi entièrement placé sous la double autorité de Raymond Williams et de Theodor Adorno, ne comportant aucune référence à la forme spécifiquement américaine du débat. Quant à Lazere, s'il évoque bien Macdonald dans son introduction, c'est également à Williams et surtout à l'Ecole de Francfort qu'il se réfère, et qu'il oppose à l'exaltation de la culture populaire initiée par Sontag ou McLuhan et institutionnalisée

³² Ainsi, dans *American Culture American Tastes*, ouvrage consacré pour bonne part à une définition des notions de culture populaire et culture de masse, Kammen ne consacre que trois pages et des notes éparses à l'évocation du "grand débat" sur la culture de masse. Kammen, *American Culture American Tastes*, *op. cit.*, 176-9.

³³ Tania Modleski [ed.], *Studies in Entertainment, Critical Approaches to Mass Culture* (Bloomington and Indianapolis : Indiana U. Press, 1986), *op. cit.* et Donald Lazere [ed.] *American Media and Mass Culture: Left Perspectives* (Berkeley: University of California Press, 1987), *op. cit.* .

par la Popular Culture Association.³⁴ Son ambition affichée est de redonner une lisibilité à un débat culturel désormais fragmentaire, pour remettre la notion de culture au centre des études sur les médias de masse. Cependant, si l'ouvrage parvient à restaurer la dimension politique et polémique de l'idée de culture de masse, la dimension esthétique et littéraire du débat est notablement absente du recueil. Le retour dans l'espace public de la notion constitue donc moins une réactivation du débat mené après la seconde guerre mondiale qu'une réinvention de celui-ci : la culture de masse n'est plus au centre du débat, elle se réduit à un renversement critique de la notion dominante de culture populaire. Le dictionnaire Norton de la pensée moderne, publié en 1999, conclut son article sur "mass culture" en soulignant la dévaluation de la notion, et en estimant peu probable qu'elle puisse jamais être ressuscitée dans son sens d'origine.³⁵

La dilution de l'expression, revendiquée alternativement et dans des sens différents comme un concept politique, un modèle de communication ou un mode d'appréciation des formes culturelles diffusées par les médias de masse, paraît bien interdire un retour à l'idée de culture de masse telle que la comprenait les NYI. Pire, sauf à mener un important travail de clarification, comme celui entrepris par Michael Kammen ou, collectivement, dans le cadre du congrès "Culture de masse et culture médiatique" de Lausanne en 2004,³⁶ l'expression paraît désormais inutilisable, sinon dans son sens le plus vague. La multiplication d'ouvrages se réclamant de cette culture de masse depuis le début des années quatre-vingt-dix ne fait que confirmer cette neutralisation d'une expression par le passé violemment polémique.³⁷

Pourtant, le débat et ses acteurs valent mieux que les simplifications ou les oublis qui s'y attachent désormais. Au centre des théories de la culture de masse se trouvent en effet une notion dont l'actualité s'impose : la capacité du critique culturel à émettre des jugements, à séparer, comme l'écrit un correspondant de Dwight Macdonald, le vrai du faux, le noble de l'ignoble.³⁸ Les insuffisances de ces théories ont été soulignées, à raison, mais ces insuffisances relèvent avant tout d'une ambition de comprendre la culture dans son ensemble, sans la réduire à des fragments, à des composants certes analysables méthodiquement mais isolées de leur contexte sociologique, politique et esthétique. L'échec de ces théoriciens aura été de se persuader qu'ils accomplissaient un travail de

³⁴ Lazere "Introduction: Entertainment as Social Control, dans *American Media and Mass Culture: Left Perspectives*, op. cit., 1-23.

³⁵ Krishan Kumar, "Mass Culture" dans Bullock et Trombley, *The Norton Dictionary of Modern Thought*, op. cit., 506-7.

³⁶ Les actes du colloque ont été publiés en 2006 par les P.U.F. : Jean Yves Mollier, Jean François Sirinelli et François Valloton [eds.], *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940* (Paris : P.U.F., 2006).

³⁷ La bibliothèque du congrès recense plus de cent trente ouvrages utilisant en titre l'expression "mass culture" contre seulement trente avant cette date.

³⁸ La formulation recevra l'approbation de Macdonald. Lettre à Jane Elkoff (28 décembre 1970), dans *A Moral Temper*, op. cit., 423-3.

scientifique, qu'ils élaboraient un modèle culturel complet, méritant ce grand nom de théorie. La lecture des textes souligne au contraire le caractère impressionniste, inspiré et subjectif des notions défendues. L'assurance, l'adhésion confiante à des normes esthétiques et culturelles sont les caractères définitoires de ces articles publiés durant une vingtaine d'année, contrastant avec la mécanique irréprochable et intellectuellement beaucoup plus résistante d'un Adorno, par exemple. Ces imprécisions, ces ellipses donnent pourtant à ces textes une portée générale, une force de conviction encore perceptible cinquante ou soixante ans après leur première parution. L'obstination à dénoncer cet ennemi informe qu'est la culture de masse, la volonté d'établir une ligne de démarcation nette, quitte à renier sa propre expérience, comme ont pu le faire Macdonald ou Howe, attestent de la haute idée que ces auteurs se faisaient de la culture mais aussi du rôle de critique. Si les textes consacrés à la culture de masse se sont révélés si vulnérables aux critiques des sciences sociales et de la communication, c'est qu'ils prennent le risque de porter un jugement, nécessairement subjectif, mais défendu dans les meilleurs des cas avec une logique interne irréprochable et dans une langue tentant de compenser par son brio l'absence de données quantitatives.

Cette requalification des théoriciens de la culture de masse en tenant de la culture haute n'a cependant pas valeur d'absolution théorique. La remise en cause des hiérarchies culturelles n'a en effet pas épargné cette idée de culture haute, cette culture des *dead white males*, norme culturelle considérée comme un moyen de reproduction des hiérarchies sociales. L'expression la plus aboutie de cette dévaluation de la culture haute est à chercher dans *La Distinction*, de Pierre Bourdieu, qui y décrit la façon dont le capital culturel acquis par la fréquentation des formes culturelles établies peut être réinvesti dans le champ social. Il y a là une inversion complète de la position des théoriciens de la culture de masse, puisque c'est désormais la culture haute qui apparaît comme un système de domination sociale, un mécanisme de préservation et de reproduction des élites. Cette critique, sous une forme moins aboutie et moins étayée, était pourtant déjà présente dans *Culture for the Millions?*, dans les écrits de Frank Stanton ou Leo Rosten, elle est aussi utilisée de façon récurrente par John Fiske. L'impressionnant travail statistique et théorique de Bourdieu légitime donc un argument déjà ancien, en lui donnant une solide assise scientifique. La démonstration, pour étayée qu'elle soit, repose cependant sur un postulat clé, le choix de dissocier le rôle social des formes culturelles de leur éventuelle valeur esthétique. Si Bourdieu démontre que la culture haute est mise à profit pour renforcer un certain statu quo social, il ne répond volontairement pas à la question de la valeur intrinsèque de ces formes. La critique Jorstein Gripsrud a ainsi pu montrer qu'il était encore possible de se placer

ouvertement en défenseur de la culture haute après la critique bourdieusienne.³⁹ Elle défend la réintroduction d'une approche qualitative de la culture, et de là la possibilité d'une opposition culture haute/culture basse, en soulignant l'hypocrisie d'une approche niant la spécificité du point de vue du critique. Au nom du relativisme culturel, un auteur comme John Fiske, qu'elle cite comme ayant déclaré "débarrassons-nous de la distance critique,"⁴⁰ met sur un pied d'égalité toutes les approches, toutes les lectures possibles d'un phénomène culturel. Grisprund soutient au contraire que l'expertise du critique donne à son opinion, à ses jugements de valeurs, un poids supérieur à celui du consommateur culturel moyen. Le relativisme culturel, si étayé scientifiquement soit-il, s'appuie donc, comme les théories de la culture de masse avant lui, sur des postulats non étayés, sur une préconception subjective de la culture.

La disparition ostensible des théories de la culture de masse de l'espace public et universitaire n'est donc pas un simple processus historique d'effacement d'une théorie obsolète. Si contestables qu'aient été ces théories dans la forme que lui ont donné les intellectuels des années quarante et cinquante, leurs fondements ne sont pas moins valides, mais certainement moins politiquement corrects que ceux sur lesquels reposent les théories du relativisme culturel. Les textes eux-mêmes sont indéniablement obsolètes, écrits pour un public aujourd'hui disparu, dans un contexte profondément différent de la situation culturelle contemporaine. Néanmoins, le travail accompli par ces auteurs pour théoriser et affiner le modèle scindé de la culture, en lui donnant une dimension sociologique et économique, permettait de faire de l'opposition haut-bas autre chose qu'un cliché conservateur. Cette opposition survit aujourd'hui, dans des textes journalistiques ou polémiques, traitée dans des termes qui n'auraient pas déparé les pages de *Life* il y a soixante ans. Quand Manohla Darghis, critique cinématographique du *New York Times*, à propos du film *Old Boy*, reproche ainsi certains spectateurs d'être incapables de faire la différence entre le grand art et l'art trivial ("*high art*" et "*low art*"), la nostalgie d'une culture ouvertement stratifiée est patente.⁴¹ L'opposition subsiste, mais elle désormais privée de cet espace de discussion et d'approfondissement que lui offrait les théories de la culture de masse. En effaçant le rôle du critique, en allant jusqu'à réfuter la nécessité d'établir des distinctions au sein du champ culturel, ainsi qu'en minimisant les paramètres économiques de la diffusion culturelle, les théories culturelles contemporaines ont soustrait du champ de l'analyse

³⁹ Jorstein Gripsrud, "High Culture Revisited" (1989) dans Jon Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader* (2nd edition) (Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998), 532-45. En France, et sur un ton plus polémique, Alain Finkielkraut a lui aussi défendu la notion de culture haute en intégrant la critique bourdieusienne à sa réflexion.

⁴⁰ "Let's do away with critical judgment", *ibid.*, 532.

⁴¹ Manohla Darghis, "The Violence (and the Seafood) Is More Than Raw", *The New York Times* (25 mars 2005) [en-ligne] <http://www.nytimes.com/2005/03/25/movies/25boy.html> [décembre 2005].

intellectuelle un ensemble imposant de rapports possibles à la culture. C'est précisément cet ensemble de rapports, à mi-chemin entre le travail du critique et la mise en modèle qu'occupaient ces textes des années quarante et cinquante, restés sans véritable descendance. Là, sans doute, se trouve le principal intérêt de leur étude aujourd'hui.

Annexes, bibliographie et index

Cartographie de *Mass Culture*

A. Provenance des articles

En inventoriant les sources des textes rassemblés dans le recueil, les efforts de diversification revendiqués dans la préface sont perceptibles. Outre les extraits d'ouvrages déjà publiés, outre les textes écrits spécifiquement pour le recueil (vingt-deux articles sur les quarante-neuf présents, un total auquel il faudrait ajouter les courtes introductions anonymes à chaque section de l'ouvrage), les revues d'où sont issus les textes reproduits sont aussi dissemblables que possible.

On en jugera en examinant la liste suivante, répertoriant le nombre de texte issu de chacune des publications représentées :

- *Public Opinion Quarterly* : 4 textes
- *The Saturday Review/of literature* : 3 textes
- *The Commonweal*: 2 textes
- *Dissent*: 2 textes
- *Commentary*: 2 textes
- Et un dans chacune des publications suivantes:

The American Journal of sociology, Diogenes, The Partisan Review, Contemporary Issues, New World Writing, Hollywood Quarterly, Fortune, Etc., New Leader, American Quarterly, Horizon, Quarterly of Film, Radio and Television, Politics et Encounter.

La courte liste des magazines ayant fourni plus d'un seul texte résume la variété des approches représentées. *Public Opinion Quarterly*, trimestriel dédié aux questions touchant à la politique et à la communication est la publication la plus fréquemment utilisée dans le recueil. Fondé en 1937, et publiant des articles signés par des sociologues comme Berelson, Klapper ou Bogart, *Public Opinion Quarterly* représente la face la plus proche des sciences dures de l'étude de la culture de masse, avec des recherches systématiques et un point de vue pratique sur les questions de communication. Le deuxième item de la liste, regroupant *The Saturday Review* et son prédécesseur, *The Saturday Review of Literature*,¹ revue d'opinion et de littérature grand public, présente des textes accessibles, polémiques et de sensibilité libérale.² C'est dans ce contexte que fut notamment publiée la première version de ce qui allait devenir l'introduction de David Manning White au recueil. Bien que d'inspiration très différente, les trois

¹ Le titre est modifié en 1952, mais il s'agit du même magazine.

² Ici comme ailleurs, le mot est à prendre dans son sens américain.

magazines suivants ont en commun leur statut de revue intellectuelle, ces "petits magazines" auxquels la Préface de *MC* fait d'ailleurs allusion, et leurs hautes ambitions. *The Commonweal*, publication catholique, *Commentary*, organe intellectuel de la communauté juive, et *Dissent*, créé par Irving Howe en 1954 en réaction au manque d'engagement de ce même *Commentary* et du *Partisan Review* face au McCarrthyisme, ont beaucoup en commun. Les deux derniers, publiant des auteurs appartenant au même cercle, ont un ton plus polémique, mais l'attitude intellectuelle, faite d'érudition et d'un net parti pris en faveur d'un idéal culturel permet de les regrouper au sein d'une catégorie unique, au moins en ce qui concerne le sujet du recueil.

Les autres publications utilisées peuvent être classées dans l'une de ces trois catégories : revue spécialisée, magazine grand public ou magazine intellectuel à diffusion réduite. De la liste des axes d'études potentiels de la culture de masse dressée dans la préface, seules l'anthropologie et la psychologie ne sont pas représentées ici. En ce sens, le pari de la diversité est tenu. Contrairement à ce que pourrait laisser supposer le lieu de composition, le City College de New York, *MC* ne présente pas un biais trop marqué en faveur de la très active communauté intellectuelle locale. Les *New York intellectuals* ne sont en effet responsables ici que de six articles, soit un peu plus du dixième de l'ouvrage (cf. annexe 1), et ce même si une place plus importante leur est réservée dans les biographies de fin de chapitre. Pour être complet dans ce registre, il faut signaler que si les *New York intellectuals* ne sont pas aux centres de l'ouvrage, certains autres auteurs y occupent une position privilégiée, et sont représentés par plusieurs textes. David Riesman, dont *The Lonely Crowd* (1950) avait connu un succès public considérable³, ou encore Gilbert Seldes fournissent ainsi deux textes chacun, reflétant leur notoriété en 1957. Marshal MacLuhan, qui publierait son best-seller, *Understanding Media*, sept ans plus tard, est également mis à profit deux fois. David Manning White, outre sa position d'éditeur du recueil fournit trois textes à celui-ci (en incluant sa part de la double introduction dans ce total)⁴, dont deux en collaboration avec d'autres auteurs. En dépit de ces exceptions, *MC* n'est pas dominé par la voix d'un auteur en particulier.

Le recueil privilégie donc la multiplication des approches critiques, mais néglige au cours de cette démarche un facteur unifiant important des textes qu'il rassemble. Toutes ces sources ont en commun une approche intellectuelle revendiquée : *The Saturday Review* est une publication grand public, mais proposant des sujets de réflexions sérieux, lesquels pourraient être décrits comme des variations en modes mineurs des thèmes abordés dans *The Partisan Review* ou *Dissent*. Il faut donc relativiser l'ampleur

³ La publicité pour *Mass Culture* présente d'ailleurs l'ouvrage comme le successeur de *The Lonely Crowd*.

⁴ Bernard Rosenberg, de son côté, se contente d'être présent dans l'une des bibliographies, pour un article sur Thorstein Veblen.

du spectre proposé par le recueil: les journaux de diffusion de masse, qui pourtant publient des articles sur le sujet, sont ignorés aussi bien dans la préface que dans la sélection elle-même.

B. Distribution chronologique

Si la diversité était de mise concernant la provenance des différents articles, cette diversité ne se retrouve pas dans les dates de publication. En admettant avec les éditeurs, signalant que "ce n'est qu'à une date récente que les chercheurs ont prêté une attention soutenue aux interactions entre les médias de masse et la société", il est logique que la plupart des textes date des années précédents immédiatement la publication du recueil.

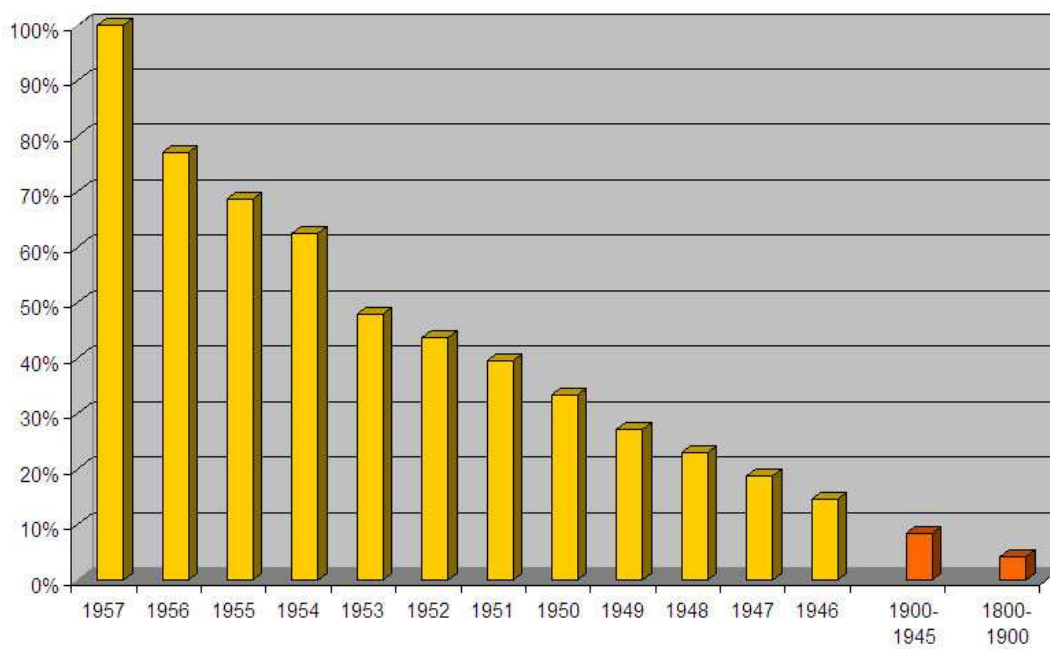
La surreprésentation apparente de l'année de publication du recueil s'explique par le nombre de textes

écrits spécifiquement pour celui-ci, mais ce tableau ne tient pas compte des textes seulement révisés pour le recueil, pour lesquels la date de publication d'origine a été retenue.

Ce qui frappe le plus à la lecture de ce tableau, c'est l'absence quasi-totale de textes écrits avant la seconde guerre mondiale. Les quatre exemples relevés ici sont tous tirés de la section "Perspectives", qui se présente comme un bilan historique. A l'inverse, les textes postérieurs à 1950 constituent les trois quarts du corpus assemblé. Il s'agit bien alors de rendre compte de "ce qui se produit dans le domaine"⁵, en se focalisant sur l'actualité du sujet plus que sur une éventuelle mise en perspective

Date de publication	Nombre d'articles
1957	11
1956	4
1955	3
1954	7
1953	2
1952	2
1951	3
1950	3
1949	2
1948	2
1947	2
1946	3
1900-1945	2
1800-1900	2

⁵ "We hope that this Reader will be a step in the creation of an interdisciplinary focus on problems common to everyone who takes a serious interest in what *is happening* to this aspect of modern civilisation" [nos italiques], "Preface", *Mass Culture*, *op. cit.*, v.



**Illus. 42 – Origine chronologique des articles de MC
(pourcentage d'articles publiés à la date indiquée ou antérieurement).**

Arthur Schlesinger, Jr. **-OCC- -CfM-**
 William Barrett **-OCC-**
 Richard Chase
 Ralph Ellison

• **THE SECOND GENERATION**

COMING OF AGE IN THE LATE 1930S AND EARLY 1940S

Leslie Fiedler (*Outside New York but had status as members*) **-OCC- -MC-**
 Daniel Bell **-CfM-**
 Irving Howe **-OCC- -MC-**
 Robert Warshow **-MC-**
 Gertrude Himmelfarb
 Irving Kristol **-CfM-**
 Melvin Lasky
 Nathan Glazer **-CfM-**
 S. M. Lipset (*Outside New York but had status as members*)
 David Bazelon

GENTILE COUSINS

Murray Kempton
 C.Wright Mills **-OCC-**

• **THE YOUNGER BROTHERS**

COMING OF AGE IN THE LATE 1940S AND EARLY 1950S

Norman Podhoretz
 Steven Marcus
 Robert Brustein
 Midge Decter
 Jason Epstein
 Robert Silvers
 Susan Sontag
 Theodore Solotaroff
 Norman Mailer **-OCC-**
 Philip Roth

GENTILE COUSINS

Michael Harrington
 "The Paris Review"

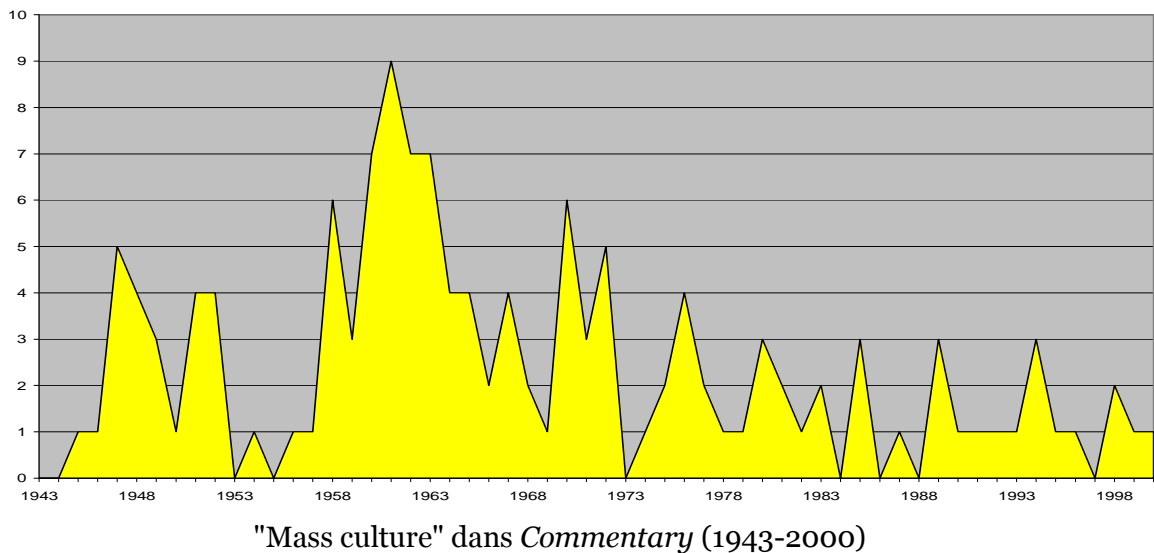
Daniel Bell liste également Edward Shils à plusieurs reprises, non comme membre à part entière du groupe, mais comme une source d'influence périphérique et notable, un "cousin" des New York intellectuals.

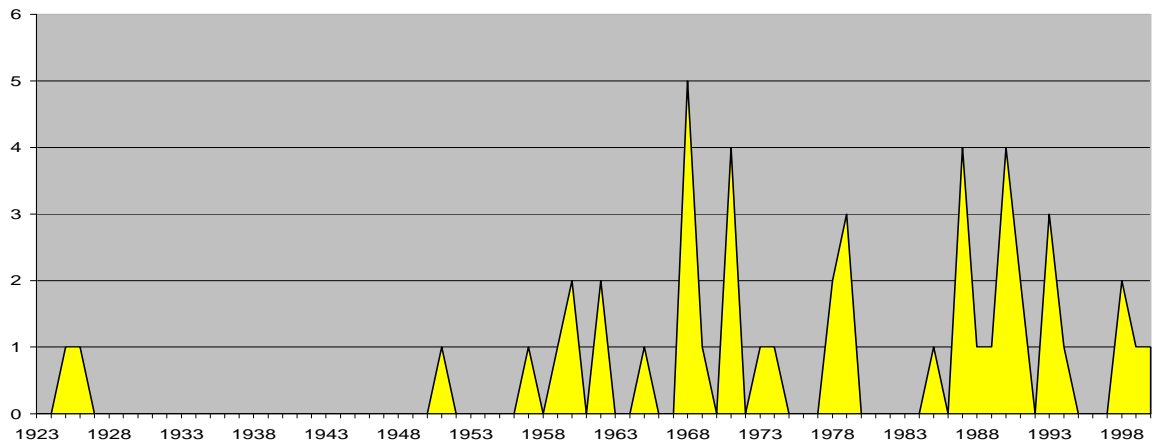
Annexe III

L'expression "mass culture" dans quelques périodiques

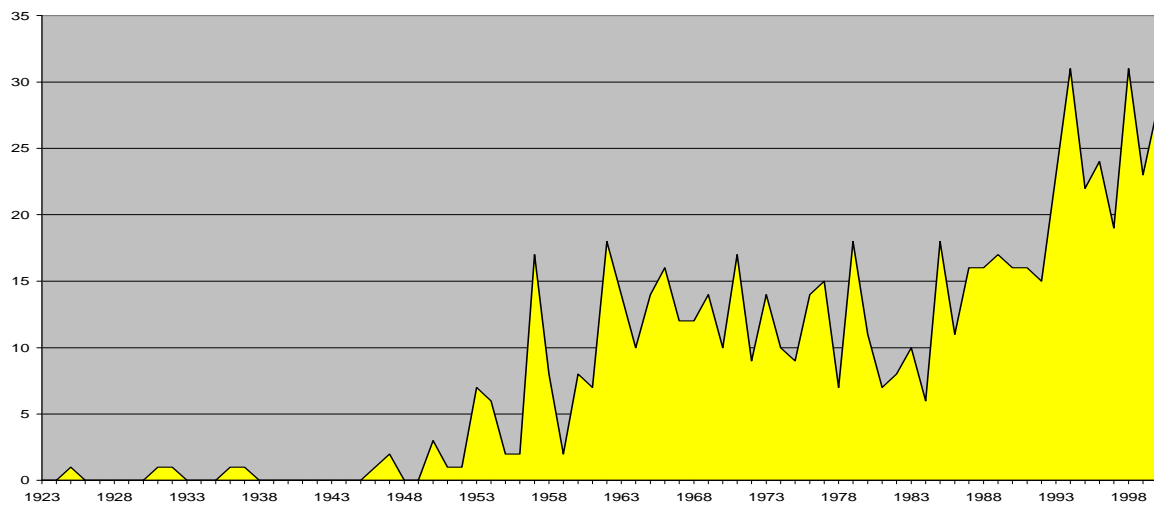
Ces données ont été obtenues à partir des archives électroniques des publications concernées. Les usages non culturels de l'expression, dans le domaine agricole par exemple, ont été exclus du décompte. En raison de variations dans la pagination des différentes publications, en raison aussi de certaines erreurs dans l'indexation automatique des articles (les archives du *Washington Post* mentionnent ainsi un usage de l'expression dès 1893, que l'on cherchera en vain dans le texte référencé), ces évolutions ne sont qu'indicatives de tendances générales.

L'axe des ordonnées correspond dans chaque cas au nombre d'articles contenant l'expression pour une année donnée. Les articles employant "mass culture" à plusieurs reprises ne sont comptabilisés qu'une seule fois.

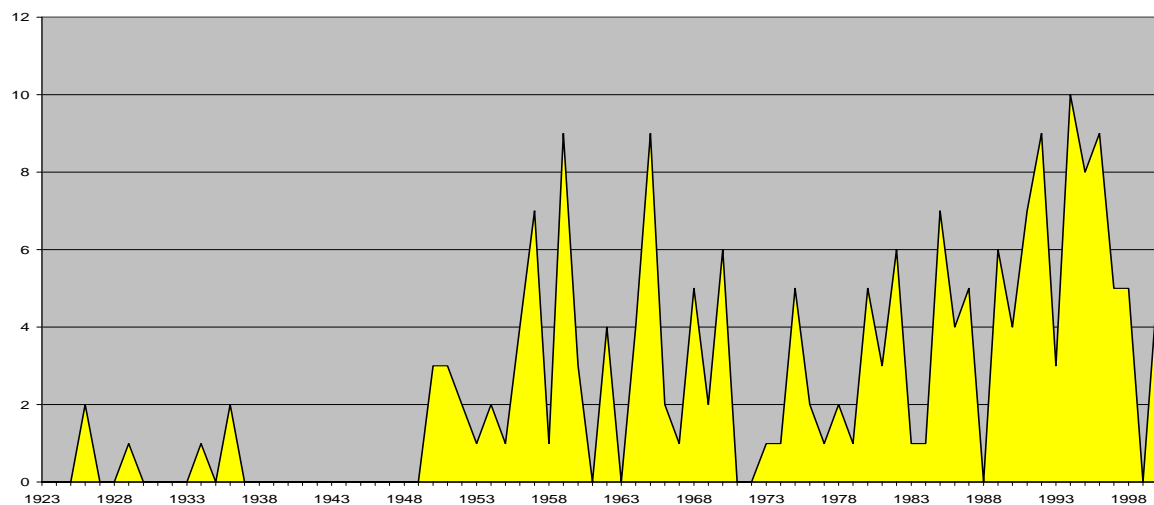




"Mass culture" dans *Time Magazine* (1923-2000)



"Mass culture" dans le *New York Times* (1923-2000)



"Mass culture" dans *The Nation* (1923-2000)

Bibliographie

En raison de la nature des travaux étudiés, la distinction entre sources primaires et sources secondaires est souvent incertaine : les théories de la culture de masse relèvent pour la plupart de la métacritique et simultanément, les auteurs ayant écrits sur le sujet se sont montrés enclins à amender les théories qu'ils décrivaient. Il nous a pourtant semblé pertinent de tenter cette classification, quitte à écarteler certains auteurs entre les deux catégories. William Phillips, autobiographe, sera ainsi placé parmi les sources secondaires, tandis que ses articles dans *Partisan Review* durant la période qui nous intéresse sont inclus parmi les sources primaires.

Sources primaires

- ABRAMS Nathan, "From Madness to Dysentery: *Mad's* Other New York Intellectuals", *Journal of American Studies* v.37 (2003), 433-451.
- ADORNO Theodor Wisengrund, BENJAMIN Walter et, TRAVERSO Enzo [ed.], *Correspondance Adorno -Benjamin , 1928-1940* [trad. Phillipe Ivernel] (Paris: La Fabrique, 2002)
- ADORNO Theodor Wisengrund et HORKHEIMER Max, *La dialectique de la Raison* [1944, trad. Eliane Kaufholz] (Paris : Gallimard, 1974).
- ADORNO Theodor Wisengrund et LEPPERT Richard [ed.] *Essays on Music* (Berkeley, University of California Press, 2002).
- ADORNO Theodor Wisengrund, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture* (London: Routledge, 1991).
- , "Culture Industry Reconsidered" dans ADORNO, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, 98-106.
- , "Kitsch" (1932) dans ADORNO et LEPPERT [ed.], *Essays on Music*, 501-5.
- "On Popular Music", *Studies in Philosophy and Social Sciences*, Vol. IX, No. 1 (1941) dans ADORNO et LEPPERT [ed.] *Essays on Music*, 437-69
- , "Television and the Pattern of Mass Culture", *Quarterly of Film, Radio and Television* (vol.8, 1954) dans ROSENBERG et WHITE, *Mass Culture*, 474-88.
- AGEE James, "Pseudo-Folk", *Partisan Review* (printemps 1944), 219-223.
- ALLOWAY Lawrence, "The Arts and the Mass Media" (février 1958), dans MADOFF, *Pop Art – A Critical History*, 7-9.
- , "The Development of British Pop", dans LIPPART, *Pop art*, 27-68.
- ANDERS Gunther Anders , "The Phantom World of TV", *Dissent* (1956) dans ROSENBERG et WHITE, *Mass Culture*, 358-367.
- ANGELL Roger, "The NCMSB Report", *The New Yorker*, 47-53.
- ARENDT Hannah, McCARTHY Mary et BRIGHTMAN Carol [ed.] *Between Friends, The Correspondence of Hannah Arendt and Mary McCarthy 1949-1975* (New York: Harcourt Brace and Company, 1995).
- ARENDT Hannah, *Between Past and Future* (New York : Viking Press, 1961).
- , "Society and Culture", dans JACOBS, *Culture for the Millions?*, 43-52.
- ARNOLD Matthew, *Culture and Anarchy and Other Writings* [1869] (Cambridge : Cambridge University Press, 1993).
- BELL Daniel, , *The End of Ideology* (Glencoe : The Free Press, 1960)
- BENDINER Robert, "When Culture Came to the Main Street", *Saturday Review* (1er Avril 1967), 19-21.

- BENJAMIN Walter, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée" [1936], *Écrits français* [MONNOYER Jean-Maurice, ed.] (Paris: Gallimard, 1991), 140-71.
- BERELSON Bernard, "Who Reads What Books and Why", *Saturday Review of Literature* (12 mai 1951), dans ROSENBERG et WHITE, *Mass Culture*, 119-125.
- BOGAN Louise, "Some Notes on Popular and Unpopular Art", *Partisan Review* (été 1943), 391-40.
- BOURNE Randolph, "The Heart of the People", *The New Republic* (3 juillet 1915), 233.
- BROGAN Denis: "Taste and the Common Man", *Saturday Review* v. 36 (28 février 1953), 10-12 et 48-50.
- , "The Problem of High Culture and Mass Culture", *Diogenes* (1954) repris DAVISON, MEYERSON et SHILS [eds.] *Literary Taste, Culture and Mass Communication. Volume 1 – Culture and Mass Culture*, 187-99
- BROCH Hermann "Quelques remarques sur le problème du Kitsch" [1933 et 1954] dans DORFLES, *Le Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*, 58-80.
- CANTOR Muriel, "Book Review: Mass Culture Revisited", *Social Forces* (juin 1973), 515-6
- COLEMAN Jerry [scenario] et SCAFFENBERGER Kurt [dessin], "The Two Faces of Superman", *Superman* n° 126 (janvier 1959) dans *Showcase : Superman* (New York : DC, 2005), 224-231.
- COSER Lewis A., "Nightmares, Daydreams and Prof. Shils", *Dissent* (été 1958), 268-273.
- CURLEY Thomas F., "Man and Mass Culture", *Commonweal* (17 mai 1957), 185-6.
- DEFORREST James Lee, "Commercial conscience", *Newsweek* (4 novembre 1946), 66.
- DE MOTT Benjamin, "Statement and Struggle: A Note on Teaching against the Environment", *Daedalus* (hiver 1963), 21-29.
- DENNEY Reuel, *The Astonished Muse* (Chicago: Chicago University Press, 1957).
- DEWEY John, *Art As Experience* [1934] (New York: Perigee Books, 1980).
- DODDS John W., *American Memoir, a Provocative Study of Our Mass Culture from 1900 to the Present* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961).
- DOHERTY Brian, "Art: Avant-Garde Revolt", *New York Times* (31 octobre 1962), 41.
- DUTCH Dana et KIEFFER Henry C., *Macbeth, Stories by Famous Authors Illustrated* n°6 (août 1950).
- ELLIOT George P., "McLuhan : Double Agent", *The Public Interest* (été 1966) dans STEARN, *McLuhan Hot and Cool*, 87-96.
- ELIOT Thomas Stern, *Notes towards the Definition of Culture* (London: Faber and Faber, 1948).
- FARRELL James T., "The Language of Hollywood", *Saturday Review of Literature* (5 août 1944), 29-32.
- FELDSTEIN Al et VAUGHN Vince, "EC, Mad and Beyond", *Overstreet Comic Book Price Guide* 30 (2000), 24-8.
- FIEDLER Leslie A., "The Middle Against Both Ends", *Encounter* (1955), dans ROSENBERG et WHITE, *Mass Culture*, 537-47.
- , "Our Country and Our Culture", *Partisan Review* (mai-juin 1952), 294-8.
- , "The New Mutants", *Partisan Review* (Automne 1965), 505-520.
- FITZGERALD Scott, *The Last Tycoon* dans *Three Novels* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953).
- FLEMING Eugene D., "Recognize Talent If You See It", *Cosmopolitan* (septembre 1960), 54-8.
- FRIEDSON Eliot, "Communication research and the concept of the Mass", *American sociological review* (18 June 1953), 313-7.
- GANS Herbert J., "The Creator-Audience Relationship in the Mass Media: An Analysis of Movie-Making", dans ROSENBERG et WHITE, *Mass Culture*, 315-324.
- , "Popular Culture and High Culture Critics", *Dissent* (printemps 1958), 185-187.
- , *Popular Culture and High Culture, an Analysis and Evaluation of Taste* (New York: Basic Books inc., 1974)

- GLAZER Nathan, "The Authoritarian Personality in Perspective", *Commentary* (June 1950), 580.
- GOLFFING Francis, "Wiping the Slate Clean", *Commentary* (Juin 1959), 546-47.
- GURKO Leo, *Heroes, Highbrows and the Popular Mind* (New York: Bobs Merrill Cie., 1953).
- GREENBERG Clement *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961).
- , "Avant-Garde and Kitsch", *Partisan Review* (1939), dans ROSENBERG et WHITE, *Mass Culture*, 98-107.
- , "The Plight of Our Culture", *Commentary* (juin 1953), 558-566.
- , "Work and Leisure under Industrialism", *Commentary* (juillet 1953), 54-62.
- GREGORY Horace, "Our Country and Our Culture", *Partisan Review* (juillet-août 1952), 435-9.
- VAN DEN HAAG Ernest, "Of Happiness and Despair We Have no Measure", extrait de *The Fabric of Society* (1957), dans ROSENBERG et WHITE, *Mass Culture*, 504-36.
- , "A Dissent from the Consensual Society", dans JACOBS, *Culture for the Millions?*, 52-62.
- HANES Philip, "We're Cultured Too", *Saturday Evening Post* (25 février 1961), 26-7 et 77-80.
- HAUSER Arnold, "Popular Art and Folk Art", *Dissent* (été 1958), 229-237.
- HAZARD Patrick D., "The Public Arts and the Private Sensibility" [Contemporary Literary Scholarship (1958)], dans DAVISON, MEYERSON et SHILS [eds.] *Literary Taste, Culture and Mass Communication. Volume 1 – Culture and Mass Culture*, 133-166.
- HEMLEY Cecil, "The Problem of the Paperbacks", *The Commonweal* (1954) dans ROSENBERG et WHITE, *Mass Culture*, 141-4.
- HOGGART Richard, *The Uses of Literacy* (Londres: Chatto et Windu, 1957).
- HOOK Sydney, "Our Country and Our Culture", *Partisan Review* (septembre-octobre 1952), 569-574.
- HORKHEIMER Max, "Art and Mass Culture" [1941] dans *Critical Theory* (New York: Continuum, 1975), 273-90.
- HOWE Irving, "Culture and Radicalism", *Commentary* (Mai 1959), 454-58.
- , "A Mind's Turning", *Dissent* (hiver 1960), 31-38
- , "The New York Intellectuals, A chronicle and a Critique", *Commentary* (Octobre 1968), 29-51.
- , "The New Yorker and Hannah Arendt", *Commentary* (Octobre 1963), 318-9.
- , "Notes on Mass Culture", *Politics* (été 1948), 120-3 dans ROSENBERG et WHITE, *Mass Culture*, 496-503.
- , "A Word to Our Readers", *Dissent* (Hiver 1954), 3.
- HUGHES Stuart, "Mass Culture and Social Criticism" dans JACOBS, *Culture for the Millions?*, 142-7.
- HYMAN Stanley Edger, "Ideals, Dangers and Limitations of Mass Culture" dans JACOBS, *Culture for the Millions?*, 124-41.
- JACOBS Norman [ed.], *Culture for the Millions?* (Boston: Beacon Press, 1964 [1961]).
- KAEL Pauline, *Kiss Kiss Bang Bang* (Boston: Little, Brown and co., 1968).
- KAUFMAN Stanley, "Can Culture Explode, Notes on Subsidizing the Arts", *Commentary* (août 1965), 19-28.
- KLONSKY Milton, "Along the Midway of Mass Culture", *Partisan Review* (été 1949), 349-365.
- KLUGER Richard, "Sex and the Superman", *Partisan Review* (printemps 1966), 111-115.
- KORNHAUSER William, *The Politics of Mass Society*, (Glencoe : The Free Press, 1959).
- KOSTELANETZ Richard, "Understanding McLuhan (In Part)", *New York Times Magazine* (29 janvier 1967), 206.
- KURTZMAN Harvey [scenario] et al., *Mad* n°1 à 23 (New York : EC Comics, 1952-55).
- KURTZMAN Harvey et SWAIM Don "Audio Interview with Harvey Kurtzman" [1985], *Wired for Books*, <http://wiredforbooks.org/harveykurtzman> [novembre 2005].

- LANG Kurt, "Mass Culture – Review", *Public Opinion Quarterly* (1958), 557-8.
 ———, "Mass Culture Revisited – Review", *Public Opinion Quarterly* (Janvier 1972), 288-89.
- LAZARSELD Paul, BERELSON Bernard et GAUDET Franck, *The People's Choice* (New York: Columbia University Press, 1944).
- LAZARSELD Paul et MERTON Robert K., "Mass Communication, Popular Taste and Organized Social Action" (1948), dans ROSENBERG et WHITE, *Mass Culture*, 457-73.
- LAZARSELD Paul, "Administrative and Critical Communications Research," *Studies in Philosophy and Social Science*, Vol. IX, No. 1 (1941), 3-16.
 ———, *Qu'est-ce que la sociologie?* (Paris : Gallimard, 1971)
- LEAVIS F.R. et THOMPSON Denys, *Culture and Environment, The Training of Critical Awareness* (Londres: Chatto & Windu, 1933).
- LERNER Max, "Our Country and Our Culture", *Partisan Review* (septembre-octobre 1952), 581-5.
- LOWENTHAL Leo, *Literature, Popular Culture and Society* (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1961)
 ———, "Historical Perspectives on Mass Culture", *American Journal of Sociology* (1950) dans ROSENBERG et WHITE, *Mass Culture*, 46-58.
- LYND Robert S. et Helen Merrell Lynd, *Middletown : A Study in American Culture* [1929] (New York: Harcourt Brace Jovanovitch, 1959).
- MACDONALD Dwight, *Against the American Grain* (New York: Random House, 1962).
 ———, "A Theory of Popular Culture", *Politics* n°1 (février 1944)
 ———, "A Theory of Mass Culture", *Diogenes* n°3 (été 1953), 1-17 dans ROSENBERG et WHITE, *Mass Culture*, 59-73.
 ———, "The Book-of-the-Millennium Club", *The New Yorker* (29 novembre 1952), dans *Against the American Grain*, 243-61.
 ———, "A Corrupt Brightness", *Encounter* (juin 1957), 75-82.
 ———, "By Cozzens Possessed" *Commentary* (Janvier 1958), dans *Against the American Grain*, 187-212.
 ———, "Howtoism", *The New Yorker* (22 mai 1954) dans *Against the American Grain*, 360-392.
 ———, "Letters: The Question of Kitsch", *Dissent*, (hiver 1958), 398-401.
 ———, "Masscult & Midcult" *Partisan Review* (printemps et automne 1960), dans *Against the American Grain*, 3-75.
 ———, "Running it Up the Totem Pole", *Book Week* (7 juillet 1964) dans STEARN, *McLuhan Hot and Cool*, 235-43.
- MACDONALD Dwight et WRESZIN Michael [ed.], *A Moral Temper, The Letters of Dwight Macdonald* (Chicago : Ivan R. Dee, 2001).
 ———, *Interviews with Dwight Macdonald* (Jackson: University Press of Mississippi, 2003).
- MALCOLM Donald, "Drugstore Culture", *The New Republic* (29 juillet 1957), 16.
- MANNES Mannes, "They're Cultural But Are They Cultured?", *New York Times Magazine* (9 juillet 1961), 14, 36-37.
- McCARTHY Mary, "A Bolt From the Blue", *The New Republic* (juin 1962), dans NABOKOV Vladimir, *Pale Fire* [1962] (Londres : Penguin, 1991), i-xxii.
 ———, *The Groves of Academe* [1953] (Londres: Panther Books, 1964).
- McLUHAN Marshall, *The Gutenberg Galaxy: The Making of the Typographic Man* (Toronto: University of Toronto Press, 1962).
 ———, *Understanding Media, the Extension of Man* (Boston: MIT Press, 1994 [1964]).
 ——— "Sight, Sound and Fury", *The Commonweal* vol.60 (1954) dans ROSENBERG et WHITE, *Mass Culture*, 489-95.
- McNASPY C.J. "The Culture Explosion", *America* (3 décembre 1960), 340-2.
- MEEHAN Thomas, "Not Good Taste, Not Bad Taste – It's 'Camp'", *New York Times Magazine* (21 mars 1965), 30 et 113-4.

- MERTON Robert, *Social Theory and Social Structure*, Second edition (New York; The Free Press, 1957)
- MEYER Karl, "Kulturvak 112B: 'You Can't Lick it. It Joins You'", *Newsweek* (28 janvier 1963), 26.
- , "Reviews : The Uses of Literacy, Mass Culture", *The Washington Post* (1er septembre 1957), E6.
- MEYERSON Mary Lea, "Book Review : Mass Culture, the Popular Arts in America", *The American Journal of Sociology* (mai 1957), 623.
- MEYERSON Rolf, "Social Research in Television", ROSENBERG et WHITE, *Mass Culture*, 345-57.
- MILLS Charles Wright, "Our Country and Our Culture", *Partisan Review* (juillet-aout 1952), 446-50.
- MUHLEN Norbert, "Comic Books and Other Horrors", *Commentary* (v.7, 1949), 80-6.
- NEWMAN William J., "The Culture of the 'Proles'", *Dissent* (printemps 1958), 154- 161.
- NYE Russel, *The Unembarrassed Muse* (New York: The Dial Press, 1970)
- OPPENHEIMER Robert, "Prospects in the Arts and Sciences", *New York Times* (27 décembre 1954)
- ORTEGA Y GASSET José, *La Révolte des masses* [1932, trad. Louis Parrot] (Paris: Le Labyrinthe, 1986)
- ORWELL George, *1984* [1949] (Londres: Penguin Books, 1954).
- , "Raffles and Miss Blandish", *Horizon* (octobre 1944) dans ROSENBERG et WHITE, *Mass Culture*, 154-164.
- OSTRIKER Alicia, "Anti-critic", *Commentary* (juin 1966), 83.
- PHILLIPS William et RAHV Philip, "Our Country and Our Culture, Editorial Statement", *Partisan Review* (mai-juin 1952), 282-6.
- PHILLIPS William, *A Partisan View* (New York: Stein and Day, 1983).
- , "Radical Styles", *Partisan Review* (n°3, 1969), 388-400.
- POAGUE Leland [ed.] *Conversations With Susan Sontag* (Jackson : University of Mississippi Press, 1995).
- PODHORETZ Norman, *Making It* (New York: Random House, 1967).
- PORTER Frank, "The Mass Culture Bonanza, 3 Presidents Help Give It Impetus", *The Washington Post* (9 mai 1961), B8.
- REED Virgil D., "Us Uncultured Americans – A Brief Review of Cultural Accomplishments", *Vital Speeches of the Day* (juillet 1953), 593-7.
- RIESMAN David, *Individualism Reconsidered* (New York : The Free Press, 1954).
- , "Comments on 'American Intellectuals'", *Daedalus* (été 1959).
- , "Land of Opportunities", *Commentary* (Octobre 1952) 387-390.
- , "Our Country and Our Culture", *Partisan Review* (mai-juin 1952), 310-15.
- ROSENBERG Bernard et WHITE David Manning [eds.], *Mass Culture, The Popular Arts in America* (Glencoe : The Free Press, 1957).
- , *Mass Culture Revisited* (New York: Van Nostrand Reinhold, 1971).
- ROSENBERG Bernard, "Attitudes to Mass Culture", *Dissent* (Winter 1956), 25-28.
- , "Mass Culture in America", *Mass Culture*, 3-12.
- , "Mass Culture Revisited", *Mass Culture Revisited*, 3-21.
- ROSENBERG Harold, *The Anxious Object* (New York: New American Libray, 1964)
- , "The Game of Illusion", *The New Yorker* (24 novembre 1962), 161-167.
- , "The Herd of Independent Minds", *Commentary* (septembre 1948), 244-52.
- , "Philosophy in a Pop Key", *The New Yorker* (1965) dans STEARN, *McLuhan Hot and Cool*, 231-32.
- , "Pop Culture and Kitsch Criticism" *Dissent* (hiver 1958), 14-19.
- , *The Tradition of the New* (New York, McGraw et Hill, 1959).
- ROSTEN Leo "The Intellectuals and the Mass media", dans JACOBS, *Culture for the Millions?*, 71-84.
- ROTH Philip, "Writing American Fiction", *Commentary* (mars 1961), 223-33.

- SCHRAMM Wilbur [ed.] *Mass communications* (Urbana: University of Illinois Press, 1949)
- SELDES Gilbert, "The People and the Arts", dans ROSENBERG et WHITE, *Mass Culture*, 74-97.
- , "The Public Arts, dans ROSENBERG et WHITE, *Mass Culture*, 557-61.
- , Gilbert Seldes, *The Public Arts* (New York: Simon and Schuster, 1956)
- , *The Seven Lively Arts* [1924] (New York: Sagamore Press, 1957).
- , "Taste, Mediocrity and Everyman", *The Saturday Review* (11 mai 1957), 46.
- SHANNON Lyle W. "The Opinions of Little Orphan Anny and Her Friends", *Public Opinion Quarterly* vol.18 (1954) dans ROSENBERG et WHITE, *Mass Culture*, 212-217.
- SCHWARZ Delmore, "Masterpieces as Cartoons", *Partisan Review* (juillet-août 1952), 461-71.
- SHILS Edward, "Daydreams and Nightmares: Reflections on the Criticism of Mass Culture", *Sewanee Review* (1957), dans SHILS, *The Intellectuals and the Powers* (Chicago : University of Chicago Press, 1972), 248-64.
- , "Mass Society and Its Culture", dans JACOBS, *Culture for the Millions?*, 1-27.
- SLOTE Claire Trieb, "The Booming Market in Mass Culture", *Dun's Review* (mai 1961), 45-50
- SOLOMON Barbara Probst, "I'd Rather Be Dwight" *The New York Review of Books* vol. 1 (1^{er} février 1963). Archives en ligne du magazine : <http://www.nybooks.com/contents/19630201> [janvier 2006].
- SONTAG Susan, *Against Interpretation and other essays* [1966] (New York: Picador, 1990)
- , "Against Interpretation", *Evergreen Review* (1964) dans *Against Interpretation*, 3-14.
- , "Afterword: Thirty Years After", dans *Against Interpretation*, 305-12.
- , "Notes on 'Camp'", *Partisan Review* (automne 1964) dans *Against Interpretation*, 275-92.
- , "One Culture and the New Sensibility," *Mademoiselle* (1965) dans *Against Interpretation*, 298-300.
- STANTON Frank, "Parallel Paths", dans JACOBS, *Culture for the Millions?*, 85-91.
- , *Mass Media and Mass Culture* (New York: Columbia Broadcasting System, 1962).
- STEPHENS Elisabeth, "Miss Camp Herself", *New Republic* (19 février 1966), 24-6.
- THOMAS Samuel Charles, "Contra Sontag", *The Nation* (21 février 1966), 219-21.
- DE TOCQUEVILLE Alexis, *De la démocratie en Amérique, Livre II* [1835], (Paris : Folio Histoire, 1986)
- TWAIN Mark, "Fenimore Cooper's Literary Offenses" (1895) dans *Great Short Work of Mark Twain* (New York : Harper and Row, 1967), 169-81.
- TYLER Parker, "The Movies as Fine Art", *Partisan Review* (juillet 1957), 422-7.
- TYLOR Edward Burnett, *Primitive Culture* (Londres : John Murray, 1871).
- VEBLEN Thorstein, *The Theory of the Leisure Class* (1899). En ligne dans le cadre du *Projet Gutenberg*. <http://www.gutenberg.org/etext/833> [décembre 2006]
- VELDE Patrick, "The Sontag Sensibility", *Commonweal* (24 juin 1966), 390-2.
- WAGNER Geoffrey, *Parade of Pleasure, A Study of Popular Iconography in the USA* (Londres : D. Verschoyle, 1954).
- WARSHOW Robert, *The Immediate Experience* [1962] (Cambridge : Harvard University Press, 2001).
- , "The Legacy of the 30's", *Commentary* (décembre 1947), dans *The Immediate Experience*, 3-18.
- , "Woofed with Dreams" *Partisan Review*, (novembre-décembre 1946), dans *The Immediate Experience*, 19-23.
- , "Paul, the Horror Comics, and Dr. Wertham", *Commentary* vol.17 (1954), dans ROSENBERG et WHITE, *Mass Culture*, 199-211.

- WERTHAM Fredric, *Seduction of the Innocent* (New York: Rinehart, 1954).
- WEST Nathanael, *The Day of the Locust* [1939](New York: New Directions, 1962).
- WHITE David Manning et ADEL Robert [eds.], *The Funnies, An American Idiom*, (New York : The Free Press, 1963).
- WHITE David Manning, "What's Happening to Mass Culture?", *Saturday Review* (3 novembre 1956), 11-13.
- , "Mass Culture in America : Another Point of View", *Mass Culture*, 13-21.
- WHIPPLE Leon, "Books on the Belt", *The Nation* vol.128, n°3319 (13 février 1929), 183.
- WHITMAN Walt, *Democratic Vistas* [1871] dans *The Complete Poetry and Prose of Walt Whitman* (New York: Garden City Books, 1948), 208-263 et extrait dans ROSENBERG et WHITE, *Mass Culture*, 35-40.
- WILLIAMS Raymond, *Culture and Society 1780-1950* (Londres : Chatto et Windu, 1958).
- , *The Long Revolution and the British Left* (Londres : Chatto et Windu : 1965).
- WILLIS Garry, "Mass Culture Criticized en Masse", *National Review* (24 aout 1957), 161.
- WIPPLER B. J., "Are You Getting Your Share of Culture?", *Cosmopolitan* (septembre 1960), 43.
- WOLFE Thomas K., "The New Life Out There", *The International Herald Tribune* (1965) dans STEARN, *McLuhan Hot and Cool*, 37-56.
- WOOLF Virginia, "The Movies and Reality" *The New Republic* (4 aout 1926), 308.
- VAN WYCK BROOKS Van, *America's Coming of Age* (New York: B.W. Huebsch, 1915).
- Two-Gun Western* n°13 (avril 1952).
- Cosmopolitan* v.149, n°3 (septembre 1960).
- "A Symposium on TV", *Dissent* (été 1960), 296-302.
- "Our Country and Our Culture", *Partisan Review* (1952, n°3-5). 282-326, 420-450 et 562-597.
- "Culture at the Present Moment", *Commentary* (décembre 1974), 31-50.
- "John McCormack, 41, To Retire in 9 Years", *New York Times* (30 juin 1925), 14
- "A Cultural Explosion", *Life* (1^{er} octobre 1954), 38.
- "The Culture Business", *Newsweek* (3 décembre 1962), 62.
- "The Culture Fizzle", *Newsweek* (8 mars 1965), 82.
- "The Story of Pop", *Newsweek* (25 avril 1966), 56-61.
- "Camp, Religious Style", *Christian Century* (14 avril 1965), 479.
- "Maddiction", "Maddiction", *Time Magazine* (7 juillet 1958), 53.
- "Enemy of the Ooze", *Time Magazine* (4 janvier 1963) [archives en ligne].
- "Pop Art – Cult of the Commonplace", *Time Magazine* (3 mai 1963), [archives en ligne].
- "Blowing Hot and Cold", *Time Magazine* (1^{er} juillet 1964), [archives en ligne].
- "Camp", *Time Magazine* (11 décembre 1964) [archives en ligne].
- "Exploding the Explosion", *Time Magazine* (2 décembre 1966) [archives en ligne].
- "Dark Lady of the Tuned-In", *Time Magazine* (9 mai 1969), [archives en ligne].

Sources secondaires

- ANDRAE Thomas, "From Menace to Messiah: The History and Historicity of Superman" (1980) dans LAZERE *American Media and Mass Culture : Left Perspectives*, 124-138.
- ANDREWS Janice et REISCH Michael, [eds.], *The Road not Taken, A History of Radical Social Work in the United States* (Londres : Routledge, 2002).
- ANG Ien, *Watching Dallas* (Londres : Methuen, 1985).
- BAUGHMAN James L., *The Republic of Mass Culture* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1992).
- BAYDO, Gerald [ed.], *The Evolution of Mass Culture in America, 1877 to the Present* (Saint Louis : Forum Press, 1982).

- BEATY Bart, *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture* (Jackson: Mississippi University Press, 2005).
- BEATY Bart et FISCHER Craig "Let's You and Him Fight: Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture", *The Comics Reporter* (décembre 2005), <http://www.comicsreporter.com/index.php/briefings/commentary/3607/> [décembre 2006].
- BENNET Andy, "Mass Society", dans BULLOCK Alan et TROMBLEY Stephen [eds.], *The Norton Dictionary of Modern Thought* (New York: Norton Companies, 1999), 507-8.
- BLANCHARD Gérard, *Histoire de la bande dessinée*, (Verviers [bel]: Marabout Université, 1969).
- BLOOM Alexander, *Prodigal Sons, the New York Intellectuals and Their World* (New York, Oxford University press, 1986).
- BOURDIEU Pierre, *La Distinction* (Paris : Editions de Minuit, 1979).
- , *Les règles de l'art. Genèse et constitution du champ littéraire* (Paris : Le Seuil, 1992)
- BRANTLINGER Patrick, *Bread and Circuses, Theories of Mass Culture as Social Decay* (Ithaca: Cornell University Press, 1983).
- BRETON Philippe et PROULX Serge, *L'explosion de la communication à l'aube du XXI^e siècle* (Paris : La Découverte, 2002).
- BROWNE Ray, *Against Academia* (Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1989).
- BULIK Lou Anne, *Mass Culture Criticism and Dissent*, (Berne : Peter Lang inc., 1993).
- CAUTE David, *The Dancer Defects, The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War* (Oxford : Oxford University Press, 2003).
- DE CERTEAU Michel, *La culture au pluriel* (Paris : Union Générale d'Éditions, 1974).
- CHABON, Michael *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay* (New York: Random House, 2000).
- CIMENT Ciment "En exil au paradis, les écrivains", dans *Hollywood 1927-1941, la propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain* (Paris : Editions Autrement, 1991), 148-55.
- CLOWES Dan, *Pussey* (Seattle : Fantagraphics, 2006).
- COHEN Lizabeth, "Encountering Mass Culture at the Grassroots: The Experience of Chicago Workers in the 1920's", *American Quarterly*, vol.41, n°1 (mars 1989), 6-33.
- CORLISS Richard, "That Old Feeling: Hail Harvey", *Time Magazine* [web exclusive] (5 mai 2004), <http://www.time.com/time/columnist/corliss/> [décembre 2006]
- DARGHIS Manohla, "The Violence (and the Seafood) Is More Than Raw", *The New York Times* (25 mars 2005) [en-ligne] <http://www.nytimes.com/2005/03/25/movies/25boy.html> [décembre 2005].
- DAVISON Peter, MEYERSON Rolf et SHILS Edward [eds.] *Literary Taste, Culture and Mass Communication*. 14 volumes (Cambridge : Chadwyck-Healey inc., 1978).
- DEVLIN Devlin "EC Comics, A Legacy of Mediocrity", *The Comics Journal* n°238 (octobre 2001) disponible en version électronique http://www.tcj.com/238/e_devlin.html [août 2006].
- DIMAGGIO, "Cultural Entrepreneurship in Nineteenth Century Boston : The Creation of an Organizational Base for High Culture in America", *Media Culture and Society* vol. 4 (1982), 33-50.
- DORFLES Gillo, *Le Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût* [1968, trad. de l'italien par Paul Alexandre] (Bruxelles: Editions Complexe, 1978).
- DORFMAN Ariel et MATTELARD Armand, *How to Read Donald Duck* (New York : International General, 1975)
- DORMAN Joseph, *Arguing the World* (Chicago : Chicago University Press, 2000).

- DURAND Pascal, "De la 'littérature industrielle' au 'poème populaire moderne'" dans MOLLIER, SIRINELLI et VALLOTON [eds.] *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*, 23-36.
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte* [1962, trad. Chantal Roux de Bézieux] (Paris Editions du Seuil, 1965).
- , *De Superman au surhomme* (Paris : Grasset, 1993).
- , "Casablanca, or the Cliches Are Having a Ball", dans Sonia Maasik and Jack Solomon [eds.], *Signs of Life in the U.S.A.: Readings on Popular Culture for Writers* (Boston: Bedford Books, 1994), 260-264.
- EISNER Will, *The Dreamer* (Northampton : Kitchen Sink Press, 1986).
- ENGELHARDT Tom, *The End of Victory Culture* (New York : Basic Books, 1995).
- FISCH Stanley, *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Community* (Cambridge : Harvard University Press, 1980).
- FOLKERTS Jean et TEETERS Dwight, *Voices of a Nation* (New York, Toronto: Macmillan, 1994)
- FRANCIS Mark, *Les années pop, 1956-1958* (Paris : Editions du centre Pompidou, 2001)
- GABILLIET Jean Paul, *Des Comics et des homes, histoire culturelle des comic books aux Etats-Unis* (Nantes : Editions du temps, 2005).
- , "Un cas de censure par médiatisation: les séances de la commission Hendrickson sur l'industrie des comic books", *Revue française d'études américaines* 52 (mai 1992), 161-172.
- GANS Herbert J., *Popular Culture and High Culture, Revised edition* [première ed. 1974] (New York : Basic Books, 1999).
- VAN GELDER Lawrence, "Bernard Rosenberg, 72, Author And a Professor of Sociology", *New York Times* (27 janvier 1996).
- GIBSON William, "The Gernsback Continuum" [1981], *Burning Chrome* (New York : Ace Books, 1987).
- GORDON Ian, *Comic Strips and Consumer Culture 1890-1945* (Washington et Londres : Smithsonian Institute Press, 1998).
- GORMAN Paul, *Left Intellectuals and Popular Culture in America* (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996).
- GRIPSRUND Jorstein, "High Culture Revisited" (1989) dans STOREY, *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 532-45.
- GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée* (Paris : PUF, 1999).
- HALL Stuart, "Cultural Studies, Two Paradigms", *Media, Culture and Society* v.2 (1980) 57-72.
- HAMILTON Richard F. et WRIGHT James D., *The State of the Masses* (New York: Aldine Publishing Company, 1986).
- HAMON Jacques, *The Collectors Showcase*, www.noosphere.com/showcase/index.htm [décembre 2006].
- HARVEY Robert, *The Art of the Comic Book, an Aesthetic History* (Jackson, University Press of Mississippi, 1996).
- HEBDIGE Dick, *Hiding in the Light* (New York: Routledge, 1988).
- HEGEMAN Susan, *Patterns for America, Modernism and the Concept of Culture* (Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1999).
- HERMAN Paul, *Epopée et mythe du western dans la bande dessinée* (Grenoble: Glénat, 1982).
- HEY Tony et WALTER Patrick, *Einstein's Mirror* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).
- HOBSBAWM Eric, *The Age of Empire, 1875-1914* (New York : Random House, 1987)
- , *The Age of Extremes* (New York: Random House, 1994).
- HOWE Irving, *A Margin of Hope* (New York : Harcourt, Brace, Jovanovitch, 1982).
- JAY Martin, *The Dialectal Imagination, A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-1950* (Boston : Little, Brown & Co, 1973).

- JONES William, *Classics Illustrated: A Cultural History* (New York:McFarland and Company, 2001).
- JOWETT Garth S., "Introduction to the Transaction Edition", dans JACOBS Norman [ed.], *Mass media in Modern Society* (New Brunswick : Transaction Publishers, 1992), 1-24.
- JOWETT Garth S., JARVIE Ian C., et FULLER Kathryn H., *Children and the Movies-Media Influence and the Payne Fund Controversy* (New York: Cambridge University Press, 1996).
- KALIFA Dominique, *La culture de masse en France 1.1860-1930* (Paris: La Découverte, 2001).
- KAMMEN Michael, *American Culture, American Tastes* (New York: Alfred A. Knopf, 1999)
- , *The Lively Arts, Gilbert Seldes and the Transformation of Cultural Criticism in the United States* (New York : Oxford University Press, 1996).
- KUMAR Krishan, "Mass Culture" dans dans BULLOCK Alan et TROMBLEY Stephen [eds.], *The Norton Dictionary of Modern Thought* (New York: Norton Companies, 1999), 506-7.
- LAZERE Donald [ed.] *American Media and Mass Culture: Left Perspectives* (Berkeley: University of California Press, 1987).
- LEHMAN Chris, *Revolt of the Masscult*, (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003).
- LEVINE Lawrence, *Highbrow, Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1988).
- LEVY Howard Ley, *Government and the Arts, Debates over Federal Support of the Arts in America from George Washington to Jesse Helms* (Boston : University Press of America, 1997).
- LIPPART Lucy [ed.], *Pop art* (Londres, New York : Thames and Hudson, 1970).
- LUPOFF Dick et THOMPSON Dick [eds.], *All in Color for a Dime* (New York : Arlington House, 1970).
- MADOFF Steven Henry, *Pop Art – A Critical History* (Berkeley : University of California Press, 1997).
- MANCHEL Frank, *Film Study, an Analytical Bibliography, Volume 1* (Londres : Associated University Press, 1990).
- MARTEL Frédéric, *De la culture en Amérique* (Paris : Gallimard,2006).
- MASSON Alain [ed.], *Hollywood, 1927-1941* (Paris : Autrement, 1991).
- MATTELARD Armand et MATTELARD Michel, *Histoires des théories de la communication* (Paris: La découverte, 2002).
- MATTELARD Armand et NEVEU Erik, Dossier "Les cultural studies", *Réseaux* n°80 (décembre 1996), 5-128.
- MAY Lary, *Screening Out the Past : The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry* (New York : Oxford University Press, 1980).
- McCLOUD Scott , *Understanding Comics, the Invisible Art* (New York: Kitchen Sink Press, 1993).
- McELVAINE Robert, *Encyclopedia of the Great Depression*, (New York : Macmillan Reference, 2004).
- MODLESKI Tania [ed.], *Studies in Entertainment, Critical Approaches to Mass Culture* (Bloomington and Indianapolis : Indiana U. Press, 1986).
- MOLENAT Xavier, "Une culture néfaste ?", *Sciences humaines* n°170 (avril 2006).
- MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean François Sirinelli et VALLOTTON François [eds.] *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940* (Paris : PUF, 2006).
- MORIN Edgar, "Sociologie de masse - Culture de Masse" [1964], *Encyclopedia Universalis*, version électronique 6.0 [CD-Rom] (Paris : Universalis France S.A., 2000).
- MORGAN Harry, *Principes des littératures dessinées* (Angoulême : Editions de l'An 2, 2003).

- MUNBY Johnathan, *Public Enemies, Public Heroes* (Chicago : Chicago University Press, 1999).
- NABOKOV Vladimir, *Speak, Memory* (Londres : Penguin Books, 1969).
- NETZER Dick, *The Subsidized Muse, Public Support for the Arts in the United States* [1978] (Ipswich : Gregg Revivals, 1993).
- NYBERG Amy Kiste, *Seal of Approval, the History of the Comics Code* (Jackson: Mississippi University Press, 1998).
- OHMANN Richard, *Selling Culture, Magazines, Market and the Class at the Turn of the Century* (Londres, New York: Verso, 1996).
- PALMIER Jean-Michel, "Hannah Arendt /Walter Benjamin . Une rencontre insolite", *Magazine Littéraire* n°337 (novembre 1995), 33-36.
- PARFAIT Claire, "Is Book Reading Doomed? Le discours des éditeurs pendant la crise." *Transatlantica* (janvier 2006), www.transatlantica.org/document236.html [vérifié en décembre 2006].
- PHILLIPS William, *A Partisan View, Five Decades of Literary Life* (New York : Stein and Day, 1983).
- PLAYSTEAD James W., *The Story of Advertising* (New York: The Ronald Press Company , 1958).
- POSNOCK Robert, *The Trial of Curiosity : Henry James, William James and the Triumph of Modernity* (New York: Oxford University Press, 1991).
- POSTMAN Neil, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business* (New York: Viking – Penguin, 1985).
- RICHE Riche et EIZYKMAN Boris, *La bande dessinée de science-fiction américaine* (Paris : Albin Michel, 1976).
- ROLLYSON Carl et PADDOCK Lisa, *Susan Sontag , The Making of an Icon* (New York: Norton & Company, 2000).
- RIOUT Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?* (Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, 2000).
- SWINGEWOOD Alan, *The Myth of Mass Culture*, (Londres: MacMillan, 1977).
- REEVES Thomas, *Twentieth Century America: a Brief History* (New York: Oxford University Press, 2000).
- ROSS Andrew, *No Respects, Intellectuals and Popular Culture* (New York : Routledge, 1989).
- SADOUL George, *Histoire générale du cinéma* vol. 3 (Paris: Denoel, 1952).
- SAXTON Alexander, *The Rise and Fall of the White Republic, Class Politics and Mass Culture in Nineteenth Century America* (Londres, New-York : Verso, 1990).
- SCOTT SMITH Giles, *The Politics of Apolitical Culture* (Londres : Routledge, 2002).
- STEARNS Gerald [ed.], *McLuhan Hot and Cool* (Londres: Penguin, 1968).
- STEIGER Janet, *Blockbuster TV* (New York: New York University Press, 2000).
- STOREY Jon, *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 2nd edition (Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998).
- THORBURN David, "Art and the Masses", *Commentary* (mai 1975), 83-5.
- TINGLEY Donald, "The Popular Culture", *Social History of the United States*, volume 3 (Detroit: Gale Research Company, 1979), 179-191.
- TWITCHELL James, *Adcult USA* (New York : Columbia University Press, 1996).
- , *Carnival Culture: The Thrashing of Taste in America* (New York: Columbia University Press, 1992).
- WALD Alan, *The New York Intellectuals: the Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left, from the Thirties to the Eighties* (Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1987).
- WATT-EVANS Lawrence, "The Other Guys: Pre-Code Horror Comics" (1999), publié à l'origine dans *The Scream Factory* n°18 (1997), www.watt-evans.com/theotherguys.html [Mai 2005].
- WIGGERHAUS Rolf, *The Frankfurt School, Its History, Theories and Political Significance* [1986, trad. Michael] Robertson (Cambridge : The MIT Press, 1994).

- WILSON James et WILSON Stan Le Roy, *Mass Media/Mass Culture*, 4e éd. [première éd. 1989] (New York : McGraw & Hill, 1998)
- WISSE Ruth R., "The New York (Jewish) Intellectuals", *Commentary* (novembre 1987), 28-38.
- WOLFE Richard, *Crime Boss*, www.crimeboss.com [mai 2005].
- WOLFF Janet, *The Social Production of Art* (London: Macmillan Education, 1981).
- WRESZIN Michael, *A Rebel in Defense of Tradition* (New York: Basic Books, 1994).
- "Et pourtant on la regarde", *Télérama* n°2906 (24 au 30 septembre 2005), 14-24.

Index des noms propres

A

ABRAMS, NATHAN: 301, 303
 ADORNO, THEODOR: 13, 14, 16, 23, 38, 60–70,
 74, 80, 98, 101, 105, 115, 132–47, 149, 151,
 154, 157, 158, 161, 162, 180, 184, 188, 195,
 196, 211, 212, 218, 221, 222, 246, 253, 254,
 256, 263, 270, 310, 311, 323, 338, 343, 346,
 358, 366, 381, 383, 443, 452, 454
 AGEE, JAMES: 53, 107
 ALLOWAY, LAWRENCE: 428, 429, 430, 434, 435,
 442
 ANDERS, GUNTHER: 68, 166, 167, 336
 ARENDT, HANNAH: 13, 15, 35, 51, 68, 166, 225,
 307, 320, 333, 349, 357–85, 391, 395, 396,
 405, 419, 421, 427, 440, 442
 ARNOLD, MATTHEW: 8, 9, 10, 93, 129, 348, 376
 ARON, RAYMOND: 313, 318
 ATLAS, CHARLES: 227, 228, 235, 249, 272
 AUDEN, WYSTAN HUGH: 422, 435
 AVARY, ROGER: 443

B

BALDWIN, JAMES: 310
 BARKS, CARL: 218, 242, 287
 BARTH, JOHN: 425
 BAUGHMAN, JAMES: 32, 205, 451
 BEATY, BART: 259, 264, 267, 268, 342
 BECKETT, SAMUEL: 392
 BELL, DANIEL: 35, 51, 52, 56, 61, 83, 84, 357,
 411, 463
 BELLOW, SAUL: 51, 57, 90, 421
 BENJAMIN, WALTER: 61, 66, 68, 169, 196, 219,
 225, 304, 372, 380, 383, 384, 420
 BERELSON, BERNARD: 89, 142, 161, 163, 164,
 165, 172, 178, 179, 199, 205, 243, 343, 450,
 459
 BERGMAN, INGMAR: 16, 422
 BLOOM, HAROLD: 52, 53, 56, 99, 114, 335, 412
 BOGAN, LOUISE: 107, 188
 BOGART, HUMPHREY: 422
 BOGART, LEO: 176, 414, 435, 445, 459
 BOURDIEU, PIERRE: 86, 395, 454
 BOURNE, RANDOLPH: 40–43, 45, 50, 54, 169
 BRANTLINGER, PATRICK: 29, 246, 382, 448
 BROCH, HERMANN: 99–103
 BRODBECK, ARTHUR: 80, 178
 BROGAN, DENIS: 445
 BROOKS, VAN WYCK: 36, 41, 43, 44, 45, 50, 53,
 54, 169, 183, 321, 323
 BROWNE, RAY: 447
 BULIK, MARIE-ANNE: 246, 335, 336, 338, 344,
 355
 BURGESS, ANTHONY: 425
 BURROUGHS, WILLIAM: 425

C

CANTOR, MURIEL: 450
 CAPP, AL: 330
 CHAPLIN, CHARLES: 22, 41, 45, 61, 110, 209,
 225, 332, 422
 CHARLES WRIGHT: 35, 54, 60, 94, 117, 185, 187,
 452
 CLARKE, ARTHUR C.: 425
 COHEN, LIZABETH.: 31
 COOPER, FENIMORE: 125, 229, 240
 COZZENS, JAMES: 38
 CRESPI, IRVING: 160, 162, 168
 CRUMB, ROBERT: 264
 CURLEY, THOMAS: 194
 CURTIS, CYRUS: 26

D

DARGHIS, MANOHLA: 455
 DAVIS, JACK: 281, 282, 293, 294, 295
 DE KOONING, WILLEM: 197, 419, 420, 431, 432
 DEFORREST, JAMES LEE: 37
 DENNEY, REUEL: 35, 444, 445
 DEWEY, JOHN: 41, 46, 174, 329, 394, 418
 DICKENS, CHARLES: 107, 108, 167, 173, 446
 DIMAGGIO, PAUL: 28, 29, 368
 DISNEY, WALT: 218, 219, 256, 287
 DORFLES, GILLO: 100, 301, 324, 351
 DOS PASSOS, JOHN: 40, 48, 50, 53, 59, 183
 DOUGLAS, GORDON: 12
 DREISER, THEODORE: 41
 DUPEE, FRED: 53, 54

E

ECO, UMBERTO: 249, 254, 257
 EDISON, THOMAS: 27
 EDWARD TYLOR: 10, 35
 EISNER, WILL: 217, 223, 255
 EIZYKMAN, BORIS: 216, 237, 254, 255
 ELDER, BILL: 282, 297, 299, 300
 ELIOT, THOMAS STEARN: 7, 44, 53, 70, 87, 88,
 100, 105, 112, 141, 143, 146, 152, 158, 168,
 181, 211, 240, 312, 340, 348, 353, 354, 355,
 357, 382
 EMERSON, RALPH WALDO: 22, 123, 397

F

FARRELL, JAMES: 53, 152, 153, 154
 FAULKNER, WILLIAM: 48, 182, 241, 392
 FELDSTEIN, AL: 219, 222, 280, 290
 FERRER, JOSE: 230
 FIEDLER, LESLIE: 56, 98, 134, 147–50, 154, 159,
 176, 185, 188, 193, 201, 205, 207, 208, 268,
 271, 330, 353, 424, 425, 442
 FISCHER, BUD: 210, 268

FISKE, JOHN: 347, 448, 449, 454, 455
 FITZGERALD, SCOTT: 48, 50, 182, 241, 242, 406, 408
 FLAUBERT, GUSTAVE: 84, 86, 92, 122
 FLEMING, EUGENE: 391, 392, 393
 FOLKERTS, JEAN: 25, 26, 37, 44, 50, 235
 FROMM, ERICH: 22, 61

G

GABILLIET: 28, 208, 215, 216, 217, 218, 225, 226, 234, 241, 242, 259, 264, 266, 292, 293
 GAINES, WILLIAM: 220, 260, 291, 293
 GANS, HERBERT J.: 162, 166, 170, 171, 177, 189, 197, 316, 337, 448
 GINSBERG, ALLEN: 392, 439
 GLAZER, NATHAN: 35, 52, 69
 GOLFING, WILLIAM: 69
 GORDON, IAN: 215, 230, 251, 252, 295
 GORMAN, PAUL: 54, 58, 68
 GREENBERG, CLEMENT: 13, 51, 56, 70, 97, 99–107, 121, 122, 126, 130, 131, 133, 135, 152, 158, 180, 181, 182, 188, 197, 198, 211, 225, 229, 237, 241, 247, 249, 313, 315, 321, 336, 346, 350, 365, 368, 378, 383, 393, 394, 402, 411, 416, 419, 420, 428, 429, 435, 442, 445, 449
 GRIFFITH, D.W.: 7, 27, 41, 110, 206, 221
 GRIPSRUND, JORSTEIN: 454, 455
 GROENSTEEN, THIERRY: 18, 210

H

HAGGARD, HENRY RIDER: 398, 399
 HAMILTON, RICHARD: 427, 428, 451
 HAYS, WILLIAM: 47
 HAZARD, PATRICK: 329
 HEARST, RANDOLPH: 25, 45, 52
 HEGEMAN, SUSAN: 10, 22, 34, 36, 41, 43, 390
 HERRIMAN, GEORGE: 175, 286
 HOBBSAWM, ERIC: 24, 27, 28, 83
 HOGGART, RICHARD: 17, 201, 337, 338, 447
 HORKHEIMER, MAX: 14, 16, 23, 38, 60–70, 98, 111, 112, 115, 133, 142, 151, 196, 208, 211, 212, 246, 256, 265, 346, 381, 383
 HOWE, IRVING: 12, 13, 16, 51, 54, 56, 57, 60, 69, 98, 132, 133, 135–39, 142, 144, 147, 154, 157, 158, 180, 184, 185, 187, 195, 197, 209, 253, 255, 256, 263, 266, 268, 269, 310, 327, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 340, 345, 423, 424, 425, 442, 452, 454, 460
 HUYSSSEN, ANDREAS: 83
 HYMAN, STANLEY: 279, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333

I

IONESCO, EUGENE: 392

J

JANIS, SYDNEY: 427, 431, 432

JARRELL, RANDALL: 310, 332, 338
 JOHNS, JASPER: 163, 430
 JOHNSON, LYNDON: 86, 400, 409
 JOWETT, GARTH: 34, 47, 331, 341

K

KAEL, PAULINE: 449
 KALIFA, DOMINIQUE: 28, 39
 KAMEN, JACK: 219, 220, 291
 KAMMEN, MICHAEL: 26, 30, 32, 33, 44, 45, 46, 59, 60, 67, 98, 111, 117, 151, 170, 202, 444, 447, 452, 453
 KEFAUVER, ESTES: 175, 260
 KELLY, WALT: 244
 KENNEDY, JOHN FITZGERALD: 400, 401, 406, 408, 409, 410, 441
 KEROUAC, JACK: 392
 KIERKEGAARD, SOREN: 141, 348, 357
 KIRBY, JACK: 217, 218
 KLONSKY, MILTON: 69
 KORNGHAUSER, WILLIAM: 158, 159, 341
 KRACAUER, SIEGFRIED: 61, 66, 69, 196, 225, 252
 KRAMER, HILTON: 439
 KRISTOL, IRVING: 51, 52, 56, 318, 335, 401, 425
 KURTZMAN, HARVEY: 219, 223, 228, 234, 279–304, 296, 297, 329, 353, 387, 406

L

LANG, KURT: 171, 172, 189, 190, 191, 193, 200, 314, 335, 342, 450
 LASKY, MELVIN: 56
 LAWRENCE, DAVID HERBERT: 44
 LAZARSELD, PAUL: 68, 71, 73, 74, 89, 98, 112, 142, 143, 144, 145, 147, 151, 156, 161, 162, 173, 205, 244, 309, 310, 311, 317, 320, 322, 327, 331, 333, 334, 343, 438, 449
 LAZERE, DONALD: 215, 452, 453
 LE BON, GUSTAVE: 9, 49, 129, 180
 LEAVIS, FRANK RAYMOND: 58, 64, 181, 195, 312, 348
 LEHMAN, CHRIS: 197, 344
 LEVINE, LAWRENCE: 28, 119, 368, 369
 LICHTENSTEIN, ROY: 427, 430, 431, 432, 433, 442
 LOWENTHAL, LEO: 12, 22, 39, 61, 69, 77, 98, 105, 111, 112, 117, 129, 131, 132–33, 133, 134, 135, 142, 223, 224, 309, 320, 333, 346, 347, 348, 374, 448
 LUCE, HENRY: 54
 LUPOFF, RICHARD: 215, 216
 LYND, ROBERT ET HELEN: 30
 LYNES, RUSSEL: 60, 169, 170, 171, 176, 181, 315, 411

M

MACDONALD, DWIGHT: 7, 12, 13, 15, 16, 36, 38, 39, 51, 53, 54, 55, 57, 60, 68, 70, 73, 97, 98, 99, 102, 104–18, 120, 121, 122, 129, 130, 131,

132, 133, 135–43, 147, 150, 151, 152, 153,
154, 156, 157, 158, 160, 163, 164, 165, 167,
168, 169, 171, 173, 174, 176, 178, 179, 180,
181, 182, 183, 185, 186, 189, 190, 192, 194,
196, 197, 198, 199, 200, 201, 206, 209, 210,
211, 216, 218, 221, 222, 223, 224, 225, 226,
227, 229, 234, 237, 240, 241, 242, 243, 245,
246, 247, 249, 250, 252, 253, 258, 263, 265,
268, 269, 284, 288, 300, 303, 307, 313, 321,
324, 327, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 340,
341, 342, 344–57, 359, 361, 362, 367, 368,
375, 380, 383, 385, 389, 390, 391, 394, 395,
396, 398, 400, 405, 406, 412, 415, 419, 420,
421, 424, 425, 429, 434, 438, 439, 440, 442,
443, 445, 446, 448, 449, 450, 451, 452, 453
MAILER, NORMAN: 183, 310, 330, 411
MALRAUX, ANDRE: 146, 147, 409, 410
MARCUSE, HERBERT: 22, 35, 61
MARTEL, FREDERIC: 318, 401, 405, 408, 409,
410
MAY, LARY: 30, 41, 42, 43, 46
MCCARTHY, JOSEPH: 32, 56, 72, 262, 297, 298
MCCARTHY, MARY: 51, 53, 56, 57, 68, 143, 349,
376, 412, 413, 421
MCCLOUD, SCOTT: 215, 270
MCKAY, WINSOR: 210
MCLEISH, ARCHIBALD: 50, 353
MCLUHAN, MARSHALL: 16, 98, 145, 146, 147,
150, 159, 161, 162, 271, 304, 410, 426, 433,
434, 435, 436, 437, 438, 439, 441, 442, 444,
445, 449, 452
MCNASPY, C.J.: 402
MEAD, MARGARET: 36
MENCKEN, HENRY LOUIS: 41, 44, 45, 54, 94,
152, 180
MERTON, ROBERT: 73, 143, 144, 145, 147, 156
MEYERSON, MARY: 191, 193
MEYERSON, ROLF: 173, 176, 180, 193, 243,
309, 314, 329, 445
MODLESKI, TANIA: 83, 452
MORGAN, HARRY: 27, 222
MORIN, EDGAR: 10, 128
MORRIS, GEORGE: 54
MUHLEN, NORBERT: 205
MUMFORD, LEWIS: 408
MUNBY, JOHNATHAN: 42, 43, 239, 262
MUNSEY, FRANCK: 26
MÜNSTERBERG, HUGO: 46
MURROW, EDWARD: 32, 71, 297

N

NABOKOV, VLADIMIR: 27, 250, 367, 413, 438
NIETZSCHE, WILHELM: 36, 53, 65, 69, 89, 132,
180, 182
NOVAK, KIM: 429
NYBERG, AMY KISTE: 259, 260, 267, 268, 293
NYE, RUSSEL: 244, 387, 444, 445, 446, 447

O

OHMANN, RICHARD: 25, 28

OLDENBURG, CLAES: 427, 430, 431
O'NEILL, EUGENE: 41
OPPENHEIMER, ROBERT: 308
ORTEGA Y GASSET, JOSE: 36, 70, 97, 105, 112,
116, 120, 126, 127, 128, 129, 132, 138, 140,
141, 158, 180, 182, 185, 191, 195, 253, 318,
321, 322, 353, 355, 357
ORWELL, GEORGE: 131, 161, 167, 168, 170, 178,
246, 265, 445
OUTCAULT, RICHARD: 27, 137

P

PACKARD, VANCE: 71, 395
PHILLIPS, WILLIAM: 53, 67, 68, 147, 183, 184,
185, 324, 332, 333, 334, 360, 361, 377, 409,
411, 412, 424
PICASSO, PABLO: 44, 45, 53, 100, 103, 107, 109,
299, 300, 394
PODHORETZ, NORMAN: 51, 57, 336, 409, 411,
421, 424, 425, 443
POLLOCK, JACKSON: 197, 394, 420, 422
POPE, ALEXANDER: 39, 304, 347, 348
POUND, EZRA: 7, 44, 53, 146
PULITZER, JOSEPH: 25, 27

R

RAHV, PHILIP: 53, 183, 184, 185, 334, 358, 424
RAUSCHENBERG, ROBERT: 392, 393, 430
REED, VIRGIL D.: 400
RICHE, DANIEL: *VOIR* EIZYKMAN, BORIS
RIESMAN, DAVID: 13, 35, 61, 69, 80, 105, 112,
128, 131, 135, 150, 162, 166, 172, 176, 178,
183, 185, 186, 187, 188, 194, 245, 269, 312,
315, 316, 327, 340, 345, 366, 414, 435, 460
ROCKWELL, NORMAN: 350, 351, 353, 394
RODMAN, NANCY: 54
ROOSEVELT, FRANKLIN DELANO: 50, 408
ROSENBERG, BERNARD: 14, 71–96, 101, 105,
106, 109, 121, 122, 126, 129, 133, 135, 138,
141, 158, 159, 165, 166, 168, 169, 171, 174,
177, 179, 180, 186, 187, 194, 195, 200, 201,
232, 246, 253, 264, 309, 312, 313, 319, 321,
322, 329, 331, 332, 333, 335, 336, 337, 339,
341, 342, 367, 374, 375, 382, 389, 391, 398,
415, 449
ROSENBERG, HAROLD: 69, 102, 189, 190, 197–
200, 200, 201, 205, 337, 341, 349, 354, 361,
372, 394, 420, 431, 432, 434, 439, 442
ROSENQUIST, JAMES: 430, 431
ROSS, ANDREW: 12, 116, 344, 351, 355, 417, 426
ROSTEN, LEO: 323, 324, 325, 326, 327, 328,
330, 339, 340, 402, 454
ROTH, PHILIP: 51, 338, 339, 340, 411

S

SAINTE-BEUVE, CHARLES: 26, 180
SCHLESINGER, ARTHUR: 185, 188, 318, 320,
333, 409
SCHRAMM, WILBUR: 25, 28, 30, 73, 342

SCHUDSON, MICHAEL: 24
 SCHUSTER, JOE: 45, 217, 218
 SCHWARTZ, DELMORE: 53, 233, 234, 310
 SCOTT, WALTER: 48, 50, 86, 215, 241, 270, 318, 345, 348
 SELDES, GILBERT: 13, 22, 44, 45, 46, 48, 54, 55, 73, 74, 77, 78, 80, 97, 98, 99, 105, 110, 114, 126, 130, 131, 133, 147, 150–58, 159, 168, 180, 188, 189, 191, 193, 194, 207, 209, 211, 225, 229, 233, 244, 246, 269, 284, 288, 309, 330, 331, 332, 346, 354, 418, 444, 460
 SHAKESPEARE, WILLIAM: 84, 87, 90, 92, 118, 119, 123, 124, 125, 229, 231, 233, 311, 316, 369, 371, 374, 396, 397, 399, 406, 438
 SHANNON, LYLE: 164
 SHILS, EDWARD: 13, 15, 36, 65, 67, 69, 187, 194–97, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 243, 253, 308, 309, 310–33, 337, 338, 340, 342, 345, 347, 349, 354, 357, 359, 361, 362, 369, 377, 378, 385, 390, 394, 401, 411, 419, 429, 445, 446, 448, 449, 451
 SHORT, WILLIAM: 47
 SIEGEL, JERRY: 217, 218
 SOLOMON, BARBARA PROBST: 257, 348, 353, 355, 356, 398, 475
 SONTAG, SUSAN: 16, 342, 382, 410, 411–27, 432, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 441, 442, 444, 445, 451, 452
 SPILLANE, MICKEY: 81, 84, 92, 113, 161, 162, 374, 429
 STANTON, FRANK: 112, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 339, 340, 377, 402, 450, 454
 STERN: *VOIR* ANDERS, GUNTHER
 STROHEIM, ERIC VON: 7, 110, 206, 221, 443
 SWINGWOOD, ALAN: 9, 34, 60, 61, 246, 448
 SYDNEY, HOOK: 51, 53, 56, 68, 185, 186, 187, 188, 317, 318

T

TARANTINO, QUENTIN: 443
 TEETERS, DWIGHT: 25, 26, 37, 44, 50, 235
 THOMPSON, DON: *VOIR* LUPOFF, RICHARD
 TOCQUEVILLE, ALEXIS DE: 25, 73, 97, 100, 116–30, 132, 139, 141, 142, 157, 158, 163, 180, 191, 309, 400
 TOYNBEE, ARNOLD: 83, 138
 TRILLING, LIONEL: 51, 185, 358
 TROTSKY, LEON: 32, 53, 54, 58, 115
 TUMIN, MELVIN: 316
 TYLOR, EDWARD BURNETT: 10

V

VAN DEN HAAG, ERNEST: 13, 98, 133, 138, 139, 140, 141, 158, 185, 195, 197, 232, 234, 241, 246, 309, 313, 318, 321, 322, 323, 324, 327, 329, 330, 331, 335, 336, 339, 340, 345, 346, 391, 396, 398, 419, 442, 448, 449, 450
 VEBLEN, THORSTEIN: 72, 180, 366, 368, 405, 460
 VONNEGUT, KURT: 425

W

WALD, ALAN: 44, 52, 57, 100, 335
 WARHOL, ANDY: 299, 426, 427, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 442
 WARSHOW, ROBERT: 50, 56, 131, 161, 166, 173–76, 180, 192, 198, 200, 201, 207, 220, 221, 242, 243, 244, 245, 262, 263, 265, 268, 303, 329, 356, 362, 367, 407, 408, 412, 414
 WAUGH, COULTON: 27
 WELLES, ORSON: 32, 110
 WELLS, HERBERT GEORGE: 44
 WERTHAM, FREDRIC: 154, 161, 173, 174, 175, 221, 226, 227, 229, 233, 239, 259, 260, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 279, 291, 303, 329, 342
 WESSELMAN, TOM: 430, 431
 WEST, NATHANAEL: 48
 WHIPPLER, B.J.: 390
 WHITE, DAVID MANNING: 14, 71–96, 101, 106, 126, 147, 159, 165, 166, 178, 180, 187, 193, 194, 200, 206, 268, 321, 324, 326, 332, 333, 336, 337, 341, 342, 369, 377, 382, 401, 402, 442, 449, 459, 460
 WHITMAN, WALT: 8, 22, 40, 97, 100, 116, 119, 122–26, 129, 142, 147, 180, 357
 WILDE, OSCAR: 146, 414, 416, 419
 WILLIAMS, RAYMOND: 10, 129, 201, 447, 452
 WILSON, EDMUND: 44, 53, 131, 161, 178
 WILSON, JAMES: *VOIR* WILSON, STAN LE ROY
 WILSON, STAN LE ROY: 28, 451
 WOLFE, THOMAS: 213, 420, 437, 439
 WOOD, WALLACE: 222, 281, 282, 283, 284, 285, 286
 WOOLF, VIRGINIA: 21
 WRESZIN, MICHAEL: 54, 114, 158, 333, 344, 345, 348, 352, 354, 355, 356

Y

YEATS, WILLIAM BUTLER: 44
 YEAWORTH, IRVIN: 12