

Culture savante & culture populaire aux Etats-Unis

Jean-Paul Gabilliet (Université Michel de Montaigne Bordeaux 3)

Je partirai d'abord du postulat que la dichotomie entre culture savante et culture populaire est fonctionnelle et recouvre une réalité raisonnablement observable : c'est le point de vue de l'historien du culturel cherchant à isoler et observer des régularités quantifiables sur le long terme, plutôt que celui du sociologue observant les particularités des individus à un moment donné. Le duo culture savante/culture populaire a l'avantage initial de mettre entre parenthèses le troisième larron qu'est la culture de masse, laquelle nous le verrons n'est pas synonyme de culture populaire — même si en anglais l'écart sémantique bien réel entre les expressions *popular culture* et *mass culture* est moins large qu'entre leurs calques français *culture populaire* et *culture de masse*. Mais, et c'est une particularité des Etats-Unis qu'il est impossible de contourner, la culture de masse fera irruption dans l'exposé, sans même qu'il soit besoin de l'inviter.

Une seconde précision s'impose. J'ai dit que j'adopterai le point de vue d'un historien du culturel, qui n'est pas celui d'un historien de l'art ou des arts. Ne comptez pas sur moi pour vous dire où se situent le beau et le laid et pourquoi dans la production culturelle américaine ; je pourrais le faire mais il me faudrait davantage que la grosse demi-heure de parole que j'ai promis de respecter, à mes comparses de longue date, les Professeurs Kempf et Michelot. Un exemple français connu pour illustrer mon point de vue : là où l'historien d'art construit son propos autour du Salon des Refusés, de Manet et du "Déjeuner sur l'herbe" en 1863, l'historien de la culture s'intéressera davantage au "Salon des Artistes Français", à l'académisme et aux peintres pompiers, parce qu'ils reflétaient davantage les normes sociales de l'époque. L'histoire culturelle est l'histoire sociale des représentations collectives, pour reprendre la définition devenue canonique de Pascal Ory, et elle examine sans a priori tout le spectre de la production culturelle, de Céline Louis-Ferdinand à Céline Dion ou, dans le monde anglo-saxon, du culturalisme de Matthew Arnold au culturisme d'Arnold Schwarzenegger...

Repartons de la dichotomie entre culture savante et culture populaire aux Etats-Unis, en admettant qu'elle est analysable d'un point de vue historique. Dans tous les cas, il s'agit de deux manifestations de la production culturelle nationale américaine. Un rapide retour aux origines de la république américaine ouvre une voie d'accès intéressante via le vocabulaire de l'américanisation. Le dictionnaire Webster nous apprend que le verbe "to Americanize" apparaît en 1797, cad très tôt dans l'histoire de la jeune république : à l'époque, il désigne un processus politique de construction d'une culture nationale en phase avec la nouvelle république — il importe, du point de vue des Pères fondateurs (c'est John Jay qui semble avoir été le premier à utiliser ce mot), que les Etats-Unis "s'américanisent" par différenciation avec les monarchies européennes. Le substantif "Americanization" est attesté plus tard, dans les années 1850, dans un contexte différent : c'est une période de nationalisme xénophobe où émergent des mouvements que l'on appelle "nativistes" qui protestent violemment contre l'immigration européenne, particulièrement celle des Irlandais catholiques soupçonnés d'être par nature plus loyaux au pape et au Vatican qu'au président des Etats-Unis.

La culture dont il s'agit ici, c'est l'identité nationale, pas la production culturelle, bien évidemment, mais à la même époque en France, les termes 'américaniser' et 'américanisation' manifestent un amalgame entre ces deux dimensions. Ils apparaissent respectivement sous la plume de Charles Baudelaire (1855) et des Goncourt (1867) pour désigner ce qu'ils anticipent comme une dénaturation de la culture française face aux coups de boutoir de la modernisation en provenance d'Amérique, qu'incarnent à leurs yeux les Expositions universelles organisées à Paris. Baudelaire, dans un article rédigé à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855, fustige l'idée de progrès technique dans les termes suivants :

Demandez à tout bon Français qui lit tous les jours *son* journal dans son estaminet, ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains, et que ces découvertes témoignent pleinement de notre supériorité sur les anciens ; tant il s'est fait de ténèbres dans ce malheureux cerveau et tant les choses de l'ordre matériel et de l'ordre spirituel s'y sont si bizarrement confondues ! Le pauvre homme est tellement américanisé par ses philosophes zoocrates et industriels, qu'il a perdu la notion des différences qui caractérisent les phénomènes du monde physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel.¹

¹ Charles Baudelaire, "Méthode de critique. De l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts. Déplacement de la vitalité" [1ère parution dans *Le Pays*, 26 mai 1855], *Ecrits sur l'art* (Paris : Livre de poche, 1999), 259-60.

Douze ans plus tard, dans leur *Journal*, à l'entrée du 16 janvier 1867, les Goncourt, de retour d'un dîner chez la princesse Mathilde où avait été évoquée la deuxième Exposition Universelle de Paris, qui devait être inaugurée le 1er avril de la même année, écrivent cet aphorisme virulent dont certaines métaphores ne manqueront pas de laisser pensif un lecteur du XXI^e siècle :

L'Exposition universelle, le dernier coup à ce qui est, l'américanisation de la France, l'industrie primant l'art, la batteuse à vapeur rognant la place du tableau, les pots de chambre à couvert et les statues à l'air — en un mot, la Fédération de la Matière.²

Ce détour par la polysémie que véhicule le terme 'américanisation' de part et d'autre de l'Atlantique n'est pas gratuit. Ce que fustigent ces grands écrivains français au milieu du XIX^e siècle, ce n'est pas encore l'invasion de la culture de masse mais une vision du monde matérialiste diagnostiquée par Tocqueville dans *De la Démocratie en Amérique*, une absence de sensibilité à l'art et à l'esprit confirmée de manière stéréotypique par les témoignages des nombreux voyageurs européens quand ils reviennent du Nouveau monde : la dichotomie entre culture populaire et culture savante est directement issue du fossé culturel qui sépare l'Europe des Etats-Unis tout au long du XIX^e siècle.

Les colonies américaines devenues la jeune république des Etats-Unis ont produit très tôt une culture populaire qui leur était propre, résultant d'importations des divers pays européens dont venaient les colons, principalement (mais pas exclusivement) les îles britanniques. La construction d'une culture savante a été un processus plus lent et plus long en raison d'un certain nombre de facteurs : la culture que nous appelons aujourd'hui 'savante' était à l'époque coloniale la culture de cour qui concernait essentiellement deux types de personnes — l'aristocratie britannique, dont étaient issus les administrateurs coloniaux, et la bourgeoisie ascendante formée par les futurs pères de la Révolution (les Washington, Jefferson, Adams, etc.) inspirés par les idées des Lumières. Avec l'Indépendance des Etats-Unis s'est constitué un pays dont les caractéristiques étaient loin d'être idéales pour permettre l'émergence rapide d'une culture savante : une population vivant à 97% dans l'espace rural, jeune (50% des citoyens de la jeune république avait moins de 16 ans), formée majoritairement d'agriculteurs, d'artisans, alimentée par une immigration européenne

² Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire II - 1866-1886* coll. Bouquins (Paris : R. Laffont, 1989), 64.

permanente et de grande ampleur et un pays dont la frontière de peuplement (la célèbre *frontier*) se déplaçait en permanence vers l'ouest, lentement, progressivement et inexorablement.

Dans cette société, l'art et la culture savante relevaient, aux yeux de la majorité de la population, de pratiques associées à l'aristocratie des sociétés de cour européennes ; or celles-ci n'étaient a priori pas les bienvenues dans le Nouveau monde protestant, dont une partie reposait sur un vieux socle puritain pour lequel les arts, la musique, etc. relevaient du péché et de Satan. Et pourtant, dès les origines de la république américaine, ce que nous appelons aujourd'hui la culture au sens large fut prise dans un double enjeu : l'autonomisation par rapport aux cultures européennes et la constitution d'une culture "démocratique" manifestant le génie de la république américaine — on en revient au premier sens du verbe "to Americanize" : affirmer la spécificité américaine.

L'autonomisation par rapport à la culture européenne ne se fit pas avant le XXe siècle. Quant à la constitution d'une culture démocratique, elle se fera toute seule, en quelque sorte, tout au long du XIXe siècle. Mais la prise de conscience de l'enjeu que représentent un art et une culture spécifiquement démocratiques, spécifiquement américains, sera une préoccupation formulée par des critiques d'art seulement au lendemain de la Première guerre mondiale.

Quelques mots sur la constitution de la culture populaire étatsunienne au XIXe siècle, notamment pour comprendre comment s'est fait le glissement de culture populaire à culture de masse. A très gros traits, on peut dire que la culture populaire américaine au XIXe siècle se forme par amalgame de deux types de sources :

1) les cultures populaires importées d'Europe qui s'adaptent à l'environnement nord-américain. Un bon exemple est celui des jeux et des sports : le baseball n'est autre que le jeu britannique de "*rounders*", concurrent populaire du cricket ; de nombreux Américains s'adonnaient dès la fin des années 1820 sous le nom de "*town ball*".

Un autre exemple est religieux : le "Second Grand Réveil" religieux des années 1820-1830, le méthodisme et ses pasteurs ambulants (*circuit riders*) voyageant d'un *frontier settlement* à l'autre, d'un village à l'autre, étaient les éléments d'une culture protestante très largement partagée dont l'impact se fait encore sentir de nos jours à travers le télévangélisme, qui nous semble tellement étrange et étranger, à

nous autres Français laïcs. Dans un pays où la Bible était souvent le seul livre présent dans quasiment tous les foyers, sa lecture était la principale forme de “divertissement” des habitants des zones rurales et la littérature populaire qui se développe très lentement à partir des années 1830 aura fort à faire pour supplanter *the Good Book* dans les habitudes de lecture de nombreux Américains. Il ne faut pas oublier que ce qui deviendra la critique de la culture de masse a pour ancêtre les débats sur la sécularisation du temps, c’est-à-dire l’occupation du temps non consacré au travail à d’autres activités que la prière, la lecture de la Bible et le respect du Sabbat.

Un troisième exemple est celui de divertissements “populaires” car très appréciés par le grand public peu ou pas instruit, mais rares à l’époque : la musique et le théâtre, ou plus exactement les diverses formes de divertissement théâtral. En schématisant encore beaucoup, on peut dire qu’avant le dernier tiers du XIXe siècle, c’est-à-dire avant que croisse dans les grandes villes l’offre culturelle et que le public s’en trouve segmenté le long de lignes de faille socio-économiques, la musique et le théâtre sont des divertissements communs à toutes les classes sociales, les opéras et les grands pièces du répertoire britannique étant représentés un peu partout sur le territoire américain, quitte à être adaptés – parfois de manière très radicale – aux goûts du public. Si vous avez lu le chef d’oeuvre de Mark Twain *Huckleberry Finn*, vous vous souvenez peut-être de deux personnages hauts en couleurs, deux escrocs qui se font appeler le Duc et le Roi. Après s’être invités sur le radeau de Huck Finn, ils décident de gagner quelque argent en proposant dans les villages qui bordent le Mississippi de jouer diverses scènes de *Richard III* et *Roméo et Juliette* : vous avez tort si vous croyez que Mark Twain a inventé cette péripétie de toutes pièces — Shakespeare était à la fois connu et très apprécié dans l’Amérique profonde du milieu du XIXe siècle — Tocqueville lui-même en témoigne dans *De la Démocratie en Amérique*³. L’historien Lawrence Levine a expliqué qu’à cette époque, les Américains de toutes origines sociales allaient au théâtre comme ils vont de nos jours au match de football américain, de hockey ou de baseball et que les pièces de Shakespeare et les grands opéras comptaient parmi les denrées culturelles les plus appréciées aux Etats-Unis jusqu’à la Guerre de Sécession ; pour comprendre ces phénomènes, il est bien

³ “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 quelques tomes dépareillés de Shakespeare. Je me rappelle avoir lu pour la première fois le drame féodal de *Henri V* dans une log-house.” Alexis de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, Livre II, Première partie, Chapitre XIII “Physionomie littéraire des siècles démocratiques” (Collection Bouquins / Robert Laffont, 1986), 464-5.

évidemment indispensable d'étudier la réception de ces oeuvres à l'époque par des publics non lettrés mais avides de divertissements, pourvu que ceux-ci fussent adaptés à des parterres dont la sophistication n'était pas celle des aristocraties et des hautes bourgeoisies européennes.⁴

2) Tels sont quelques éléments représentatifs, parmi une infinité d'autres, de la culture populaire qui se structure aux Etats-Unis au XIXe siècle. Il importe, dans un second temps, de la contraster avec la culture de masse que les Etats-Unis vont également commencer à produire, très progressivement, à partir des années 1830, grâce au développement de l'édition à grande échelle. Celle-ci ne fut pas d'emblée synonyme de démocratisation de la culture : dans *Democratic Vistas*, recueil d'essais paru en 1871, le poète Walt Whitman expliquait sans ambages que malgré la surabondance de papier qui y était imprimé, les Etats-Unis n'avaient pas de littérature nationale à proprement parler et que, de toute façon, celle-ci, pour exister, devait commencer par s'affranchir des modèles européens, produits par des sociétés aristocratiques contraires au génie étatsunien :

I say that a nation may hold and circulate rivers and oceans of very readable print, journals, magazines, novels, library-books, "poetry," &c.—such as the States to-day possess and circulate—of unquestionable aid and value—hundreds of new volumes annually composed and brought out here, respectable enough, indeed unsurpass'd in smartness and erudition—with further hundreds, or rather millions, (as by free forage or theft aforementioned,) also thrown into the market—and yet, all the while, the said nation, land, strictly speaking, may possess no literature at all.⁵

La culture de masse, pour y revenir, se distingue de la culture populaire par deux facteurs essentiels : la sérialisation et l'industrialisation. Et la culture populaire devient de masse quand se produit un changement d'échelle : le cirque, spectacle itinérant inventé en GB, c'est de la culture populaire ; transformé par Barnum puis par Buffalo Bill en attraction internationale, c'est de la culture de masse. Les almanachs du XVIIIe et du XIXe siècles, c'était de la culture populaire mais la presse périodique et l'édition populaire qui se développent de manière spectaculaire après la Guerre de Sécession, c'est de la culture de masse.

⁴ Lawrence W. Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Harvard University Press, 1988).

⁵ Walt Whitman, *Democratic Vistas* (1871), in B. Rosenberg & D. M. White (eds.), *Mass Culture: The Popular Arts in America* (Free Press of Glencoe, 1957), 38.

D'un moyen d'expression à l'autre, la transition est d'autant plus rapide que l'évolution technologique est foudroyante. Pour l'édition, les choses évoluèrent assez de manière assez progressive, avec l'amélioration graduelle sur plus d'un demi-siècle des techniques d'impression de masse : les *story papers* des années 1840 ouvrirent la voie aux *dime novels* après la guerre de Sécession ; ceux-ci furent suivis par les *pulp magazines* au début du XXe siècle puis leur public se segmenta, les plus jeunes lecteurs se dirigeant dès les années 30 vers les *comic books* tandis que les lecteurs adultes partirent vers les *paperbacks* (livres de poche à l'américaine, avec couverture aux couleurs criardes montrant de préférence une demoiselle à moitié dénudée en mauvaise posture...). Pour la musique, l'évolution fut plus rapide : les rouleaux de cire qui apparus à partir des années 1880 cédèrent la place aux 78 tours au début du XXe siècle et la TSF devint après la Première Guerre mondiale le premier média de masse électronique. Quant au cinéma, c'est une invention française — mieux que ça, lyonnaise ! — que les Américains transformèrent en industrie mondiale grâce à la machine économique hollywoodienne, laquelle imposa également les technologies américaines de sonorisation des films et d'image couleur face à des technologies concurrentes mais étrangères⁶. Inaugurée en 1938, la télévision devint commerciale en 1948 ; en 1958, elle était présente dans près de 90% des foyers américains. Et ainsi de suite...

Le problème qu'il ne faut pas oublier, c'est que la culture de masse, complexe technologico-économique, n'a pas pour autant aboli la culture populaire. La culture de masse (si vous me permettez une métaphore hardie), c'est un peu le séquoia qui cache la forêt de la culture populaire : une saturation de sons, d'images et d'écrits qui tendent à rendre le présent assourdissant et aveuglant par rapport au passé, un chaos de représentations qui reflètent non plus l'unité mais la diversité extrême des individus-consommateurs formant la société américaine.

Et la culture savante ? Les conditions nécessaires à l'apparition sur une échelle relativement large d'une culture savante ne se sont constituées que progressivement avec la multiplication graduelle d'établissements d'enseignements supérieurs mais surtout avec la croissance de classes urbaines riches, le seul public à la base de la demande de culture savante, moins par soif de beauté (encore que ce facteur n'ait pas

⁶ Son : Western Electric (US) vs. Tobis-Klangfilm (D) ; couleur : Kinemacolor (GB) vs. Technicolor (US).

été totalement absent du processus) que parce que le financement de musées, d'opéras, de grands orchestres et d'universités s'inscrivait à la fois dans une logique d'ostentation de la richesse et d'obtention de prestige comme bienfaiteur de la collectivité et des arts. Néanmoins, il importe de dissocier deux processus : une culture savante structurée autour des arts plastiques, de la musique, des musées s'est constituée aux Etats-Unis tout au long du XIXe siècle mais, à un autre niveau, la culture savante américaine était à la traîne de celle de l'Europe jusqu'à la Première guerre mondiale. Les peintres, sculpteurs et architectes américains produisaient leurs peintures, sculptures et bâtiments en ayant toujours un oeil tourné vers les modèles européens. Un bon exemple est celui de l'exposition universelle de Chicago en 1893, la fameuse "Columbian Exposition" qui devait célébrer le quatrième centenaire de la découverte de l'Amérique et à l'occasion de laquelle jaillit de terre en moins de deux ans sur les bords du Lac Michigan une gigantesque "Cité blanche" réalisée entièrement en style néoclassique. Pourquoi ce choix ? Tout simplement parce que les bailleurs de fonds finançant la construction n'envisageaient pas une opération de prestige international de cette ampleur avec des bâtiments qui n'auraient pas évoqué ce que l'architecture européenne avait produit de plus emblématique — alors même que les premiers gratte-ciel construits peu auparavant à Chicago laissaient entrevoir le futur "Mouvement moderne" (dont le plus célèbre praticien européen serait Le Corbusier), qui serait lui-même précurseur du "style international" d'après-guerre.

Jusqu'au début du XXe siècle, c'est la culture savante européenne qui était la norme à partir de laquelle se structurait mais aussi s'évaluait la production culturelle des Etats-Unis : si Henry James s'installe définitivement en Angleterre à partir de 1876, si Gertrude Stein devient la plus parisienne des Américaines à partir de 1902, c'est parce qu'ils manifestent une conscience particulière du déficit culturel des Etats-Unis par rapport à l'Europe.

C'est seulement à la suite d'une transition qui se déroule entre les deux guerres mondiales qu'un basculement par étapes va se dérouler qui permettra à la culture savante américaine contemporaine de supplanter son homologue européenne. La rupture que constitue la Première guerre mondiale va résonner de manière profonde et durable dans le monde de l'art américain : en effet, un débat va s'ouvrir aux Etats-Unis, parmi artistes et critiques, autour de la spécificité démocratique de l'art américain. Le problème est qu'à cette époque, le consensus est loin de régner dans le champ artistique américain (pour reprendre une terminologie bourdieusienne),

car la traditionnelle tension entre académisme et avant-garde se déploie à au moins deux niveaux : d'une part, les tenants d'un art contemporain abstrait (s'inscrivant dans le sillage de l'avant-garde européenne découverte en 1913 lors de l'exposition de l'Armory Show à NY) s'opposent au courant figuratif de l'*American Scene*, dont le principal porte-parole, le critique Thomas Craven, fustigeait le suivisme vis-à-vis des Européens et se faisait l'avocat d'un "art procédant de fortes impulsions natives, d'idées simples et de goûts populaires, un art qui reflète la couleur et le caractère de l'âge de la machine"⁷ ; dans les années 30, le contexte de la Dépression et du New Deal aidant, l'*American Scene* produisit surtout des oeuvres étiquetées comme relevant du régionalisme et du réalisme social, avec néanmoins quelques francs-tireurs comme Edward Hopper et Georgia O'Keeffe, qui tous les deux affirmèrent toujours avec véhémence leur indépendance par rapport à cette mouvance aux a priori un peu trop marqués. Cette promotion d'un art spécifiquement américain coïncide chronologiquement, sans toutefois se confondre avec elle, avec une défense d'un art démocratique qui sera américain en ce qu'il puise à la culture populaire issue de la culture de masse : s'y retrouvent aussi bien le peintre Stuart Davis qui produit des collages où se retrouvent emballages de paquets de cigarettes et photos découpées dans les journaux (les Dadaïstes et les Surréalistes font grosso modo la même chose en France à la même époque) que le critique Gilbert Seldes qui, dans *The 7 Lively Arts* (1924), fait le panégyrique de la bande dessinée, du cinéma, de la comédie musicale, du vaudeville, de la radio, de la musique populaire (cad le jazz) et de la danse avant d'être un des premiers historiens américains du cinéma dans *Movies for the Millions* (1937). On a entre les deux guerres deux conceptions parallèles d'un art national accessible au plus grand nombre et manifestant par là le génie démocratique américain.

Et pourtant, à partir des années 40, c'est l'art abstrait qui gagne la bataille non seulement aux Etats-Unis et récupère le monopole de l'américanisme en étant "présenté" au monde entier comme la manifestation tangible de la liberté individuelle face à l'autoritarisme incarné par l'art socialiste. Dès lors, les Etats-Unis cessent d'être à la remorque de l'Europe : les premiers remparts à céder furent les arts

⁷ "an art proceeding from strong native impulses, simple ideas, and popular tastes, an art reflecting the color and character of the machine age" ; Thomas Craven, *Men of Art* (Simon & Schuster, 1931), 506.

plastiques⁸ et l'architecture, avec la victoire après la guerre du "Style International" (qui, notons-le au passage, n'était autre que le retour en Europe, après importation aux Etats-Unis, de l'apport de l'école du Bauhaus, exilé en Amérique dans les années 30 pour cause de nazisme). Les années 50 voient la reformulation du débat autour de l'affrontement entre trois types de culture : highbrow, middlebrow, lowbrow. *Lowbrow*, c'est la culture de masse, qui fait l'objet d'une attaque conjointe : 1/ d'une part de critiques manifestant les valeurs de la classe moyenne (*middlebrow*) qui la stigmatisent notamment pour le rôle qu'elle jouerait dans l'augmentation de la délinquance juvénile (mais ce qu'ils critiquent véritablement, c'est le segment de la culture de masse dans lequel ils ne se reconnaissent pas — ce que l'on commence à appeler *youth culture* — car eux-mêmes ne se réclament au fond que de la vision du monde véhiculée par des magazines à grand tirage comme *Life*, *Reader's Digest* ou le *Saturday Evening Post*, par les chansons à la guimauve de Nat King Cole ou Frank Sinatra ou par la télévision naissante ; 2/ d'autre part, une critique dévastatrice de toute la culture de masse, aussi bien les segments "respectables" dans lesquels se reconnaît l'esprit *middlebrow* que ceux plus sulfureux stigmatisés par celui-ci, est formulée par des intellectuels new-yorkais (appelés à juste titre "New York Intellectuals"...) que rapprochent un élitisme culturel profond et un anticommunisme viscéral — en simplifiant beaucoup, la culture de masse est pour eux une menace parce qu'elle ouvre la voie à une uniformisation des individus sur le modèle des pays communistes. C'est paradoxalement dans cette mouvance intellectuelle que s'inscrira au tournant des années 60 l'avènement du pop art, dont les deux principaux représentants, Andy Warhol et Roy Lichtenstein, déclineront *ad nauseam* la standardisation et la marchandisation des affects dans une société saturée par la culture de masse.

Ce débat aura une postérité politique avec la prise de conscience au niveau fédéral, par le Président Kennedy, d'une nécessité de soutenir les arts et la création vivante aux Etats-Unis, alors même que celle-ci était depuis toujours soutenue par des formes diverses de mécénat, des fondations privées etc. et que la seule expérience précédente de soutien gouvernemental aux arts à grande échelle remontait à l'époque du New Deal. Ebauchée sous Kennedy, le projet d'agence fédérale de soutien aux arts, vit le jour finalement sous le Président Johnson en 1965 : le *National Endowment*

⁸ Le processus de cette perte d'hégémonie de l'Europe dans le domaine des arts plastiques a été décrit en détail par Serge Guilbaud dans *Comment New York vola l'idée d'art moderne* (Jacqueline Chambon, 1989).

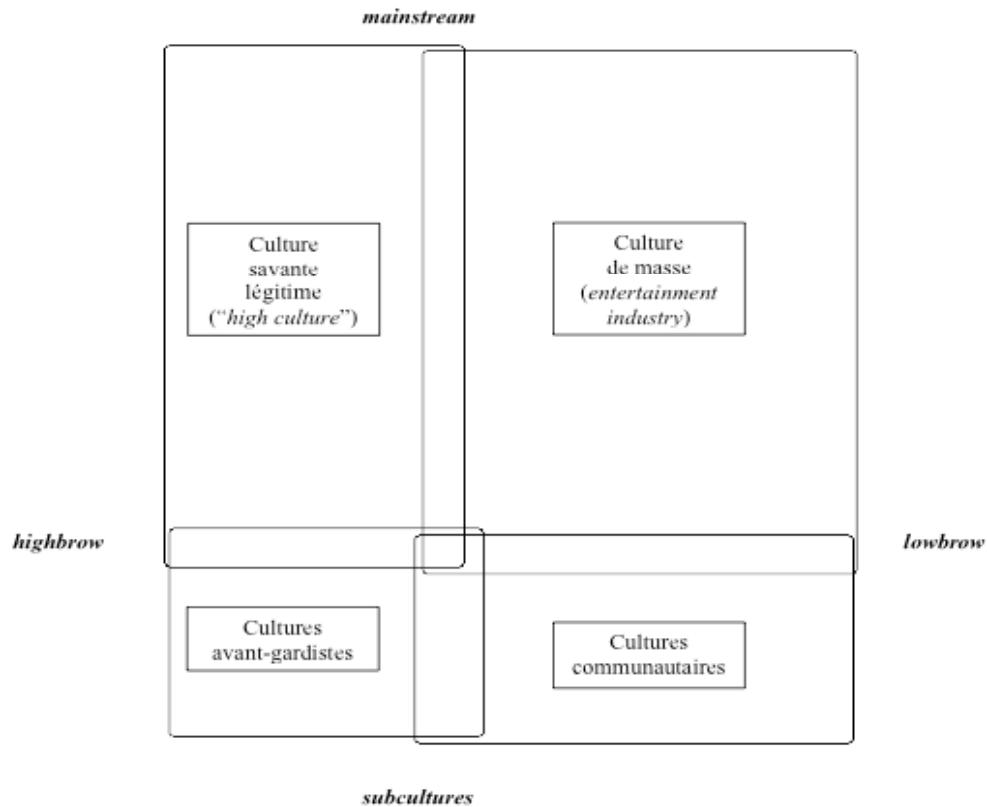
for the Arts (NEA) commença à fonctionner l'année suivante — à une échelle très modeste par rapport à la façon dont l'Etat subventionne la culture en France — en apportant financements et aides diverses à des écrivains, peintres, sculpteurs, danseurs, musiciens, etc. Le financement du NEA connut une croissance permanente pendant 30 ans jusqu'en 1996, où son budget fut amputé par le Congrès républicain de 40%, passant de \$160m à \$100m et resté depuis à un niveau très bas malgré une remontée à \$125m en 2005 (soit 40 cents par Américain ou 40% du budget culturel de la ville de Paris en 2006⁹). La déchéance de 1996 se produisit après une quinzaine d'années de critiques intensives venant de tous les bords : la gauche qui trouvait que l'agence promouvait un art officiel, la droite qui y voyait un moyen de financer la pornographie aux frais du contribuable, les artistes qui estimaient que l'agence cherchait à les censurer, etc. Pour une histoire détaillée des tribulations du NEA, je vous renvoie à l'ouvrage récemment paru de Frédéric Martel *De la Culture en Amérique*. C'est une imposante étude qui explique très bien en quoi aux Etats-Unis, il y a une diversité de la production culturelle et de ses types de financements sans rapport avec le modèle étatique auquel nous sommes habitués en France et qui donne véritablement le vertige quand on prend conscience des sommes effectivement consacrées à la culture dans le pays que beaucoup de Français résument à Coca-Cola et McDonald's.

Une dernière mutation profonde contemporaine des années 60-70 fut la fragmentation de la société du consensus dans le sillage de la lutte pour les droits civiques et de la contre-culture. Je vais formuler une affirmation qui risque de vous surprendre : la contre-culture n'était autre qu'un anti-américanisme venu de l'intérieur, propagé par le segment de la jeunesse américaine qui rejetait le bébé et l'eau du bain des années 50, à savoir la guerre du Vietnam et l'idéologie d'une classe moyenne consensuelle et anticomuniste qui avait constitué le socle identitaire de la société américaine durant la guerre froide. Quant à la lutte pour les droits civiques, elle a ouvert la voie aux revendications communautaristes principalement des minorités ethniques (noirs et hispaniques au premier chef) et sexuelles (les femmes et les gays) et, par ricochet, à l'expression de formes culturelles reflétant leur spécificité, c'est-à-dire ce qu'on appelle en anglais des *subcultures*. Les expressions minoritaires ont toujours existé aux Etats-Unis mais elles étaient singulièrement invisibles et très

⁹ Soit 260 millions d'euros comme le rappelle Frédéric Martel dans *De la Culture en Amérique* (Gallimard, 2006), 520.

peu nombreuses jusqu'à la charnière des années 60-70 ; leur volume et leur visibilité ont augmenté de manière démesurée en moins d'un demi-siècle et si elles sont toujours "marginales" par rapport à la culture dominante (*mainstream*), la marge qu'elles occupent est fort étendue et croît sans interruption.

La production culturelle aux Etats-Unis au tournant du XXIe siècle



Pour terminer, je souhaite répondre à la question que j'avais mise entre parenthèses au début de mon exposé : la distinction entre culture populaire et culture savante aux États-Unis est-elle pertinente de nos jours, comme elle l'a pu l'être dans le passé ? Oui et non...

Oui — au sens où il est difficile d'échapper aux forces structurantes de tout champ culturel (selon les théories de Pierre Bourdieu). Non — au sens où, plutôt qu'une dichotomie stricte à deux termes, il semble plus fructueux de diviser le champ culturel américain contemporain en quatre domaines, quatre aires aux limites (très) poreuses qui font se croiser les axes *mainstream*-*subculture* et *lowbrow*-*highbrow*.

La division simple, claire et tellement évidente entre culture populaire et culture savante, *lowbrow* et *highbrow*, constituait un modèle fonctionnel tant que les gens qui avaient l'autorité pour décrire la société américaine dépeignaient celle-ci comme un système consensuel, un creuset où de la pluralité des ingrédients naissait un tout homogène. Jusqu'au début des années 60, *America* était *mainstream America* — et la moitié inférieure du schéma n'était pas inexistante, mais simplement invisible, ce qui revenait pratiquement au même. L'évolution de l'offre de production culturelle a correspondu, comme c'est toujours le cas, à l'évolution de la représentation dominante de la société par ses membres — et dans ce cas, la représentation a donné naissance à des représentations par des segments de la société qui tout en se pensant différents les uns des autres, continuent à se définir comme Américains, avec un trait d'union si nécessaire. On en arrive pour finir à ce paradoxe que la production culturelle des Etats-Unis offre aussi bien des denrées ultra-standardisées consommables par le grand public de tous les pays occidentaux, occidentalisés, en voie d'occidentalisation qu'une culture vivante locale, ultra-spécialisée, à destination exclusivement communautaire / communautariste. Ces deux extrêmes illustrent tout simplement la flexibilité et la versatilité de la liberté d'expression dans une société démocratique.