

## L'Éden d'une culture partagée

Peter MARQUIS

**Et si la culture n'avait pas toujours été hiérarchisée ? En s'intéressant aux États-Unis du XIXe siècle, Lawrence Levine montre que les audiences populaires et les élites se réjouissaient des mêmes spectacles. C'est l'occasion d'un plaidoyer pour une vision plurielle de la culture, ouverte aux formes encore trop souvent dites « mineures ».**

Recensé : Lawrence W. Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas, l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, La découverte/textes à l'appui, Paris, 2010 (préface de Roger Chartier) (1<sup>ère</sup> édition : *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard University Press, 1988).

Aux États-Unis, *Highbrow/Lowbrow* de l'historien Lawrence Levine (1933-2006) est un classique des sciences sociales depuis sa parution en 1988. Aujourd'hui traduit en français, cet ouvrage traite de manière pionnière de l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis au tournant des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles. La thèse centrale du livre est que la « riche culture publique partagée » connut une « bifurcation » dans les années 1850, séparant physiquement et esthétiquement une « culture d'en haut », devenue le propre des élites sociales et lettrées, et une « culture d'en bas », caractéristique des genres sans dignité (préface de Roger Chartier, p. v). Comment cette division (touchant le théâtre, l'opéra, la musique symphonique, les bibliothèques ou les musées) s'imposa-t-elle ? Par quels moyens d'ordre esthétique et social se généralisèrent les notions toujours prégnantes aujourd'hui de « culture d'en bas » et de « culture d'en haut » ? En se penchant sur l'exemple paradigmatique de la réception des œuvres de William Shakespeare, Levine montre que les catégories auxquelles on se réfère aujourd'hui pour parler de la culture sont le produit d'idéologies qui ont sans

cesse été sujettes à transformations et que les frontières culturelles furent plus perméables qu'immuables, contrairement à la vision que nous en avons de nos jours (p. 22).

Long de 300 pages, cet ouvrage, dont Marianne Woollven et Olivier Vanhée signent une traduction aussi limpide qu'érudite<sup>1</sup>, se divise en cinq grandes parties : un prologue qui rappelle sa genèse à l'occasion de conférences données à Harvard, un chapitre intitulé « William Shakespeare en Amérique », réécriture d'un article publié en 1984, les deux chapitres inédits « La sacralisation de la culture » et « Ordre, hiérarchie et culture », puis un épilogue qui discute de la persistance des catégories culturelles dans l'Amérique des années 1980. La préface de Roger Chartier est, quant à elle, très utile car elle replace *Highbrow/Lowbrow* dans le parcours intellectuel de Levine, et précise notamment sa filiation avec son précédent ouvrage sur les formes de protestation des communautés noires par le folklore<sup>2</sup>. Elle positionne également l'œuvre de Levine dans les débats ayant eu cours à la fin des années 1980 dans le monde universitaire américain sur les enjeux de l'histoire culturelle, particulièrement son rapport à l'ethnocentrisme blanc.

### **Vers la sacralisation de la « haute culture »**

La démonstration de Levine s'appuie sur des matériaux aussi divers que des programmes de salles de spectacle, des paroles de chansons, des affiches, des témoignages de personnalités (auteurs, critiques, comédiens, etc.), des entrées de dictionnaire ou des commémorations et des expositions. Ce matériau incite à une lecture inhabituelle de l'histoire de l'art : il ne s'agit pas seulement d'étudier les mutations des formes (registre de l'esthétique), mais aussi les transformations de la production et de la réception de celles-ci (domaine du social). Levine montre que, dans la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, la culture était « commune » et « partagée » : des publics de toutes classes sociales pouvaient assister ensemble aux mêmes spectacles et les spectacles eux-mêmes étaient composés de genres divers (théâtre, danse, chant, musique, acrobatie, etc.) sans que la notion de hiérarchie soit présente. Shakespeare, par exemple, dont l'œuvre était si connue à travers le pays entier (y compris sur la Frontière) que de simples allusions ou détournements de ses textes suscitaient la connivence du public, était un auteur prisé « simultanément » par le peuple et les élites (p. 98). De même, l'opéra était avant 1870 une forme de divertissement ordinaire et « flexible » : il était courant que des airs populaires de l'époque (comme *Yankee Doodle*,

---

<sup>1</sup> Le lecteur français appréciera notamment les excellentes notes de bas de page sur des notions aussi spécifiques à l'historiographie ou à l'histoire américaine que « expressive culture » (15) ou « minstrel shows » (16), ainsi que des références précises à des auteurs ou des chansons du folklore américain.

<sup>2</sup> Lawrence Levine, *Black Culture and Black Consciousness : Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*, Oxford University Press, New York, 1977.

*Home Sweet Home* ou *Jump Jim Crow*) viennent remplacer certaines arias célèbres de Rossini ou Mozart.

Cet éclectisme suscita la réprobation des critiques dans les dernières décennies du XIX<sup>ème</sup> siècle. Shakespeare devint alors un auteur sacré, un génie sans égal, un artiste atemporel qu'il fallait réserver aux érudits et aux écoliers afin de les éduquer et non de les divertir (pp. 82-88). Parallèlement, l'opéra fut canonisé, représenté indépendamment d'autres formes de divertissement pour un public qui était plus homogène qu'auparavant, rassemblé dans de nouvelles salles aux codes stricts, que Levine compare à des « temples » (p. 112). Cette sacralisation de la culture affecta tout particulièrement la musique symphonique. Au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, les musiciens connus dans tout le pays jouaient des airs de Mendelssohn, Verdi, Schubert, Wagner aussi bien que des chansons populaires et patriotiques (p. 116). Toutefois, sous l'influence majeure du critique John Sullivan Dwight et du chef d'orchestre Theodore Thomas (auquel Levine consacre de longues pages), la fonction du concert changea : il fallait présenter les chefs-d'œuvre des compositeurs classiques en version intégrale et originale joués par des musiciens professionnels et non amateurs dans des programmations que les « mélodies de la rue » (p. 151) ne venaient pas contaminer (p. 156). Dans les trois cas évoqués<sup>3</sup>, Levine décrit donc, sans le nommer, l'émergence d'un mouvement réactionnaire cherchant à retrouver la pureté atemporelle des œuvres derrière les scories des représentations éclectiques, à encenser l'auteur plutôt que l'interprète, à « élever l'esprit » plutôt que « flatter les sens ». Bref, la « haute culture » telle que nous la connaissons aujourd'hui, élitiste, discriminante, disciplinante, aurait supplanté la « culture publique partagée » (p. 217).

### **Hiérarchisation culturelle et domination sociale**

Si la description de cette « bifurcation » est très convaincante, on peut regretter que l'ouvrage reste longtemps évasif sur ses causes, à l'exception des références à un changement interne au monde du théâtre et à l'organisation financière de l'opéra (pp. 93 et 138). Il faut attendre le troisième chapitre pour que Levine, rétif à toute généralisation théorique, explique que l'invention d'une culture discriminante aurait servi de « canot de sauvetage » (p. 214) à une frange de la société menacée par l'afflux massif d'étrangers dans les villes américaines à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>4</sup>. Les élites, appuyées par les industriels et les nouveaux riches,

---

<sup>3</sup> Levine fait une analyse similaire pour les musées, la sculpture, les bibliothèques et la photographie.

<sup>4</sup> On remarque d'ailleurs que les critiques se racialisent : par exemple, « un exercice d'acrobatie du gosier ayant pour but d'évoquer les bravos de serveurs italiens en délire » (p. 113) et plus généralement pp. 228-231.

auraient hiérarchisé la culture aux moyens des catégories verticales *highbrow/lowbrow*<sup>5</sup> dans le but de préserver leur hégémonie sur un espace public en pleine mutation. S'appuyant sur une rhétorique assimilatrice (éduquer les masses par l'art), ces groupes avaient aussi intérêt à fermer les portes de la culture officielle aux « incultes » afin de les maintenir dans un état d'infériorité. Le cinéma, le vaudeville, le sport, en plein essor à l'époque, devinrent alors des loisirs « populaires », c'est-à-dire sans « légitimité ». Toutefois, Levine se démarque des travaux sur l'époque progressiste (1880-1920) en soulignant que l'intention des « gardiens du temple » était moins d'exercer un contrôle social que de mettre en place « une vraie culture aux États-Unis, libre d'intrusion, échappant à la dilution et aux exigences du marché, un refuge loin des sentiments d'aliénation et d'impuissance si courants à l'époque » (p. 215).

Malgré une organisation parfois répétitive, quelques références essentialistes aux « attentes de l'Amérique » (p. 57) et l'absence regrettable d'une prosopographie des nouveaux « arbitres du goût », *Culture d'en haut, culture d'en bas* est à la hauteur de sa réputation. En plus de traiter avec brio des mutations du XIX<sup>ème</sup> siècle, il défend avec passion une vision plurielle de la culture, ouverte aux formes dites mineures, libérée du poids des catégories réifiantes et de l'idéologie de ceux qui les énoncent<sup>6</sup>.

Pour aller plus loin :

- Kasson, John F., *Les Bonnes manières*, Belin, Paris, 1994 (1<sup>ère</sup> éd. : *Rudeness & Civility : Manners in Nineteenth-Century Urban America*, New York, Hill & Wang, 1990).
- Lahire, Bernard, *La Culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.
- Lynch, Frederick R., « Social Theory and the Progressive Era », *Theory and Society*, vol. 4, n°2, été 1977, pp. 159-210.
- Nasaw, David, *Going Out : The Rise and Fall of Public Amusements*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- Riess, Steven A. *Touching Base : Professional Baseball and American Culture in the Progressive Era*, Urbana, University of Illinois Press, 1999 [1983].

---

<sup>5</sup> Cette dichotomie traduite par « intellectuel / sans prétention intellectuelle » provient des termes phrénologiques dolicocephale (au front haut) et brachycephale (au front bas), connotant plusieurs degrés d'intelligence (p. 231).

<sup>6</sup> Levine cite de nombreux résistants à la « Culture » : Walt Whitman, les Marx Brothers, Charlie Chaplin ou Susan Sontag.

## Une illusion écologique ?

Christophe CHARLE

L'ouvrage de Levine, notamment son premier chapitre, pose un problème de méthode intéressant mais qui fragilise certaines de ses généralisations. Ne prend-il pas pour spécifiquement américaine une évolution qui est plus générale à l'économie culturelle du XIXe siècle ? Les travaux sur le théâtre à Londres ou à Paris montrent notamment que la séparation entre les registres de pièces, la spécialisation des salles selon des hiérarchies de genre, se produisent également selon une chronologie assez similaire (Tracy C. Davis, *The Economics of the British Stage (1800-1914)*, Cambridge, Cambridge U.P., 2000 ; C. Charle, *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne (1860-1914)*, Paris, Albin Michel, 2008). Cette dissociation tient à l'élargissement de la gamme des théâtres et à leur spécialisation dans un marché de plus en plus concurrentiel. Or sur ce point la méthode de Levine est très empirique : il additionne les témoignages soit individuels, soit tirés des journaux relatant des faits qui vont dans le sens de sa thèse, sans véritablement mesurer la représentativité des cas évoqués. On sait que témoignages et presse tendent souvent à monter en épingle les incidents ou les troubles, ce qui ne veut pas dire que cette tension culturelle interne au public est forcément normale ou courante. Les monographies détaillées sur ce type de troubles entre les fractions du public en Europe montrent qu'il s'agit d'incidents liés à des conjonctures politiques et sociales plus globales, et qui ne se réduisent pas à des conflits culturels.

Un débat du même genre a opposé deux historiens américains de la musique à propos de la programmation des concerts en Europe. Dans *The Great Transformation of Musical Taste, concert programming from Haydn to Brahms* (Cambridge U.P., 2008), William Weber affirme qu'on a mis en place progressivement des programmes « purs », en fonction de hiérarchies musicales canoniques, alors qu'auparavant prévalait le mélange des genres et des styles pour plaire à tous les publics ou types d'amateurs. C'est un peu le schéma de Levine, {*mutatis mutandis*.} Une autre musicologue, Jann Pasler (*Composing the Citizen. Music as Public Utility in Third Republic France*, Berkeley, UCLA Press, 2009), conteste cette analyse en soulignant que l'offre de concerts s'est beaucoup élargie au cours du XIXe siècle dans les grandes villes. Si les programmations éclectiques ont partiellement disparu des salles centrales, elles se développent largement dans de nouveaux lieux qui programment de la musique à côté d'autres activités culturelles et s'adressent à des publics plus mêlés, ce qui relativise la fermeture des salles les plus en vue.

Levine est sans doute en partie victime de la même illusion écologique. La transformation du champ de l'offre culturelle dans des villes américaines de plus en plus grandes et diversifiées induit certes des recompositions et des spécialisations. Mais elle n'empêche pas le maintien de programmations éclectiques dans d'autres lieux, qui n'existaient pas auparavant et dont il ne tient pas compte en se limitant aux lieux de la culture d'élite, subventionnés par les riches. Pour le savoir, il faudrait étudier l'ensemble du paysage théâtral et musical et croiser avec les caractéristiques des villes et des quartiers.