¿ Interrogations ?
revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales

Flandrin Laure

Lauwrence W. Levine, Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux Etats-Unis

Pour citer l'article

Flandrin Laure, « Lauwrence W. Levine, Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux Etats-Unis », dans *revue ¿ Interrogations ?*, N°11 - Varia, décembre 2010 [en ligne], http://www.revue-interrogations.org/Lauwrence-W-Levine-Culture-d-en (Consulté le 19 avril 2024).

ISSN 1778-3747

Tous les textes et documents disponibles sur ce site sont, sauf mention contraire, protégés par la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

Lauwrence W. Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux Etats-Unis*, Paris, Éditions La Découverte, 2010

Highbrow/Lowbrow, paru en 1988 aux Etats-Unis, procède du projet de connaissance qui a guidé toute l'œuvre de Levine. Dans une époque où la discipline historique se trouve dominée par l'histoire politique des « *grands récits* » (p. 266), Levine souhaite faire entendre la « *voix de ceux qui [n'ont] laissé aucune source historique traditionnelle derrière eux* » [1].Lorsqu'il publie cet ouvrage devenu classique, et dont nous saluons aujourd'hui l'élégante traduction française par Marianne Woollven et Olivier Vanhée, il ambitionne aussi de prendre le contre-pied des approches légitimistes de la culture. En effet, ces dernières ne décrivent les cultures populaires que sous l'angle des manques qui les séparent des cultures savantes. Et pour Levine, c'est l'essayiste Allan Bloom qui manifeste le plus typiquement cette posture qui ne rend pas justice aux cultures dominées [2]. Il parvient cependant à la déconstruire sur la base d'une analyse fine d'un matériau empirique protéiforme. Extraits de journaux et de romans, témoignages d'« idéologues culturels » [3] des XIXe et XXe siècles, textes chantés et parodiés, affiches de spectacles et programmes des *minstrels shows* : Levine puise dans ce vaste réservoir culturel qu'il considère comme un « *bon indicateur de l'esprit [de] l'époque* » (p. 251). Tel un peintre pointilliste, il reconstruit minutieusement les traces de la culture populaire nord-américaine du XIXe siècle. S'attaquant aux déplorations légitimistes de la défaite de la pensée et de la fin du monde ancien dont il est le contemporain exaspéré, Levine pose une thèse centrale : à la mi-XIXe siècle, s'étiole une « *culture publique partagée* » (p. 243) faite de mélange des genres et des publics et se trouve en retour consolidée une bipartition de la culture entre deux pôles asymptotiques, élitaire et populaire. Au début du XIXe siècle, des publics issus de l'ensemble de l'éventail des conditions socioéconomiques ont partagé un même enthousiasme pour le théâtre de Shakespeare, les opéras *bel canto*, les romans de Twain et de Dickens et les poèmes de Longfellow et de Lowell. Ce grand partage culturel opère alors le dépassement des clivages raciaux, sexués, religieux et socioéconomiques qui fractionnent ordinairement ces publics. Levine n'ignore pas la prégnance multidimensionnelle de ces divisions et prend bien soin de commenter l'organisation spatiale de salles de

spectacles, dont la structuration verticale réfracte celle de la société. Mais c'est ce mélange des publics qui est perdu au XXe siècle, et il y a là une bifurcation culturelle que les historiens « *ont presque complètement ignorée* » (p. 194).

Enoncée comme telle, cette thèse se lie immédiatement à ses trois corolaires épistémologiques, qui manifestent autant de refus des facilités dans lesquelles se laissent prendre les commentateurs de la culture : 1/ *Refus du naturalisme*. Les hiérarchies culturelles sont historiquement produites et il revient aux sciences sociales d'en dénaturaliser l'évidence. La méfiance historienne de Levine vis-à-vis des catégorisations figées et fétichisées fait apparaître que la catégorie de "culture" ne saurait désigner un contenu sémantique invariant. Des catégories telles que *highbrow* et *lowbrow* naturalisent ainsi la force de catégorisation verticale de l'ordre culturel qui s'intensifie au tournant du XXe siècle. Ce nouvel ordre culturel reçoit la caution d'une nouvelle classe d'entrepreneurs culturels, liée au mécénat privé des grandes fortunes industrielles constituées après la Guerre de Sécession et dont les détenteurs ne conçoivent d'entrer à l'Opéra qu'avec des gants blancs. Les termes qui désignent désormais les hiérarchies culturelles dont ils sont les gardiens relèvent d'un langage phrénologique naturalisant, qui « *fait contraster les fronts hauts des dolichocéphales aux fronts bas des brachycéphales* » (p. 10). L'analyse de Levine est ici pleinement en phase avec les conclusions concomitantes de Bourdieu concernant le « *racisme de l'intelligence* » [4] ; 2/ *Refus du légitimisme*. La culture des élites ne surclasse celle du peuple que parce qu'elle fait l'objet d'une entreprise de consécration et de séparation sociale et spatiale (c'est à la fin du XIXe siècle que s'édifie le décorum des grands temples de la culture légitime fermés à la fréquentation populaire). La force du livre de Levine consiste ainsi à montrer que les contenus culturels sont inséparables de ce que l'on fait d'eux : il y a deux Shakespeare dans deux Amériques. Le premier est inséré dans le monde pratique du spectateur : il est joué par séquences, réécrit et parodié, accompagné par des spectacles de jonglerie, de vaudeville et des chants patriotiques. Le second se fige sous l'effet de la dévotion dont il est l'objet : Shakespeare est désormais représenté en version intégrale, dans le respect des formes quasi-religieuses du nouvel ethos spectatoriel. Parodier ou réécrire Shakespeare, c'est désormais le mutiler. La production des hiérarchies culturelles n'est pas intelligible en dehors des usages pratiques qui s'en saisissent ; 3/ *Refus du misérabilisme*. A la manière d'Hoggart dans *La culture du pauvre*, Levine met en cause les usages savants de la catégorie de "populaire". Dans le premier XIXe siècle, Shakespeare est immensément populaire en un double sens : il est aimé d'un très large public socialement mêlé *et* il est promesse de rentabilité économique pour les patrons des salles de spectacles. Cette catégorie de "populaire" est affectée par un déplacement de sens dans le second XIXe siècle : l'association misérabiliste du "populaire" aux valeurs esthétiques les plus basses se substitue en effet aux significations précédentes. Sauf que, rappelle Levine, les œuvres les moins ambitieuses esthétiquement ne sont pas toujours et partout celles qui parviennent à capter le plus vaste public. De plus, le public populaire est magistralement décrit dans un rapport d'appropriation hyper active aux œuvres culturelles qu'il fréquente : Levine fait entendre sa turbulence et sa truculence, ses rires et ses indignations. Les américains plébiscitent chez Shakespeare des valeurs congruentes avec leur style de vie : ils se délectent d'autant plus de l'éloquence shakespearienne qu'elle fait écho à leur propre culture rhétorique, encore largement « *fondé[e] sur l'oralité* » (p. 51) ; et ils s'émeuvent de personnages shakespeariens qui trouvent en eux la redoutable énergie d'assumer la « *morale de la responsabilité individuelle* » (p. 56) qui est aussi la leur. La culture au sens sociologique participe ici de la culture au sens anthropologique : le contenu des œuvres est approprié en fonction des intérêts pratiques des spectateurs. Si le public populaire du XXe siècle n'est donc pas intrinsèquement inculte concernant Shakespeare, c'est bien qu'il en est littéralement dépossédé par de nouvelles élites qui imposent, fortes d'une puissance financière nouvellement conquise, les formes légitimes de sa représentation. Les émeutes de l'Astor Place de New York, en mai 1849, témoignent ainsi de la très forte résistance populaire à cette prédation culturelle. « *Les artisans et ouvriers artisans partisans de l'acteur américain Edwin Forrest déchaînent leur violence contre l'aristocratique William Charles Macready, un acteur anglais adepte d'une manière de jouer plus cérébrale et moins spectaculaire, et contre le théâtre qui l'accueillait dans* Macbeth » (p. 5), résume ainsi Chartier dans la préface de l'ouvrage.

Cette transformation s'étend à de nombreux autres sous-champs de la production culturelle. La musique se professionnalise et s'intellectualise, les professionnels de la culture exigeant désormais de considérer les œuvres comme des totalités closes sur elles-mêmes. Les musées excluent de leurs collections les curiosités en tout genre dont elles regorgeaient jusque-là. Des parcs publics tels que Central Park, ordonnancé par Olmsted, sont volontairement soustraits aux usages pratiques ordinaires : leur délicate harmonie architecturale requiert désormais un visiteur d'un nouveau type, cultivé et raffiné. Les élites se retranchent ainsi dans des enclaves de culture qui leur permettent d'échapper au désordre d'un monde traversé par l'accélération des flux migratoires. Indéniablement conservatrices, surmontant les oppositions politiques des différentes fractions qui les composent (p. 226), elles exigent d'une seule voix que soient traités avec le plus grand sérieux les auteurs

sérieux : c'en est fini de l'éthos participatif d'un public populaire exalté. Cette européanisation de l'Amérique s'articule aux changements sociaux macroscopiques : la culture se voit incidemment attribuer une fonction de contrôle social. La discipline émotionnelle requise dans l'exercice du rapport à l'art manifeste l'expansion des mécanismes d'autocontrôle décrits par Elias. Mais les élites vont se trouver prises à leur propre piège : si la culture est désormais gage de raffinement, alors il faut trouver les moyens de la destiner au moins en partie aux masses, puisque ces dernières sont désormais appréhendées sous l'angle de la dépossession ; mais s'adresser aux masses avec la volonté de les éduquer, conformément à l'idéologie paternaliste qui anime les institutions culturelles, c'est aussi courir le risque d'altérer le charme discret procuré par le sentiment de participer d'une essence séparée de l'ordinaire (p. 216) par le truchement de la haute culture.

Pour finir, il faut rappeler l'immense vertu de ce livre : les hiérarchies de l'ordre culturel sont promises aux transformations et aux circulations. Le retour partiel à des formes de mélanges des genres et des publics (au cinéma, par exemple) ou l'immixtion récente du troisième terme de la culture moyenne entre la culture populaire et la culture élitaire, devraient ainsi nous garder de les éterniser.

Laure Flandrin

Notes

[1] Lawrence W. Levine, *The Umpredictable Past. Explorations in American Cultural History*, Oxford University Press, New York, 1993, p. 6.

[2] Allan Bloom, *L'Âme désarmée. Essai sur le déclin de la culture générale*, Julliard, Paris, 1987.

[3] L'ouvrage de Levine propose une véritable sociologie des « idéologies culturelles » (cf. Jean-Claude Passeron, *Le raisonnement sociologique*, Albin Michel, Paris, p. 261).

[4] Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Editions de Minuit, Paris, 1984, p. 264-268.