



La notion de « culture populaire » en débat

Entretien avec Jean-Paul Gabilliet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rrca/173>

ISSN : 2101-048X

Éditeur

David Diallo

Référence électronique

« La notion de « culture populaire » en débat », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 17 juin 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rrca/173>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

La notion de « culture populaire » en débat

Entretien avec Jean-Paul Gabilliet

- 1 Dans chacun de ses numéros, la *Revue de la Recherche en Civilisation Américaine* propose une conversation / débat d'experts autour d'un domaine de recherche. Dans ce premier numéro, Jean-Paul Gabilliet, Professeur en Études Anglophones à Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3 discute de la « culture populaire » dans les études anglophones.

La Revue de Recherche en Civilisation Américaine : Jean-Paul Gabilliet, dans un article paru en 2006 dans *The European Journal of American Studies* et intitulé « American Studies in France : a critical review », Jean Kempf vous présente, avec John Dean et Eric Gonzalez, comme un des spécialistes français de la culture dite « populaire ». Comment définissez vous cette notion plutôt problématique de culture « populaire » ?

Jean-Paul Gabilliet : Je vais faire une réponse en deux temps. Tout d'abord, il me paraît toujours plus confortable de parler de « *popular culture* » plutôt que de culture populaire dans la mesure où l'expression « culture populaire » en français a des connotations de culture ouvrière, voire de culture populiste, qui ne sont pas présentes dans l'expression anglaise « *popular culture* ». En ce qui me concerne, et je pense également à des gens comme John Dean, Eric Gonzalez ou encore Claude Chastagner à Montpellier, travailler sur la *popular culture* revient à dire, en gros, que l'on s'intéresse à un objet qui est composé de l'ensemble des domaines non reconnus, non consacrés par la culture universitaire classique, c'est-à-dire la littérature non littéraire, la musique non classique, ou dans mon cas, la bande dessinée. Bande dessinée, d'ailleurs, est une autre expression que l'on a du mal à traduire en anglais. Si techniquement il est d'usage de dire *comic strip*, l'anglais utilise deux expressions qui ont un sens beaucoup plus vastes qui sont « *comic art* » et « *cartoon art* ». Chacune, en fait, englobe beaucoup plus que la bande dessinée au sens strict puisqu'elles englobent tout ce qui est illustration populaire, et, dans le cas de « *cartoon art* », même le dessin animé. Donc, à partir du moment où l'on s'attache à étudier la *popular culture*, on a affaire à des domaines de connaissance qui non seulement ne se recoupent pas parfaitement par rapport aux appellations françaises du domaine proche, mais également, dans le cas des États-Unis, on a affaire à des domaines habités par toute une histoire. En effet, pour toutes ces sous divisions culturelles (la musique, la bande dessinée, le cinéma, la littérature populaire,

etc.) il y a une histoire culturelle propre au contexte américain qui n'a pas grand-chose à voir avec le contexte français. Un exemple rapide ; lorsque l'on essaie d'analyser les mécanismes de reconnaissance de la bande dessinée aux États-Unis et en France, on se retrouve face à deux situations complètement différentes. En schématisant beaucoup, on peut dire que la bande dessinée a commencé à acquérir ses galons culturels, ses titres de noblesse culturels, dans les années 60 grâce à des intellectuels, des gens comme Edgar Morin, Alain Resnais, la sociologue Evelyne Sullereau ou encore Pierre Coupery qui était ingénieur d'études en histoire de l'art à l'école des hautes études en sciences sociales, tandis qu'aux États-Unis, où on ne trouve rien d'équivalent, la reconnaissance de la bande dessinée s'est faite de manière beaucoup plus lente, de manière beaucoup plus progressive.

RRCA : Le monde universitaire américain n'a t'il pas joué un rôle dans cette reconnaissance?

JPG : Disons que l'université américaine a eu beaucoup de mal à arriver à donner de son capital de reconnaissance à la bande dessinée. En fait, comme souvent aux États-Unis, la reconnaissance s'est faite via le cinéma. C'est le succès et la qualité d'un certain nombre d'adaptations cinématographiques qui ont attiré l'attention du grand public dans un sens positif sur la bande dessinée. Mais en fait, lorsque l'on analyse terme à terme les mécanismes de reconnaissance dans les deux pays, on peut noter des différences très marquées. Cela prouve, d'une part, que les objets relevant de la *popular culture* doivent être soumis à des types d'analyses bien précises et surtout que ces objets ne relèvent pas de mécanismes très tranchés, très automatiques, très mécaniques d'une aire culturelle à l'autre. Tout cela a une autonomie bien précise.

RRCA : À vous entendre, on a l'impression la culture populaire correspond à une catégorie résiduelle où l'on range tout ce qui n'appartient pas à la culture des élites ?

JPG : Oui, ça va faire grincer quelques dents, mais de la même façon que dans nos études, les études anglaises au sens large, est civilisation tout ce qui n'est ni littérature, ni linguistique.

RRCA : On retrouve la même chose dans le folklore américain comme discipline où l'on examine des pratiques quotidiennes telles que la cuisine, la manière de s'habiller ou les narrations orales par exemple, à travers un prisme sociologique mais en lui donnant le nom de l'objet étudié. On retrouve ici une même idée de catégorie résiduelle pour laquelle on applique des outils théoriques légitimes, appartenant principalement à la sociologie ou à l'anthropologie dans le cas du folklore, à des formes d'expressions ou des pratiques socioculturelles qui ont longtemps été délaissées ou déconsidérées.

JPG : Oui, mais l'anthropologie est née de la même façon. L'anthropologie s'intéressait aux sauvages, et les sauvages, c'était tout ce qui n'était pas la culture occidentale traditionnelle d'origine gréco-latine.

RRCA : Un peu plus tôt, vous parliez de la bande dessinée et de sa légitimation institutionnelle par l'université et par des intellectuels, une légitimation comparable à celle dont la musique jazz a pu faire l'objet et mise en évidence par le sociologue Jean-Louis Fabiani. Un mode d'expression, à partir du moment où il acquiert une certaine légitimité, fait-il toujours partie de sa catégorie originelle ? N'est ce pas le point de vue qui le définit plus en tant que « culture populaire » que sa production ou sa consommation.

JPG : Alors, il fait très certainement partie de la culture populaire du point de vue de la culture cultivée des universitaires, puisque un bon nombre de stéréotypes en matière culturelle ont la vie dure, et donc il reste énormément de gens qui, et c'est tout à fait leur droit, disent « oh moi la bande dessinée ça ne m'intéresse pas, mais ça ne me

dérange pas que les gens la lisent » comme si c'était une espèce de maladie dont on ne s'était pas guéri à fond. Mais ce qui est intéressant, c'est que ce type de discours est en décalage total, en fait, avec les pratiques culturelles, c'est-à-dire que, toujours dans le cas de la bande dessinée qui est celui que je connais le mieux, à notre époque au début du 21^{ème} siècle, ni en France ni aux États-Unis, la lecture de la bande dessinée n'est une pratique typique des jeunes. Cela fût le cas dans les années 60, 70, encore un peu au début des années 80. De nos jours, les études sociologiques annuelles sur les pratiques culturelles des français et des études équivalentes aux États-Unis montrent strictement la même chose, la lecture de bandes dessinées est de nos jours une pratique qui se trouve, je dirais, sur les marges de la culture cultivée, mais très certainement à l'intérieur de la culture cultivée, c'est-à-dire à l'extérieur de pratiques beaucoup plus répandues chez les jeunes, telles que les jeux vidéos ou un certain nombre de musiques dont l'attrait est beaucoup plus fort chez les jeunes, enfin jeunes, c'est-à-dire adolescents plus jeunes adultes. Donc, dès que en tant qu'universitaire on se penche sur un objet de culture populaire il faut, et c'est un problème que ne connaissent pas les gens qui ne font que de la littérature parce que les spécialistes de littérature n'ont jamais à se préoccuper de légitimer leur objet d'étude, le légitimer.

RRCA : Par littérature, vous entendez la littérature dite « classique » ?

JPG : Oui, mais même des gens travaillant sur des littératures minoritaires sont dans une position quand même mieux lotie que ceux qui travaillent sur la culture populaire où il faut pratiquement sans arrêt redire : « bon écoutez vous savez, ça n'est plus que pour les enfants... » puis se lancer dans sa propre perspective qui peut être soit d'histoire culturelle soit d'analyse de contenu ou esthétique, etc. Disons qu'il y a en permanence un décalage tant qu'on est dans le contexte universitaire dès lors que l'on s'intéresse aux objets, je dirais, non consacrés automatiquement par la culture universitaire.

RRCA : Vous disiez tout à l'heure qu'on trouvait une culture populaire dans la littérature, dans le cinéma, dans la musique ; on voit donc que l'on a affaire ici à une catégorie assez transversale. Pour ce qui est de l'étude de ces objets, en quoi leur approche diffère t elle d'objets jugés plus légitimes par l'université ? L'approche universitaire reste t'elle la même ?

JPG : Je dirai que cela dépend de l'approche que l'on choisit. Par exemple si on utilise une approche qui est plus « sciences humaines », avec des perspectives historiques ou sociologiques, on est quand même au niveau du propos, dans une position proche par rapport à l'étude d'objets plus classiques. Les choses se corsent dès lors que l'on part dans une analyse interne, c'est-à-dire une analyse esthétique, dans la mesure où l'art consacré a cette particularité que sa simple existence fait la preuve de sa consécration. Il n'y a pas à expliquer, quoi qu'en disent les spécialistes de critique littéraire et de critique d'art, pourquoi de l'art est de l'art, on le reconnaît quand on le voit. En revanche les gens qui s'intéressent à certain cinéma, à la bande dessinée, à la musique populaire, etc, sont quant à eux pratiquement mis au pied du mur d'avoir à expliquer pourquoi ces objets devraient être soumis à des analyses esthétiques. Pourquoi ces personnes deviennent-elles la cible de soupçons ? Tout simplement parce que lorsque l'on mène une analyse esthétique on met en concurrence des objets « populaires », des objets « *low brow* » comme on dit en anglais, avec les objets qui sont en eux-mêmes les critères et les normes de l'art consacré et des critères esthétiques consacrés.

RRCA : N'y a-t-il pas, dans cette approche, quelque chose de paradoxal. Prenons l'exemple du graffiti, qui, à ses débuts, a été considéré comme du vandalisme, puis qui, à partir du

moment où il a été repris et exposé par des galeries d'art contemporain a été institutionnellement validé comme de l'art. Le jugement esthétique varie t'il en fonction du statut, de l'étiquette « culture populaire » ou « culture légitime » de l'objet, ou reste-t-il le même en dépit de, disons, la « transcendance » culturelle subie par l'objet?

JPG : Le regard esthétique, de toute façon, change en permanence. Il est pris dans la diachronie, dans l'écoulement du temps, qui fait que, par exemple, on est toujours obligé de constamment se renouveler en matière d'art et que quelqu'un qui aujourd'hui agrandirait des cases de bande dessinée en faisant comme ce que Roy Lichtenstein avait fait dans les années 60, n'aurait plus du tout le même impact pour la bonne et simple raison que Roy Lichtenstein l'a fait il y a plus de quarante ans. De la même façon on ne peut pas refaire aujourd'hui de l'impressionnisme. Si l'on refaisait de l'impressionnisme, nous aurions simplement du pastiche d'impressionnisme. Le regard, avec les critères implicites et explicites qui sont les siens, est pris dans la diachronie, dans le développement historique, dans le passage du temps. Il est donc compréhensible que des choses méprisées initialement subissent une forme d'anoblissement, en général via des artistes qui ont eu le nez creux. Dans le cas des graffitis, Keith Haring par exemple, avait réussi à trouver ce qui faisait du graffiti quelque chose de transformable en objet comestible pour le marché de l'art contemporain. Mais ce qui est important de noter c'est moins le fait qu'il y ait eu une période où les peintures de Keith Haring se sont vendues des millions et des millions de francs ou de dollars. Il est surtout important de se rendre compte que dans les années 80 - 90, l'enthousiasme du marché de l'art et de la critique d'art pour ce que faisait Keith Haring est retombé pour entrer dans le domaine de l'histoire de l'art récente et que maintenant, les artistes qui font du graffiti doivent se renouveler davantage par rapport à ce qu'avait fait Keith Haring et bien d'autres à l'époque. De la même façon que les descendants du *pop art*, des gens comme le peintre islandais Erró par exemple, ont incontestablement une certaine reconnaissance, mais une reconnaissance qui reste très ciblée dans leur domaine et qui est loin d'être universelle. Vous trouverez énormément de critiques d'art pour lesquels le *pop art* est intéressant précisément parce qu'il est le témoignage d'une époque, mais qui sont enclin à dire que tout ce qui s'est fait dans la continuation du *pop art* est peu intéressant. Donc là aussi, il y a loin d'avoir consensus sur ces formes d'expression qui sont récentes et qui étaient très proches de formes d'expressions totalement extérieures aux démarches artistiques.

RRCA : Le théâtre de Shakespeare, le nationalisme romantique allemand, les œuvres littéraires de James Joyce ou de Ralph Ellison ont combiné des éléments qui appartenaient aussi bien au folklore qu'à la littérature plus classique. Une telle hybridité rend l'appellation « culture populaire », au même titre que celle de « culture légitime », nettement plus complexe dans la mesure où l'on a, dans ces productions, un agrégat de deux formes culturelles apparemment distinctes mais qui donne un résultat qui rend particulièrement difficile leur catégorisation dans des catégories fixes et rigides « culture populaire » et « culture des élites ». A partir de ce constat, ne pensez-vous pas que, puisque l'on se rend bien compte que c'est surtout le regard sur les objets culturels qui évolue et qui les définit plus que l'objet lui-même, s'en tenir à des définitions ou à des dénominations telles qu'objet culturel ou pratique culturelle, des termes qui n'ont, à mon sens, pas de connotations idéologiques, permettrait de faire avancer la recherche ou d'être un peu plus précis dans l'étude des objets dit populaires ou dit légitimes ? A partir du moment où on se rend bien compte que l'objet reste le même selon qu'on l'aborde sous un angle sociologique ou que l'on procède à une analyse formelle ou de contenu, à quoi bon rajouter des adjectifs connotés comme populaire ou légitime, dans la mesure où le chercheur a pleinement conscience du processus de légitimation qui se fait socialement. Assainir les études

culturelles des épithètes populaire, ou élitiste, légitime ne simplifierait-il pas justement l'étude de ces objets ? Je me rends bien compte que cela revient, sur le plan symbolique, à essayer d'effacer des siècles de légitimation ou de hiérarchisation des produits de la production artistique, mais au niveau de la recherche, une telle démarche n'effacerait pas quelques indéterminations ?

JPG : C'est une vaste question. Ce qu'il est important de faire, et que la critique littéraire souvent ne fait pas, que la critique d'art souvent ne fait pas (enfin je parle surtout de l'art produit au 20^{ème} siècle), c'est une critique qui, je dirais, se passe de l'histoire, qui dé-historicise son regard, qui se limite à une analyse interne et qui ne prend pas en compte le contexte dans lequel l'œuvre, l'objet a été produit. Il est alors certain que dès que l'on se retrouve est dans le domaine de l'analyse interne, de l'analyse endogène, il est beaucoup plus facile de dire « ceci est esthétiquement réussi », « ceci est esthétiquement raté ». Dès lors que l'on se place du point de vue du contexte de production, cette dichotomie n'a plus de raison d'être pour la simple et bonne raison que du point de vue du contexte de production la finalité qualitative est quelque chose qui devient secondaire. Du point de vue du contexte de production, le quantitatif trouve un intérêt certain. Prenons un exemple connu. La couleur bleue nous semble prépondérante dans de nombreuses œuvres réalisées à la fin du moyen âge. Il est difficile de comprendre pourquoi il y a tellement de bleu si on ignore que le bleu était, à l'époque, une couleur qui coûtait très cher et que, comme l'art était produit sur commande pour des mécènes, mettre un maximum de bleu permettait d'étaler la magnificence, la puissance, la richesse du mécène qui avait commandé l'œuvre. Si on essaye de faire des analyses purement internes de ce type d'œuvre, donc de la fin du moyen âge, début de la renaissance, sans tenir compte de ces données contextuelles historiques qui sont fondamentales, on finit par dire n'importe quoi. De mon point de vue, tout objet culturel doit être soumis à l'analyse contextuelle avant toute chose, on peut ensuite procéder à une analyse esthétique. Mais l'analyse esthétique de toute façon sera toujours ancrée dans le moment où elle est faite, puisque l'on sait très bien que tel artiste de son vivant n'a jamais gagné un sou parce qu'il n'avait pas de succès populaire, et puis cinquante ans, cent ans après est considéré comme quelqu'un de formidable, d'exceptionnel. La postérité permet donc de maintenir au dessus du niveau de l'eau, avec une certaine visibilité des œuvres, des productions qui méritent qu'on les connaisse, des images qui méritent qu'on les voit, des musiques qui méritent qu'on les écoute, mais, du point de vue de l'universitaire il me semble qu'il faut partir impérativement, toujours, du travail de remise en contexte, du travail d'historicisation. Si on ne le réalise pas, on est condamné à faire une critique interne qui est victime de ses propres préjugés implicites...

RRCA : ... Victime, également, de ses propres jugements de valeur présentés sous le couvert de l'analyse.

JPG : Oui. Et les élitistes culturels ont tout à fait le droit d'avoir leur point de vue. Alain Finkielkraut, qui ne cesse de se repaître de la décadence culturelle qu'il voit partout autour de lui, a pleinement le droit d'avoir les opinions qu'il a. Il n'empêche que l'étude d'objets qui ne sont pas consacrés culturellement ne saurait être légitimée par la mauvaise opinion que Alain Finkielkraut en a.

RRCA : Dans l'exemple que vous venez de présenter, il me semble néanmoins que l'on se situe plus sur le terrain de l'opinion que sur celui de la recherche, qui impose une

neutralisation de son objet d'étude. De tels propos peuvent être invalidés par une certaine rigueur scientifique.

JPG : Oui mais bon, de toute façon c'est de la polémique. Cela relève de l'essai, de l'opinion. C'est critique contre critique. Son livre, « La défaite de la pensée » publié en 1986 peut se lire aujourd'hui exactement comme on pouvait le lire il y a vingt ans, même si son auteur, lui, n'a pas bougé d'un millimètre. Là où il noircissait la peinture de la consommation culturelle il y a vingt ans, nous sommes maintenant à un stade où la saturation médiatique d'images, de sons, la multiplication de chaînes de télé, Internet, etc, fait qu'objectivement, au niveau de la consommation culturelle, individuelle, il devient de plus en plus aisé pour une personne X de passer à côté de tout l'art consacré, de tous les arts consacrés, tellement il y a une saturation médiatique du temps d'écoute, du temps de regard. Là aussi, les journées n'ont que 24 heures, la majorité des gens dorment quand même aux alentours de six, sept, huit heures et il est certain que la saturation médiatique constitue une barrière objective, réelle, en matière de temps qu'il est possible de consacrer à tel média ou tel autre média. Cette contrainte de temps constitue logiquement une barrière à la proximité avec l'art consacré. Cette barrière existait de manière nettement moins importante par le passé. Je veux dire par là que lorsqu'il n'y avait que trois chaînes de télé, même lorsqu'il n'y avait pas de télévision, quand les gens n'avaient que la radio, voire quand ils n'avaient pas la radio, etc, leur proximité avec la culture consacrée était involontairement beaucoup, beaucoup plus grande. Toute la production des médias a objectivement, effectivement, augmenté la distance qui sépare les individus des formes d'art consacré. C'est une réalité objective, après y'a-t-il lieu de le déplorer ? Oui ou non, mais je ne suis pas certain qu'une des deux réponses soit préférable à l'autre.

RRCA : Vous travaillez sur la bande dessinée, à quel moment vous avez commencé à vous intéresser à ce mode d'expression ?

JPG : Je n'ai jamais lu que des bandes dessinées, ce sont elles qui ont fait de moi ce que je suis.

RRCA : Vous avez travaillé sur cet objet en maîtrise, en DEA, et enfin pour votre doctorat.

JPG : Oui, j'ai pu faire effectivement tout le parcours de la recherche sur ce thème là.

RRCA : Est-ce que vous pourriez-nous parler de votre rapport à cet objet, son évolution au fur et à mesure de votre carrière universitaire ? Je suppose que le rapport que vous aviez à cet objet, la manière que vous avez d'en parler et d'écrire dessus a du varier sensiblement entre le moment où vous vous y êtes intéressé en maîtrise, puis en DEA et en doctorat, avec une certaine distanciation qui s'est imposée par rapport au cadre théorique que vous avez du appliquer à votre objet. Comment cette neutralisation de votre objet s'est elle déroulé ?

JPG : Ma maîtrise était consacrée à l'étude d'un personnage, un super héros, le « silver surfer » (en français le surfeur d'argent). J'avais tenté de faire quelque chose qui était assez acrobatique, à savoir une analyse structurale de ce personnage au travers de la totalité de ses apparitions dans divers fascicules de la maison d'édition Marvel sur une vingtaine d'années.

J'ai réussi à rassembler tous les fascicules où il était apparu pour produire une analyse qui était encore à l'époque très fortement colorée par une perspective de fan, même si j'ai réussi à introduire des éléments d'objectivation. Mais le travail de construction d'objet reste la plus grande conquête que j'ai du faire sur moi-même. Comme tout le monde, quel que soit l'objet qu'on étudie, le chercheur passe du temps et des années à approfondir lui-même la démarche qu'il doit entreprendre pour transformer le sujet

d'étude en objet d'analyse. Je n'ai pas fait exception à la règle, il a fallu que je passe plusieurs années à prendre du recul, à m'abstraire de la position de lecteur fan et fasciné par ce qu'il lisait pour pouvoir adopter une posture un petit peu schizophrène d'observateur extérieur « objectif », qui observe un phénomène culturel. C'est un mécanisme que l'on alimente par des lectures théoriques, etc. Il ne faut d'ailleurs pas se voiler la face, nous changeons avec le temps, nos goûts changent. Il y a des choses (des bandes dessinées, des films, etc.) que j'aimais beaucoup il y a vingt ans, que je trouve absolument indigestes maintenant et inversement, des choses que je n'arrivais pas à lire ou à voir à vingt ans qui maintenant me parlent beaucoup plus. L'itinéraire personnel du chercheur fait qu'il est de plus en plus capable de transformer un sujet en objet ? Ce travail doit se faire dans le sillage de l'évolution de la personne, avec les goûts qui changent, les intérêts qui changent.

RRCA : Aviez-vous conscience du processus de légitimation de la bande dessinée américaine en France auquel vous étiez en train de participer à travers vos travaux ? Était-ce une motivation supplémentaire ?

JPG : Disons que dans ma thèse, soutenue en 1994, j'ai évité dans la mesure du possible de lire dans la boule de cristal et de faire des prévisions. J'en ai tout de même fait une seule, que je formulais dans ma conclusion et qui s'est avérée juste à 100% dans la décennie qui a suivi. J'y écrivais que la nouvelle forme qui était apparue dans le marché de la bande dessinée aux États-Unis, les « *graphic novels* », allait non seulement et très probablement supplanter la forme du *comic book* traditionnel du fascicule, mais surtout parce qu'il s'agit d'une forme proche du support livre, allait acquérir une respectabilité culturelle qui avait traîné à se former aux États-Unis. Il se trouve que les années suivantes m'ont donné raison, le marché a évolué de telle sorte que maintenant le secteur de l'édition de bandes dessinées au début du 21^{ème} siècle aux États-Unis s'est totalement reconstruit autour des *graphic novels* au détriment du support fascicule, au détriment des *comic book* traditionnels.

RRCA : Jean Kempf, dans l'article que je mentionnais tout à l'heure, parlait d'un problème auquel sont régulièrement confrontés les spécialistes de « culture populaire » comme vous-même. Il souligne que, pour l'instant, le nombre de professeurs pouvant diriger des recherches reste très limité (Claude Chastagner à Montpellier et Georges Claude Guilbert à Tours). Dirigez-vous déjà des travaux sur la bande dessinée ou sur d'autres modes d'expressions culturelles qui peuvent être rangées dans la catégorie « culture populaire » ?

JPG : Pas encore. Mais je ne suis professeur que depuis trois ans maintenant et j'ai pour le moment peu de « clients » en thèse. Il y a un projet en cours avec quelqu'un qui a terminé son master l'an dernier mais qui attend un peu avant pour déposer son sujet de thèse qui devrait porter sur la bande dessinée de Will Eisner *The Spirit*, une bande dessinée publiée dans les années 40 et qui ferait un superbe sujet de thèse, mais c'est tout pour le moment. D'un autre côté je ne sollicite pas les « clients », je les laisse venir, mais là aussi je ne suis pas étonné outre mesure de ne pas être submergé par les demandes, parce que, comme je le disais tout à l'heure, le domaine qui moi m'intéresse est en fait un domaine qui, ces vingt dernières années, est devenu un peu extérieur aux centres d'intérêt des jeunes, au sens large. Autant en ce qui me concernait à la fin des années 80, j'étais enthousiaste à l'idée de pouvoir faire de la recherche sur la bande dessinée, autant pour le moment je n'ai pas rencontré grand monde dans le même cas, à l'exception de quelqu'un qui a soutenu sa thèse l'an dernier avec Bernard Janton à Rennes II (Nicolas Labarre), qui a fait une excellente thèse où il est beaucoup question

de bande dessinée bien que celle-ci ne soit pas au cœur de son sujet. Elle portait sur les débats sur la culture de masse aux États-Unis dans les années 50.

RRCA : Revenons, si vous le voulez bien, aux débats ou aux distinctions idéologiques entre une élite qui s'investit pour assurer une continuation de la supériorité d'une certaine forme de culture par rapport à une autre, et les promoteurs de formes culturelles non consacrées. Stuart Hall a souligné que l'intérêt des études en culture populaire ne résidait pas, en ce qui le concernait, dans le fait que ses formes d'expressions montent ou descendent, qu'elles empruntent une sorte d'« ascenseur culturel », mais l'analyse des forces et des relations qui garantissent la distinction entre les formes de culture. Pensez-vous aussi qu'au lieu de se concentrer sur l'étude de la culture populaire ou d'une culture plus consacrée, on devrait plus s'intéresser, peut être, aux enjeux idéologiques et symboliques qui font qu'une production culturelle va être rangée dans telle ou telle catégorie ?

JPG : Il faut quand même qu'il reste quelque chose à dire sur ces objets.

RRCA : Voulez-vous dire que le fait qu'on ait une culture populaire qui soit l'altérité d'une culture des élites trouve sa raison d'être précisément dans le fait que cette opposition nourrit un débat universitaire ?

JPG : Non, j'entends par là que ce qu'il est intéressant de faire c'est d'adapter des analyses, des grilles de lecture qui donnent quelque chose, aussi bien à partir d'objets consacrés, qu'à partir d'objets « populaires ». Et à cet égard, par exemple, tout le grand domaine apparu depuis une vingtaine d'années et qui s'appelle les « reception studies », les études de réception, qui est la plupart du temps appliqué aux objets populaires, les séries télé, la musique, la bande dessinée, les jeux vidéo, etc...

Ces études de réception ont cette particularité de neutraliser la question du « est-ce que c'est consacré, est-ce que ce n'est pas consacré ? » puisque elles s'intéressent à la façon dont les individus perçoivent, reçoivent les contenus culturels et les interprètent. Là aussi, soit on reste du point de vue de la critique traditionnelle universitaire consacrée à la Finkielkraut et on dit « oui ben moi ça ne m'intéresse pas de savoir ce que Mme Michu pense de telle série télé parce que son opinion ou rien c'est pareil », soit on prend une posture différente où on dit « il est précisément intéressant de voir ce qu'en pense Mme Michu, intéressant de le comparer à ce que d'autres personnes sociologiquement comparables à Mme Michu perçoivent pour une même série télé, un même contenu. Afin de voir exactement ce qu'ils interprètent, ce qu'ils comprennent ». Cela en dit beaucoup sur le public, sur la société, et par ricochet, cela en dit beaucoup sur les producteurs, les créateurs, les producteurs au sens marxiste, de ces objets culturels. Certes ça n'est pas de la critique esthétique, mais la critique esthétique ne doit pas être l'horizon du discours universitaire, de mon point de vue, quoiqu'en pense des auteurs comme Mr Finkielkraut. On va croire que je m'acharne sur Mr Finkielkraut.

RRCA : cet entretien touche à sa fin. Aimerez-vous y inclure un dernier point ?

JPG : Oui, juste une chose. Grosso modo, tous les discours négatifs, stigmatisant sur la culture de masse depuis le 19^{ème} siècle...

RRCA : Pardonnez-moi. Faites-vous une distinction entre « culture de masse » et « culture populaire » ?

JPG : Oui, par culture de masse j'entends tout ce qui est produit par l'industrie culturelle.

RRCA : Produit en masse par l'industrie culturelle ou produit par l'industrie culturelle « mainstream » ?

JPG : Produit par l'industrie culturelle au sens péjoratif. Je veux par exemple dire par là que l'on ne reprochera jamais à une maison de disque d'éditer des enregistrements de Mozart. On fera d'avantage grief à la même maison de disque lorsqu'elle gagnera des disques d'or avec du rap et du rock. L'industrie culturelle à ce niveau là, c'est la partie rap et rock qui rapporte beaucoup d'argent plutôt que les enregistrements de Mozart. J'en reviens à ce que je disais plus haut, à savoir que, grosso modo, trois lignes d'argumentation forment la critique stigmatisante de la culture de masse. La première étant, je dirais, le discours religieux. A l'origine, tout ce qui n'était pas la lecture de la bible ou tout ce qui n'était pas la lecture religieuse faisait partie des mauvaises lectures.

RRCA : C'est d'ailleurs ce que semble vouloir montrer Umberto Eco dans son roman « Le nom de la rose ».

JPG : Par exemple. La façon dont il le montre est totalement anachronique, mais c'est vraiment très bien fait. Deuxièmement la condescendance culturelle, le mépris culturel. Troisièmement la mise en danger, que l'on a appelée, à d'autres époques, la démoralisation de la jeunesse. Ces trois arguments, soit combinés, soit isolément, reviennent en permanence depuis le 19^{ème} siècle pour stigmatiser la culture de masse. Alain Finkielkraut, pour garder le même exemple, est précisément l'incarnation de l'argument de la condescendance culturelle. Evidemment, il ne parlera jamais de démoralisation de la jeunesse. Récemment dans une interview dans Libération il disait « il y a tant de belles peintures à voir, de beaux livres à lire que je ne veux pas m'intéresser à tout le reste », ce qui est vraiment la condescendance culturelle et, par ricochet, quoi qu'il s'en défendrait probablement, un avatar très post moderne de l'argument des mauvaises lectures. Ce sont les mauvaises lectures qui, à l'origine vous éloignaient de Dieu, et qui maintenant vous éloignent de l'Art, etc. En fait, à l'échelle historique, il n'y a que ces trois arguments qui apparaissent soit séparément, soit en combinaison. On leur donne des noms un peu différents, les formulations changent, mais ce sont toujours les mêmes, et dans tous les pays. Il faut en permanence continuer à se justifier, même lorsque l'on est universitaire, contre ces arguments, lutter contre ces arguments qui eux sont très fortement implantés dans les esprits.