

Culture populaire, culture de masse ou culture de mass-médias ? Autour de cinq thèses moins une d'Antonio Gramsci

In: Quaderni. N. 57, Printemps 2005. pp. 73-83.

Citer ce document / Cite this document :

Durand Pascal. Culture populaire, culture de masse ou culture de mass-médias ? Autour de cinq thèses moins une d'Antonio Gramsci. In: Quaderni. N. 57, Printemps 2005. pp. 73-83.

doi : 10.3406/quad.2005.1662

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/quad_0987-1381_2005_num_57_1_1662

culture populaire, culture de masse ou culture de mass-médias ?

*Autour de
cinq thèses
moins une
d'Antonio
Gramsci*

Pascal
Durand

Université de Liège

McLuhan – aux antipodes, sous tant d'aspects, d'un Gramsci – avait bien raison de le souligner : notre environnement nous est devenu invisible. Comme les poissons, dont la seule chose qu'ils ne connaîtront jamais, disait-il, c'est l'eau, nous sommes immergés dans un bain médiatique et culturel qui ne se manifeste plus guère à nous que sous l'espèce de la monstruosité, laissant dans l'ombre et dans l'impensé ce qui en constitue la substance ordinaire. Rien de moins visible que le banal. Rien de plus efficace, pour l'oblitérer, que la sédative étrangeté des phénomènes de foire. *Reality shows*, « Jackass », « Starac' » ou Donald Trump bientôt démarqué sur TF1 détournent notre attention de la forme symbolique fondamentale dont ces phénomènes ne sont que des émergences outrancières, bien faites pour alléger de tout soupçon l'ordre plus commun et plus communément admis des choses qui nous sont données journallement à consommer¹ – y compris nous-mêmes, nos attentes, nos rêves, nos désirs, nos pulsions². Sont-ce seulement des choses, d'ailleurs ? Ce sont des émissions, des images, des textes, des slogans, donc des objets de toute sorte mis en trafic dans la sphère sociale. Mais ce sont aussi des rythmes de production, de circulation et d'obsolescence, des vecteurs d'appartenance tribale ou planétaire, des supports à projection/identification. Et ce sont encore des objets de discours, entendons par là que ces produits culturels de masse sont inséparables de tout un ensemble de propositions et de prises de position qui leur font escorte en sens divers, célébration, accréditation ou discrédit, et avec lesquels nous sommes contraints de les penser ou d'éviter de les penser. Discours des programmeurs et des directeurs de chaînes, alternant selon les interlocuteurs cynisme

mercantile et démagogie de l'Audimat. Discours aussi des intellectuels, balançant, au gré des modes et selon leur degré de proximité avec l'institution médiatique, entre posture hyper-critique et relativisme apaisant.

Les réflexions récurrentes, inlassablement reprises et retouchées, que Gramsci réserve dans ses *Cahiers de prison* à la « littérature de feuilleton » et à la culture populaire représentent à ces divers égards un apport dont l'importance n'a pas été suffisamment soulignée. Articulées l'une à l'autre, critique radicale et appréhension compréhensive en constituent la marque la plus originale et l'expression d'une logique d'argumentation finement dialectique. Ces pages, ces paragraphes, ces notations allusives quelquefois, n'ont pas manqué, certes, de capter l'attention des commentateurs de l'œuvre et celle des spécialistes de la littérature populaire. Mais c'est le plus souvent aux dépens de cette articulation même, qui se voit en règle générale escamotée tour à tour au profit de l'un de ses pôles, tantôt dénonciation sans phrase de l'opium littéraire du feuilleton, du grand rêve éveillé dans lequel la littérature commerciale berce ses lecteurs, tantôt célébration des vertus démocratiques et des fantasmes compensatoires dont celle-ci se montrerait porteuse. Leur disparate, expression de l'insistance avec laquelle Gramsci a prêté attention aux faits de culture de masse, n'aide guère, semble-t-il, à construire avec elles une théorie cohérente de cette culture, dans les effets qu'elle exerce, les ressorts qui sont les siens et les ressources inaperçues dont elle est peut-être grosse. La tentation est grande de prélever ici ou là telle formule, de la monter en épingle, en la retirant du réseau des autres notations

fragmentaires qui pourtant lui fixent sa place et lui confèrent sa portée.

Alternativement progressive et régressive, la pensée de Gramsci procède par répétitions, mais aussi retouches. Tantôt elle reprend, tantôt elle déplace. Tantôt elle reformule presque à l'identique, tantôt elle infléchit plus radicalement qu'il n'y paraît telle réflexion déjà essayée en des termes approchants. C'est qu'elle est inséparable d'un côté de ses conditions de formation et d'expression : c'est en *prison* que ces *cahiers* s'écrivent, rappelons-le, dans un mixte de remémoration et de macération mentale, au hasard des lectures autant que des souvenirs de lecture. Mais c'est aussi, d'un autre côté, qu'elle ne cesse pas d'hésiter quant à l'objet qu'elle se donne lorsqu'elle porte sur la littérature populaire, parce que cet objet ne se prête pas à une appréhension univoque et qu'il entre dans les propriétés que Gramsci lui reconnaît très précisément de mettre en suspens les catégories d'appréciation et de jugement forgées tant par la culture bourgeoise que par la culture révolutionnaire qui de Marx à Lukacs a frappé de discrédit cette production culturelle pour le marché : « *littérature industrielle* », d'un côté, selon l'expression de Sainte-Beuve en 1839³ ; facteur d'inculcation idéologique, de mise au pas et de résignation à l'ordre existant, de l'autre, à suivre par exemple les pages fameuses de *La Sainte Famille* portant sur *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue et telle « *banque des pauvres* » fondée par le prince Rodolphe de Gerolstein⁴. D'une part, apothéose vulgaire de l'homme d'en bas⁵, au profit de la machine commerciale de l'édition et de la grande presse ; d'autre part, assomption sublime du sauveur universel bien utile pour maintenir le



lecteur prolétaire et le « *chômeur honnête* »⁶ dans l'attente de lendemains qui ne viendront pas.

Mon propos dans les cinq paragraphes qui suivent est de tenter de tirer parti, dans leur généralité, des principales thèses essayées par Antonio Gramsci à ce sujet sans leur imposer une cohérence qu'elles n'ont pas ou à laquelle elles se sont dérobées. Ce seront donc cinq thèses – moins une, dont l'absence me paraît significative dans les *Cahiers* et que je formulerai comme une sorte de fantôme de la théorie gramscienne des rapports entre mass-médias et culture de masse. Les voici, énoncées et développées sans autre ordre que celui d'une exposition paratactique, qui me paraît être l'un des hommages à adresser à la démarche du philosophe incarcéré. Esprit de scission contre esprit de système : c'est la seule règle, en effet, que se soit fixée le prisonnier de Turi et Formia.

1. On aurait tort, remarque Gramsci, de tenir la littérature la plus commerciale pour quantité négligeable sous prétexte qu'elle est, du côté de sa consommation, un opium du peuple, une « drogue », et qu'elle résulte, du côté de sa production, de l'application mécanique de recettes industrielles. La machinerie de l'intrigue, l'intérêt des éléments qu'elle agrège procèdent sans doute d'un dosage tout extérieur d'effets éprouvés, là où la trame narrative et ses ressorts relèveraient, dans la littérature non commerciale, d'une sorte de production spontanée de sa composante artistique ; il n'en demeure pas moins, dit-il, que « *le succès d'un livre de littérature commerciale indique (et c'est souvent le seul indicateur qui existe) quelle est la "philosophie de l'époque", c'est-à-dire quelle masse de sentiments [et de*

*conceptions du monde] prédomine dans la foule "silencieuse" »*⁷. Il faut se garder de croire qu'il donne ainsi dans le panneau connu consistant à confondre littérature pour le peuple et littérature du peuple, culture de masse et culture populaire. Ce qui se trouve infusé de la sorte en fait de « philosophie de l'époque » dans les productions pour le marché, ce n'est pas une conscience de soi propre au peuple, non plus qu'une représentation du monde diffuse ; c'est bien plutôt, à l'entendre, l'expression d'un rapport au monde, fût-il brouillé par la vitre dépolie que l'idéologie installe entre l'ordre des conditions sociales et l'ordre fantasmatique de la perception de ces conditions par ceux qui s'y trouvent assujettis. Pas de roman « plus "opiacé" », observe-t-il, que *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas. Et pourtant, tout imprégné qu'il soit de mystification, ce roman n'en porte pas moins témoignage d'aspirations libératrices et procure à son lecteur le modèle d'une justice réparatrice (on y reviendra au § 3). Mieux encore, c'est à un déplacement du regard que Gramsci invite : le roman populaire répondant à des normes particulières de production et de lecture, il appelle à un mode particulier d'analyse qui le reçoive d'abord et l'évalue ensuite, non comme un produit de l'art, ni simplement comme un produit de l'industrie du divertissement, mais comme un produit de culture, comptable des valeurs, des normes, des représentations, des fantasmagories même dont cette culture est porteuse. De cette culture, le roman populaire est un produit dérivé, plus qu'une expression occasionnelle : à ce titre, il est un document dans lequel la trame narrative, jusque dans ses coups de théâtre les plus appuyés, épouse calmement « la philosophie de l'époque », qu'elle reproduit parce que celle-ci

l'a produite. L'œuvre littéraire, expliquera Roland Barthes, est *mathésis* autant que *mimésis* et *sémiosis*, savoir sur le monde autant que représentation du monde et système ordonné de signes autonomes (car, dira-t-il, « *la science est grossière, la vie est subtile, et c'est pour corriger cette distance que la littérature nous importe* »)⁸. Gramsci tiendrait, quant à lui, que l'œuvre commerciale est, elle, *mathésis* avant d'être *mimésis* et *sémiosis* : elle est un savoir tourné en fiction et en elle se lisent à livre ouvert non seulement les conditions dans lesquelles elle a été produite – conditions industrielles éditoriales et médiatiques, par exemple – mais encore le système des représentations sociales à quoi elle correspond. Disons-le autrement : l'œuvre enveloppe la forme symbolique dont elle procède. Et reprenons l'exemple entre tous privilégié par Antonio Gramsci. *Le Comte de Monte-Cristo*, puisqu'il s'agit de lui, ne doit pas être simplement lu comme une fiction d'escorte faite à la fois au système de la domination (qui ne laisserait à ceux qui en sont les victimes que le recours d'une justice providentielle, incarnée dans un individu salvateur) et au rêve exalté de réparation dont « se soûlent » les lecteurs qui se passionnent pour les aventures d'Edmond Dantès métamorphosé en comte de Monte-Cristo ; le roman peut encore être lu, non seulement comme une charge contre les corruptions de la Monarchie de Juillet, mais aussi comme une allégorie critique du pouvoir sous ses trois espèces économique, politique et juridique – Danglars, Morcerf, Villefort – et, ainsi que je l'ai montré ailleurs, comme une allégorie critique de la communication, inversant les pôles des trois métaphores dont s'est soutenue l'utopie saint-simonienne de l'association universelle (métaphore du sang, à laquelle répond dans le

roman la figure du sang vicié et du vampire ; métaphore de la rotation des capitaux, à laquelle répond une alliance contradictoire de thésaurisation et de dilapidation somptuaire ; métaphore de l'information en circulation, à laquelle répondent toutes sortes de stratégies de rétention et d'intoxication – la scène du télégraphe se situant à l'intersection de ces trois axes métaphoriques)⁹. Ainsi, c'est contre Chevalier, Leroux et Enfantin, confondus dans une même illusion de philanthropie sociale, que Dumas écrit, autant que contre le régime de Louis-Philippe et ses cadres véreux. Du même coup, c'est aussi faire de ces prophètes de la société industrielle, de leurs discours, prédications, projets, programmes un matériau romanesque : retourner leurs métaphores idéologiques, c'est encore témoigner avec celles-ci de la philosophie qui gouverne l'époque¹⁰. Revenons à la thèse gramscienne pour la reformuler autrement encore : l'œuvre commerciale n'est pas littéraire (au sens artistique) ; elle est littérisation frénétique de l'esprit de l'époque et son succès couronne moins ses qualités intrinsèques que l'exactitude de sa conformité à cet esprit. C'est par là en somme qu'elle est bien indicatrice en effet d'une « philosophie » dominante et cependant silencieuse, et c'est par là, de même, qu'elle s'offre au philosophe comme une sonde exploratoire au cœur de l'inconscient social¹¹.

2. Gramsci se distingue à l'évidence des théoriciens critiques trop empressés, à la façon emblématique d'un Adorno et d'un Horkheimer¹², à disqualifier la production culturelle pour le marché au nom des vertus émancipatrices dont les productions d'avant-garde seraient porteuses. Réagissant à un article d'André



Moufflet paru dans *Le Mercure de France* du 1^{er} février 1931, dans lequel celui-ci soutenait que le roman-feuilleton serait « *né du besoin d'illusion qu'éprouvaient, et peut-être éprouvent encore, ceux qui vivent une existence infiniment mesquine, de façon à rompre la triste monotonie à laquelle ils se voient condamnés* », il observe ainsi, très justement, que cette même remarque peut être faite « *pour tous les romans* » et qu'il convient, plutôt, d'« *analyser quelle illusion particulière le roman-feuilleton procure au peuple, et comment cette illusion change avec les périodes historico-politiques* »¹³. La remarque est d'importance : le stéréotype, le cliché, le lieu commun, romanesques ou autres, sont chose la mieux partagée du monde intellectuel et littéraire et l'on pourrait soutenir, en ce sens, que s'il n'y a de stéréotype que pour autrui, qu'il s'agisse du discours littéraire ou des représentations ordinaires, il n'y en a, de même, qu'au sujet d'autrui. Le stéréotype est toujours le fait de l'autre (nous ne percevons pas nos propres préjugés de classement) et porte toujours sur l'autre, que cet autre soit un groupe social ou une classe de pratiques. Entendons, dans le cas du roman, que les producteurs lettrés s'aveuglent sur les formations figées dont ils font eux-mêmes usage en stigmatisant celles des producteurs commerciaux. Entendons aussi qu'il n'y a pas de roman qui tienne – ni de poème, ni d'essai, ni de pièce de théâtre – sans marques exprimant la soumission de telle œuvre à la loi du genre dont elle relève, et qu'à ce titre le roman expérimental le plus distingué n'est pas moins codifié à sa façon que le roman-feuilleton le plus industriel. Entendons surtout, avec Gramsci, que l'analyse des productions de la littérature commerciale demande que soit mis en évidence, non l'emprise

globale des clichés qui s'exerce sur elles, mais la nature et la forme particulières de ces clichés en relation avec leur position dans le système de production générale et, du fait qu'elles sont selon lui en prise sur la « philosophie de l'époque », en relation avec la « période historico-politique » à laquelle elles participent. Pour permanente qu'elle soit, l'illusion sort du moule de contextes changeants, qui lui donnent forme et la lestent de significations spécifiques. Qu'elle reste orientée dans le même but général – on sait lequel –, la direction de l'idéologie emprunte ses directives (et ses métaphores conductrices) à des registres thématiques successifs¹⁴ – hier la Nature et la Morale, aujourd'hui l'Économie et le Sport de compétition ; demain, qui sait ? la Construction de la Planète monétaire et la Guerre des Cultures. Deux remarques s'imposent encore à cet endroit. La première consiste à souligner, avec Gramsci, que le conformisme n'est pas chose nouvelle, ni spécifique aux structures de domination de la société capitaliste. La nouveauté, selon lui, résiderait dans le choc au XX^e siècle de deux « conformismes », mettant en crise la société civile en opposant d'un côté la dérive conservatrice, voire réactionnaire, de l'ordre établi et de l'autre les extravagances utopiques d'un « nouvel ordre en gestation » : « *Les vieux dirigeants intellectuels et moraux de la société sentent qu'ils perdent pied, ils se rendent compte que leurs "sermons" sont justement devenus des "sermons", des choses étrangères à la réalité, une pure forme sans contenu, un spectre ; d'où leur désespoir et leurs tendances réactionnaires et conservatrices : puisque la forme de civilisation, de culture et de morale qu'ils ont représentée se décompose ils crient à la mort de toute civilisation, de toute culture, de toute*

moralité et ils demandent à l'État des mesures répressives ou ils se constituent en groupe de résistance séparé du processus historique réel, en prolongeant ainsi la crise puisque le déclin d'une manière de vivre et de penser ne peut survenir sans crise. D'autre part, les représentants du nouvel ordre en gestation, par haine "rationaliste" pour l'ancien, diffusent des utopies et des plans extravagants »¹⁵. La seconde remarque introduira au point suivant, en rappelant que la technologie sociale de contrôle ne se limite évidemment pas chez Gramsci aux productions de masse ni aux médias de grande diffusion : tout un « formidable ensemble de tranchées et de fortifications » y contribue dans lequel l'Église joue sa partie (considérable), l'École (bien sûr), les clubs et les sociétés de pensée, mais aussi l'architecture des villes, la distribution des édifices et leur esthétique, les noms de rues, de places, leur distribution et leur tracé dans l'espace le plus physique de la sphère publique¹⁶.

3. Les produits de l'industrie du divertissement contribuent à la mystification des masses : la chose est entendue. Elle n'en demande pas moins à être dialectisée. Avec sa mythologie du surhomme justicier, le roman-feuilleton romantique fournit à Gramsci – qui rappelle au passage que Garibaldi lui-même a composé des romans populaires¹⁷ – les ressources nécessaires à cette dialectisation. D'un côté, c'est vrai, « le roman-feuilleton remplace (et favorise en même temps) le rêve de l'homme du peuple, c'est une véritable rêverie les yeux ouverts ». Mais, de l'autre, dans ce « rêve éveillé » intervient ce que l'auteur des *Cahiers de prison* diagnostique sous l'appellation de « complexe d'infériorité (sociale) », complexe qui « détermine de longues rêveries sur l'idée de

vengeance, de punition des coupables des malheurs supportés, etc. ». Ici encore le roman de Dumas vaut comme type d'une tendance générale : ainsi, « Le Comte de Monte-Cristo contient tous les éléments propres à bercer ces rêveries et donc pour administrer un narcotique qui endorme la sensation du mal, etc. »¹⁸. Dans ces « etc. », qui laissent ouverte la réflexion, on ne verra peut-être qu'une forme de notation sténographique. Il n'est pas interdit d'y voir également une marque de l'ironie dialectique que Gramsci ne cesse d'apporter, dans ses *Cahiers*, à l'interprétation qu'il suggère de ces romans et plus largement de la culture de masse saisie à l'état naissant, entre 1830 et 1850. Car plus d'un trait montre, dans ses réflexions, que ce « rêve éveillé » des classes populaires ne se confond pas, à ses yeux, avec l'hypnose collective qu'imposeraient aux masses naïves les passes magnétiques du contrôle social. Adorno et Horkheimer identifieront dans le cinéma industriel, les romans commerciaux, la musique de salon, la musique savante enregistrée ou encore le jazz, les symptômes d'une involution de la Raison, d'un obscurcissement général des consciences, portées simultanément à faire retour à l'univers enchanté du mythe (jusque dans sa temporalité récursive) et à se soumettre à l'implacable rationalité d'un dressage idéologique. Gramsci aperçoit plus justement, semble-t-il, que le roman-feuilleton, de première génération du moins, est un genre idéologiquement tiraillé, en tension – entre régression et progrès, entre fantasme néo-aristocratique et aspiration démocratique – et qu'en ce sens ce genre est peut-être bien porteur des signes de la crise qui a déjà mis aux prises, sous la Monarchie de Juillet, deux « conformismes » antagonistes, conformisme



petit-bourgeois d'un côté (dont ces romans sont les vecteurs dans l'opinion populaire) et conformisme populaire de l'autre (avec ses utopies d'escorte). Dans l'identification des lecteurs au modèle du surhomme justicier ou à ses protégés entre sans doute, c'est sa dimension illusoire, un fait de « *snobisme* » ; mais il y a aussi, ajoute Gramsci, « *un fonds d'aspirations démocratiques qui se reflètent dans le roman-feuilleton classique* »¹⁹. Le rêve des masses est fait à la fois de souvenirs écrans et de prémonitions floues, de mythes rétrospectifs et de ferveurs prophétiques. Dantès sorti du tombeau de sa geôle en étant jeté au « cimetière du château d'If » sera, sur la scène du roman de Dumas, le faux revenant d'une classe sortie de l'Histoire (l'aristocratie), qui exigerait de la classe historiquement au pouvoir qu'elle abjure sa religion du profit et son credo de la réification généralisée (c'est le sens de la scène finale du roman, la punition du banquier Danglars, que curieusement Gramsci n'a pas examinée)²⁰. Mais en même temps Dantès reste cet enfant du petit peuple de Marseille, dans lequel le lecteur visé par le roman projette confusément son idéal d'ascension sociale et de juste réparation²¹. Que cette projection résulte d'une ruse de la domination – ainsi que l'ont souligné Engels et Marx –, que le spectacle de la générosité charitable des surhommes du feuilleton ait représenté, comme l'avait bien vu au sujet des *Mystères de Paris* l'un des rédacteurs du journal prolétarien *L'Atelier*, une « *nouvelle mystification philanthropique* » destinée davantage « *à procurer des distractions aux oisifs qu'à faire obtenir quelque bien-être aux malheureux* »²² n'interdit pas de repérer dans la trame serrée du discours mystificateur le fil ténu d'une révolte

assumée au moins dans l'ordre de la fiction, ni de supposer que les insurgés de Juin 48 pourraient bien avoir fait leurs classes révolutionnaires autant chez Sue, Féval et Dumas que chez Proudhon ou Leroux²³. Et l'on peut faire également l'hypothèse, dans la foulée, que si le roman-feuilleton s'est offert, au profit de l'endoctrinement social, comme l'un des moyens d'une contagion toute idéologique du réel par l'imaginaire, il pourrait bien avoir été dans une certaine mesure, du fait de sa publication au rez-de-chaussée des journaux – dans un rapport de contiguïté avec les articles d'actualité, les débats d'opinion ou la rubrique des faits divers –, un lieu de concaténation entre la fiction libératrice et la réalité opprimante.

4. Proche par là d'un Walter Benjamin qui, quelques années plus tard, apercevra dans les techniques de reproductibilité mécanique à la fois la cause d'un déclin de l'aura et la possibilité de restituer aux œuvres mises en large circulation une nouvelle « aura », proprement politique celle-ci²⁴, Gramsci tient que les productions culturelles de masse ne doivent pas être pensées sous le seul signe de la privation ou de la dégradation vulgaire des modèles lettrés. En elles sont logées des énergies de rupture toutes potentielles. L'intérêt que le philosophe porte à ces productions n'est pas purement esthétique ni culturel. Cet intérêt est politique autant que stratégique. Politiquement, ces œuvres, indépendamment de leur contenu ambigu, valent par le public qu'elles atteignent : le public de masse, qui se confond dans une large mesure avec la « classe innovatrice » partie confusément à l'assaut des fortifications de la classe dominante. Le renversement des structures de la domination

ne se fera pas sans révolution culturelle. À la culture d'élite, l'une des tranchées de la classe au pouvoir, devra être opposée une culture nationale-populaire, dont les contours se dessinent non pas, pense Gramsci, dans telle école esthétique lettrée en formation, mais dans le vaste continent des littératures de masse. Ces littératures, d'un tel point de vue, tiendraient à la fois du cheval de Troie et du mouvement d'encerclement stratégique. « *C'est seulement, expose-t-il dans le quinzième de ses cahiers, parmi les lecteurs de la littérature de feuilleton qu'on peut sélectionner le public suffisant et nécessaire pour créer la base culturelle d'une nouvelle littérature* ». Encore n'est-ce pas une question de nombre, mais d'enracinement historique et culturel, ou encore de refonte conquérante d'un patrimoine profondément établi. D'un côté, insiste-t-il, cette nouvelle littérature devra « *plonger ses racines dans l'humus de la culture populaire telle qu'elle est, avec ses goûts, ses tendances, etc., avec son monde moral et intellectuel, même arriéré et conventionnel* » ; de l'autre, elle devra « *tendre à élaborer ce qui existe déjà, de façon polémique ou autrement, peu importe* ». C'est que, selon lui, « *le problème est le suivant : comment créer un corps d'hommes de lettres qui soient artistiquement à la littérature de feuilleton ce que Dostoïevski était à Sue et à Soulié, ou ce que Chesterton, dans le roman policier, est à Conan Doyle et à Wallace, etc. ? Il faut, à cette fin, abandonner beaucoup de préjugés, mais surtout penser que non seulement on ne peut pas avoir de monopole, mais qu'on a contre soi une formidable organisation d'intérêts éditoriaux* »²⁵. Il ne suffit pas, dit-il ailleurs, que le livre aille au peuple par toutes sortes de techniques matérielles de

diffusion, ventes à la criée, foires, lectures publiques ; il faut que ce livre allant au peuple « *[devienne] intimement national-populaire* »²⁶, qu'il soit en quelque sorte façonné intérieurement par une littérature allant au peuple parce que née de celui-ci. Si massif qu'il soit et parce qu'il est massif, ce public n'est pas acquis d'avance, cependant, et la littérature populaire à inventer devra en quelque sorte, aussi bien, inventer son public. D'un ensemble sériel de lecteurs séparés les uns des autres, anonymes, impersonnels les uns pour les autres – c'est-à-dire, au fond, purement individuels –, elle aura à faire une totalité organique, dotée d'une « *conscience de sa propre personnalité historique* » et capable de s'élargir « *aux classes qui sont ses alliées potentielles* »²⁷. L'analyse des littératures de masse rejoint ici, d'évidence, le projet révolutionnaire gramscien, en une boucle logique : comprendre le fonctionnement de ces littératures, leur adhérence au rêve ambigu des masses, activer à partir d'elles une littérature nouvelle, c'est contribuer, en théorie autant qu'en pratique, à dresser une culture montante contre une culture établie ; examiner le rêve dont se berce à travers elles le lectorat populaire, c'est se donner les moyens d'une « *connaissance exacte du camp que l'on doit vider de son élément de masse humaine* », c'est-à-dire travailler à la désérialisation de ce lectorat au moyen, généralisable par ailleurs, de ce que Gramsci appelle, on le sait, un « *esprit de scission* »²⁸.

5. L'appareil conceptuel serait complet si, par une curieuse réticence, Gramsci ne négligeait pas d'établir le lien qui s'impose entre mass-médias et culture de masse. André Tosel, dans le présent numéro, met clairement en évidence la pensée



gramscienne des médias, pensée à la fois théorique et pratique, parce que formée d'abord sur le terrain de la pratique. Il est d'autant plus étonnant de constater que l'auteur des *Cahiers de prison* cantonne le rôle des mass-médias au renforcement du succès de la littérature de feuilleton, sans voir ou, plus vraisemblablement, sans juger utile de rappeler que cette littérature doit sa forme, son rythme et ses structures, bien plus encore que son succès, au support de ces médias et au système de diffusion et de formation de l'opinion publique dans lequel ceux-ci s'inscrivent : « Nizan, écrit-il, ne sait pas poser la question de la littérature populaire, c'est-à-dire du succès que rencontre dans les masses nationales la littérature de feuilleton (romans d'aventure, romans détectives, "polars", etc.), succès qui est renforcé par le cinéma et le journal »²⁹. Ce n'est là sans doute qu'une notation de détail, une inadvertance peut-être. Elle n'en surprend pas moins. Faire de l'instance médiatique un simple tremplin du succès, n'est-ce pas fendiller le « bloc historique », reconduire une vision dualiste des objets de culture, reprendre à son compte l'extériorité de la forme par rapport au contenu ? Serait-ce là, en matière de réflexion sur la culture de masse et ses facteurs d'existence autant que de diffusion, quelque chose comme le point aveugle de la théorie gramscienne ? S'il avait désigné et interrogé l'inhérence réciproque des productions culturelles de masse et de l'appareil des mass-médias, Gramsci eût, en tout cas, installé la pièce manquante de son dispositif : celle-là même dont tout ce dispositif indiquait la place.

N · O · T · E · S

1. C'est de la même manière, dans un registre moins éloigné qu'il n'y paraît, que l'affaire du faux charnier de Timisoara, la couverture biaisée de la première Guerre du Golfe ou l'unanimité éditorialiste sur les décombres du *World Trade Center* contribuent à détourner l'attention des manquements, connivences ou consensus qui forment la trame idéologique quotidienne d'un certain journalisme de marché : autant d'écrans de fumée, autant de « crises » ou de conjonctures exceptionnelles commodément instrumentalisées pour faire l'impasse sur les structures et le fonctionnement « normal » du champ médiatique contemporain.
2. Telle est du moins la thèse forte et solidement étayée de Dominique Quessada dans *La Société de consommation de soi*, Paris, Éditions Verticales, 1999.
3. Sainte-Beuve, « La littérature industrielle », dans *La Revue des Deux Mondes*, 1er septembre 1839. Repris dans *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique. Un débat précurseur (1836-1848)*, Textes réunis et présentés par Lise Dumasy, Grenoble, ELLUG, 1999, pp. 25-43.
4. Friedrich Engels et Karl Marx, *La Sainte Famille ou Critique de la Critique critique* (1845), dans K. Marx, *Œuvres*, tome 3, *Philosophie*, éd. Rubel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, pp. 608-661.
5. Sur ce complexe de « figures », se reporter à Pierre Macherey, *À quoi pense la littérature ? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 1990, chap. 5.
6. Fr. Engels et K. Marx, *op. cit.*, p. 647.
7. Antonio Gramsci, Cahier 5, § 54, *Cahiers de prison*, 1-5, trad. Aymard et Bouillot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de Philosophie », 1996, pp. 429-430.

8. Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, pp. 16-28.

9. Voir à ce sujet Pascal Durand, « Utopie et contre-utopie. La communication allégorique dans *Le Comte de Monte-Cristo* », dans *Dumas, une lecture de l'histoire* (sous la dir. de M. Arrous), Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, pp. 209-229.

10. L'étonnant ici est que l'auteur des *Cahiers de prison* n'envisage la filiation saint-simonienne de la littérature populaire de l'époque romantique qu'à travers l'exemple d'Eugène Sue (d'inspiration au demeurant plus fouriériste, semble-t-il), sans en relever les marques dans *Le Comte de Monte-Cristo*, qui constitue pourtant l'une de ses références obsédantes. Voir, ainsi, le Cahier 3, § 53 : « *Les "propositions" économico-sociales d'Eugène Sue sont liées à certaines tendances du saint-simonisme, auxquelles se rattachent aussi les théories sur l'État organique et le positivisme philosophique. Le saint-simonisme a connu une diffusion populaire également en Italie, directement [...] et indirectement à travers les romans populaires qui recueillent les opinions plus ou moins liées au saint-simonisme, à travers Louis Blanc, etc., comme les romans d'Eugène Sue* » (*Cahiers de prison*, 1-5, éd. citée, p. 299).

11. Cette sonde est réversible : s'agissant du « surhomme » nietzschéen, Gramsci souligne ainsi qu'il convient de se demander si sa source doit être exclusivement située dans la haute culture philosophique ou si elle ne sourd pas d'« *origines plus modestes* » : « *Chaque fois qu'on tombe sur un admirateur de Nietzsche, écrit-il au Cahier 14, il est bon de rechercher si ses conceptions "surhumaines" contre la morale conventionnelle, etc., sont d'origine purement nietzschéenne, c'est-à-dire sont le produit d'une élaboration de la pensée à placer dans la sphère de la "haute culture", ou si elles ont des origines plus modestes, si elles sont liées par exemple à la littérature*

de feuilleton. [Mais Nietzsche lui-même n'a-t-il pas été un peu influencé par les romans-feuilletons français ? Il faut se souvenir que cette littérature, aujourd'hui dégradée en une littérature de concierges et de bas-fonds, a été très diffusée parmi les intellectuels au moins jusqu'en 1870, comme aujourd'hui le roman policier.] *De toute façon il semble qu'on puisse dire qu'une bonne partie de la soi-disant surhumanité nietzschéenne trouve son modèle et son origine "doctrinale" tout simplement dans... Le Comte de Monte-Cristo, d'Alexandre Dumas* » (Cahier 14, § 4, *Cahiers de prison*, 14-18, trad. Bouillot et Granel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de Philosophie », 1990, p. 17).

12. Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses », dans *La Dialectique de la raison* (1944), trad. Kaufholz, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1983.

13. Cahier 17, § 29, *Cahiers de prison*, 14-18, éd. citée, pp. 280-281.

14. C'est d'une certaine manière ce qu'a fait valoir Lucien Sfez en montrant, au fil de ses travaux, les emprises successives exercées sur l'opinion politique et plus spécialement l'action publique par les utopies de la « décision », de la « communication », puis de la « santé parfaite », utopies dans lesquelles sans doute représentations communes et discours techno-logique sont restés inséparables comme est resté inchangé le sens de leur marche commune, mais où le contenu de cette instance technique et, par conséquent, la base symbolique de ces représentations se sont, quant à eux, modifiés. Voir, sur ce point, la synthèse proposée au début de *La Santé parfaite. Critique d'une nouvelle utopie*, Paris, Seuil, coll. « L'histoire immédiate », 1995, pp. 29-35.

15. Cahier 7, § 12, *Cahiers de prison*, 6-9, trad. Aymard et Fulchignoni, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de



Philosophie », 1983, p. 180. Encore cette nouveauté doit-elle être évaluée en regard de l'histoire longue de tels chocs : la société de l'ancien régime finissant a été le lieu d'une semblable opposition entre deux conformismes – aristocratique et bourgeois –, l'un en déclin, l'autre en ascension.

16. Voir Cahier 3, § 49, *Cahiers de prison*, 1-5, éd. citée, pp. 297-298.

17. Cahier 6, § 208, *Cahiers de prison*, 6-9, éd. citée, p. 159.

18. Cahier 6, § 134, dans *Cahiers de prison*, 6-9, éd. citée, p. 115.

19. Cahier 17, § 29, *Cahiers de prison*, 14-18, éd. citée, p. 280.

20. Voir encore, sur ce point, notre article, « Utopie et contre-utopie », cité plus haut.

21. Jacques Dubois a suggéré, en se réclamant de Gramsci, que « *des Mystères de Paris jusqu'à Fantômas [...], la figure du surhomme justicier représente une symbolisation typique des exigences des classes dominées* » (*L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, 1978, p. 146).

22. Cité par Noé Richter, *La Lecture & ses institutions*, Bibliothèque de l'Université du Maine et Éditions Plein Chant, 1987, p. 170.

23. Rappelons ici encore la remarque de Gramsci selon laquelle le saint-simonisme, par exemple, s'est répandu dans les classes populaires à travers son recyclage feuilletonesque.

24. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité mécanique » (1936), trad. Gandillac, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Médiations », 1983, pp. 87-126. Cette thèse de Benjamin n'est pas, certes, la plus reçue. L'interprétation de ce texte porte généralement l'accent sur le halo crépusculaire dont s'entoure, chez Benjamin, le thème du « déclin de l'aura ». La place manque ici pour faire valoir, texte à l'appui, que ce déclin, expression de la sécularisation

de la production artistique et de son passage d'un régime « cultuel » à un régime « culturel », appelle chez Benjamin à l'émergence d'une nouvelle « aura », c'est-à-dire à une refonctionnalisation – politique – de l'œuvre d'art.

25. Cahier 15, § 58, *Cahiers de prison*, 14-18, éd. citée, p. 171.

26. Cahier 23, § 41, *Cahiers de prison*, 19-29, trad. Perrus et Laroche, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de Philosophie », 1991, p. 264.

27. Cahier 3, § 49, *Cahiers de prison*, 1-5, éd. citée, p. 298.

28. *Ibid.*, pp. 297-298.

29. Cahier 23, § 41, *Cahiers de prison*, 19-29, éd. citée, p. 264.