

L'art de masse : Ontologie et valeur*

Mode d'existence et technique

À la fin de 1997, en quelques semaines, plusieurs dizaines de millions de personnes ont vu le film *Titanic*. Ce film est exemplaire de ce qu'on entendra par une œuvre d'*art de masse* : faite pour un public planétaire, diffusée par des moyens techniques de communication, son accès est intellectuellement facile et direct parce qu'il ne suppose ni exécution ni interprétation. L'art de masse se rencontre à la télévision, au cinéma, grâce à la vidéo, au disque, dans la littérature grand public, la photographie de mode ou publicitaire. Dans la vie de la plupart des gens aujourd'hui, les œuvres de l'art de masse occupent une place bien plus grande que celle des œuvres « classiques ». Ce dernier terme est appliqué ici aux œuvres faites pour un public restreint, qui ne requièrent pas de moyens techniques de communication et dont l'accès exige une culture humaniste.

La plupart des philosophes ont sous-estimé la spécificité ontologique de

l'art de *masse*. Son mode d'existence est irréductible à celui des autres œuvres, « classiques ». Il résulte de possibilités techniques nouvelles, apparues dans la première moitié du XX^e siècle. Par exemple, l'œuvre d'art musicale de masse dépend des techniques d'enregistrement, au point, on le verra, que cette œuvre *est* un enregistrement. Tout artefact, quel qu'il soit, dépend *ontologiquement* des intentions de ceux qui le produisent et l'utilisent. Mais ces intentions peuvent elles-mêmes dépendre de possibilités techniques.

Une objection vient immédiatement à l'esprit : la notion de « masse » dans « art de masse » n'est-elle pas sociale et non ontologique ? N'est-ce pas même par sa dimension politique que l'art de masse doit être appréhendé ? Il serait difficile d'affirmer qu'il ne possède aucune dimension sociologique. Cependant, dans « art de masse », « masse » ne désigne pas un statut social : celui « des masses » qui seraient l'objet de menées aliénantes d'une classe, dirigeante et oppressive. « Masse » ne signifie pas non plus « populaire ». C'est une désignation quantitative : l'art de masse s'adresse à un public indifférencié et mondial, justement *sans caractéristique sociale définie*, à n'importe qui. Le critère de réussite d'une œuvre d'art de masse, est de parvenir à « transcender » l'appartenance à des groupes sociaux. Qu'elle y parvienne est lié, me semble-t-il, à ce mode

* Ce texte constitue un résumé des conceptions que j'ai défendu dans mon livre : *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation, un essai d'ontologie de l'art de masse*, La lettre volée, Bruxelles, 2003. Voir aussi : « L'ontologie du rock », *Rue Descartes*, à paraître en 2008 ; « Des arts populaires aux arts de masse », in J.-P. Cometti, *Les arts de masse en question*, La lettre volée, Bruxelles, 2007 ; « Sur l'art de masse », *Médium*, 2, janv-mars 2005.

d'existence spécifique rendu possible par la technique. Commençons par examiner ce mode d'existence spécifique avant de nous interroger sur la valeur de l'art de masse.¹

L'ontologie de l'art de masse

X est une œuvre de l'art de masse si et seulement si² :

(1) X est une œuvre d'art à instances multiples ou à types ;

(2) X est produit et diffusé par une technologie de masse ;

(3) Par ses formes narratives, les sentiments qu'elle appelle et même son contenu, X est accessible au moindre effort, virtuellement au premier contact, pour le plus grand nombre, et même pour un public qui n'a reçu aucune (ou quasiment aucune) formation.

(1), (2) et (3) sont des conditions disjonctivement nécessaires et conjonctivement suffisantes pour que X soit un œuvre de l'art de masse. Dès lors, les trois conditions *ensembles* garantissent que nous avons bien affaire à une œuvre d'art de masse.

De ces trois caractéristiques, la première est peut-être la plus délicate à comprendre. Supposons que nous ayons à répondre à la question de savoir où sont certaines œuvres : *La Joconde*, la *Victoire de Samothrace*, la *V^e Symphonie* de Beethoven ou *Madame Bovary*. Pour les deux premières, nous dirions qu'elles sont au Louvre. Pour les deux autres,

leur localisation spatiale n'aurait pas de sens. La *V^e Symphonie* n'est pas localisable parce qu'il suffit d'exécuter quelque part sa partition pour avoir une instance de l'œuvre. Lire *Madame Bovary*, c'est lire n'importe qu'elle exemplaire (instance) de l'œuvre. Le manuscrit original n'est qu'une instance particulière de l'œuvre : le lecteur du manuscrit autographe ne peut se targuer d'avoir eu un accès à l'œuvre « authentique ». Dans les arts à instances multiples, l'œuvre est multiple, elle possède un nombre indéterminé d'instances. L'accès à l'œuvre ne suppose pas d'être mis en présence d'une chose singulière, comme dans le cas de *La Joconde*.

C'est alors une condition nécessaire – mais certes non suffisante – d'une œuvre d'art de masse qu'elle puisse avoir de multiples instances. Comment pourrions-nous y avoir un accès immédiat et aisé (condition 3) si elle n'était pas douée d'ubiquité ? Dans la musique classique, cette ubiquité a été rendue possible par le développement de la notation musicale standard. L'identification et la ré-identification d'une œuvre musicale est facilitée, si elle n'est pas simplement rendue possible, par le respect du texte musical, c'est-à-dire de la partition. Dans la musique de masse, cette ubiquité est liée à des moyens techniques, en particulier à l'enregistrement. D'où l'importance des moyens technologiques de production et de diffusion : la multiplicité des instances est une condition ontologique de l'existence de l'art de masse, les techniques de masse (enregistrement, radiodiffusion, cinéma, photographie, internet, CD, etc.) en sont une condition technologique. S'agissant d'artefact, ontologie et technologie ne sont pas séparables.

¹ Pour mes conceptions générales au sujet de l'ontologie de l'art, voir Roger Pouivet, *L'ontologie de l'art de masse*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000 ; « Sur l'art de masse », *Médium*, 2, janv-mars 2005.

² Voir Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

Les moyens de diffusion – l'impression (littérature), l'exposition (peinture, sculpture), l'exécution (musique) – étaient relativement extérieurs aux œuvres. L'accrochage d'une œuvre dans telle église est une donnée que le peintre italien du XVI^e siècle n'ignore pas. La peinture de fresque intègre l'élément architectural où l'œuvre prend place. Il en va de même pour le sculpteur dont le projet est généralement d'une œuvre pour un endroit particulier, c'est-à-dire dans tel contexte architectural. De plus, le peintre classique sait à qui il s'adresse, pour qui il peint : il vise une communauté déterminée, religieuse par exemple. La diffusion de l'œuvre classique reste cependant une extériorisation ou une manifestation de l'œuvre. Même si ses formes peuvent être déterminées par le contexte de sa diffusion, l'œuvre classique ne dépend pas ontologiquement, dans son mode d'existence, des conditions techniques de sa diffusion.

En revanche, l'œuvre d'art de masse n'existe que par et dans sa diffusion. Pour un groupe de rock, Pink Floyd ou The White Stripes, la diffusion par le disque n'est pas quelque chose de contingent. Le groupe fait un *enregistrement*. L'œuvre intègre le moyen de diffusion lui-même : le *re-recording* (possibilité pour un seul artiste de « jouer » avec lui-même), le mixage, les multiples effets sonores, mais aussi la durée des morceaux liée, jusque dans les années 1980, à la durée maximale d'une face d'un disque de vinyle, la diffusion radiophonique, aujourd'hui le clip, la vidéo, l'internet. Le disque est l'œuvre elle-même, ce n'est pas un moyen de *témoigner* de l'œuvre telle que, une fois, elle a pu être exécutée. L'œuvre ne préexiste pas à la sortie du disque.³

³ Voir Stephen Davies, *Musical Works and Performances*,

Autant dire qu'elle se confond avec son moyen de diffusion. On notera qu'à cet égard c'est très différent dans la musique classique ou même le jazz.

Un écrivain comme Thomas Harris ne réalise pas une œuvre dont la diffusion sera assurée par sa publication en anglais, puis par des traductions. Il réalise un produit : un livre répondant, dans son élaboration même, à des exigences de diffusion. Principale exigence : le livre doit être *universellement* intelligible. Thomas Harris ne s'adresse pas à un public lettré, défini par les études qu'il a faites, la langue qu'il parle et son mode de vie. Il vise un public hétérogène, aux préoccupations et aux modes de vie diversifiés. Son livre de grande diffusion doit aussi être lisible quelles que soient les conditions : allongé sur un lit, dans un train, dans la salle d'embarquement d'un aéroport. Cela ne veut pas dire seulement que le format ou la typographie du livre doivent être adaptés à ces conditions, mais son contenu même, le récit qu'il comprend, les références, son style, le découpage en chapitres. L'ubiquité de l'œuvre littéraire classique est garantie par le système linguistique des langues ordinaires (français, anglais, russe, etc.), rendant possible la multiplicité des exemplaires : pour avoir le même texte, il suffit de reproduire lettre pour lettre la suite des signes en quoi il consiste. L'œuvre d'art littéraire de masse n'est plus liée à une langue particulière ; elle n'appartient pas à une littérature nationale. À la différence de la littérature classique, la traduction y est la même œuvre, autant que le texte original. L'œuvre littéraire de masse comprend des textes différents dans des langues diverses. Il est préférable de lire

Oxford, Clarendon Press, 2001, chap. 1.

les grandes œuvres littéraires classiques « dans le texte », Tolstoï en russe, Proust en français, Henry James en anglais. Qu'importe la langue dans laquelle on lit John Grisham ou Stephen King ?

Dans son processus de production, le film *Titanic* intègre le projet de sa diffusion planétaire. Dès l'origine du cinéma, la production cinématographique est pensée en termes de diffusion. On peut cependant distinguer cinéma de grande diffusion et cinéma d'auteur. Cette distinction est faite souvent sur une base évaluative – le cinéma d'auteur est tenu pour plus « authentique », le cinéma de grande diffusion ne serait que le détournement du médium cinématographique à des fins commerciales. Pourtant, la différence entre le cinéma de grande diffusion, ou cinéma de masse, et le cinéma d'auteur n'est pas d'abord sociale mais ontologique. Le cinéma d'auteur est proche du roman classique. L'auteur, qu'il soit l'écrivain de la littérature classique ou le cinéaste-auteur sait par avance ce que son public connaît, quelle langue il parle, quels livres il a lus, quels films il a déjà vus. En revanche, dans le cinéma de masse, le producteur et l'équipe qu'il constitue importent bien plus que le réalisateur ou le metteur en scène. L'œuvre cinématographique de masse est ainsi conçue à des fins de diffusion planétaire et non comme si l'existence de l'œuvre n'était en rien affectée par son mode de production et constituait l'expression d'un auteur. C'est en ce sens que cinéma de masse et cinéma d'auteur ne sont pas simplement deux genres différents à l'intérieur d'un art, le cinéma, mais deux types d'art différents.

Insistons : la spécificité de l'art de masse est ontologique. Les œuvres de

l'art de masse n'ont pas le même mode d'existence que les œuvres classiques. Ces dernières supposent trois *moments*. Le premier est constitué par la production de l'œuvre ; le deuxième moment est sa diffusion par l'exécution musicale, l'interprétation théâtrale (on "monte" la pièce), l'accrochage dans le musée et l'exposition de la peinture, de la sculpture, des installations, la publication des œuvres littéraires; le troisième moment est le commentaire. L'art de masse est direct ; il élimine les intermédiaires. On achète un disque des Rolling Stones et on l'écoute sur sa chaîne ou son baladeur. Le disque n'est pas *exécuté*. Entre les Rolling Stones et nous il n'y a personne ; l'œuvre est exactement ce que nous entendons. Le deuxième moment n'existe plus puisque l'œuvre n'existe que dans sa diffusion. Quant au troisième moment, celui du discours sur l'œuvre, du commentaire, il disparaît aussi. L'œuvre d'art de masse requiert moins un commentaire qu'une *promotion*, comme n'importe quel objet technique (fer à repasser, voiture, ordinateur) qu'on cherche à vendre en de multiples exemplaires, le plus possible.

La comparaison avec une nourriture immédiatement consommable, hamburger ou plat tout préparé, n'est nullement déplacée. Elle est même éclairante. La nourriture industrielle est consommable immédiatement et (presque) n'importe où. À la différence de la cuisine classique, il n'est nullement requis par la cuisine de masse que le consommateur se procure les différents produits composant le plat à composer, les accommode et sache faire la cuisine. Dans la cuisine industrielle, on achète et mange le produit immédiatement disponible, sans préparation. De la même façon, l'œuvre de l'art de masse est directement

intelligible, appréciable (ou consommable si l'on préfère), sans intermédiaire, sans processus interprétatif, avec seulement l'objet technique adéquat (projecteur, chaîne stéréophonique, ordinateur). Et, comme la cuisine de masse n'exige plus la cérémonie du repas et se consomme un peu n'importe où, la musique de masse s'écoute (ou s'entend) n'importe où : chez soi, dans la voiture, le train, l'avion, l'ascenseur. La télévision est vue chez soi, mais aussi dans les salles d'attente ou les cafés. Le cinéma de masse prévoit aussi une diffusion télévisuelle, en vidéo, en DVD. Cette diffusion s'étend bien au-delà des conditions initiales de la projection cinématographique : on voit des films en avion, en autobus, en voiture. Le projecteur, la télévision, l'impression, la reproduction sont à l'œuvre de masse ce que le four à micro-ondes est à la nourriture industrielle.

Conjointes, les conditions (1), (2) et (3), permettent de mettre en évidence l'existence d'œuvres d'art qui ne pouvaient apparaître avant, disons, la seconde moitié du XX^e siècle, même si, auparavant, certaines ont pu préfigurer l'art de masse, surtout si elles satisfaisaient à la fois les conditions (1) et (3). Ontologiquement, l'art de masse est bien plus novateur que l'art moderne ou que l'art contemporain, même si ses formes sont généralement, quant à elles, académiques.

La valeur de l'art de masse

Supposons que l'art de masse possède la spécificité ontologique qui vient d'être décrite. Une objection semble-t-il majeure consisterait à dire que les œuvres d'art de masse sont dépourvues de mérite artistique ou

esthétique. Sont-elles simplement dignes d'être dites des « œuvres d'art » ?

Cette objection repose sur un présupposé répandu : dire ce qu'est l'art, ce serait dire ce qu'est le *bon art*.⁴ Toute définition de l'œuvre d'art serait évaluative. Elle indiquerait non pas seulement ce qu'est une œuvre d'art, mais ce qui mérite de l'être. S'il est certes possible de défendre une conception traitant l'expression « œuvre d'art » comme un terme évaluatif et non descriptif, on aurait plus de mal à justifier la thèse selon laquelle, par principe, toute œuvre de l'art de masse ne possède aucun mérite artistique et esthétique, et toute œuvre d'art « classique » ou « contemporaine » en a nécessairement plus qu'elle. Il ne semble pas du tout évident que n'importe lequel des cinq cents romans paraissant à chaque rentrée littéraire en France possède une valeur artistique et esthétique supérieure à certains romans de Christian Jacq, que n'importe quel film bénéficiant de l'avance sur recettes soit meilleur qu'une superproduction hollywoodienne et que les Who, Jefferson Starship ou U2 n'ont pas produit quelques chefs d'œuvre.

C'est pourquoi la question de la valeur de l'art de masse ne peut être posée en termes évaluatifs. L'art de masse est une *catégorie* d'artefacts, dont la spécificité ontologique vient d'être précisée. Un jugement critique est relatif à cette catégorie. Quelque chose n'est pas une bonne œuvre d'art en soi, mais en tant qu'œuvre d'art d'une certaine catégorie. Il reste malgré tout possible de se poser la question de la valeur de l'art de masse en général, et non de chaque

⁴ Voir Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot, Roger Pouivet, *Questions d'esthétiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, chap. 1.

œuvre en particulier, comparée aux œuvres « classiques » en général. Mais la question n'est plus l'évaluation des œuvres, domaine de la critique d'art, mais l'interrogation sur la valeur d'une catégorie d'artefacts. Les conditions ontologiques qui président à la production des œuvres de l'art de masse n'interdisent-elles pas à l'art de masse d'avoir une valeur ? Pour répondre à cette question, la distinction entre art classique et art de masse doit être mieux précisée. Il convient aussi de faire une distinction entre valeur intrinsèque et valeur instrumentale de l'art, c'est-à-dire d'expliquer ce qu'on entend par « valeur de l'art ».

L'art classique correspond à une culture humaniste. Par culture humaniste, j'entends un ensemble d'allusions et de renvois par lesquels chaque œuvre devient intelligible et appréciable, entre en relation avec d'autres, avec des événements, des tendances, des mouvements dans l'histoire. Une culture humaniste suppose une longue éducation comprenant : l'apprentissage approfondi d'une langue et de sa littérature, voire de langues étrangères et de leurs littératures ; des connaissances historiques dans différents domaines : artistiques, philosophiques, scientifiques ; un certain sens de l'historicité, de ce que nous devons à ceux qui nous ont précédé, d'une sorte de filiation culturelle ; le sens de l'appartenance à une communauté nationale, à une communauté de destin (être un européen, par exemple), à une communauté de religion (être catholique, être protestant, être juif).

Il n'y a pas d'enseignement de l'art de masse, comme appropriation d'une tradition, seulement de ces techniques de production, de commercialisation et du savoir-faire technique permettant d'y

accéder. L'imprégnation culturelle humaniste est inutile pour l'art de masse, au sens où il n'en dépend nullement, même si elle peut coexister avec lui. Si nous disons que *A* lit avec plaisir Proust et aime Bach, et aussi qu'il lit avec plaisir Stephen King et aime les Rolling Stones, « plaisir » et « aimer » n'ont pas la même signification dans les deux cas⁵. « Aimer » Proust suppose une culture humaniste, « aimer » les Rolling Stones ne la suppose pas – même si cela ne l'empêche évidemment pas.

Supposant une culture, l'art classique encourage le commentaire, une réflexion jamais définitive sur la signification des œuvres. Après le concert de musique classique, on peut discuter des mérites de l'interprétation (exécution), c'est-à-dire de la signification que le musicien ou le chef d'orchestre, comme interprète, donne à l'œuvre. L'interprétation peut elle-même faire l'objet d'une interprétation, par son classement (en genres interprétatifs), son commentaire, sa critique. L'expérience de l'œuvre d'art classique est une entreprise commune, celle du « monde de l'art »⁶. Cette entreprise commune définit la vie culturelle. Elle s'entend en termes de tradition puisqu'elle suppose la conservation de la mémoire non pas seulement des œuvres mais des commentaires dont elles font l'objet. Le moment de l'écoute, de la lecture, de la contemplation peut apparaître comme individuel et privé, sa signification dans l'expérience d'une personne exige son partage culturel.

⁵ Voir Clive Staples Lewis, *An Experiment in Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1961, chap. I.

⁶ Voir Arthur Danto, « Le monde de l'art », *Philosophie analytique et esthétique*, Textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, Méridiens Klincksieck, Paris, 1988.

L'art classique est affaire de tradition humaniste.

En revanche, l'œuvre d'art de masse s'adresse à des individus pris chacun à part, coupés les uns des autres. Autant que possible, l'art de masse élimine tout ce qui pourrait constituer une tradition culturelle et communautaire interdisant la diffusion planétaire et le succès de sa mondialisation. La masse de l'art de masse est une collection d'individus interchangeables, dépourvus d'appartenance culturelle. C'est pourquoi l'art de masse est non seulement anti-humaniste, mais foncièrement individualiste. Il encourage l'individualisation de la consommation d'art en éliminant le présupposé culturel, les pratiques et les usages qui s'y rattachent. À cet égard, il convient de distinguer fermement « art de masse » et « arts populaires ». Ces derniers sont, au contraire du premier, l'expression de communautés sociales et culturelles. Ils comprennent des œuvres et des pratiques artistiques considérées parfois comme de moindre valeur dans et par cette communauté. L'art de masse n'a rien de populaire, il ne peut servir à identifier et souder une communauté ; au contraire, il est mondial.

Une des raisons de l'indifférence ou même de l'hostilité des philosophes à l'art de masse tient à ce que la plupart d'entre eux adoptent, sous des formes diverses, la thèse de la valeur intrinsèque de l'art. Sans approfondir ce point, on se limitera à une seule remarque. La thèse de la valeur intrinsèque se cache parfois derrière une expression comme « la valeur de l'œuvre d'art *en tant qu'œuvre d'art* ». Les œuvres d'art pourraient donc avoir, ou non, une fonction et une valeur morale, cognitive, religieuse. Mais cette fonction et cette valeur serait en quelque sorte extérieure à ce qu'elles sont

vraiment en tant qu'œuvres d'art. Le problème est que la signification de l'expression « la valeur de X en tant que X » est mystérieuse. Mes chaussures ont une valeur en tant que chaussures ; cette valeur correspond à leur fonction de faciliter la marche, d'être seyantes, d'être solides. Entrant dans un magasin de chaussures et demandant des chaussures pratiques, seyantes et solides, vais-je aussi ajouter : « Et en plus, je souhaiterais qu'elles aient une valeur en tant que chaussures » ? Une chose X peut avoir une valeur en tant que Y , parce qu'elle remplit excellemment une fonction pour laquelle elle n'a pas été faite. Par exemple, *Ulysse* de Joyce peut servir à caler une table. Dans ce cas, à l'évidence, il ne s'agit pas de la valeur de *Ulysse* en tant que *Ulysse*. Mais c'est un cas fort particulier, celui dans lequel on a manifestement détourné quelque chose de son usage normal : *Ulysse* est fait pour être lu et, vraisemblablement, pour procurer des pensées et des sentiments, pas pour caler une table. La formule « la valeur d'une œuvre d'art en tant qu'œuvre d'art » ne me semble nullement permettre de justifier la thèse d'une valeur *intrinsèque* des œuvres d'art. Pour une œuvre d'art, avoir une valeur supposerait plutôt de remplir une fonction ou un ensemble de fonctions, c'est-à-dire d'avoir une valeur instrumentale.

Admettons alors que la valeur des artefacts et, parmi eux, des œuvres d'art, soit instrumentale. L'œuvre d'art sert à quelque chose. À quoi ? L'art est un moyen de satisfaire des fins. Lesquelles ? Voici une liste de fins assignables aux œuvres d'art :

- (1) *cognitive* : nous faire comprendre quelque chose ;
- (2) *morale* : constituer un apprentissage éthique ;

(3) *religieuse* : jouer un rôle (cognitif, historique et affectif) dans la vie spirituelle ;

(4) *sociale* : assurer un lien entre les membres d'une communauté ;

(5) *historique* : assurer un lien avec le passé ;

(6) *éducative* : permettre d'acquérir des compétences et des savoirs ;

(7) *affective* : être l'expression de nos sentiments et nous conduire à en développer certains ;

(8) *économique* : constituer un secteur "porteur" de la vie des affaires ;

(9) *thérapeutique* : nous relaxer à la fin d'une journée de travail ou même jouer un rôle dans le traitement de certaines maladies ;

(10) *biologique* : nous faire nous mieux nous sentir.

Ces finalités ne sont nullement exclusives les unes des autres. Toutes ces finalités ne se valent pas. L'ordre dans lequel elle sont citées correspond à une hiérarchie décroissante. La liste et son ordre sont discutables. La hiérarchisation des fins que chacun entend défendre lui donne une idée assez claire de la valeur qu'il attache à l'art. Pour ceux qui pensent que l'homme est un animal rationnel, la fonction biologique est *inférieure* à la fonction cognitive ou à la fonction morale, parce que l'être humain exerce sa rationalité dans les deux dernières et non dans la première. Cette idée n'a rien d'original. Avec toute une tradition héritée d'Aristote et de saint Thomas, l'auteur de ces lignes la partage. Cela a des conséquences.

Parce qu'il n'est pas humaniste et qu'il est individualiste, l'art de masse inverse l'ordre hiérarchique de cette liste. Pour l'essentiel, la musique de masse nous fait danser et passer le temps. Un

excellent argument de vente pour un disque de rock est qu'il vous met en forme le matin. L'art de masse est évidemment aussi un secteur privilégié de la vie économique, il donne de l'emploi. Et surtout, l'art de masse se caractérise par l'importance qu'y prend l'expression de sentiments génériques – l'amour, la haine, la vengeance, la peur, etc. –, presque bruts, non médiatisés par une culture humaniste. Si *La recherche du temps perdu* n'est définitivement pas de l'art de masse, c'est que l'expression émotionnelle dans ce roman n'est pas *directement* intelligible. Il faut être pourvu d'une culture humaniste, assez raffinée en plus, pour comprendre les sentiments d'un Charlus, par exemple. En revanche, les sentiments exprimés par les personnages des *Indiana Jones* ou ceux des romans de Thomas Harris sont immédiatement intelligibles, indépendamment de toute référence culturelle déterminée.

N'est-il pas contradictoire de refuser un jugement de valeur artistique et esthétique négatif sur l'art de masse et, d'autre part, d'affirmer que l'art de masse rompt avec la culture humaniste, s'adresse à des atomes individuels en privilégiant des émotions brutales et génériques ? Vraiment pas, non. Ce que nous entendons par culture quand nous pensons à Bach, Beethoven, Proust, Michel-Ange, Poussin, etc., n'a plus cours quand nous parlons d'art de masse. Nous risquons de ne pas nous en apercevoir parce que l'art de masse emprunte à la tradition des formes musicales, littéraires ou picturales stéréotypées : la musique tonale simple, le roman sous sa forme la plus éculée, le réalisme pictural. Mais l'art de masse en fait un tout autre usage. Il satisfait des fonctions que l'art avait jusqu'alors négligées : biologiques, thérapeutiques,

économiques, affectives. Il les satisfait au détriment des finalités traditionnelles de la culture humaniste : connaissance, morale et religion.

Art et culture

De cette esquisse d'ontologie de l'art de masse, de ces prolégomènes de réflexion sur les valeurs qu'ils poursuit, on pourrait être tenté d'en conclure que l'art de masse est bien « de l'art », mais pas « de la culture », au moins pas au sens d'une culture humaniste.⁷ Nous sommes accoutumés à penser que l'art appartient *nécessairement* à la culture. Toutes nos institutions culturelles le présuppose. Pourtant, tout comme il est manifeste que l'enseignement peut ne pas viser la culture, mais l'adaptation à un environnement technique et commercial, et à l'évidence c'est ce qu'il fait

aujourd'hui le plus souvent, de même, l'art peut ne pas avoir de fins culturelles, mais la consommation de ces produits dont le mode d'existence résulte de nouvelles possibilités techniques et qui offrent une satisfaction aisée et immédiate. Les œuvres d'art de masse ne souffrent pourtant d'aucun déficit artistique et esthétique systématique : leurs mérites peuvent être aussi grands, voire plus grands, que ceux des œuvres classiques. Ce sont des œuvres musicales, cinématographiques ou littéraires, tout comme celles de l'art classique. Les moyens sont les mêmes, des œuvres d'art, mais les fins sont différentes.

⁷ L'expression « culture de masse », utilisée aussi par Étienne Gilson dans son livre *La société de masse et sa culture* (Paris, Vrin, 1967), me paraît contradictoire, au moins si l'on donne un sens un peu précis à la notion de culture.