

De la culture en Amérique

Olivier Kemeid

Volume 52, numéro 2 (290), février 2011

Attention! Un élitisme peut en cacher un autre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63822ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kemeid, O. (2011). De la culture en Amérique. *Liberté*, 52(2), 35–61.

DE LA CULTURE EN AMÉRIQUE

Jeudi 10 mai 1849, Astor Place, New York. Le Jeudi sanglant. Mille huit cents spectateurs assistent à *Macbeth*, pendant qu'une foule composée de dizaines de milliers de New-Yorkais se rassemble dans les rues avoisinantes. La plupart des manifestants sont issus des classes modestes de la ville : ouvriers des chantiers navals, tonneliers, maçons, employés de bureau, boulangers, plombiers... Ils sont furieux. Ils veulent envahir le théâtre de l'Astor Place et stopper brutalement la représentation de *Macbeth*. Pourquoi ? Parce que l'acteur vedette William Charles Macready, un Anglais, y joue la pièce de manière cérébrale, aristocratique, en un mot : snob (anglaise ?), au dire des manifestants énervés, qui lui préfèrent nettement leur compatriote Edwin Forrest, au jeu vif, physique, emphatique... américain. La querelle dure depuis quelques jours : le 7 mai, pendant que Forrest triomphe dans son *Macbeth* au Broadway Theatre, Macready essuie les huées du public à l'Astor Place Opera House, huées agrémentées d'œufs, de pommes, de citrons, de morues (la *codfish aristocracy* est cette aristocratie anglaise qui a fait fortune dans la pêche à la morue au XVII^e siècle ; ses descendants sont encore richissimes dans la Nouvelle-Angleterre)... Puis on lui envoie carrément des chaises du balcon. On dit que Macready dut quitter la scène... à l'acte III. L'Anglais, quelque peu ébranlé on peut s'en douter, décide de

planter là ces *farmers* mal embouchés qui ne comprennent rien à la belle et nouvelle manière de déclamer le grand Will, et de retourner couper court son vert gazon à Oxford. Mais de célèbres écrivains américains le retiennent : Washington Irving et Herman Melville, qui ont honte de leurs concitoyens et se tortillent d'envie devant la *gentry* londonienne, pressent Macready de ne pas céder devant les mécréants : c'est une question de bon sens, de respect et surtout de bon goût. « *By Jove, Macready!* Il faut montrer aux Américains comment doit être joué Shakespeare ! » Le grand acteur, flatté de devenir ainsi le défenseur du barde de Stratford en terre américaine, se fait convaincre. Trois jours plus tard, c'est l'émeute. L'armée doit intervenir ; on est au bord de la guerre civile à New York. Les soldats tirent dans la foule. Vingt-deux personnes sont tuées, plus de cent cinquante sont blessées, quatre-vingt-six sont arrêtées. La tragédie déborde de la scène.

Culture d'en haut / culture d'en bas

Ce n'est pas vraiment de Shakespeare qu'il était question ce soir-là — on n'irait pas jusqu'à se tuer pour *Macbeth*, tout de même ! Non, ce qui se tramait cette nuit-là, c'était autre chose, cela avait à voir avec une révolte, oui, une révolte contre un début de hiérarchisation culturelle commandée par les élites. Ce que le peuple percevait en ce « Jeudi sanglant », c'est qu'à partir de cette date — 1849 —, il allait y avoir deux manières de percevoir la culture, l'art et sans doute la société dans son ensemble : l'une jugée haute et bonne par les gens bien nés ou qui ont réussi, l'autre qualifiée de basse et médiocre par ces mêmes aristocrates et bourgeois, soucieux de maintenir leur pouvoir et donc leur vision du monde. Cette « haute culture », ils feraient tout pour la rendre inaccessible, afin qu'elle reste haute, justement ; enfin, et surtout ! à partir de ce jour le peuple n'aurait plus rien à dire sur cette classification nouveau genre.

Lawrence W. Levine est un historien américain décédé il y a quatre ans. Son ouvrage *Highbrow/Lowbrow : The Emergence of Cultural Hierarchy in America* a fait date dans le domaine de l'histoire culturelle aux États-Unis. Paru en 1988 aux presses de l'université Harvard, l'essai vient d'être publié en français aux Éditions La Découverte¹. Il mérite amplement le détour, non pour les réflexions philosophiques

1. Lawrence W. Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas : l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, trad. de l'anglais par Marianne Woollven et Olivier Vanhée, Paris, Éditions La Découverte, 2010, 314 p.

poussées, mais bien pour l'analyse minutieuse de la réception des œuvres artistiques aux États-Unis au tournant des XIX^e et XX^e siècles. La thèse de l'auteur est simple : il y eut en terre américaine une riche culture publique partagée, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, où apparut la grande fracture, qui hiérarchisa ces dites œuvres, disciplinant la réception, ordonnant au public ce qu'il était convenu de faire, comment se tenir, quoi voir, quoi écouter... Levine s'intéresse au cas du théâtre, particulièrement à la réception des pièces de Shakespeare aux États-Unis, puis il continue son analyse rigoureuse dans les domaines de l'opéra, de la musique symphonique, des musées... Partout, le même constat : une joyeuse aura baroque nimbe la production et la réception des œuvres au début du XIX^e siècle. Les spectateurs, anarchiques, bigarrés, malséants et bienséants confondus, assistent à des soirées hétéroclites où saltimbanques et jongleurs côtoient les acteurs shakespeareiens de l'Ancien Monde. À l'opéra, on aime bien demander des chansons grivoises à l'entracte, et il n'est pas rare que les chanteurs, beaux joueurs, se prêtent à l'exercice. Au musée, c'est encore pire : les os de mammoth sont exposés aux côtés des grands peintres, on ne rechigne pas à présenter des statues de cire et des vaches à deux queues empaillées sous les portraits des héros de la révolution américaine. Cet éclectisme perdurera jusqu'au tournant des années 1850, lorsque les élites commencent à manifester leur dégoût devant tant d'anarchie. Pasteurs, révérends, écrivains, avocats, journalistes, politiciens, banquiers veulent mettre de l'ordre dans cette « riche culture publique partagée » qu'ils ne trouvent pas si riche que ça... La brigade du goût souhaite expurger l'opéra des airs populaires exigés par la foule bruyante ; elle propose son musée idéal, nourri par des œuvres exprimant la beauté divine, non pas les bas-fonds triviaux... La culture se sacralise.

La riche culture publique partagée

L'Amérique du début du XIX^e siècle, terre propice à une riche culture partagée ? N'est-ce pas là une vision quelque peu nostalgique, idyllique d'une époque plus motivée, semble-t-il, par la ruée vers l'or que vers l'art ? Détrompez-vous, nous assène Levine. De patientes et rigoureuses recherches démontrent que cette Amérique entretenait avec certaines œuvres — dont celle de Shakespeare en premier lieu — des liens aussi féconds que la Grèce antique avec Homère ou l'Italie de la Renaissance avec le Tasse, lorsque, dit-on, les gondoliers vénitiens pouvaient réciter par cœur des passages de la *Jérusalem*

délivrée. Sur ce sujet, le premier chapitre de Levine, intitulé « William Shakespeare en Amérique », est sans doute la partie la plus exaltante du livre. Étude sans précédent de la réception de l'œuvre shakespearienne dans les villes et les campagnes américaines, il fourmille d'anecdotes en tout genre, appuyées par des références issues des canards locaux, des gazettes de western, des études menées par des anthropologues et sociologues, mais aussi des romans de l'époque, des chroniques mondaines, des journaux personnels, etc.

Ce qui frappe en tout premier lieu, c'est le nombre incalculable de parodies populaires des pièces de Shakespeare, signe de l'appropriation véritable de l'œuvre par un grand public. On apprécie notamment un Hamlet « affublé d'une toque et d'un col en fourrure, de chaussures de trappeur et de moufles », qui propose à Ophélie de se trouver une taverne pour y noyer sa peine et parle comme un charretier lorsque son père lui demande de jurer. Il n'est pas rare non plus de l'entendre réciter ses monologues en dialecte afro-américain ou avec un accent irlandais, le tout ponctué d'airs populaires que la foule reprend en chœur. *Hamlet* n'est pas la seule pièce à recevoir ce traitement : le corpus shakespearien y passe au grand complet, alignant les *Bad Dicky*, *Julius Sneezer*, *Roamy-E-Owe and Julie-Ate*, *Hamlet and Egklet*, *Muche Ado about a Merchant of Venice...* pour le plus grand plaisir des spectateurs, lesquels se délectent des traits d'esprit, fins ou grossiers, surtout grossiers, car c'est ça qui est le plus drôle... Tous, des commis voyageurs aux cow-boys de l'Ouest, connaissent parfaitement leur William S. Et pour cause : depuis la première représentation attestée en 1750, les pièces du barde de Stratford sont les plus populaires de la colonie. Selon les chercheurs répertoriés par Levine, le cinquième des pièces programmées dans les théâtres des villes de la côte est appartient à Shakespeare, ce qui pousse un consul des États-Unis en Angleterre, George Makepeace Towle (un beau nom de consul, en passant), à affirmer que « les pièces de Shakespeare sont plus souvent jouées et plus populaires en Amérique qu'en Angleterre ». Tocqueville abonde dans le même sens lors de son célèbre voyage de 1830 : « Il n'y a guère de cabane de pionnier où l'on ne rencontre quelques tomes dépareillés de Shakespeare. Je me rappelle avoir lu pour la première fois le drame féodal *Henri IV* dans une cabane de rondins [*log house*]. »

Shakespeare au Far West

Puis, au milieu du XIX^e siècle, l'auteur anglais accompagne la ruée vers

l'or et s'inscrit aussitôt dans les répertoires du Far West : comme quoi l'excellente série *Deadwood* (ceux qui ne la connaissent pas doivent se précipiter à leur vidéoclub) ne fabule pas tant que ça lorsqu'elle prête des thèmes et un langage shakespearien — celui du « bas » — à ses personnages en ceinture de colt. En 1850, le Jenny Lind Theatre de San Francisco ouvre ses portes au-dessus d'un saloon. Le théâtre est ambitieux : il contient plus de deux mille places. On voit alors des mineurs se bousculer à la sortie des tripots pour assister au *Roi Lear*. Mieux, lorsque les villages ou les camps ne possèdent pas d'infrastructures pour recevoir les productions, les troupes s'accommodent de scènes de fortune tant la demande est grande. À Downieville, petite ville de la Sierra, Walter M. Leman joue *Richard III* (*bad Dicky...*) au deuxième étage d'un entrepôt dans une salle sans scène. Il colle deux tables de billard pour se faire un décor... En 1833, Lyne « le grand tragédien » doit réciter les vers de *Comme il vous plaira* dans la salle à manger d'un hôtel pendant que des personnes tentent de passer entre les tables, forçant l'acteur à se déplacer. L'appropriation est telle qu'en 1872, une statue est érigée en l'honneur du dramaturge à Central Park. L'inscription sur le socle est éloquente : « Ancien Monde, il n'est pas seulement tien ».

Un public exigeant

Plus généralement, on monte les pièces de l'auteur dans le cadre d'une soirée divertissante. Shakespeare reste le clou du spectacle, mais on n'hésite pas à le combiner avec une farce et des séries d'interludes. Ce peut être de l'acrobatie, un tour de chant populaire, un fandango, une histoire yankee, un drame patriotique. Il n'est pas rare que les acteurs, après avoir déclamé leurs vers, remontent eux-mêmes sur scène pour danser la cachucha ou chanter *The Haunted Spring*. Tous ces divertissements ne font qu'enrober la pièce principale, laquelle reste l'intérêt premier : il serait faux de croire que la population n'en a que pour les jongleurs. Une perception qu'aiment bien véhiculer les élites d'aujourd'hui, au Québec en particulier, où l'on est convaincu que le peuple ne souhaite voir que des humoristes, par exemple, quand c'est une élite financière qui cherche à imposer ses poulains... Bref, pour revenir à Levine, « [d]ans l'Amérique du XIX^e siècle, Shakespeare était un divertissement populaire ». Et toutes les classes sociales se retrouvaient dans les théâtres ! Walt Whitman note avec émotion que le Bowery Theatre, en 1840, contenait à la fois des loges où l'on pouvait voir les hommes d'État, les

poètes et les éditeurs les plus en vue de l'époque, et un parterre rempli de charretiers, de bouchers, de pompiers, de mécaniciens et autres prolétaires « avec leur argot, leurs jeux de mots, parfois leurs manches courtes, le pittoresque de leurs tenues et de leurs manières libres, leurs gestes grossiers, bonhommes et incessants ». Tous cependant ne s'émeuvent pas de cette riche culture publique partagée. Washington Irving, encore lui, s'en désole : le parterre, il l'appelle « le poulailler aux grands cris ». Il est vrai qu'au-delà de la beauté de la chose, soit l'ardent mélange des classes, surgit une véritable anarchie pouvant se muer en cauchemar pour les acteurs. Car, dans ce poulailler, on y piaille certes, mais on y mange aussi en se lançant des pommes, des noix et du pain d'épice, tout en sifflant et en frappant du pied. La romancière anglaise Frances Trollope en est dégoutée : lorsqu'elle vient visiter l'ancienne colonie en 1832, elle est tout ébaubie par les haleines de whisky et d'oignon qui émanent du parterre, puis ne peut apprécier *Comme il vous plaira* à sa juste valeur tant les bruits des spectateurs sont incessants. Le pire, pour elle, est d'entendre les Américains réclamer à tout vent aux acteurs la chanson *Yankee Doodle*, entre deux monologues, ou alors de voir une femme avec son bébé se consacrer « à l'activité la plus maternelle qui soit » en pleine représentation — *shocking!*

Mais attention, autant le public de cette époque aime manifester son enthousiasme, autant il peut à l'occasion exprimer vertement son insatisfaction. Et malheur à ceux qui croient pouvoir tout faire ! Car ce public connaît ses classiques... Un acteur du nom de Hugh F. McDermott en fit la douloureuse expérience durant l'hiver 1856. Jouant mollement son Richard III, au dire du *Sacramento Daily Union* (*very very bad Dicky*, cette fois...), il reçut quelques carottes jetées çà et là par le public ennuyé. Mais, lorsque le pauvre acteur donna un coup de poignard APRÈS qu'Henri fut tombé, le public se déchaîna. Des choux, des potirons, des pommes de terre, un sac de farine, une oie morte et d'autres objets hétéroclites s'abattirent sur scène, ce qui fit ressusciter Henri, qui déguerpit à grandes enjambées, suivi par le piètre McDermott, « la tête auréolée de gloire légumière », nous précise le journaliste. On n'en resta pas là : le directeur du théâtre implora le public de laisser une chance aux acteurs. Magnanime, l'auditoire se calma afin que le deuxième acte puisse se dérouler convenablement. Las ! McDermott est si mauvais lors de la scène de séduction de Lady Anne que le public s'énerve à nouveau : « Lorsque Richard remet son épée à Anne, au moins la moitié du

public demanda à ce qu'elle soit plongée dans le corps de l'acteur.» Des huées fusent, accompagnées de nouveaux jets de légumes, mais agrémentés de pétards chinois cette fois. Un potiron de bonne taille finit par atteindre McDermott, le faisant tituber, puis une pomme de terre bien ajustée lui fait perdre son chapeau, abandonné au champ d'honneur. Fin de la représentation, et sans doute de la carrière de ce McDermott.

Le point tournant

Levine démontre avec éloquence la difficulté de tracer une ligne de démarcation claire entre la culture populaire et la culture traditionnelle. Aux amours du public à l'endroit de certaines chansons grivoises ou de quelques chants patriotiques se juxtaposait une authentique passion dévorante pour Shakespeare, mais aussi Longfellow, Twain, Dickens, l'opéra italien... Levine emploie le terme *populaire* au sens littéral, non esthétique : est populaire ce qui jouit d'un large public, toutes classes sociales confondues. Une œuvre qui ne plairait qu'à une classe, aussi modeste soit-elle, ne peut se targuer d'être populaire : l'élite, même infime, même minoritaire, existe et doit être prise en compte dans la réception des œuvres. La bonne société du XIX^e raffole, elle aussi, de Shakespeare et, même si elle peut trouver cela ardu de partager les représentations avec des « gueux », elle le fait : l'œuvre prime. Que se passe-t-il donc pour que le terme *populaire* glisse de son sens littéral vers un sens esthétique précis ? Qu'arrive-t-il exactement pour que l'adjectif *populaire* entraîne la méfiance d'une partie du public, qui l'adosse alors à des pièces sans relief, des romans d'amour mal écrits, bref des œuvres dont le mérite artistique est discutable, sinon... très discuté ? Car le changement est manifeste ; ce n'est d'ailleurs pas un changement, mais une révolution culturelle : au XX^e siècle, Shakespeare n'est plus un divertissement populaire, il fait partie d'une culture dite raffinée. Finis les farces et autres *minstrel shows* enrobant le canon shakespearien. *Exeunt* les acrobates, les jongleurs, les tours de chant : les spectateurs qui exigent d'entendre *Moll in the Wad*, *Tally Ho the Grinders* lorsque Macbeth contemple ses mains ensanglantées sont sortis à grands coups de pied au cul. On ne dérange pas les grands acteurs ! Ainsi, dès la fin du XIX^e, on expurge les représentations de toute scorie, que dis-je, de tout furoncle boursoufflé. Toute la bonne société s'y met : les journalistes condamnent les moindres sifflets ou tapements de pied ; les acteurs plongent dans la grandiloquence et délaissent le comique, le

scabreux, le baroque ; les spécialistes de l'œuvre évoquent les beautés langagières de l'auteur et passent sous silence tout ce qui touche au « bas », au trivial. Mais la plus grande nouveauté est en fait un retour en arrière : la bonne société s'empare soudain de Shakespeare pour en faire le diffuseur de sa morale. C'est un retour en arrière, car le XVIII^e siècle avait déjà été féru de ce genre d'opération : on aimait présenter *Othello* pour mettre en garde les hommes contre les effets maléfiques de la jalousie, et *Le roi Lear* pour rappeler le devoir filial. Comme disait l'autre, « quel emmerdement... » Désormais, on ne monte plus Shakespeare que pour instruire, et instruire paradoxalement l'homme de la rue, lequel a vite fait de désertier les parterres empesés. Oui, le résultat ne se fait pas attendre ; devant tant de polissage, le prolétariat ne trouve pas son compte et va se faire voir et entendre ailleurs. Les directeurs de théâtre — toujours des vénaux, ceux-là ! — en profitent pour gonfler les prix des billets, histoire que le peuple ne revienne pas, des fois qu'il en aurait envie, et histoire aussi de faire cracher la bourgeoisie, qui ne rechigne pas à ouvrir la bourse : si c'est pour avoir du meilleur théâtre, sans les odeurs, *why not!* Et voilà, le travail est fait, le XX^e siècle avance, tel un tank de la modernité implacable. De confiné à une élite, Shakespeare devient douteux pour de larges couches de la population : citer de ses vers revient à parler latin, ça fait snob, ça fait parvenu. Un classique du *comic strip*, nous renseigne Levine, racontant la vie d'un maçon et de sa femme devenus soudainement très riches (les Lavigueur de l'époque), se moque des grands airs que se donne le tenancier du quartier, Dinty Moore. Celui-ci fait sa cour à une dame « de la haute », et pour cela il doit se prendre des vêtements luxueux, un caniche, monter un cheval, jouer au golf et... réciter des vers de *Roméo et Juliette*. Jiggs, le maçon, en est si exaspéré qu'il saisit le volume de Shakespeare et le balance à la tête du tavernier. Levine : « Le fait d'avoir osé lire Shakespeare est dépeint comme l'ultime rebuffade, la preuve irréfutable de sa trahison de classe. » Nous sommes en 1913. Trente ans plus tôt, pourtant, Mark Twain nous montrait dans son *Huckleberry Finn* deux escrocs récitant des vers du barde anglais pour récolter de l'argent sur les rives du Mississippi... et récitant de mémoire ! Hélas, trois fois hélas, le XX^e siècle ne peut imaginer une telle culture partagée. George Washington Plunkitt, éminent politicien issu du célèbre Tammany Hall de New York (l'association créée en 1789 liée au Parti démocrate), met en garde ses confrères : « Si vous devez faire des discours lors d'une campagne, parlez la même

langue que le peuple. N'essayez pas d'expliquer la situation en citant Shakespeare. Shakespeare en soi ne pose pas de problème, mais il ne connaissait rien à la politique du 15^e district.» Dorothy Richardson, ouvrière qui a publié *The Long Day : The Story of a New York Working Girl* en 1905, va plus loin :

Mais par pitié, Mesdames et Messieurs les philanthropes, ne choisissez pas Shakespeare, Ruskin ou Walter Pater. Les philanthropes ont déjà essayé de réformer les goûts littéraires pervertis du peuple en essayant l'héroïsme, et chaque fois ils ont échoué. C'est parfois le problème avec ceux qui sont allés à l'université : ils oublient que Shakespeare, Ruskin et les autres très grands de la littérature ennui à mourir les gens ordinaires.

On croirait entendre certains diffuseurs de théâtre en région québécoise...

Les facteurs

Qu'est-ce qui explique donc cette fracture, cette cassure dans la réception des grandes œuvres, dont celle de Shakespeare en premier lieu ? Comment en sommes-nous arrivés là ? Une série de facteurs expliquent cette transformation profonde de la société américaine et de son rapport à la culture. Bien sûr, certains éléments appartiennent à l'histoire interne du théâtre, comme la minceur extrême du répertoire théâtral américain aux XVIII^e et XIX^e siècles, les abondantes tournées d'acteurs vedettes d'Amérique et d'Angleterre, la rareté des formes concurrentes de divertissement scénique..., mais ces faits n'expliquent pas à eux seuls l'apparition d'une frontière culturelle séparant la haute culture de la basse. Pour Levine, il faut chercher les causes dans l'ensemble de la culture et de la société américaines, lesquelles connaissent des bouleversements importants. La langue et le style rhétorique, en première instance, sont touchés : à la fin du XIX^e, le peuple américain ne tolère plus les discours de trois heures, ou de... plusieurs jours ! Un débat sur la vente de terres fédérales dans l'Ouest avait en effet accaparé les sénateurs Webster et Hayne du 19 au 27 janvier 1830 avec des joutes oratoires qui ont marqué l'histoire de l'éloquence politique, fascinant une bonne partie de la population. Mais, en 1909, le *New York Times* résume le sentiment de l'époque : « La philosophie en actes, non en paroles, voilà ce qu'il y a de mieux et de plus désirable dans le théâtre de notre époque. » Certains historiens ajoutent que l'afflux de millions de personnes

non anglophones, peu familières avec le «vieil anglais» des pièces shakespeariennes, joue un rôle dans la désaffection publique à l'en-droit de l'auteur. Mais Levine s'y oppose vertement : ses recherches démontrent que de nombreux immigrants ont créé leurs propres théâtres, permettant même de maintenir Shakespeare en vie parmi les classes modestes pendant les dernières décennies du XIX^e siècle. Des *Hamlet* yiddish font fureur à New York, dont un en 1899 qui n'est pas piqué des vers, c'est le cas de le dire : Hamlet est parti de la maison pour devenir rabbin, l'oncle rabbin en profite pour courtiser la reine et rompt ainsi le cœur du roi, Hamlet revient et transforme le mariage en funérailles, la mère et le fils se disputent comme dans une comédie de Woody Allen, on y raille allégrement «la secte des rabbins» qui communique avec les anges, Hamlet est accusé par l'oncle rabbin d'être nihiliste, l'oncle est envoyé en Sibérie, Ophélie se suicide, Hamlet se lamente sur le cercueil de celle-ci et est marié, selon la coutume juive, à la femme morte... le tout sur fond de musique klezmer. Il existe aussi un *Jewish King Lear*, un *Raphael and Shaindele* qui met en scène deux amoureux aux prises avec des factions juives opposées, etc.

Méfais du naturalisme

Non, il faut investiguer plus avant sur les causes de cette transformation radicale dans la société américaine de la fin du XIX^e. Le sociologue (et poète!) Reuel Denney a parlé de «déverbalisation du forum» pour évoquer les conséquences de l'alphabétisation croissante que connaissent les États-Unis au tournant du siècle : paradoxalement, le développement de la lecture freine quelque peu les capacités d'écoute ; la culture orale s'en trouve considérablement affectée. La récitation à voix haute de passages de la Bible, dans la traduction en anglais du roi Jacques, constituait un des ponts essentiels vers l'anglais de Shakespeare. Tous les citoyens du début du XIX^e, clochards célestes comme aristocrates véreux, connaissaient par cœur ces passages et cette langue. Une autre conséquence de la déverbalisation du forum est l'abandon de la tribune : le politicien, l'orateur, le leader naturel n'usent plus de la tribune, mais de la presse. Le long discours enflammé fait place à l'article rationnel, à l'idéal romantique se substitue l'attirant parfum du réalisme. Finis, les débordements shakespeariens ! *No more!* À bas le baroque, que vivent les pâles reflets du morne défilé des jours ! Il faut désormais jouer Shakespeare de manière posée, dignement, *without cries and blood, for God's sake!*

Pour les nouveaux critiques, porte-étendards du bon goût naissant, on montait l'auteur anglais avec beaucoup trop de bruit pour rien ; il était primordial de ramener le jeu au plus proche des réalités quotidiennes. Edwin Booth, l'acteur shakespearien de référence aux États-Unis dans les dernières années du XIX^e, prône maintenant « un jeu calme », à l'image du Macready de l'Astor Place.

Quel paradoxe ! On éloigne Shakespeare du peuple en essayant de le rapprocher du quotidien. Mais n'est-ce pas là l'erreur, l'errance du naturalisme, croyant faire pleurer la ménagère, mais ne rassasiant que le patron en manque de voyeurisme ? Une thèse formidable se profile dès lors dans l'essai de Levine, mais que l'auteur ne développe aucunement, hélas (son rôle est ailleurs, me direz-vous) : la montée en puissance du courant réaliste a participé de plein fouet à la fracture entre la culture d'en haut et la culture d'en bas. Pour le dire autrement, ce réalisme, se targuant d'être populaire, a contribué à extirper des ruelles Shakespeare, mais aussi Verdi, Mozart, Molière, Dante, le Tasse... pour les placer en sécurité dans des présentoirs vitrés destinés aux gens de bonne condition. Une horde de spécialistes, d'académiciens, de moralistes, de journalistes, de juges, d'avocats, de pasteurs, bref une élite SOCIOÉCONOMIQUE, faut-il le préciser, condamne les façons de jouer, de lire, de montrer ces œuvres, vantant les nouvelles manières de les recevoir, c'est-à-dire avec bon usage, belles manières. On ne crie plus sur scène, pas plus qu'au parterre ! On écoute en se délectant, en marmonnant tout au plus un délicat « mmmmmh », autosatisfait d'avoir compris, ou du moins content d'en donner l'illusion, prenant soin de marmonner aux mêmes moments que ses congénères du parterre, pas n'importe où, pas n'importe quand, mais là où la critique, la veille, a pointé l'excellence, la grâce, la noblesse. On lit ces critiques *avant* d'acheter son billet — une incongruité au début du XIX^e —, on en discute dans les salons huppés de la Fifth Ave., pendant que, dans le Lower East Side grouillant de vermine, on oublie peu à peu qui sont Shakespeare, Twain et Longfellow, n'étant plus invité à venir les voir, les entendre, les recevoir comme il se doit, c'est-à-dire dans leur entièreté nue, sans filtre, sans précaution, sans masque.

En 1882, Andrew A. Lipscomb, un homme de lettres et recteur d'université fort reconnu pour ses réflexions sur l'éducation, prédit que Shakespeare est destiné « à devenir le Shakespeare de l'université et du monde académique et, même plus, le Shakespeare de la culture personnelle et des élites. Il ne sera jamais parfaitement lui-même ni

parfaitement chez lui nulle part ailleurs. » Levine note que cent ans plus tard, soit en 1986, une affiche dans le métro de Washington va dans le même sens. Un Shakespeare inquiet y implore les passants, et dit : « Aidez nos universités à faire face à l'inflation. L'argent que vous donnez pourrait décider si je vais y être ou ne pas être. » Voilà, le travail est fait, ajoute Levine : il est devenu impossible de concevoir Shakespeare en dehors de l'enseignement supérieur...

Le glissement de terrain

Afin de préciser ce qui relève désormais de la culture d'en haut, on use de nouveaux termes ; en fait on reprend de vieilles classifications en les mettant au goût du jour. Ainsi depuis longtemps en Angleterre séparait-on, sans jugement de qualité, les pièces de théâtre avec du dialogue parlé (*legitimate theater*) et celles dont les dialogues étaient accompagnés de musique (*regular theater*). On retrouvera le terme *légitime* aux États-Unis, accolé cette fois aux pièces de la culture d'en haut, lorsque l'intérêt de la pièce est plus mental que physique. De *légitime*, on passe à l'argot *legit'*, encadrant l'art sérieux, classique ; se distinguant du théâtre... populaire. Et c'est par cette application du sceau *legit'* qu'on en vient à dénaturer le terme *populaire*, lequel n'est plus entendu au sens littéral (toutes les couches de la société) mais esthétique (les couches les plus basses, quand ce ne sont pas les plus viles...). N'est plus « populaire » le Shakespeare qui ravissait bourgeois et paysans, mais sont « populaires » désormais le vaudeville, le burlesque, le cirque. Le théâtre légitime se met à être représenté dans des théâtres légitimes devant des publics légitimes. En 1915, il en coûte 1,25 \$ pour aller au théâtre, alors que le salaire moyen d'un ouvrier est de 500 \$ par année². Il en coûte cependant 25 ¢ pour aller au cinéma. En même temps qu'une massive mise en place de nouveaux édifices pour le théâtre « légitime » (l'explosion que connaîtra Broadway), les cinémas voient les masses affluer, se mêlant au parterre toutes classes sociales confondues, tous payant le même prix quelle que soit la place, et ne subissant pas encore la fracture entre

2. Le billet représente donc les quatre centièmes de son revenu, un rapport qui n'est pas loin du nôtre : si vous calculez un revenu moyen de 25 000 \$, par exemple, le billet reviendrait à 62,50 \$, ce qui est à peu près le prix de certaines grandes salles proposant du théâtre en saison régulière, et un prix fréquent dans le cas des grosses productions privées. Il est fascinant également d'effectuer ce même calcul avec le cinéma : l'ouvrier de 1915 dépense les deux millièmes de son salaire annuel pour une soirée au cinéma ; or les deux millièmes d'un revenu de 25 000 \$ sont 12,50 \$, soit le prix moyen du cinéma aujourd'hui. On peut en conclure grossièrement que la politique des prix du spectacle instaurée au début du xx^e siècle aux États-Unis n'a pas connu de profondes métamorphoses depuis sa mise en place.

cinéma *legit'* (le cinéma d'auteur?) et cinéma populaire (Hollywood, les *blockbusters*?). Les scènes de vaudeville remplacent également les anciens théâtres aux publics mêlés. La description du Gaiety Theatre de New York en 1908, rempli « d'hommes et de garçons bas du front » (*low-browed men and boys*), est identique à la peinture d'un théâtre shakespearien de 1830. On y retrouve les mêmes cris, sifflets et battements de pied maintenant honnis dans les salles *legit'*...

La naissance d'un empire : Broadway tentaculaire

Ce glissement de terrain entraîne également une centralisation sans précédent : on passe de nombreuses compagnies de théâtre disséminées à travers le pays à des « compagnies combinées », c'est-à-dire dirigées depuis New York et tournant dans les théâtres locaux avec une seule production (soit le modèle québécois actuel!). Peu à peu, les directeurs des théâtres locaux sont remplacés par des producteurs et des agents concentrés à New York, qui préparent leurs tournées avec leurs poulains à partir de Manhattan, pour le bon peuple de la côte ouest, du Wisconsin et de la Nouvelle-Orléans... Broadway, qui n'a jamais aussi bien porté son nom, devient la seule voie possible, la seule à traverser le pays. Levine en dresse le constat implacable : « Broadway et le théâtre américain devinrent de plus en plus inséparables, le répertoire du premier fournissant le menu ordinaire du second. » La description que Levine fait des « nouveaux producteurs » fait frémir tant elle renvoie à de nombreuses têtes dirigeant les salles de diffusion au Québec :

Ils appréhendaient leurs tâches avec une conception hiérarchique de la culture — ils étaient convaincus qu'un fossé infranchissable séparait les goûts et les préférences de groupes socioéconomiques variés, et croyaient que Shakespeare faisait partie de la culture d'en haut, n'avait guère d'intérêt pour les masses, et représentait par conséquent peu de profit potentiel pour les producteurs.

Les chiffres deviennent éloquentes : en 1910, les salles dites « populaires » de Boston (vaudeville, burlesque, cinéma) accueillent 608 000 personnes par semaine. Celles du théâtre dit « légitime » en reçoivent 151 000. Quant aux théâtres programmant des pièces de Shakespeare, ils n'intéressent que... moins d'un pour cent du public hebdomadaire de Boston. *Shakespeare is dead.*

À l'opéra, même combat

Dans les premières décennies du XIX^e siècle, les publics se mêlent lors des représentations de *Don Giovanni* à New York; « Fifth Ave. et Chatham St. sont assis côte à côte comme des frères sur les bancs durs », note George Templeton Strong dans son journal de 1851, alors qu'il assiste à *La somnambule* de Bellini au Castle Garden de New York. Les salles applaudissent à tout rompre les grands airs de *Norma*, de *Lucrèce Borgia* et autres *Fra Diavolo*, sans retenue, tapant du pied, sifflant les couacs, soulignant les pertes de mémoire... Ce phénomène n'appartient pas qu'à la Grosse Pomme : la Nouvelle-Orléans est l'un des centres les plus importants de l'opéra des États-Unis, développant la première compagnie permanente d'opéra du pays. Noirs et Blancs s'y pressent, à tel point qu'en avril 1836, on peut dans la même semaine choisir parmi quatorze représentations de neuf opéras différents ! Et, tout comme les pièces de Shakespeare, les opéras passent au tordeur de la parodie : le *Herr Nanny* (pour *Ernani*) de Verdi connaît un grand succès en 1849, tout comme les *Nibelungen* de « Herr Wagner, célébrité des wagons de luxe ». On promet sur les affiches des effets scéniques, des actions violentes, des ballets extravagants, des combats avec de vraies épées ! Les chansons populaires empruntent allégrement aux arias en vogue : *Away with Melancholy* est directement pompée de *La flûte enchantée* de Mozart, tout comme le succès foudroyant *Now Place Your Hand in Mine, Dear* provient du *Don Giovanni*. Même le *Lohengrin* de Wagner donne des airs populaires fredonnés dans les docks de Battery Park. Dans les foyers, les partitions de Rossini, Donizetti et Bellini côtoient celles des compositeurs contemporains à succès comme Henry Russell et Stephen Foster. Pas de séparation entre les deux camps : on a retrouvé quantité de griffonnages sur les partitions des « grands » compositeurs et des petits musiciens de l'époque. Oui, on annote Verdi comme on gribouille Foster, on se l'approprie sans filtre. La soprano la plus célèbre au monde, en 1850, Jenny Lind — d'origine suédoise —, effectue une tournée triomphale aux États-Unis. Le rédacteur en chef du *New York Home Journal*, Nathaniel Parker Willis, ne se peut plus face à l'accueil chaleureux de son peuple : « La musique d'opéra est devenue un plaisir populaire. Les croûtes durcies qui séparent les différentes strates de la société [en Angleterre] ne laisseraient jamais passer un goût, d'une classe à l'autre, avec cette merveilleuse facilité. » Pour le journaliste, ce succès est une preuve du peu de cloisonnement entre les classes moyennes et supérieures de son pays, de la facilité avec laquelle les

privilèges d'une classe située plus haut dans la hiérarchie passent dans l'usage de la classe juste en dessous. Cela souligne le fait que nous vivons dans un pays qui porte l'égalité tant dans sa forme et son essence que dans son nom.

Les traductions des livrets en langue anglaise abondent, quand ce ne sont pas les opéras eux-mêmes qui sont chantés et adaptés en anglais. Des élites commencent à s'en émouvoir, tranquillement la même transformation qu'avec Shakespeare s'opère : des critiques se lassent de partager leur écoute avec un public bruyant, des mécènes exigent des œuvres en langue étrangère, pas en anglais. Levine affirme que la distinction wagnérienne entre opéra sérieux et opéra frivole trouve de plus en plus de partisans aux États-Unis. En 1884, le *Harper's New Monthly Magazine* annonce l'apparition « d'un autre public cultivé au plus haut degré et ayant un autre goût ». On condamne *Rigoletto* et vante *Le crépuscule des dieux*. Des critiques, tels des Claude Gingsras de l'époque, nous dictent les passages à jouer avec goût et discernement, condamnant les gazouillis stupides ou tel *do aigu* « ayant pour but d'évoquer les bravos des serveurs italiens en délire, debout derrière la rambarde de l'orchestre » (cité dans le *Harper's* de 1884). Les œuvres d'opéra deviennent « davantage un symbole de la culture qu'une véritable force culturelle », dixit le chercheur américain Ronald L. Davis (*Review of Opera Houses of the Midwest*, 1989). Du théâtre vivant, la salle d'opéra se mue en musée présentant les grandes œuvres dans les styles des époques différentes.

En avant la musique !

Soixante mille musiciens sont répartis dans plus de trois mille *bands* à la veille de la guerre de Sécession. Nombre de ces *bands* se produisent à la fois comme orchestre et comme fanfare. Ils peuvent dans la même journée composer une marche, chanter des vêpres, jouer une messe et produire de la musique de chambre. Le futur grand chef d'orchestre Theodore Thomas gagnait sa vie, lorsqu'il était adolescent, comme violoniste dans un *band* qui, entre deux marches militaires, jouait Wagner et Liszt à travers les États-Unis. Le pianiste William Mason, à l'instar de notre Gregory Charles national, terminait ses concerts en improvisant sur des thèmes musicaux demandés par le public. Ces thèmes renvoyaient autant à Mozart et à Beethoven qu'aux *negro spirituals* et aux airs populaires. L'éthique musicale qui domine le XIX^e tranche avec celle que nous connaissons aujourd'hui :

un concert peut s'ouvrir sur du Haydn, suivi par la chanson populaire *And All for My Pretty Brunette*, puis retour à Bach, pour poursuivre en gaieté avec *Oh, None Can Love Like an Irish Man*. Les grandes stars européennes se prêtent au jeu avec plaisir : le violoniste de réputation mondiale Ole Bull, de Norvège, peut « swinguer » sur *The Arkansas Traveler* à la demande entre ses solos, la danseuse étoile de Vienne Fanny Elssler peut entrecouper ses pas de chat d'une ou deux danses folkloriques, ce qui ravit les foules bigarrées venues la voir expressément. Quel étonnement de constater la similitude entre les réactions des jeunes Américains face à Elssler et celles des Canadiens français face à Sarah Bernhardt ! Levine rappelle que « de jeunes hommes détachaient les chevaux de [l]a voiture [de la danseuse viennoise] et la tiraient eux-mêmes dans les rues », tout comme on vit les Louis-Honoré Fréchette et compagnie remplacer les attelages de la Divine en Bas-Canada... Et, dans les deux cas, élites et peuple se l'arrachent : le Congrès de Washington peine à atteindre son quorum lorsqu'Elssler se produit dans la capitale. Le chef d'orchestre français Louis Antoine Jullien ne fait pas exception quant aux accueils triomphaux du public américain, qui applaudit plus de deux cents concerts en dix mois. Jullien plonge entièrement dans cette riche culture publique partagée, offrant les symphonies de Beethoven *agrémentées* de danses populaires, de valse, de quadrilles, de feux d'artifice... Baroque à souhait, il dirige ses musiciens avec une baguette ornée de pierreries, apportée sur un plateau d'argent par un valet. Pas un critique ne se montre agacé par la théâtralité ostentatoire de l'entreprise, et même Theodore Thomas, qui le prend pour « le plus grand charlatan de la musique de tous les temps », convient que les bois de son orchestre sont uniques et puissants... Grands chefs d'orchestre et musiciens virtuoses doivent accepter de partager l'affiche avec quelques congénères pour le moins dépareillés. Ainsi une affiche de 1848 pour une série de concerts à Baltimore proclame :

UN GRAND CONCERT DE MUSIQUE

Un singe africain

DES CHIENS CHINOIS

Venez tous !

L'itinéraire de Theodore Thomas résume à lui seul les transformations qu'a connues la musique symphonique au XIX^e siècle. Partisan à ses débuts de cette riche culture publique partagée, il finit par se

lasser, écoeuré par les attitudes négligentes du public, les concessions éternelles avec lesquelles il doit composer, les sacrifices... En 1889, il avoue « prostituer » son art et ses talents ! Sa femme est catégorique ; elle note dans son journal : « Avec un peu d'expérience, il a compris que ni les enfants ni ceux que l'on appelle les salariés n'étaient suffisamment avancés intellectuellement pour apprécier le type de musique dont il faisait sa spécialité. » Pour Thomas, le constat est clair : la musique symphonique ne peut être appréciée que par les personnes les plus cultivées. Il faut bien sûr continuer à proposer aux classes modestes de bonnes musiques jouées par des *bands*, afin de les préparer à des spectacles musicaux de niveau plus élevé, mais l'orchestre symphonique doit se consacrer aux grandes œuvres uniquement, à « la culture d'en haut ».

J'en vois tout de suite me dire que l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM) ne fait pas autre chose que proposer une riche culture publique partagée lorsqu'il se plie au cirque des Canadiens de Montréal, à « l'immense » Ginette Reno, à l'hommage à Pops et autres farandoles. Je m'y oppose fermement : on ne peut comparer un livret de Georges-Hébert Germain (*Les Glorieux*) à une chanson folklorique irlandaise ou, plus proche de nous, à la *Chasse-galerie*, encore que — et c'est là tout le drame — la *Chasse-galerie*, comme Beethoven, a disparu de la culture publique. Je conçois cependant qu'à première vue, un spectacle commémorant la 75^e saison de l'OSM et le 100^e du Canadien de Montréal renvoie aux programmes bigarrés du XIX^e siècle américain. Rappelons, à titre informatif et cocasse, le menu disons... « baroque », pour être polis, de cet événement intitulé modestement *La rencontre du siècle*. Dans un Centre Bell plein à craquer (15 000 spectateurs), Nagano dirigeait l'*Ode à la joie* de Beethoven, *Les Glorieux* de François Dompierre (livret : Georges-Hébert Germain) et plusieurs autres œuvres, dont un extrait des *Planètes* de Holst. *Les Glorieux*, que l'OSM qualifiait d'énorme succès et de véritable ode à notre sport national, avait été créé à la Place des Arts le 20 février 2008. Mais laissons l'enthousiaste Marie-Christine Blais, de *La Presse*, décrire la soirée, dans l'édition du 3 avril 2009 :

Hier soir, c'était rien de moins que *La rencontre du siècle*. Celle de l'OSM et des Glorieux, celle de l'OSM et du Centre Bell. Mais aussi la rencontre de l'OSM et d'un public qui souvent le « voyait » pour la première fois de sa vie. Un public souvent en jeans, avec enfants, casquettes, chandail du Canadien, qui recevait, ébahi, un cadeau aux multiples splendeurs : l'Orchestre lui-

même au grand complet et en très grande forme, un Kent Nagano inspiré, une dizaine de nos vétérans bien-aimés des Glorieux (Jean Béliveau, Guy Lafleur, Pierre Bouchard, Yvan Cournoyer, etc.). Mais aussi le très respecté corps de clairon du 34^e Groupe-brigade du Canada appuyé par la fanfare du collège de Notre-Dame — soit quelque 200 cuivres, les amis ! Également au programme : Natalie Choquette et Gino Quilico, une acrobate du Cirque Éloize (en patins pour l'occasion), quatre chanteurs lyriques solides, un écran semi-circulaire gigantesque où étaient projetées photos et images (plus deux écrans géants où on pouvait suivre les musiciens et le chef : un véritable cinéma-aréna !), de beaux éclairages, une mini-patinoire « sur » la scène et surtout, pas moins de 1 500 choristes pour interpréter le dernier mouvement — le fameux *Hymne à la joie* — de la Symphonie n° 9 en ré mineur de Beethoven. Imaginez ça, 1 500 choristes qui chantent dans une enceinte à l'acoustique nettement supérieure à celle de la salle Wilfrid-Pelletier, et vous comprendrez que l'OSM a remporté la partie haut la main. [...] Le 1^{er} mouvement de la Symphonie n° 5 de Beethoven, l'œuvre *Fanfare for the Common Man* de Copland (le thème à l'émission sportive de CBS !), un extrait de *The Planets*, de Gustav Holst, un extrait de *Pini di Roma*, de Respighi, une chanson écrite pour l'occasion par Michel Rivard et Dompierre, le thème de *La soirée du hockey* orchestré par Simon Leclerc (et composé, rappelons-le, par Dolorès Claman). La soirée s'est terminée par Claude Dubois entonnant *Comme un million de gens* et, au rappel, une version orchestrale de... « Na, na, na, hey, hey, goodbye » interprétée notamment par Natalie Choquette et les quatre finalistes masculins de *Star Académie*.

Est-ce qu'on va me trouver de mauvaise foi si je ne vois pas autre chose dans cette entreprise qu'une vaste stratégie de marketing, n'ayant aucune peur du ridicule, allant jusqu'à affubler Kent Nagano d'un chandail du Canadien (arborant le numéro « 1 ») et offrant d'avantage une poutine auditive et visuelle qu'une riche culture publique partagée ? L'initiative de présenter un concert gratuit aux résidents de Montréal-Nord peu de temps après les émeutes me semble hautement plus louable, et moins assujettie aux diktats commerciaux. Ce concert du 6 septembre 2008 offrait donc aux habitants de toutes provenances *Rhapsody in Blue* de Gershwin, le premier mouvement de la cinquième symphonie de Beethoven, trois mouvements de *L'oiseau de feu* de Stravinski, et l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini. Par la suite, l'orchestre se lançait dans des rythmes brésiliens, créoles et maghrébins, accompagnant les chanteurs populaires Mônica Freire, Karim Benzaïd du groupe Syncop, et Luck Mervil. Dans ce cas-ci,

sans doute parce que l'événement n'était pas prévu de longue date, que l'équipe des « comm. » de l'OSM n'avait pas eu le temps d'étudier « l'opportunité politique » que représentait le coup, on a eu droit à un programme qui ne jouait pas à toutes les sauces racoleuses, mais à une culture publique partagée (riche, je ne sais pas, mais partagée, oui), devant 8 000 spectateurs du quartier et des environs. Ne nous leurrions pas : pour les raisons historiques ci-haut mentionnées, le public d'aujourd'hui ne potasse pas les Stravinski et Rossini comme le public des débuts du XIX^e ses Verdi et Mozart. Mais il n'en reste pas moins qu'il peut être réceptif à un spectacle offrant autre chose qu'un opéra rock ou une symphonie sportive...

Ces exemples actuels renvoient à une question primordiale : qui décide de la programmation d'un orchestre ? Réponse du XIX^e siècle : le chef d'orchestre et ses musiciens, en étroite collaboration avec le public. Réponse du XX^e... et du début du XXI^e : le conseil d'administration. Et, si le chef doit enfiler le chandail de l'équipe locale, tant pis ! Prenons le cas de la Société philharmonique de New York. À sa création en 1842, l'entreprise est de nature coopérative ; elle est contrôlée par ses musiciens, qui élisent un chef d'orchestre, elle choisit son répertoire et se partage les recettes. En 1902, l'orchestre est évidemment criblé de dettes. Un certain Andrew Carnegie propose son aide, « à condition que les musiciens partagent le contrôle de l'orchestre avec les donateurs ». Les musiciens, dans un premier temps, refusent. Puis ils n'ont plus le choix et acceptent le don d'un groupe comprenant Carnegie, J. P. Morgan et Joseph Pulitzer. Avec ce don vient la mort de la coopérative et la mise en place d'une commission de contrôle, la nomination d'un chef d'orchestre via le conseil d'administration, et surtout une nouvelle conception de la culture. En effet, Pulitzer ne veut plus des programmations qu'il qualifie d'ésotériques ; ce qu'il souhaite, c'est qu'on mette de l'avant ses compositeurs préférés, c'est-à-dire Beethoven, Wagner et Liszt. À l'opéra, on assiste au même changement, et la nouvelle situation créée perdure encore de nos jours. Ainsi Robert Lepage ne cache pas les réalités entourant la commande du *Ring* faite par le Metropolitan Opera : « Le Met est financé par des mécènes, dont certains siègent au conseil d'administration. Ils ne dictent pas à Peter Gelb [le directeur général du Met] quoi faire, mais ils lui suggèrent fortement des orientations » (*La Presse*, 27 septembre 2010). Si les chefs d'orchestre et metteurs en scène ne s'entendent pas toujours avec les mécènes, certains refusant de faire des compromis, tous finissent par être

d'accord sur un point : séparer le bon grain de l'ivraie. Plus question de montrer des chiens chinois au milieu d'un Chopin, ou de mettre des valse un peu partout dans le programme. Les concerts populaires seront destinés aux basses couches, qui pourront taper du pied sur les *Danses hongroises* de Brahms et les arias de Verdi, pendant que les neuf symphonies de Beethoven seront destinées à une élite silencieuse et sachant apprécier la culture d'en haut. En d'autres mots, du Dompierre-Holst-Michel Rivard-*Ode à la joie* au peuple dans une grosse patinoire, et les Mahler pour Westmount à la salle Wilfrid-Pelletier, et les vaches seront bien gardées.

Déclin de l'art local

Avec cette sacralisation de la culture survient l'inévitable déclin de la production locale : c'est vers l'Europe que se tourne l'élite, et tout ce qui ne vient pas des vieux pays devient synonyme de populisme, si ce n'est de vulgarité. Il est alors impossible, par exemple, de prétendre devenir pianiste de concert tout en se nommant Lucy Hickenlooper ; cette musicienne fort célèbre de la fin du XIX^e change ainsi son nom pour Olga Samaroff ; pour son plus grand bonheur elle épousera par la suite le chef d'orchestre Leopold Stokowski et pourra porter cet étendard, gage de pur talent : « Olga Samaroff Stokowski ». Les exemples d'eurocentrisme abondent, rompant avec l'ancien équilibre entre les deux mondes, Ancien et Nouveau. Le critique Richard Grand White refuse, en 1884, d'écrire une histoire de la musique américaine, car son fonds est inexistant selon lui. John Sullivan Dwight parle des XVII^e et XVIII^e siècles comme des « âges obscurs de la musique ». Les chansons afro-américaines qui donneront les racines du blues, du jazz et du reggae, du rock et du rap sont considérées comme des « formes d'expression des sauvages » et ne peuvent porter le label « musique ». Un dégoût pour tout ce qui est « américain » dans la sphère artistique se manifeste de plus en plus chez les élites, lesquelles vont jusqu'à préférer les soleils couchants italiens à ceux de la Californie. Peu à peu, le mot *culture* devient synonyme de « production européenne » ou de type « eurocentrée ».

Au musée

L'éclectisme des musées américains du XIX^e a de quoi faire frémir le public contemporain. On peut y retrouver côte à côte des peintures de grands maîtres, des crotales empaillés, des statues de cire de George Washington, des momies, des os de mammoth (très populaires

ceux-ci, on les retrouve dans TOUS les musées de l'époque), des ustensiles d'Indiens, une vache à deux queues et cinq pattes nourrissant un veau à deux têtes, ainsi que des reliques. Le musée n'est pas destiné exclusivement aux beaux-arts, mais à la collecte d'informations, de données, d'objets représentatifs de sa société. Outre les expositions, on peut assister à des conférences savantes, à des prestations d'homme-orchestre, à des pièces de théâtre. Levine se fait clair :

La peinture et la sculpture n'étaient pas élevées au-dessus d'autres formes d'expression culturelle dans la première moitié du XIX^e siècle [...], elles faisaient partie de la culture dans son ensemble et étaient appréhendées au milieu d'une large gamme d'autres genres culturels par un public universel qui transcendait les classes et les appartenances sociales.

Encore ici, la morale se mettra de la partie et changera la donne : les élites souhaitent repousser le crime et le vice, développer l'ornement, le bon goût, les belles choses de l'esprit. Dans le cas des musées, ce sont les pasteurs qui les premiers se manifestent : il faut redonner place à l'élément divin dans les arts. Le révérend Samuel Osgood n'y va pas de main morte : « Dieu lui-même est le plus grand des artistes », préfigurant la contre-attaque et merveilleuse phrase assassine de Sartre à l'endroit de Mauriac, « Dieu n'est pas un artiste ; M. Mauriac non plus »... Une chasse à l'original se met également de la partie : foin de moulages, de reproductions et autres ersatz de bas étage, les musées se doivent de posséder des œuvres originales, un point c'est tout. Le citoyen qui ne peut se déplacer à Florence ou au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg n'aura qu'à consulter des livres. Des spécialistes se mettent à proposer des distinctions : il pourrait y avoir des musées scientifiques, dont le but est la collecte d'éléments du réel (os de mammoth et consorts), et des musées d'art, dont les collections n'ont qu'un seul but, celui de promouvoir un idéal de beauté et de perfection. Donc un musée pour le bon peuple, pour les « Italiens loquaces » qui dérangaient Prichard, le directeur adjoint du Musée des beaux-arts de Boston en 1903 et initiateur de cette séparation, et un pour les « Boston Brahmins », ces élites intellectuelles et sociales de la Nouvelle-Angleterre reliées à l'université Harvard.

La menace étrangère

Bien que plusieurs causes expliquent le processus de sacralisation de

la culture, et la séparation qui en découle entre la culture d'en bas et la culture d'en haut, un élément unificateur semble se dessiner : celui de la peur de l'étranger. Une peur hautement paradoxale, pouvons-nous remarquer, car accompagnant un ardent désir d'imiter l'Europe ! Mais la haine de l'autre n'a-t-elle pas d'autre ferment que la haine de soi ? Dans tous les cas, les balbutiements de l'Amérique n'ébranlent pas encore l'édifice culturel américain : les Afro-Américains se livrent à leurs danses dans leurs ghettos, les femmes irlandaises gémissent leurs plaintes dans leurs quartiers, les Allemands prennent de la bière dans leurs jardins. Mais le XIX^e voit ces étrangers quitter (parfois) leurs pénates et se mêler aux activités des cités, se répandant dans les espaces publics. Pour les élites anglo-protestantes, ce n'est ni plus ni moins qu'une menace. L'identité américaine, pour ne pas dire anglaise, est en danger, il faut réagir. La réponse se décline en trois volets, selon Levine : le retrait de la culture dans des espaces privés (dehors, les Italiens loquaces !); la transformation des institutions culturelles en garde-fous du bon goût, avec normes comportementales et canons esthétiques ; la conversion forcée des étrangers s'ils veulent gravir les échelons de la société américaine, en suivant le modèle culturel des élites. « Harmonie » et « ordre » sont les mots-clés du XX^e siècle naissant. On souhaite discipliner le public, l'éduquer, le former... jusque dans les parcs, où l'anarchie la plus complète sévit. Olmsted, le créateur de Central Park — et du parc du Mont-Royal ! —, en est offusqué : les gens grimpent aux arbres, piétinent les pelouses, jouent au ballon sur les fleurs, or Central Park est destiné à être un parc « moral ». Des officiers de police sont appelés pour rétablir l'ordre. Un plombier en bleu de travail est refusé au Metropolitan Museum of Art. Mark Twain lui-même est prié de laisser sa canne au vestiaire, ce à quoi il répond avec superbe : « Laisser ma canne ! Laisser ma canne ! Mais alors, comment voulez-vous que je transperce les peintures à l'huile ? » Le directeur du musée, Cesnola, évoque les droits et obligations de son musée, qu'il décrit comme une société fermée. Theodore Thomas interrompait fréquemment son orchestre pour vilipender publiquement un spectateur bruyant ; son successeur, Frederick Stock, agitait son mouchoir quand les quintes de toux du public l'énervaient ; Pierre Monteux, qui dirigea l'Orchestre symphonique de Boston en 1919, frappait son podium pour calmer l'assistance ; Koussevitzky ne jouait pas tant qu'il n'y avait pas le silence complet ; Damrosch à New York cessait de conduire l'orchestre s'il entendait une mouche voler au-dessus des sièges ; Stokowski criait

aux perturbateurs d'aller fumer leurs cigarettes au lieu de l'emmerder. L'entracte, cette nouveauté en terre américaine, est instauré afin de permettre au public de s'étirer, de discuter, d'uriner, en un mot, de continuer à fermer sa gueule pour la suite du spectacle. On tamise les lumières de plus en plus afin d'attirer l'attention sur la scène, pas ailleurs; les retardataires commencent à être refusés et, encore mieux, on se permet de refuser au public de quitter la salle avant la fin de la représentation. Le *New York Times* de 1908 remarque que ceux qui, à l'opéra, désirent partir avant la fin sont « généralement parmi ceux qui, dans le public, sont habillés avec le moins de goût, et ont l'allure la moins convenable ». Stokowski va jusqu'à réclamer un référendum sur l'abolition des applaudissements lors des concerts, qu'il qualifie de « relique des âges obscurs ». Finis les rappels, les bis, mais aussi les huées et les sifflets. Les œuvres médiocres comme les tours de force sont reçus avec la même discipline : point de chuchotement, et des « clap clap » à la fin. Au Québec, de nos jours, c'est *idem* : le silence poli, puis l'ovation debout non pas déchainée mais ordonnée, automatique, devant une œuvre ordinaire comme un succès. Seuls les fous échappent à la règle, et encore...

De spectateur, le public se mue en témoin. L'interaction quitte les théâtres, les opéras, les salles de concert, pour se déployer dans les églises et les stades. Levine se fait sans appel :

L'art était en train de devenir un processus à sens unique : l'artiste communique et le public reçoit. La norme qui s'instaurait était celle du silence face à l'art, et cela contribua à former des publics qui ne pouvaient plus défendre publiquement leur goût face à celui des critiques, des acteurs et des artistes.

L'Exposition universelle de 1893, à Chicago, symbolise à elle seule la séparation des publics : le premier prend place à White City, autour de magnifiques bâtiments néoclassiques, et écoute silencieusement Chopin joué par Paderewski; le second marche sur Midway Plaisance, entre des *beer gardens* allemands et des femmes voilées surgissant de la réplique en toc d'une rue du Caire, tout en battant le rythme de Scott Joplin.

Avec la fragmentation des publics survient la fragmentation des commentateurs, lesquels se posent en spécialistes de leur domaine précis : l'un sur Shakespeare, qu'il ne juge accessible qu'à un lectorat outillé; l'autre sur l'opéra allemand, qu'il refuse de voir s'abaisser à

un auditoire prolétaire. La culture devient une entreprise complexe, difficile à maîtriser; un jardin privé qu'il faut entretenir avec des outils spécifiques, en quelque sorte. D'anciens jalons de la culture passent à la trappe : Twain devient ainsi suspect aux yeux de l'élite, qui le juge trop « amuseur public ». Shakespeare même est jugé parfois trop vulgaire dans ses passages plus « grossiers », qui ne sont là que pour ravir les viles couches. Enfin des adéquations pour le moins douteuses s'établissent dès la fin du XIX^e : on a vu ce que certains pensaient des « Italiens loquaces » ; un même traitement commence à être servi à tout ce qui ne relève pas des cultures nordiques (un trait commun avec le fascisme allemand). L'opéra italien prend le large, qualifié par l'édition de 1857 de l'*Atlantic Monthly* de « musique de pacotille » ; le *New York Daily Tribune* va plus loin en évoquant, toujours à propos de cet opéra, « les sucreries du répertoire pour orgue de Barbarie ». La culture d'en haut devient la culture allemande, dont les sommets ont pour nom Wagner et Goethe. Dans l'édifice culturel qui s'érige en Amérique, le sous-sol est réservé aux danses indiennes, aux timbales orientales, aux cliquetis des talons slaves et au banjo nègre. Oui, la croisade pour la culture en Amérique devient la croisade pour l'identité blanche protestante, pour une Amérique « pure », plus proche des Vikings scandinaves que des castrats italiens et autres dégénérés basanés ; l'art américain sent le besoin de se faire chauffer au fer anglo-saxon ; on veut troquer l'*Odyssee* pour *Beowulf*, afin de se distancer, pour reprendre les termes de Henry Adams, « des millions d'immigrants, de nègres et d'Indiens loin derrière, [laissés] quelque part dans des temps archaïques ».

Front bas / front haut : Walt Whitman vs Matthew Arnold

Le terme « *highbrow* » sera utilisé la première fois dans les années 1880 ; il décrit la supériorité intellectuelle. « *Lowbrow* » est en usage peu après 1900 ; il désigne quelqu'un ou quelque chose de dénué de toute prétention intellectuelle, et plus généralement de non raffiné. Il est intéressant de remarquer que ces deux termes proviennent de la biologie, plus précisément de la phrénologie, qui distinguait au XIX^e les types de races et d'intelligences en mesurant les formes des crânes. Du singe brachycéphale (*lowbrowed*) au Caucasiens au front haut, du chemin avait été parcouru ! Et les phrénologues de conclure que plus le Caucasiens provenait du nord et de l'ouest de l'Europe, plus son front était haut... Un homme parmi la cohorte des défenseurs de la haute culture se détache du lot : Matthew Arnold. Ce

poète et critique anglais, détesté par Walt Whitman, qui le considère davantage comme un dandy que comme un littéraire, publie *Culture et anarchie* en 1869. L'ouvrage aura un énorme impact aux États-Unis, beaucoup plus qu'en Angleterre, d'ailleurs. Arnold y défend une conception verticalement hiérarchisée de la culture, créant des catégories qui vont perdurer tout au long du siècle. Whitman pourfend cette conception, refusant de restreindre la culture à une seule classe sociale, et appelant de tous ses vœux à la création d'une culture démocratique et sans classes. Son espoir se tourne vers les classes moyennes, qui seraient, selon lui, le moteur de cette nouvelle culture. Mais l'histoire lui donne tort ; le fossé se creuse entre la culture d'en haut et celle d'en bas. Les nouveaux riches, sitôt parvenus aux franges supérieures de la société, se pressent de porter leur nouveau manteau de culture. Un manteau qui leur permet de prendre des distances avec leurs anciens congénères et de recevoir l'appropriation de « ceux d'en haut ».

Et aujourd'hui ?

Depuis la Seconde Guerre mondiale, la culture a un sens anthropologique : elle inclut tous les genres et tous les modes d'expression de la société. En 1985, le *New York Times* présente, sous le titre « CULTURE! », une liste de « tout ce qu'il faut savoir » :

American Ballet Theatre – Norman Mailer – Festival de Cannes – Kiss – Festival Shakespeare de NY – Santa Fe Light Opera – The Big Chill – Warren Beatty – Diane Arbus – Leonard Bernstein – Rocky IV – Meryl Streep – Miles Davis – Nora Ephron – Steven Spielberg – Thelonious Monk – Eugene O'Neill – Stephen Sondheim – Claude Monet – Woody Allen – Mostly Mozart.

Le brouillage des catégories culturelles devient total. À Gil Evans, qui écrit la partition de *Sketches of Spain* pour Miles Davis, on demande si c'est du classique ou du jazz. Sa réponse : « C'est un problème de vendeur, pas le mien. » Des tentatives de replonger dans une riche culture publique partagée se font entendre. Joseph Papp, avec le Public Theater des années 1960, essaie de rendre les pièces de Shakespeare le plus accessibles possible. Les opéras se mettent à surtitrer, mais ne peuvent endiguer le vieillissement de leurs auditoires. Le Philharmonique de NY produit quelques concerts à Harlem dans les années 1980. Le courant du pop art, bien sûr, aime se plonger

les deux mains dans la culture d'en bas, mais il n'est pas sûr que ses admirateurs proviennent de toutes les couches sociales, et surtout pas ses acheteurs... Susan Sontag a beau se montrer optimiste dans son essai « One Culture and the New Sensibility » (paru dans son recueil *Against Interpretation and Other Essays*, en 1966), dans lequel elle se réjouit de voir que la société américaine a abandonné l'ancienne conception de la culture d'Arnold, au profit d'un intérêt manifeste des jeunes intellectuels pour l'art populaire, Levine se méfie de l'apparente confusion des genres qui survient dans la seconde moitié du xx^e siècle : on pourrait être tenté de croire que la hiérarchisation culturelle héritée de la fin du xix^e a éclaté, mais loin s'en faut. On laisse le peuple et quelques médias mêler Bach et Elton John, mais au fond le clivage subsiste : les élites savent reconnaître la culture d'en haut ; les masses laborieuses n'écourent plus Verdi. Si les jeunes artistes aiment bien plonger dans la culture populaire, on ne peut prétendre que les classiques sont redevenus les balises populaires des temps jadis. Les gondoliers ne récitent plus *La divine comédie* ; pas plus que *Hamlet* ne se promène dans le Bronx. Et les réactions virulentes contre une prétendue disparition de la hiérarchie culturelle rendent compte de la situation : ainsi Allan Bloom et sa fameuse *Âme désarmée*, qui connaît un succès foudroyant en 1987. À l'instar de Matthew Arnold, Bloom y défend la sacralisation de la culture et pourfend la détérioration culturelle de son pays, convaincu que la jeunesse va plonger toute la civilisation dans une crise intellectuelle sans précédent. Bloom voue aux gémonies les nouvelles manifestations culturelles de son époque, dont le rock, ce « phénomène fangeux », qualifie tous les jeunes d'incultes, vomit les programmes culturels des universités, se désole de l'abandon de l'enseignement du grec, du latin, etc. Levine, qui abhorre les thèses de Bloom, affirme que celui-ci ne représente pas un cas isolé.

L'erreur serait de croire que le débat actuel oppose ceux qui ont des repères et ceux qui sont englués par le relativisme, incapables de discerner le bon du mauvais. C'est ce débat que de nombreux défenseurs de la haute culture croient mener. Or le véritable affrontement oppose plutôt ceux qui sauraient ce qu'est la culture, possédant les plans du périmètre, le profil idéal des créateurs dignes de ce nom et les mécanismes de défense contre les assauts des philistins, à ceux qui n'ont pas de carte, ne sont pas certains des barrières et croient que la culture n'est pas la possession d'un groupe unique, d'une période unique, d'un genre unique. Pour Levine, il est primordial

d'enraciner ce conflit idéologique dans la matrice de l'histoire, afin de « comprendre quelles formes a prises la culture dans le passé de l'Amérique, ce qui peut nous permettre en retour de mieux comprendre à la fois les possibilités et les effets des types de frontières culturelles que nous embrassons ». Car l'ignorance de ce passé peut entraîner la fabrication de catégories culturelles stéréotypées, érigeant des vanités philosophiques en vérités premières, légitimant hier l'exclusion du jazz et aujourd'hui le bannissement des arts numériques, de la musique électronique et qui sait encore combien de nouvelles manifestations artistiques...

Ne nous leurrions pas pour autant sur une utopique disparition de toute catégorisation culturelle, cette dernière étant sans doute essentielle à l'esprit humain, soucieux d'échapper à l'anarchie totale, désirant se retrouver dans le fatras actuel. Soyons cependant conscients de ce qui se trame sous ces catégories, et qui a certes à voir avec une manifestation du pouvoir des classes dominantes. Eh oui, nous n'en sortons pas ! Jadis, c'était à l'aide de la religion que les élites socioéconomiques tentaient d'ordonner les musées américains ; hier, c'était avec la morale et l'esthétique que ces mêmes élites s'emparaient de Shakespeare et de l'opéra. Et, aujourd'hui, c'est la mainmise économique, fer de lance des bourgeoisies occidentales depuis la seconde moitié du XIX^e, qui gangrène la production artistique, discipline les publics, trie le « haut » du « bas », fait perdurer la grande fracture dans la culture publique. C'est à cette cassure dans la riche culture publique partagée que réagit la foule le jeudi 10 mai 1849, lorsqu'elle prend d'assaut le théâtre de l'Astor Place. Il y a de ces moments dans la vie d'un peuple où une soudaine prise de conscience, une intuition folle et précise s'empare des corps et les ligue vers le symbole patent de leur future aliénation.