

UNE NOUVELLE DÉFINITION DE LA « CULTURE »

Oublier Arnold ?

Jan Baetens¹

Il existe mille et une façons de définir la culture, et presque toutes sont bonnes. Depuis plusieurs décennies, nous avons toutefois rompu avec la définition traditionnelle de la culture, celle énoncée de façon exemplaire par Matthew Arnold dans son livre *Culture et Anarchie* (1867) : « the best that has been thought and said in the world ». Cette définition est plus complexe qu'elle n'en a l'air, ne fût-ce que par son insistance sur les dimensions idéologiques et politiques du fait culturel, et pour cette raison il sera moins facile de s'en débarrasser qu'on ne le pense. La culture chez Arnold n'est pas uniquement définie comme patrimoine de l'humanité, pour utiliser le vocabulaire plus moderne de l'Unesco ; elle se présente aussi comme quelque chose qui s'inscrit dans un cadre idéologique. Pour Arnold, la culture est appelée à prendre la place de la religion, incapable de remplir la mission qui fut toujours la sienne. La culture est située aussi dans un cadre politique : la culture, c'est aussi ce qui s'enseigne, et l'Etat doit intervenir directement dans l'initiation culturelle des citoyens. Dit autrement, dans la

1 Jan Baetens est professeur à la Katholieke Universiteit Leuven (KUL) à l'Institut voor Culturele Studies.

visée arnoldienne la culture comme objet est inséparable de la culture comme action, c'est-à-dire comme *Bildung*, comme « éducation », la culture étant dans ce cas à la fois outil et but. Dans la « *Bildung* », c'est à l'aide de la culture qu'on peut se perfectionner, mais se perfectionner signifie avant tout construire une personnalité capable de participer à l'appréciation comme à la production des œuvres de la grande culture.

Les idées d'Arnold ont aujourd'hui mauvaise presse, et pour beaucoup elles ne sont pas capables de cerner ce qui définit réellement la culture. On reproche à la théorie arnoldienne de la culture d'être ethnocentriste (car elle accepte comme allant de soi la primauté de la tradition occidentale), élitaire (car elle oppose la culture de l'aristocratie à celle de la classe moyenne et à celle des travailleurs), textocentrée (car elle met au sommet des arts la littérature, c'est-à-dire la poésie), réactionnaire (car elle est plus soucieuse de transmission que de création), et ainsi de suite. Tout cela est sans doute vrai, du moins en partie, mais ce n'est pas la seule lecture possible d'Arnold, même si c'est, pour l'instant, la plus répandue. Quoi qu'il en soit, les idées d'Arnold, où se rencontrent l'esprit des Lumières (avec l'insistance sur la mission civilisatrice de la culture comme religion laïque) et du romantisme (avec l'insistance même sur la culture et plus particulièrement sur la langue), restent un bon point de départ pour la présentation des discussions plus récentes.

Il existe aujourd'hui de nombreuses alternatives à la définition d'Arnold, et l'une d'elles s'inspire des « *cultural studies* » (« études culturelles »), un mouvement intellectuel et politique né au Royaume-Uni à la fin des années 1950, qui a contribué à modeler les débats sur la culture dans le domaine anglo-saxon depuis maintenant plus d'un demi-siècle (les meilleures introductions restent During 1993 et Grossberg et al. 1992 ; pour la France, voir Kaenel et al. 2003). Son impact sur la vie intellectuelle française a été tardif, ce qui ne veut évidemment pas dire que la France a totalement ignoré les débats et les questions lancés par les études culturelles. Avant de préciser ce que les études culturelles entendent par culture, et pourquoi cette définition peut toujours nous intéresser, deux remarques préliminaires s'imposent. Tout d'abord, il convient de souligner que les études culturelles ne sont pas la seule discipline qui se propose d'étudier la culture –et qu'elles ne cherchent nullement à faire comme si les autres disciplines n'existaient pas. Elles sont à la fois très modestes, dans la mesure où elles savent devoir s'appuyer sur d'autres savoirs, et très ambitieuses, dans la mesure où elles

pensent apporter quelque chose que d'autres disciplines relèguent à l'arrière-plan. Ensuite, on n'insistera jamais assez sur le fait que les études culturelles n'existent qu'au pluriel : la discipline est caractérisée par des différences géographiques et chronologiques considérables, qui pour le lecteur un peu distant prêteront inévitablement à confusion. Toutefois, cette diversité interne ne devrait pas empêcher de reconnaître quelques traits communs, quand bien même il ne sera jamais possible de trouver une définition canonique, acceptée par tous.

Pour une définition des études culturelles

J'en arrive donc à la première question qui nous réunit ici ce soir. Que disent les études culturelles sur la culture ? Pour répondre à cette question, je procéderai en trois temps : j'aborderai d'abord la question de l'objet de la discipline, pour présenter ensuite sa méthodologie et terminer par une discussion de ses –qui ne sont pas ici un point de détail, puisque pour les études culturelles la culture n'est pas un but en soi, mais un moyen de faire autre chose. A chaque fois, on se rendra vite compte que les positions des études culturelles sont souvent polémiques, et que les critiques à leur égard peuvent être d'une grande violence.

En termes d'objets, les études culturelles ont considérablement élargi l'assise du fait culturel, et cet élargissement s'est fait essentiellement de deux perspectives différentes.

Tout d'abord, les études culturelles ont revendiqué droit de cité pour les formes culturelles jugées « non légitimes », c'est-à-dire les formes culturelles exclues de la définition traditionnelle de la culture en termes arnoldiens. Historiquement parlant, cet élargissement s'est fait en trois vagues, qui ont porté sur la culture populaire, puis sur la culture des minorités (sociales, ethniques, de genre ou sexuelles, notamment) et enfin sur la culture médiatique de la culture de masse. Par élargissement, il faut entendre avant tout une redéfinition des rapports entre le centre et la périphérie d'un domaine culturel, les objets qualifiés de « périphériques » acquérant la même dignité que les objets occupant traditionnellement le centre du système culturel (l'Art avec A majuscule, et à l'intérieur de l'Art, la littérature et, dans une moindre mesure, la peinture et le théâtre). Toutefois, élargissement n'égale pas égalisation ou écrasement des différences. Contrairement à ce que proclament certains qui assimilent cet élargissement à une « défaite de la pensée » (Finkielkraut 1987), tout ne se

vaut pas, et s'il est vrai qu'il y a maintenant de la place pour Shakespeare et Tintin, Mozart et la musique rock, il n'est pas vrai que les études culturelles disent que toutes les pièces de Shakespeare ou tous les albums de Tintin se valent, par exemple. En pratique, l'expansion de la culture ne signifie en rien qu'on donne congé aux jugements de valeur. Mais à la différence de l'acception traditionnelle de la culture, qui admet une hiérarchie des arts (telle forme culturelle est noble ou légitime, et partant artistique, en soi, telle autre ne l'est pas), les études culturelles balaient cette classification verticale des pratiques culturelles, tout en maintenant le principe des différences de valeur à l'intérieur des pratiques qui, elles, sont mises au même niveau. Cette expansion de l'assise culturelle, qui a été lancée par les pionniers britanniques des études culturelles, s'explique à l'origine par des motifs politiques, c'est-à-dire par le souci de briser l'exclusion de la culture populaire, mais son véritable succès doit sans doute davantage à son implantation en terre américaine, où cette idée d'expansion a trouvé une terre fertile dans l'esprit démocratique (et culturellement parlant : anti-élitaire) des Etats-Unis. Dans la tradition américaine, soucieuse de se démarquer des modèles européens perçus comme élitaires, il n'y a pas de mauvais objets culturels. On n'a pas honte du cinéma d'Hollywood, qu'on préfère au cinéma « art et essai », et un grand philosophe comme Stanley Cavell, héritier à sa façon du transcendantalisme d'Emerson et de Thoreau, posera avec grande fermeté que les questions essentielles ne sont pas les Grandes Questions de la tradition philosophique et culturelle, mais ce qu'il appelle le « unsophisticated », le banal, le quotidien, le simple. D'où par exemple son intérêt –*philosophique*, non pas populiste– pour le cinéma, plus particulièrement pour le cinéma le plus hollywoodien qui soit (les comédies américaines des années 30 ou les mélodrames des années 40 et 50). Comme il l'analyse lui-même, en se rappelant les chansons des comédies musicales où l'emmenaient ses parents :

De la même manière, les paroles de ces chansons étaient une préparation à la grande poésie que je ne devais découvrir que plus tard. Dans ma prime adolescence, un couplet tel que :

*Heaven, I'm in heaven
And the cares that hung around me through the week
Seem to vanish like a gambler's lucky streak
When we're out together dancing cheek to cheek¹*

1 « Au ciel, je suis au ciel/Et les soucis qui avaient pesé sur moi toute la semaine/

Une strophe pareille, *voilà* ce qu'était pour moi la poésie –et rien ne saurait être poésie sans rivaliser avec la sensation de concentration et d'enthousiasme contenue dans ces paroles. Il me semble qu'alors déjà je savais qu'il ne s'agissait pas seulement de sentir l'intelligence et le comportement mutuels des mots, ni seulement, de surcroît, d'éprouver l'humour et la beauté de l'allusion à la veine du flambeur, mais qu'il était question de ressentir cela (...). (Cavell 2003 : 18)

Et il précise :

Nous voici arrivés au cœur du problème esthétique. Rien ne saurait vous montrer cette valeur si vous ne la découvrez pas dans votre expérience, dans l'exercice tenace de votre goût personnel et donc de votre disposition à mettre en cause votre goût actuel, à former votre propre conscience artistique, et donc nulle part ailleurs que dans les détails de votre rencontre avec des œuvres précises. (idem : 28).

En second lieu, la culture se définit moins en termes *matériels* qu'en termes *symboliques* : la culture « exprime », « représente », ou « symbolise » autre chose, et cette symbolisation est créatrice et productive, c'est-à-dire qu'elle ne reflète pas, comme dans les théories marxistes de la culture, des rapports économiques ; la culture est au contraire une structure relativement indépendante, qui permet de façonner une certaine perception de la vie et de la société. Plus concrètement, la culture cesse d'être définie en termes d'objets (œuvres, auteurs, événements), pour se définir en termes de « vécu » ou d'« expérience ». Les premiers théoriciens britanniques des études culturelles, dont Richard Hoggart (1957) et Raymond Williams (1958, 1974), ont introduit la notion de culture comme « manière de vivre » (« way of living »). A première vue, une telle définition est proche d'une vision anthropologique de la culture, qui insère les faits et les pratiques dans le contexte très large comprenant théoriquement « tous » les aspects d'une civilisation. Cependant, sous l'influence, ici encore, des chercheurs américains, cette vision anthropologique a pris des accents plus pragmatiques, au sens technique du terme défendu par des auteurs comme Charles Sanders Peirce, William James, et John Dewey (2006), qui considèrent le pragmatisme

Semblent se dissiper comme la veine d'un flambeur/Quand nous sortons ensemble et dansons joue contre joue. »

comme une manière de faire le départ entre les bonnes et les mauvaises questions que nous pose le réel et les bonnes et mauvaises réponses que nous y apportons. Ce tournant pragmatique permet de définir la culture doublement comme expérience –terme qu’il importe de ne pas confondre avec la simple *sensation* physique : d’une part, la culture prend forme et sens dans des situations concrètes (c’est le côté « vécu » de l’expérience) ; d’autre part, elle est aussi le moyen dont se sert le sujet pour lancer une enquête sur le monde et pour faire des hypothèses sur la meilleure façon de vivre dans telle ou telle situation (c’est le côté « expérimentation » de l’expérience). De ce point de vue, un ouvrage comme celui de Dewey, *L’art comme expérience*, qui date déjà de 1932, mais qui a fait l’objet d’une redécouverte assez récente, me paraît un complément fort utile aux grandes études de Hoggart –et dans une moindre mesure Williams– sur la culture populaire.

Si on passe maintenant à la méthode, la spécificité des études culturelles devient déjà plus nette. Pour ne pas alourdir inutilement cette présentation, je voudrais me limiter ici à trois aspects clé, que l’on retrouve dans presque toutes les variantes des études culturelles.

Commençons par ce qui a sans doute retenu le plus l’attention des critiques : le refus –peut-être vain ou utopique– des études culturelles de se constituer en discipline et de se penser –de nouveau de façon peut-être naïve ou utopique– comme une approche interdisciplinaire (et pour certains radicaux même comme une « anti-discipline »). Outre le fait qu’une telle approche interdisciplinaire est plus facile à poser en théorie qu’à réaliser en pratique, ce parti pris non-disciplinaire rend les études culturelles fragiles sur le plan scientifique. Par rapport à d’autres disciplines qui s’occupent elles aussi de culture –de la sociologie de la culture au management culturel–, les études culturelles ont toujours le handicap d’utiliser une conception « vague » ou trop générale de la culture. Elles s’en défendent en insistant sur leur différence, qui se situe plus au niveau des visées et des enjeux qu’au niveau du seul objet ou de la seule méthodologie, mais il va sans dire qu’un tel argument est loin d’être universellement accepté...

Un second aspect propre à la méthodologie des études culturelles est le refus catégorique de considérer les faits culturels en eux-mêmes. Non seulement parce que les faits culturels ont toujours une charge symbolique qui les dépasse, mais aussi parce l’on s’efforce d’inscrire

chaque fait culturel dans son contexte, tant sur le plan synchronique que sur le plan diachronique. La contextualisation, qui s'oppose à la valeur universelle et transhistorique donnée au canon classique, court toujours le risque de se soustraire à une méthodologie précise. Comme le dit Jonathan Culler : « But if we say that meaning is context-bound, then we must add that context is boundless: there is no determining in advance what might count as relevant, what enlarging of context might be able to shift what we regard as the meaning of a text » (Culler 1997: 67). D'où les efforts de plusieurs chercheurs de « fixer », ou au moins de circonscrire plus ou moins, cet ancrage contextuel. Une tentative intéressante reste celle de Raymond Williams, qui dans son petit livre sur la télévision (Williams 1974), propose d'analyser les objets culturels comme des « formes » ou des « pratiques » culturelles qui se trouvent au carrefour de plusieurs champs de force, dont surtout les pôles de la « production » et de la « réception », d'une part, et les pôles de la « technologie » et de l'« expérience », d'autre part. De façon plus légère, on pourrait dire que l'approche interdisciplinaire des études culturelles cherche en tout premier lieu à mettre résolument en rapport le « micro » et le « macro », et que sa différence dépend de sa capacité d'effectuer ce genre de liens souvent étonnants.

Troisièmement et enfin, les études culturelles se distinguent aussi par l'implication personnelle du chercheur, dont l'engagement dépasse la participation observante que l'on recommande en d'autres disciplines. Dans les études culturelles, la participation prime sur l'observation, et dans beaucoup de cas l'attitude du chercheur est à la fois scientifique et militante. Autant que d'étudier une forme culturelle, il s'agit en effet de la défendre, si elle est tenue à l'écart des visions classiques de la culture, ou de la critiquer, si on estime que le fait culturel en question sert les desseins implicites ou explicites d'une telle vision classique. Personne ne sera surpris de noter qu'une telle démarche est ressentie par beaucoup comme peu scientifique. Une sociologue de la culture très réputée comme Nathalie Heinich (2002) opposera à l'engagement subjectif des études culturelles la nécessité absolue de ce qu'elle appelle la « neutralité axiologique ». Cette neutralité, on l'aura compris, n'est guère désirable aux yeux des études culturelles. Les faits culturels et l'interprétation de ces faits étant indissociables, pareille neutralité est impossible tant qu'on reste à l'intérieur du champ. Or, sortir du champ pour faire une étude « objective » de la culture n'est pas une option pour les études culturelles, qui perdraient toute légitimité du moment

qu'elles se couperaient de l'expérience même de la culture. Cependant, la revendication d'un apport subjectif ne veut pas dire que la vérification intersubjective des arguments passe au second plan. Un effort d'explicitation et de justification reste indispensable.

Objet et méthode ne peuvent être dissociés pourtant des visées plus globales des études culturelles, pour qui l'analyse de la culture est d'abord une question d'enjeux. La culture n'est pas étudiée en soi ou pour soi, mais pour autre chose, et cet autre chose, qui est par définition politique, peut prendre deux formes ou si l'on préfère deux tonalités, qui se complètent souvent, mais pas nécessairement.

D'une part, les études culturelles cherchent à montrer que tout fait culturel engage d'une façon ou d'une autre des rapports de pouvoir. Puisque la culture comme force de symbolisation participe à la création du monde, la manière dont la culture est organisée, la manière dont on la met en œuvre, la manière dont on veut la maintenir ou la transformer, sont tout sauf des gestes ou des structures neutres. La culture est un instrument de pouvoir, puisqu'elle impose une vision du monde, mais l'emploi de cet instrument n'est jamais mécanique : la culture se discute, se transforme, se refuse, et le débat entre les visions de la culture qui se rencontrent et s'entrechoquent dans les sociétés contemporaines reste toujours ouvert. Quelle que soit la façon dont on interprète cette donnée, on devrait au moins retenir des études culturelles qu'elles nous responsabilisent. La culture n'est jamais un adjuvant ou un divertissement, même quand sa fonction explicite est de nous divertir ou d'occuper nos loisirs. C'est, au contraire, une structure symbolique d'une force réelle, en partie indépendante des structures économiques de la société et dont l'impact politique est omniprésent.

D'autre part, les études culturelles doivent selon certains intervenir activement dans cette situation et utiliser la réflexion sur la culture pour la mettre au service d'un engagement politique. Si la culture n'existe pas en soi mais permet de donner forme et sens à une société, l'étude de la culture doit déboucher sur une critique de la société. Le but des études culturelles, dans cette conception maximaliste, est de sortir de la culture, pour faire autre chose, en l'occurrence de la politique. L'intérêt et surtout la possibilité même d'un tel saut ont fait l'objet de nombreuses controverses, y compris au sein des études culturelles mêmes. Ce qui est certain, c'est que ce parti pris critique du chercheur ne fait que

prolonger l'attitude même du public, dont on souligne à loisir à quel point elle est active et critique (voir Corbin 1995 : 18).

Cependant, il ne suffit pas de commenter le « contenu » des études culturelles (objet, méthode, visée). Encore faut-il expliquer en quoi cette approche reste pertinente ou intéressante aujourd'hui. Ce sera l'objet de la seconde partie de cet exposé.

A quoi bon « faire » les études culturelles ?

Soulignons d'abord que le paradigme culturel tel qu'il est défendu par les études culturelles, est rejeté par bien des auteurs. Prenons par exemple le récent livre de Jean Clair, *Malaise dans les musées* (2007), qui, sans être une attaque des études culturelles en soi, peut néanmoins se lire comme une mise en garde contre certaines dérives que rend possibles l'abandon de la notion classique de culture. Pour Jean Clair, ancien directeur du musée Picasso, l'histoire de l'art telle que nous l'avons connue en Occident se vit sur le mode d'une décadence, qui mène du « culte » à la « culture », puis de la « culture » au « culturel » : la culture « humanise » le culte, elle remplace le « lien vertical » « entre l'homme et ses dieux » par le « lien horizontal » « entre l'homme et les hommes » ; le « culturel », dont Clair situe l'émergence dans les années 60 du siècle dernier, c'est la fin de la culture :

La culture est une, le culturel est pluriel. La culture est une qualité, une identité, qui unit et qui élève. Le culturel disperse, éparpille, dégrade, disqualifie, il nous fait redescendre dans le nombre, avec la pesanteur du plomb du quantitatif : *les affaires culturelles, les activités culturelles, les acteurs culturels, les ingénieurs culturels, les gisements culturels, les industries culturelles...* La culture, c'était, fidèle à son origine, le culte, la fondation du temple et la naissance, littéralement, de la « con/templation », la délimitation d'un lieu sacré dans l'espace et la fidélité à ce lieu. Le culturel, c'est l'exportation, le commerce, la politique des comptoirs. Il arrivait que l'on croisât des hommes de culture. On ne rencontre plus guère que des fonctionnaires culturels. (2007 : 34-35)¹

1 Pour une idée comparable, voir du même auteur le *Journal atabilair*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2007, p. 72-73.

Et de continuer :

L'impuissance des institutions muséales à perpétuer un lien social autre que dans ces rituels bricolés à l'usage des « nouveaux publics » et des « minorités agissantes », le recours au calembour usé dans la presse écrites *ad nauseam* –enfin l'omniprésence dans les activités « culturelles » d'aujourd'hui du jeu, de la parade et du *fun* –pour ne rien dire du football et du *slam*– attestent de ce déclin qui va du culte à la culture et de la culture au culturel (...). (id. : 36-37)

Cette décadence, que Jean Clair attribue au n'importe quoi post-moderne, est souvent vue comme un effet du succès des études culturelles. Concrètement, les reproches sont alors les suivants.

Tout d'abord, les études culturelles se distinguaient par leur refus de juger. Tout se vaut, et dès lors toutes les portes sont ouvertes à toutes les dérives populistes et tribalistes. Les études culturelles (« les études Madonna », pour citer certains pourfendeurs) fonctionnent alors comme un alibi à tous ceux qui ne demandent qu'à s'enfermer dans leurs propres goûts, refusant tout dialogue avec les goûts d'autrui et refusant surtout toute forme d'autocritique, c'est-à-dire de dépassement de soi. Corollairement, à la place du jugement esthétique, il y a, toujours selon les critiques, une volonté de politisation à tout crin. Avec leur manie du « politiquement correct », les études culturelles se transforment en une sorte de police culturelle, qui évalue les formes et les pratiques en fonction de leur degré d'adéquation aux préférences politiques du jour et qui vide la culture de sa dimension proprement formelle, pour ne plus voir que les questions de pouvoir et de représentation symbolique qu'elle véhicule. Si les préoccupations politiques des études culturelles ont suscité un véritable intérêt au-delà des seuls spécialistes, il n'en va pas de même de leur « instrumentalisation » de la culture, qui soumet le fait proprement culturel à un ordre qui ne l'est pas. A cela s'ajoute, troisième reproche, que l'élargissement prôné par les études culturelles revient en fait à un nivellement vers le bas, et partant à une destruction de ce qu'il y a de rigoureux et d'exigeant, de durable et libérateur dans la culture. Enfin, les études culturelles finiraient par accélérer le mal qu'elles prétendent dénoncer, à savoir la commercialisation de la culture. En effet, les études culturelles ne se rendent pas toujours compte que les formes « populaires » dont elles

prennent la défense, n'expriment nullement la créativité des groupes jusque-là tenus en marge de la culture, mais reflètent tout simplement le poids et la force des industries culturelles, les seules aujourd'hui à pouvoir toucher un large public et partant à pouvoir transformer une forme culturelle en une forme populaire. Donner aujourd'hui une prime quelconque au populaire, c'est non pas s'opposer aux aspects élitaires ou non-démocratiques de la culture classique, c'est au fond embrasser la cause de ces industries culturelles dont l'étude critique, depuis l'école de Francfort jusqu'à ses variantes plus contemporaines, a toujours embarrassé les études culturelles, à la fois séduites par le radicalisme d'Adorno et horrifiées par le pessimisme et l'aristocratism du même. Pour se convaincre que le « postmodernisme » est vraiment la logique culturelle du capitalisme tardif (Jameson 2007), il suffit de voir comment les départements de marketing des grandes entreprises mettent en avant les valeurs de « différence », de « rupture », de « rébellion », d'« indépendance », de « non-conformisme », voire de « destruction » de l'ordre, que l'on place au cœur de la réflexion des études culturelles. Le populisme culturel, qui est aussi un populisme économique, et vice versa, n'est pas un mythe, mais une réalité vécue :

American leaders in the nineties came to believe that markets were a popular system, a far more democratic form of organization than (democratically elected) governments. This is a central premise of what I call "market populism": That in addition of being mediums of exchange, markets were mediums of consent. Markets expressed the popular will more articulately and more meaningfully than did mere elections. Market conferred democratic legitimacy; markets brought down the pompous and the snooty; markets gave us what we wanted; markets looked out for our interests. (Frank 2000: xiv)

Ces critiques ne manquent pas de fondement, loin de là, mais elles se trompent en partie de cible, car elles ne répondent en rien aux urgences des exclusions qui ont « engendré » les études culturelles. La culture au singulier, pour reprendre la terminologie de Jean Clair, ne peut l'être qu'à condition de refouler, d'ignorer, de combattre un grand nombre de formes culturelles et partant un grand nombre de formes de vie que ces formes culturelles permettent de construire. Il vaut donc la peine de regarder de plus près les reproches adressés aux études culturelles, afin de lever un certain nombre de faux obstacles qui empêchent le débat sur les vrais enjeux.

Répetons d'abord que les études culturelles n'aspirent en aucune façon à refuser de juger. Elles ne sont pas opposées au canon, elles demandent seulement qu'on le pluralise d'une part et qu'on le contextualise d'autre part. La visée de l'étude du canon a changé : on n'étudie plus le canon pour l'idolâtrer mais pour comprendre la manière dont des structures culturelles et sociales très complexes interviennent dans la construction d'un canon. Mais cela ne signifie nullement qu'on cherche à imposer un état culturel où tout devient échangeable avec n'importe quoi. Et le comportement « omnivore » du public contemporain, qui ne se cantonne plus aux genres légitimes mais qui aime mélanger les formes culturelles les plus variées, de l'opéra à la cuisine, de la poésie *slam* aux rétrospectives des grands peintres, de la danse africaine au cinéma iranien, n'a rien à voir avec une érosion de la faculté de juger. La même remarque s'applique à la question du populisme, que l'on pourrait considérer comme une maladie infantile des études culturelles. La période où les formes culturelles populaires étaient systématiquement et d'office portées aux nues est loin derrière nous, et c'est au contraire sur la lecture critique des mass médias que l'on met de nouveau l'accent. Cette inspiration était du reste déjà celle des premiers théoriciens des études culturelles, dont Hoggart, tous fort sensibles aux possibles effets antipopulaires des mass médias, aux tensions entre culture populaire et culture médiatique ou encore aux dangers de la « commodification » culturelle du temps libre.

Quant à la politisation des études culturelles, il faut bien se rendre compte qu'elle n'a rien d'un dogme, et que l'attention pour les rapports entre culture et pouvoir ne doit pas faire écran à l'étude plus générale des mécanismes qui permettent aux formes culturelles de produire du sens dans des contextes particuliers. Et comme le fait remarquer Jonathan Sterne, il doit même être possible d'imaginer une société dans laquelle on n'est plus obligé ni de faire de la culture politiquement, ni de faire de la culture tout court :

If you don't believe in social transformation then we have little to discuss –and frankly I have no idea why you'd want to do cultural studies. But if you believe that societies have radically changed over the past few centuries or eons, perhaps you believe they can change again. If this be the case, then it is worthwhile to think about what kind of world we should want to live in.

Perhaps we should want a world in which people are not only free of the burdens of oppression, but where they are free of the burden of culture as well. Imagine how much better life would be if cultural practices did not need to be mapped on a grid using a political compass. (...) I have no doubt that in our current cultural and political world, culture is very much a means to an end; it is very much politics by other means. But it should not always be so. (2005: 99-100).

Enfin, il est bon de se pencher un peu plus longuement sur ce qui est sans doute le point le plus névralgique de toute la discussion, le reproche que les études culturelles tuent la culture, l'art ou encore le plaisir esthétique. Dans les études culturelles, le « plaisir » n'est pas un critère négligeable et à bien des égards elles ont remis à l'honneur une dimension du fait esthétique et culturel qui s'est perdue dans l'art avec un grand A. Comme l'a bien relevé Laurent Jullier dans une étude décapante de nos jugements cinématographiques, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, le « plaisir » n'est pas un bon argument pour les cinéphiles et les spectateurs distingués : le plaisir est vulgaire et ne devrait pas intervenir dans l'appréciation « savante » d'une œuvre. Jullier va même plus loin et note :

Reconnaître qu'un film est bon parce que notre corps s'y est manifesté avec une certaine prégnance semble a priori déroutant ; c'est retomber à pieds joints dans le jugement d'agrément dont Kant a essayé de se débarrasser. (...) Si ce recours au corps est discutable en théorie –Stendhal simplifie largement dans *Paris-Londres* en faisant de la quantité de plaisir le *seul thermomètre valable*–, il l'est moins dès que l'on considère, comme John Dewey l'a écrit dans les années trente, l'expérience que nous avons réellement de l'œuvre (2002: 136-137)

Et le même auteur de continuer :

Les plaisirs simples du cinéma courant, au premier desquels l'illusion diégétique, sont toujours suspects. Beaucoup de penseurs marxistes, althussériens, structuralistes, néoplatoniciens ou plus simplement modernes, valorisent ou appellent de leurs vœux une pratique artistique susceptible d'*aller contre* les facilités opiacées de pratiques peu ou prou néoclassiques et venues à l'industrie des biens culturels, donc à l'ordre dominant. Ils refusent la dimension quasi-charnelle qu'acquièrent certaines

œuvres « sensuelles ». Ce que l'on qualifie de jouissance esthétique, pour Adorno par exemple, n'existe pas. Ce n'est qu'un label flatteur créé pour justifier la circulation des biens culturels (...). Au cinéma, l'ennemi est la narration, le *happy-end* ; en musique, l'accord parfait, la note... Les modernes valorisent la *cassure* qui réveille, l'*aspérité* qui secoue, et pour Adorno, « la dissonance procure davantage de plaisir que la consonance. Ce qui rend œil pour œil à l'hédonisme. » (2002 : 139-140)

Au fond, si le plaidoyer des études culturelles en fonction du plaisir, voire de la jouissance, contribue à disqualifier la discipline aux yeux de ses détracteurs, c'est surtout parce qu'elles réintroduisent à grand bruit quelque chose qui semble s'être perdu dans la sphère de la culture au sens classique du terme : non seulement le banal, le quotidien, le vulgaire, mais aussi le beau, le plaisir, la jouissance. Les études culturelles ne sont d'ailleurs pas seules à faire cette critique du monde de l'art. Le philosophe Jean-Marie Schaeffer a publié diverses études sur ce qu'il appelle la conception « transcendante » de l'art, c'est-à-dire finalement la confusion entre art et philosophie qui réduit l'art à s'orienter toujours plus vers l'autoréflexion et qui réduit comme peau de chagrin le nombre d'objets et de pratiques esthétiques (Schaeffer 1992). Concrètement, une telle conception transcendante de l'art n'est pas étrangère à certains phénomènes qui caractérisent les débats autour des *cultural studies*, notamment les trois points que voici : le rejet de certaines formes esthétiques comme non pertinentes pour le champ de l'art ; l'arrachement de l'art et de l'esthétique à la sphère de la vie pratique ; la désaffection à l'égard du plaisir. Précisons un peu ces trois glissements. Dans la vision transcendante de l'art, forme superlative de la conception classique de l'art, le domaine des pratiques reconnues se limite à peu de choses. Dans le cas des arts visuels analysés par Schaeffer, la culture visuelle se réduit à un certain type de peinture, celle qui se retourne sur les conditions essentielles de l'art de peindre, tandis que sont laissées de côté toutes les autres formes de peinture ainsi que toute une série de pratiques esthétiques visuelles étrangères à ce type de souci (Schaeffer donne comme exemple l'art des jardins ou de la décoration florale, soit plus généralement le domaine des arts appliqués). Cette tension entre ce qui s'inclut et s'exclut est un sujet typique des études culturelles, qui se sont toujours opposées aux définitions étriquées de l'art et de la culture. Tout aussi caractéristique des débats lancés par les études culturelles est le second aspect de la

conception transcendante de l'art, à savoir la gêne que provoque la possible utilité pratique du fait esthétique. Dans le sillage du désintéressement de Kant, la conception transcendante de l'art incrimine tout dessein pratique de l'œuvre, et bien entendu toute visée pratique ou intéressée de l'artiste et de son public. Cette vision de l'art ne peut qu'accroître sa muséification, incompatible avec l'insistance des études culturelles sur l'art comme expérience et la nécessité de décloisonner les champs de l'art et de la vie. Pour les études culturelles, il est impensable que la culture ne serve pas à quelque chose, et toute idée de désintéressement serait soit suspecte, soit signe d'un manque de pertinence. Enfin, l'idéologie transcendante de l'art conduit en ligne droite vers l'abandon de tout ce qui est beau, plaisant, agréable – une évolution qui dérange les partisans des études culturelles, et pas seulement eux. On sait que Jean Clair, s'agace avec quelques autres des excès en laideur et provocation de l'art contemporain. Définissant le « culturel » comme anti-culte, il note :

Le culturel, c'est à nouveau une circulation verticale, mais en sens inversé. Ainsi conçue, la culture n'est plus que de l'ordre du déchet, ce qui choit, ce qui tombe hors du monde, l'immonde, l'excrémentiel. Elle matérialise la vieille équation de l'or et des fèces, ce qui se monnaie, se loue et se vend. (2007 : 35)

Pour conclure cette partie de la discussion, j'aimerais bien donner la parole à Rita Felski, qui écrit avec beaucoup d'humour :

It is, in fact, highly ironic, that cultural studies now stands accused of neglecting beauty. It is not cultural studies that has outlawed beauty, but modern criticism and theory. (...) The history of aesthetics is the story of the ascendancy of the sublime over the beautiful. Modern has been prized for being bleak, difficult, anguished, demanding –but certainly not for being beautiful. (...) Meanwhile our hunger for beauty, for harmonious, well-proportioned forms that are pleasing to the eye, is dated in popular culture, where we can feast our eyes on endless images of well-muscled Adonises and spectacular sunsets. But this is not a kind of beauty to which scholars of art have paid much attention. (Felski 2005: 36)

Mais il est grand temps de donner un exemple, faute de quoi les études culturelles resteraient un exercice purement académique, chose absurde en l'occurrence¹.

Le problème de la « mauvaise qualité » des bandes dessinées flamandes

L'exemple choisi est simple et, on l'espère, connu de tous, mais il devrait suffire à donner une première idée de la manière dont on peut mettre à contribution la méthode et l'esprit des études culturelles dans l'étude d'un objet typique de la discipline : la bande dessinée, objet à la fois populaire et lié aux mass médias. Le propos théorique que je voudrais défendre et illustrer ici est le suivant : la bande dessinée n'est pas seulement un *art*, un *genre* ou un *média*, c'est avant tout une *pratique culturelle*, au sens de Raymond Williams, où se croisent une multitude d'aspects et de perspectives, et dont les questions de pouvoir et les questions politiques sont tout sauf absentes. La forme de la bande dessinée, l'histoire, le contexte social, l'interaction entre mots et images, le style et la forme des textes, les allusions culturelles et politiques, le dialogue avec le lecteur, le jeu avec les contraintes institutionnelles, le plaisir de raconter (ou de brouiller) un récit, toutes ces facettes et bien d'autres composent aident à façonner les contours d'une approche de la bande dessinée qui rende justice la complexité de sa production comme de sa réception.

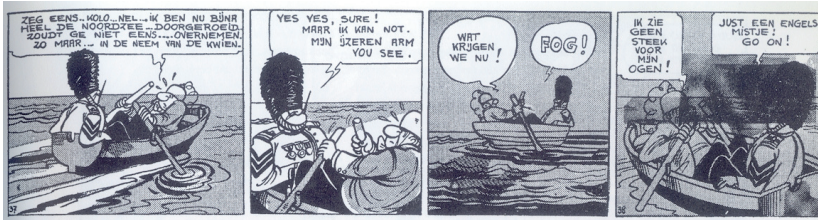
À titre d'illustration, on se penchera sur une production aussi précise que singulière : l'âge d'or de la bande dessinée flamande (1945-1965). Celle-ci est à la fois très célèbre (qui ne connaît par exemple le travail de Willy Vandersteen, le « Breughel de la bande dessinée » comme il est souvent nommé ?) et très mal connue (justement parce que mal située, c'est-à-dire lue à travers le prisme de modèles historiques et esthétiques que les études culturelles devraient aider à inquiéter un peu). En effet, en Flandre aussi bien que dans les pays francophones, Vandersteen et ses collègues sont classés parmi les représentants de l'école « franco-belge », soit l'école de la Ligne Claire dont les principes de base ont été fixés, après bien des tâtonnements, par Hergé. Or, s'agissant de la bande dessinée en question, cette définition, qui

1 La suite de ce texte reprend, avec quelques ajouts et changements, mon article « Vue de Belgique, la bande dessinée flamande n'est pas une... bande dessinée », paru dans *Textyles*, No 30, 2007, pp. 117-121.

aligne la production flamande sur la production francophone (et, plus correctement encore, française, puisque l'on sait que les auteurs belges travaillaient surtout en fonction du marché hexagonal) fait problème, puisqu'elle gauchit non pas l'objet tel qu'en lui-même, mais la pratique sociale et politique dont cet objet émane et que seule peut mettre à jour une approche de type *cultural studies*.

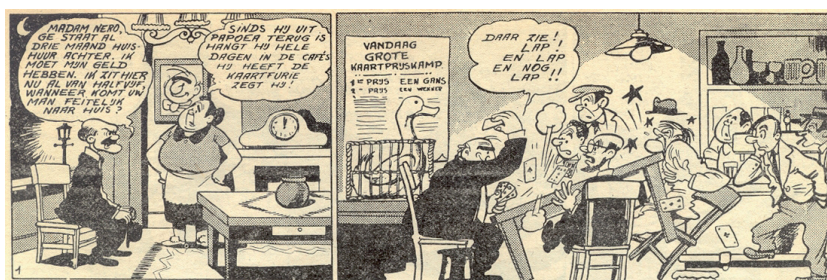
Ou pour le dire encore autrement : vue à travers le prisme des études culturelles, la bande dessinée flamande cesse d'être une bande dessinée, et les analyses qui « enferment » cette production dans le carcan du genre ou du média BD ratent sans doute ce qu'il y a de plus intéressant dans cette « forme culturelle ». Du point de vue théorique, ce changement coïncide en partie avec le passage d'une sémiotique formelle et formaliste à une sémiotique culturelle (inspirée largement de Lotman 2000). Dans le premier cas, la question essentielle est la suivante : « quelles sont les unités constitutives d'une œuvre et comment sont-elles organisées à divers niveaux ? ». Dans le second cas, qui n'abandonne pas les interrogations formelles, une nouvelle question s'ajoute : « Qu'est-ce qu'une société ou un groupe donné à un certain moment de son histoire juge utile ou nécessaire de transmettre à un public, présent et, surtout, à venir ? »

Lorsqu'on aborde la production belge, flamande aussi bien que francophone, de la période concernée, on ne peut pas ne pas être frappé par des analogies saisissantes. De part et d'autre de la frontière linguistique on retrouve la même *esthétique* (celle de la Ligne Claire), le même type de *personnages* (surtout des personnages collectifs : la famille nucléaire), le même *arrière-fond idéologique* (avec un marquage plus ou moins persistant des valeurs catholiques) et les mêmes *scénaristes* et *dessinateurs* (les échanges et passages professionnels, surtout du Nord au Sud, étaient fréquents). Cependant, il y a aussi une différence de taille : la *qualité* des bandes dessinées flamandes semble nettement moins bonne que celle des œuvres francophones. Les intrigues sont plus confuses, les personnages plus caricaturaux, le style moins soigné (certains diraient : moins *léché*), les erreurs d'impression s'avèrent multiples, et ainsi de suite. A titre d'exemple, ce strip du *Colonel d'airain* de Marc Sleen (« De ijzeren kolonel », 1956-1957, album qui aborde l'affaire du canal de Suez, qui venait d'être nationalisé par Nasser) :



À ces différences esthétiques se superposent des décalages de ton mais aussi de thèmes.

Différences de ton : les bandes dessinées flamandes de cette époque sont indéniablement plus « violentes » que celles produites dans la sphère francophone, comme si elles reflétaient le malaise politique de l'après-guerre (avec d'une part les séquelles de la collaboration et d'autre part la reconstruction du mouvement flamand). Ce n'est sans doute pas un hasard s'il y a dans la production flamande une attitude générale de refus de tout ce qui renvoie à l'autorité publique (de l'agent de police à l'inspecteur des finances en passant par les représentants politiques de tous les niveaux). Différences de thèmes : la violence physique pure, le burlesque grand-guignol, la menace de la folie quotidienne, et bien entendu la querelle linguistique sont autant de fils rouges que l'on voit percer l'écran de bien-pensance et de conformisme social imposé à la bande dessinée belge et européenne de cette époque, comme on le voit dans l'incipit des *Pieds noirs* (« De zwarte voeten », 1951) de Marc Sleen. L'aventure s'ouvre sur une scène de la misère quotidienne qui présente tout de suite les protagonistes : le propriétaire venu réclamer le loyer (il y a un retard de paiement de trois mois) et décidé à ne plus bouger avant d'avoir touché son argent ; l'épouse au foyer se plaignant de l'absence de son mari, lequel passe son temps au café à jouer aux cartes ; le héros ou anti-héros Néron, qui ne joue pas aux cartes pour le seul plaisir du jeu, mais dans l'espoir de gagner quelques sous (on le voit participer à un concours de whist dont le premier prix est... une oie). La comparaison avec les aventures de Tintin, où la question de l'argent a été réglée une fois pour toutes dans *Le Trésor de Rackham le Rouge*, est parlante.



Les pieds noirs (“De zwarte voeten”, 1951)

Un autre bel exemple de ce genre de tensions est un album moins connu de Vandersteen, *De gekalibreerde kwibus* (« Le crétin calibré »), prépublié en feuilleton dans le bulletin paroissial de l’église flamande entre 1948 et 1950 et repris en volume seulement trente ans plus tard, en 1979. Cette suite abracadabrante de sketches vaguement agglutinés en trois histoires discontinues (la réunion des planches en volume a du reste beaucoup désarçonné les lecteurs, qui n’ont nullement plébiscité l’album) est un catalogue de tout ce que Vandersteen s’efforcera de camoufler par la suite : un anti-héros violemment anarchique, un éloge de la folie, une narration échevelée où l’auteur se perd comme volontairement, une fascination de la frontière introuvable entre l’homme et l’animal, entre l’Occident et ses autres, bref une préférence donnée au corps et au geste plutôt qu’à l’âme et à la représentation.

Une analyse purement formelle ou esthétique n’aurait pas de mal à trouver des motivations historiques et institutionnelles à ces décalages : les Flamands étaient publiés dans la presse et donc sur du mauvais papier et en noir et blanc, cependant que le découpage des récits en *strips* quotidiens, qui n’étaient pas toujours réunis en albums ultérieurement, faisait que les récits étaient pensés (ou, à défaut d’être « pensés », tout simplement exécutés) au jour le jour, sans souci excessif de la mise en page ou des contraintes d’une narration rondement menée. Pareille lecture aboutit nécessairement à la conclusion que la bande dessinée flamande de l’âge d’or était une variante, hélas moins réussie, du style franco-belge qui continue à faire la gloire de notre pays. Cette lecture n’est pas entièrement fautive : loin de moi de vouloir suggérer que l’œuvre d’un Vandersteen ou d’un Sleen puisse rivaliser avec celle d’un Hergé ou d’un Franquin. Cependant, il s’agit d’une lecture partielle, qui passe sans doute à côté de l’essentiel. En effet, les erreurs et imper-

fections de la bande dessinée flamande ne doivent pas nécessairement être imputées à quelque incapacité à « copier » ou à « suivre », pour de bonnes ou de mauvaises raisons, le modèle dominant franco-belge. Il convient plutôt de se demander si elles ne révèlent ou dissimulent pas autre chose, qui n'est plus de l'ordre de l'esthétique, de l'histoire du genre ou des mérites respectifs des artistes.

En l'occurrence, les études culturelles permettent de donner à cette question une réponse tout à fait affirmative et de montrer la tension entre les usages sociaux et politiques de certaines expressions artistiques – que risque d'offusquer leur évaluation à l'aune des canons esthétiques (et idéologique) de l'époque. Pour comprendre pourquoi les bandes dessinées flamandes étaient si « mauvaises », la première chose à saisir est qu'elles n'étaient pas... des bandes dessinées, mais tout à fait autre chose. Plutôt que de raconter des histoires visuelles à l'aide de *strips* et de vignettes – ce qu'elle faisait évidemment aussi –, la bande dessinée flamande fonctionnait surtout comme un média populaire, car publié dans la presse grand public, et très politisé, car inséré dans des quotidiens contrôlés par des partis politiques dont se servaient les rédactions pour faire passer des revendications politiques, parfois très précises (la bande dessinée flamande est intervenue directement lors de l'affaire royale), parfois plus floues (elle militait activement pour la dignité culturelle de ses lecteurs, qui se croyaient relégués à un rang de citoyens de seconde zone par l'establishment politique francophone : on ne compte pas, dans ces années-là, les caricatures de notables locaux baragouinant le flamand). Voici un petit exemple, toujours tiré de l'œuvre de Sleen (restée longtemps plus « populaire » que celle de Vandersteen). Néron et ses amis, dont une femme fumant la pipe et les deux enfants dont elle a la charge (une petite fille blanche « vraiment blanche », mais pas blonde, et un petit garçon noir « vraiment noir »), arrivent dans l'usine d'un notable local, qui permet à l'auteur de présenter en quelques cases un aperçu saisissant de toutes les questions sociales et politiques du moment : la question linguistique (le propriétaire de l'usine qui veut chasser les intrus écorche le flamand, il s'exprime, si l'on ose dire, « en petit-nègre », source inépuisable de comique dans la culture populaire flamande de cette époque), les clivages de la politique locale et nationale (le propriétaire est un « bleu » qui se met en colère à la vue du chapeau vert de l'héroïne car il estime que toute la commune, qui n'est pas quelque Moulinsart fictif mais une commune réelle longtemps connue pour son bourgmestre libéral, Moerbeke, n'a qu'à être de la

Dans un tel contexte il va sans dire que le message comptait bien plus que le léché ou le fini stylistique ou que les explorations des possibilités narratives du média. De même, il est évident que les imperfections ou négligences, tant du dessin que du langage, sont plus que de simples maladresses. Elles renforcent au contraire l'infratexte politique du feuilleton en bande dessinée, qui prolonge en quelque sorte les caricatures et dessins de presse publiés dans d'autres pages des mêmes journaux (et fait souvent par les mêmes dessinateurs, qui passaient librement de la caricature à la bande dessinée et inversement). La « laideur » des bandes dessinées renvoyait littéralement aux conditions de travail souvent pénibles des dessinateurs et aux manques de ressources techniques et humaines de pas mal de publications, mais il importe de bien se rendre compte que, métaphoriquement, elle servait surtout de caisse de résonance au message et parfois même aux slogans que les bandes dessinées avaient pour vocation de ressasser jour après jour.

La cohérence de cette démarche se remarque plus clairement encore lorsque les dessinateurs flamands travaillent directement pour le marché francophone, ce qui arrive par exemple à Vandersteen dans *Le fantôme espagnol*, commandé par Hergé pour publication en français dans le journal *Tintin* (1948). Quelle ne doit pas avoir été la surprise du public flamand quand il découvrait le protagoniste de l'album, Lambique, dans la toute première image de l'aventure : ce n'est plus le plombier goguenard, appelé à la rescousse pour déboucher les toilettes des « gens bien », mais un badaud embourgeoisé qui visite le musée des Beaux-Arts le dimanche après-midi, les mains croisées dans le dos comme un qui n'a plus besoin de travailler pour gagner sa vie. Et s'il se rend au musée, ce n'est pas pour s'y moquer de l'« art modern' » comme Quick et Flupke, au début de la carrière d'Hergé, mais pour transmettre aux gamins qu'il promène le regard admiratif devant le patrimoine national (en l'occurrence la *Noce paysanne* de Breughel).

L'adaptation du système dominé (la pseudo-bande dessinée des journaux flamands) au système dominant (la bande dessinée du journal *Tintin*, pour lecteurs dépolitisés de 7 à 77 ans, était imposée aux dessinateurs flamands lorsqu'ils cherchaient à pénétrer le marché lucratif des publications en français. Elle continue comme naturellement au moment où changent les rapports de force politiques et que petit à petit, mais de plus en plus vite dans les années 60, les Flamands construisent une



Le fantôme espagnol (1948)

économie performante qui leur permet de dépasser, pour la première fois dans l'histoire de la Belgique, leurs compatriotes francophones. Dans ces années-là, les bandes dessinées flamandes s'embourgeoisent à un rythme accéléré, pour se rapprocher toujours davantage des modèles établis de la production francophone –et, linguistiquement parlant, des modèles du Nord : ce sont les années du néerlandais standard importé des Pays-Bas ; d'un jour à l'autre, les personnages de Vandersteen se mettent à parler « hollandais », un peu à la manière des agents de police de Franquin habillés en flics français au moment où la série des Lagaffe commence à viser le marché hexagonal. Du point de vue esthétique et historique, on dira que « le niveau monte », puisque la bande dessinée flamande se fait plus léchée, moins vulgaire, moins bâclée. Du point de vue des études culturelles, on voit mieux que le genre perd à ce moment tout intérêt, culturel aussi bien que social.

Bibliographie

- Matthew ARNOLD (1994 [1867]). *Culture and Anarchy*. Edited by Samuel Lipman. New Haven: Yale University Press.
- Stanley CAVELL (1993). *A la recherche du bonheur*. Paris: Cahiers du cinéma. (1^{ère} édition américaine : 1981).
- Stanley CAVELL (2003). *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?* Paris : Bayard.
- Jean CLAIR (2007). *Journal atrabilaire*. Paris : Gallimard.
- Jean CLAIR (2007). *Malaise dans les musées*. Paris: Flammarion.
- Alain CORBIN (1995). *L'avènement des loisirs. 1850-1960*. Paris: Flammarion, coll. Champs.
- Jonathan CULLER (1997). *Literary Theory : A Very Short Introduction*. New York : Oxford University Press.
- John DEWEY (2006). *L'art comme expérience*. Paris: Farrago (1^{ère} édition américaine: 1932).
- Simon DURING (1993). *The Cultural Studies Reader*. London and New York: Routledge.
- Rita FELSKI (2005). « The Role of Aesthetics in Cultural Studies », in Michael Berubé, ed., *The Aesthetics of Cultural Studies*. Oxford: Blackwell, pp. 28-43.
- Alain FINKIELKRAUT (1987). *La défaite de la pensée*. Paris: Gallimard.
- Thomas FRANK (2000). *One Market Under God : Extreme Capitalism, Market Populism, and the End of Economic Democracy*. New York: Doubleday.
- Lawrence GROSSBERG, Cary NELSON and Paula TREICHLER (eds) (1992). *Cultural Studies*. London and New York: Routledge
- Nathalie HEINICH (2002). *La sociologie de l'art*. Paris : La Découverte.
- Richard HOGGART (1970). *La culture du pauvre*. Paris: Minuit (1^{ère} édition anglaise: 1957).
- Fredric JAMESON (2007). *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris : Editions de l'École nationale des Beaux-Arts (1^{ère} édition américaine : 1991)
- Laurent JULLIER (2002). *Qu'est-ce qu'un bon film ?* Paris: La Dispute.
- André KAENEL, Catherine LEJEUNE et Marie-Jeanne ROSSIGNOL, dir. (2003). *Cultural studies/Etudes culturelles*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy.
- Iouri LOTMAN (2000). *La sémiotique*. Limoges : PULIM.
- Jean-Marie SCHAEFFER (1992). *L'art de l'âge moderne*. Paris : Gallimard.
- Jonathan STERNE (2005). "The Burden of Culture", in Michael Berubé, ed., *The Aesthetics of Cultural Studies*. Oxford: Blackwell, pp. 80-102.
- Raymond WILLIAMS (1958). *Culture and Society*. London: Chatto and Windus.
- Raymond WILLIAMS (1974). *Television : technology and cultural form*. London: Fontana.