
Tocqueville et Hollywood

Emmanuel Plasseraud

From the opposition between egalitarian democracy and elitist aristocracy, Tocqueville seems to have anticipated the formation and development of mass culture. Incarnating mainly during the twentieth century in Hollywood, it has often been criticized in France and continues to be so sometimes today, as opposed to a cinema of artistic authors, French and European, which is valued. Nevertheless, this cliché must be fought, because it does not allow us to understand the contradiction inherent in mass culture, a contradiction that the Tocquevillian concept of egalitarianism allows, on the contrary, to shed light on, while explaining how the definition of art, inherited from the nineteenth century, was transformed by American democracy

Keywords: *Cinema – Democracy – Hollywood – Audience – Mass culture*

Dans un *talk-show* télévisé, diffusé sur la chaîne *France Info* à l'occasion du Festival de Cannes 2023, un invité a dit, en substance, qu'il est important que les téléspectateurs comprennent bien qu'en France, le cinéma est né comme un art, tandis que les américains l'ont appelé l'« usine à rêves », car pour eux, il est surtout une industrie. Cela expliquerait, pour cet « expert », qu'en France, on tourne des films d'auteurs, alors qu'à Hollywood, on produit des *blockbusters*. Mais il y a plusieurs erreurs historiques dans cette affirmation. D'abord, lorsque le Cinématographe Lumière a été inventé, et que les vues Lumière ont commencé à être projetées en public, il n'était pas du tout question d'y voir ne serait-ce que la naissance d'un art. L'idée que le cinéma pourrait devenir un art est apparue une quinzaine d'années plus tard, dans l'esprit de quelques précurseurs, puis s'est répandue tout en étant contestée dans les années 1910, avant d'être reconnue institutionnellement dans les années 1920. S'il est vrai que la France y a été très

vite attachée, le premier théoricien à avoir exposé cette idée de manière conséquente demeure Ricciotto Canudo, un essayiste et homme du monde italien, dans son article « Lettère d'arte. Trionfo del cinematografo », publié dans une revue florentine en 1908 (repris, trois ans plus tard, à Paris, dans la revue de Guillaume Apollinaire *Les Entretiens idéalistes*). Surtout, cette idée s'est diffusée à la même période non seulement en France, et en Europe, mais aussi aux États-Unis, par exemple chez Vachel Lindsay (*The Art of the moving pictures*, 1915, considéré comme le premier ouvrage de théorie du cinéma) ou Victor Oscar Freeburg (*The Art of photoplay making*, 1918). D'ailleurs, pour la génération qui, en France, défendait le cinéma comme art à partir de la fin des années 1910 – celle de Canudo mais aussi de réalisateurs comme Louis Delluc, Abel Gance, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac ou de critiques comme Léon Moussinac ou Émile Vuillermoz –, la forme de théâtre filmé prise par le « Film d'art » hexagonal, dont l'exemple typique était *L'Assassinat du duc de Guise* d'André Calmette et Charles Le Bargy (1908), contrevenait à la spécificité de l'art cinématographique, qu'ils repéraient au contraire... dans les films américains. Ce sont, en effet, *Forfaiture* (1915) de Cecil B. de Mille, les bandes comiques de Charlie Chaplin et de Mack Sennett, les westerns de Tom Mix et les films d'aventure de Douglas Fairbanks, ou encore les premiers long-métrages de David W. Griffith, tous produits à Hollywood, qui ont fait figure de révélation pour ces artistes et intellectuels pourtant formés par le mouvement symboliste dans leur jeunesse, mais qui découvrirent avec ces films qu'une autre idée de l'art, plus moderne, était en train de prendre forme (même si, on le verra, ils ne renoncèrent pas pour autant à l'ancrage romantique de leur conception de l'art). Après la Seconde Guerre Mondiale, d'ailleurs, le même mouvement d'admiration pour le cinéma hollywoodien a envahi les jeunes critiques des *Cahiers du cinéma*, qui devinrent ensuite les cinéastes de la Nouvelle Vague. Ils élaborèrent leur « politique des auteurs », destinée à redessiner l'idée de cinéma comme art, notamment au contact de films de cinéastes américains qu'ils découvraient après-guerre : Orson Welles, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, William Wyler, etc. À l'inverse, ils fustigèrent – François Truffaut notamment, dans son article célèbre « Une certaine tendance du cinéma français » (1954) –, le « cinéma de qualité » français de Claude Autant-Lara, Jean Delannoy ou René Clément, qui s'appuyait sur les scénarios de Jean Aurenche et Pierre Bost, auquel ils déniaient la prétention artistique qui était la sienne. Enfin, il faut ajouter, pour revenir à l'affirmation de notre « expert » télévisuel, que ce ne sont pas les Américains eux-mêmes qui ont qualifié Hollywood d'« usine à rêves », mais Ilya Ehrenbourg, un écrivain russe pro-soviétique, vivant à Paris lorsqu'il fit éditer son essai (en 1932, en russe, puis en français en 1936). Il n'y critiquait d'ailleurs pas que le cinéma hollywoodien, mais plutôt, de manière plus générale, l'industrialisation grandissante du cinéma due aux débuts du parlant, industrialisation dont il faut rappeler que le premier à l'avoir organisée, à la période muette, fut Charles Pathé, et cela bien avant les nababs hollywoodiens.

Nous n'avons pas retenu le nom de l'invité qui s'exprimait sur le plateau de *France Info*, mais cela n'a pas d'importance. Ce qui compte est le caractère symptomatique de cette déclaration, et le fait qu'elle soit propagée à la télévision, et passe pour une vérité, puisque personne sur le plateau du *talk-show* ne l'a contredite, et même qu'elle a emporté l'adhésion générale. Mais d'où vient donc ce cliché de l'opposition entre un cinéma français consubstantiellement artistique (qui serait né immédiatement comme un art) et un cinéma hollywoodien inexorablement industriel et mercantile (qui se vanterait d'être une « usine à rêves ») ? Pourrait-il être explicable à partir de certaines thèses avancées par Alexis de Tocqueville, à la suite de son séjour en Amérique de 1831 ? Telle est en tout cas l'hypothèse que vous voudrions proposer, avant de tenter de donner une définition du cinéma hollywoodien non comme « usine à rêves » mais comme « art démocratique », et d'en montrer le caractère problématique, toujours dans le sillage des propositions tocquevilliennes.

1. Alexis de Tocqueville et les arts en Amérique

C'est dans le second tome de *De la Démocratie en Amérique*, publié en 1840, que l'on trouve les chapitres consacrés par Tocqueville à l'évolution des arts en régime démocratique. Ce second tome est plus spéculatif que le premier, qui s'attachait à décrire le fonctionnement de la démocratie américaine, notamment sur les plans institutionnel et juridique. Dans le tome II, Tocqueville, s'appuyant sur le tour d'horizon qu'il a effectué lors de son voyage, mais avec un recul de cinq années par rapport à la parution du premier tome, se livre à quelques prospectives concernant notamment – c'est le titre de la première partie – l'« influence de la démocratie sur le mouvement intellectuel aux États-Unis ». Il relativise l'idée que la démocratie nuirait au goût pour l'art, la littérature et les sciences. Certes, l'Amérique, favorisant l'essor du commerce, est un terrain peu propice aux arts et à la littérature (qui sont majoritairement encore empruntés aux Anglais, directement ou sous forme d'influence stylistique, comme il l'explique dans un chapitre où il raconte avoir trouvé la pièce de Shakespeare *Henry V* dans une *loghouse*). Mais, à l'avenir, selon Tocqueville, « non seulement le nombre de ceux qui peuvent s'intéresser aux œuvres de l'esprit sera plus grand, mais le goût des jouissances intellectuelles descendra, de proche en proche, jusqu'à ceux même qui, dans les sociétés aristocratiques, ne semblent avoir ni le temps ni la capacité de s'y livrer »¹. En effet, les classes étant moins divisées, « elles se communiquent et se mêlent tous les jours, s'imitent et s'envient ; cela suggère au peuple une foule d'idées, de notions, de désirs qu'il n'aurait point eus si les rangs avaient été fixes et la société

¹ A. de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, tome II (1840), Paris, Gallimard, 1961, p. 60.

immobile»². Contrairement aux sociétés aristocratiques hiérarchisées, où le goût pour l'art ne concerne que l'élite, les sociétés démocratiques seront donc celles où ce goût pourra se répandre même dans les classes défavorisées. «Il s'y passe quelque chose d'analogue à ce qui arrive aux États-Unis dans la société politique, ajoute Tocqueville, les œuvres y sont souvent imparfaites, mais elles sont innombrables ; et, bien que les résultats des efforts individuels soient ordinairement très petits, le résultat général est toujours très grand»³. De manière globale, la stratégie de Tocqueville, dans son analyse des effets de la démocratie dans le pays où elle a pu s'implanter de la manière la plus pure, par comparaison avec le fonctionnement des pays européens en voie de démocratisation, mais ayant possédé une structure sociale aristocratique et la conservant encore plus ou moins (comme la France ou la Grande-Bretagne), consiste à tenter de peser le pour et le contre, à répertorier avec un souci d'objectivité, les qualités et les défauts de chacun de ces deux systèmes. Dans le cas de l'art en démocratie, les avantages d'une diffusion massive du goût pour l'art sont contrebalancés par la diminution de la qualité des œuvres. Tocqueville explique qu'alors que dans les pays aristocratiques, les artistes, travaillant pour une élite, cherchent l'excellence, dans les pays démocratiques, ils s'enrichissent en vendant leurs produits à la masse, en les fabricant vite et en plus grande quantité. «Ainsi, la démocratie ne tend pas seulement à diriger l'esprit humain vers les arts utiles, elle porte les artisans à faire très rapidement beaucoup de choses imparfaites, et le consommateur à se contenter de ces choses»⁴. Tocqueville prévoit donc que les œuvres d'art deviendront objets de consommation, et qu'elles seront même produites industriellement : «la démocratie ne fait pas seulement pénétrer le goût des lettres dans les classes industrielles, elle introduit l'esprit industriel au sein de la littérature»⁵. Ainsi, les arts auront comme visée non la beauté en elle-même, avec son caractère superflu et ornemental, mais la dimension utilitaire qui imprègne toute la vie en démocratie, qui est orientée fondamentalement vers la recherche du bien-être :

² *Ibid.*

³ *Ivi*, p. 61.

⁴ *Ivi*, p. 75.

⁵ *Ivi*, p. 90. Les deux tomes de *De la Démocratie en Amérique* ont été publiés dans les années suivant l'invention de la photographie par Nicéphore Niepce (1827). Dans son célèbre essai *L'Œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technologique* (1935), Walter Benjamin voyait là l'étape ayant entraîné l'évolution des œuvres d'art vers un processus de reproductibilité technologique qui les modifiait en profondeur, les transformant en produits de consommation à l'usage des masses. On peut donc dire de Tocqueville qu'il a anticipé cette analyse, sans toutefois évoquer l'impact de la photographie en elle-même (dont le nom n'est d'ailleurs apparu qu'en 1840). Mais il est vrai que ce n'est pas l'invention de la photographie qui marque le point de départ du processus de reproductibilité technique, mais la reproduction et la diffusion de la photographie instantanée, qui ne s'imposèrent que dans la seconde partie du dix-neuvième siècle.

La médiocrité générale des fortunes, l'absence du superflu, le désir universel du bien-être et les constants efforts auxquels chacun se livre pour se les procurer, font prédominer dans le cœur de l'homme le goût de l'utile sur l'amour du beau. Les nations démocratiques, chez lesquelles toutes ces choses se rencontrent, cultiveront donc les arts qui servent à rendre la vie commode, de préférence à ceux dont l'objet est de l'embellir ; elles préféreront habituellement l'utile au beau, et elles voudront que le beau soit utile.⁶

Plaçant Tocqueville parmi les grands initiateurs de la pensée sociologique, Raymond Aron constate :

Parmi les prophètes de la première moitié du dix-neuvième siècle, Tocqueville a été peut-être le plus clairvoyant. Il a décrit la généralisation d'un mode de vie que nous considérons aujourd'hui comme petit-bourgeois. Bien loin d'attendre du capitalisme l'explosion de troubles révolutionnaires, il voyait s'étendre, dans des sociétés de plus en plus prospères, le goût de la possession et l'empire de la médiocrité.⁷

L'extension de l'empire de la médiocrité, dans le cadre de sociétés matérialistes obnubilées par l'acquisition de biens de consommation, et la domination du mode de vie petit-bourgeois, font partie des critiques récurrentes à l'égard de l'évolution des sociétés occidentales à la fin des années 1960. La lecture de Tocqueville par Aron, contemporaine des ouvrages encore plus virulents des auteurs situationnistes – Guy Debord et Raoul Vaneigem, dont les essais majeurs (*La Société du spectacle* et *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*) ont aussi été publiés en 1967 –, est donc orientée par ce rejet critique du capitalisme, qui culminera, en France, avec Mai 68. Aron ne retient que l'évaluation négative de l'impact de la démocratie sur la vie sociale par Tocqueville, laissant de côté ce que ce dernier voyait de positif dans la diffusion des arts aux classes défavorisées. En utilisant de manière partielle les analyses tocquevilliennes, il prolonge donc plusieurs décennies de contestation du capitalisme bourgeois, et à travers lui, du modèle américain qui l'a accompli de la manière la plus pleine, et de son impérialisme économique-culturel qui tend à le répandre partout dans le monde. Or, cet anti-américanisme s'est notamment appuyé sur la critique du cinéma hollywoodien – avec son système oligopolistique de la concentration des grands studios de production (les *Big 5* et les *Little 3*) –, qui a participé de manière non négligeable à la domination globale, de plus en plus perceptible, de l'*American way of life* dans les pays occidentaux.

2. Brève histoire du jugement péjoratif sur Hollywood

⁶ Tocqueville, *De la Démocratie* cit., p. 72.

⁷ R. Aron, *Les Étapes de la pensée sociologique*, Paris, Gallimard, 1967, p. 638.

La critique du nivellement et de la médiocrité engendrés par le mode de vie petit-bourgeois s'imposant dans les démocraties occidentales, par Raymond Aron, et celle de la société du spectacle par les situationnistes, sont les avatars d'une longue tradition de rejet de l'évolution des pays démocratiques, et en particulier des États-Unis, durant le vingtième siècle, du fait qu'ils se sont transformés en sociétés de masse. Pour nous en tenir au cinéma hollywoodien, ce rejet prit plusieurs formes. À la fin des années 1960 et au début des années 1970, au moment de la guerre du Vietnam, l'opposition à Hollywood possédait une dimension politique, en liaison avec la défense d'une idéologie d'extrême-gauche marquée par un marxisme révolutionnaire cherchant à s'opposer à l'«impérialisme américain». Les théoriciens se querellant autour du soubassement idéologique du dispositif cinématographique (Jean-Pierre Oudart, Jean-Louis Comolli, Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Christian Zimmer, etc.), supposé induire un assujettissement des spectateurs à l'idéalisme bourgeois, opposaient alors ce qu'ils appelaient le «cinéma-spectacle», forme dominante hollywoodienne où les films seraient consommés dans les salles obscures par un public grégaire, en état de régression psychique, passif et manipulé, à un cinéma d'auteur déconstruisant les codes narratifs classiques, souvent européen (Robert Bresson, Jean-Daniel Pollet, Costa-Gavras), ou non-hollywoodien (cinéma *underground* new-yorkais), rendant le spectateur actif, autonome et individualisé. Néanmoins, certains théoriciens décelèrent aussi de potentielles stratégies émancipatrices même au cœur du système hollywoodien, qu'ils étudièrent dans certains films classiques comme *Morocco* de Joseph Von Sternberg (1930) ou *Vers sa destinée* de John Ford (1939) – dans les «Cahiers du cinéma», qui consacrèrent des numéros spéciaux à ces films autour de 1970.

Vingt ans plus tôt, dans les années 1940, la culture de masse américaine était déjà critiquée, mais plutôt en lien avec la destruction du modernisme artistique dont elle était jugée responsable (le jazz remplaçant Schoenberg, par exemple)⁸, et pour ses relents fascistes. Telle fut, en tout cas, la critique que Theodor Adorno et Max Horkheimer lui adressèrent dans *La Dialectique de la raison* (1944), un essai que ces théoriciens allemands, transfuges de l'école de Francfort, publièrent de leur exil américain, où ils exposèrent la notion d'industrie culturelle. Le cinéma, et plus particulièrement le cinéma hollywoodien, qui en était le plus puissant représentant, faisait partie, avec les autres mass-médias, du système de ces industries culturelles jugé, à cette époque, par Adorno et Horkheimer, comme étant une entreprise de domination des masses qui «contraint les hommes à être de véritables copies conformes»⁹. En cela, les mass-médias, qui se servent de la publicité pour exercer leur coercition commerciale, seraient comparables au fascisme, qui utilise les moyens de la propagande pour obtenir l'assujettissement et le nivellement des masses. Cette analyse n'a toutefois pas été partagée par tous les théoriciens

⁸ T. Adorno, *Le Caractère fétiche dans la musique* (1938), Paris, Éditions Allia, 2010.

⁹ T. Adorno-M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison* (1944), Paris, Gallimard, 1974, p. 30.

apparentés à l'école de Francfort. Ainsi, Siegfried Kracauer considérait qu'on ne pouvait pas associer fascisme allemand et capitalisme américain, et leur opposer le marxisme de l'URSS. Il opposait plutôt la démocratie américaine aux totalitarismes allemand et soviétique¹⁰. D'autre part, le cinéma hollywoodien eut aussi de nombreux admirateurs après-guerre, non seulement parmi le public populaire, qui n'a jamais été aussi nombreux dans les salles qu'à cette période, mais surtout, on l'a déjà évoqué, du côté des réalisateurs de la Nouvelle Vague – avant que certains, comme Jean-Luc Godard durant sa période maoïste, se retournent contre lui –, de leur maître à penser (André Bazin) ou d'autres critiques comme Michel Mourlet et son clan des « Mac-Mahoniens ».

Si nous remontons encore vingt ans plus tôt, dans les années 1920, nous trouvons d'autres critiques à l'encontre d'Hollywood, qui se sont multipliées, dans le milieu cinématographique français, à mesure que le cinéma américain s'imposait dans les salles hexagonales, privant d'écrans les films de réalisateurs comme Abel Gance, Marcel L'Herbier ou Jean Epstein qui, une décennie auparavant, avaient été attirés vers le cinéma en découvrant, justement, ces films venus d'outre-Atlantique. Ces critiques sont en fait de deux sortes. Elles viennent d'une part de la nécessité économique de défendre le cinéma français contre la puissance de plus en plus prégnante des studios hollywoodiens, qui s'industrialisaient avec des moyens incommensurables par rapport à ceux des producteurs français, et s'organisaient pour l'exportation de leurs films à l'étranger en s'appuyant sur la mise en place de réseaux de distribution et d'exploitation internationaux. Cette défense passa notamment par la revendication d'une identité nationale des films français, sur le plan du contenu et du style, qui devait être recherchée pour échapper à l'idée, qui était précédemment louée, du cinéma (qui était alors « muet ») comme « espéranto visuel », c'est-à-dire comme langage universel. C'est ainsi que, par exemple, le cinéaste Jacques De Baroncelli, qui pourtant avait d'abord repris à son compte l'idée d'espéranto visuel, a fini par lui être hostile :

Je ne crois pas que le cinéma soit la langue universelle telle que la rêve Abel Gance. Je crois que c'est une erreur de chercher à provoquer "l'émotion internationale"... Je ne dis pas cela par chauvinisme, mais c'est, au contraire, en restant "national" et bien Français, en songeant à nos mœurs, à nos habitudes, à nos livres, que nous gagnerons des sympathies, des cœurs à l'étranger.¹¹

L'autre type de critique était adressée plutôt au cinéma américain lui-même, à son évolution proprement dite, notamment par Louis Delluc (avant sa disparition en 1924). Alors qu'opposé à l'artificialité, pour lui contre-nature, du cinéma d'art

¹⁰ O. Agard, *Kracauer, le chiffonnier mélancolique*, Paris, CNRS éditions, 2010, pp. 231-235.

¹¹ J. De Baroncelli, *M. de Baroncelli, M. Diamant-Berger, M. Louis Aubert : les adaptations et la question d'argent*, in «La Revue hebdomadaire», n. 27 (7 juillet 1923), in B. Bastide, *Abel Gance vu par... Huit cinéastes des années vingt, Abel Gance, nouveaux regards*, in «1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze», n. 31 (octobre 2000), p. 145.

français et européen, Delluc avait été l'un des plus fervents défenseurs du naturel du cinéma américain, qu'il considérait à la fin des années 1910 comme la plus éclatante incarnation du cinéma comme « art des foules », il avait fini par remarquer que le cinéma américain était en train de se compliquer, non seulement parce qu'il se mettait justement à vouloir imiter ce cinéma d'art européen, mais surtout parce qu'il devenait esclave de l'excroissance des budgets des films. « Il ne suffit plus qu'un film soit intéressant et bien joué. Il ne suffit plus que la star en soit illustre, le cinéaste important, le scénario populaire. Il faut qu'il ait coûté cinq cent mille dollars. [...] Hélas, nous ne voulions que des films »¹². La naïveté originelle se perdant, le cinéma hollywoodien avait cessé, pour Delluc, d'être le modèle qu'il admirait quelques années plus tôt.

De ces trois moments marquants de l'évaluation du cinéma hollywoodien, en Europe, et plus particulièrement en France, on retiendra l'ambivalence dans lequel celui-ci a été tenu, critiqué par certains, mais en même temps loué par d'autres, et la récurrence d'une phase de déception suivant systématiquement la période initiale d'enthousiasme, des années d'après-guerre (à partir de 1917, puis après 1945) à la décennie suivante (années 1920, fin des années 1960). Surtout, plus essentiel encore par rapport à la question de l'héritage de Tocqueville, on remarque qu'il y a toujours une interrogation sur le statut démocratique ou impérialiste de ce cinéma. Sur ce plan-là, en France et en Europe, depuis qu'il existe, Hollywood fascine, impressionne et inquiète. Mais comme évaluer, justement, son caractère démocratique, sans en avoir une vision biaisée, comme ce fut le cas en 1920, en 1945 et à la fin des années 1960, par les contextes politiques et économiques, ce qui contribua à la constitution de ce cliché qui perdure aujourd'hui, par lequel Hollywood est réduit à être une « usine à rêves » quand le cinéma européen serait le seul digne d'être qualifié de Septième Art. En quoi le cinéma hollywoodien peut-il être défini, malgré tout, comme un « art démocratique » ? Que signifie cette expression ? Et qu'est-ce que la lecture de Tocqueville peut nous aider à comprendre de ce cliché qui a la vie dure ?

3. Le cinéma hollywoodien comme « art démocratique »

Le cinéma est-il un art « démocratique », et qu'est-ce que cela signifie ? Un ouvrage récent, écrit par le Président du Palais des Festivals et délégué à la Culture à Cannes, Jean-Michel Arnaud, s'intitule justement *Cinéma et démocratie* (2022). En épigraphe, une phrase de Chaplin est citée, synthétique et exemplaire : « Le cinéma, c'est la démocratie de l'art »¹³. Cinq chapitres nous indiquent les liens principaux que l'auteur aperçoit entre cinéma et démocratie, axés surtout sur une

¹² L. Delluc, *Écrits cinématographiques II, Cinéma et Cie*, Paris, Cinémathèque Française, 1986, p. 126.

¹³ J.-M. Arnaud, *Cinéma et démocratie : et si le grand écran sauvait le lien social ?* Paris, Éditions SW Télémaque, 2022, p. 7.

défense de l'existence des salles de cinéma suite à la menace conjuguée qu'avaient représenté le confinement durant la pandémie de la Covid-19 et le succès des plateformes de diffusion des films. Parmi ces chapitres, le troisième nous intéresse plus particulièrement, car l'auteur, s'appuyant notamment sur des réflexions d'Alain Badiou, fait état d'un paradoxe : la notion d'« art des masses », qui définit parfois le cinéma, est paradoxale, car elle associe démocratie (les masses) et aristocratie (les arts). Jean-Michel Arnaud reprend à son compte l'explication donnée par Badiou à ce paradoxe : d'une part, le cinéma aurait filtré des arts aristocratiques tout ce qui pouvait être destiné aux masses, en en révélant la dimension populaire ; et d'autre part, il est impur, toujours à la lisière du non-art¹⁴. Mais cette explication ne permet pas de comprendre pourquoi, relativement à ce paradoxe, le cliché d'un cinéma d'art européen et d'un cinéma hollywoodien mercantile s'est constitué depuis un siècle, de sorte d'ailleurs que la nature paradoxale, oxymorique, du cinéma comme « art des masses », semble résolue, dans la sphère discursive¹⁵, en répartissant de chaque côté de l'Atlantique la dimension artistique (en Europe) et la dimension industrielle (à Hollywood).

Que s'est-il donc passé pour que l'on en arrive à cette différenciation entre cinéma d'art européen et cinéma hollywoodien « commercial » ? Il faut revenir, pour le comprendre, au début de la théorisation du cinéma comme art, dans les années 1910-1920, et cela en gardant à l'esprit la grande distinction tocquevillienne entre régime aristocratique hiérarchique et régime démocratique égalitariste. Il est vrai que l'art est traditionnellement un domaine aristocratique, ou du moins hiérarchique. Ce n'est pas seulement parce que l'art demande une éducation du goût, comme le relève Jean-Michel Arnaud, à la suite de Badiou, ni même, comme l'a brillamment montré Nathalie Heinich, parce qu'une « élite artiste » s'est constituée à partir du moment où la notion d'art a pris son sens contemporain, avec l'avènement de l'esthétique, à la fin du dix-huitième siècle, perdurant jusqu'à aujourd'hui en prenant des formes renouvelées¹⁶. C'est surtout que les œuvres d'art ont été conçues, depuis qu'une réflexion sur elles existe en Occident, soit depuis la philosophie grecque, selon l'angle de leur influence sur le public. Chez Platon, c'est ainsi qu'elles apparaissent, en étant tour à tour jugées comme offrant un plaisir sensible (inférieur au bonheur qu'occasionne la recherche du Bien), une transmission de sentiments ou d'idées (*Ion*), ou une source d'illusions qu'il faut exclure de la Cité idéale (*La République*). Aristote ajoute à cela le fait que les œuvres d'art, plus précisément les tragédies, permettent une *catharsis* de sentiments pénibles (*La Poétique*). Ces grandes formes d'influence ont dominé les réflexions sur les rapports entre œuvres d'art et public depuis lors. Et, lorsque le

¹⁴ *Ivi*, pp. 118-119.

¹⁵ Dans la sphère discursive, car évidemment, personne ne conteste que des films ayant valeur artistique proviennent de Hollywood, ou plus largement des États-Unis, tandis que la France et l'Europe produisent aussi des films n'ayant d'autre visée que d'être rentables économiquement.

¹⁶ N. Heinich, *L'Élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

Cinématographe a été inventé, avant même qu'il soit considéré comme un art, il est devenu immédiatement évident aux témoins qui ont rendu compte des premières projections publiques de l'invention des frères Lumière dans des articles de journaux, que ce nouveau médium aurait sur le public une influence encore beaucoup plus grande que tout ce que l'on connaissait, y compris dans le domaine des arts. Si bien que si Canudo, le premier, a imaginé que le cinéma puisse devenir un art, c'est d'abord parce qu'il voyait que le cinéma avait cette capacité d'influencer le public. Canudo, comme la plupart de ses contemporains, adhère aux thèses symbolistes sur la fin de l'art, c'est-à-dire sur la décadence de la conception romantique qui voyait dans l'Art, avec une majuscule, une religion de substitution aux religions traditionnelles desséchées et mises à l'écart de la gestion de la vie sociale. Il considérait, d'autre part, que le fait majeur de l'évolution du monde moderne était l'existence des foules populaires urbaines. Il avait d'ailleurs écrit un cycle romanesque intitulé « les foules nouvelles ». Il est vrai que dans son essai *Psychologie des foules*, publié en 1895, l'année même de l'invention du Cinématographe, Gustave Le Bon, avait expliqué, avec un certain succès, que le monde était entré dans l'« ère des foules ». Mais contrairement à Le Bon, pour qui ces foules populaires intrinsèquement violentes étaient une menace dont il s'agissait de comprendre les mécanismes pour les maîtriser, Canudo estimait possible de les élever spirituellement, et de répondre au besoin qu'il leur prêtait d'une nouvelle religiosité. Or, le symbolisme ayant entériné l'incapacité des Beaux-Arts à parvenir à endosser ce rôle religieux (en particulier la tentative wagnérienne de ressusciter la tragédie grecque comme forme artistique unanimiste), dans un monde moderne de plus en plus voué au matérialisme, au commerce, et finalement, comme le disait déjà Huysmans dans *À rebours*, à un mode de vie grégaire, égalitariste, « à l'américaine », Canudo perçut dans le cinéma la possibilité qu'un art nouveau surgisse : une nouvelle forme d'art total wagnérien, mais plus moderne, qui réunirait non seulement les arts, mais surtout les spectateurs, devant des spectacles conçus sur le mode de la communion spirituelle. Il s'agissait donc, grâce au cinéma transmué en « septième art » (expression que Canudo a inventé en 1919), d'influencer les foules désorientées, en leur offrant des œuvres diffusées à grande échelle, internationalement, et de manière simultanée (contrairement aux spectacles vivants). Ces œuvres seraient même potentiellement capables d'augmenter les facultés psychiques des spectateurs réunis en foules télépathes, tout en participant, en tant que langage universel et que facteur de connaissances des contrées lointaines, à l'établissement de la paix sur Terre¹⁷.

Canudo, et tous les cinéastes et théoriciens français, et même européens, qui ont défendu – en prolongeant ses thèses (comme Gance) ou en les contestant (comme Delluc) –, l'idée de cinéma comme art, s'affilient donc à la tradition philosophique remontant à la Grèce Antique consistant à évaluer le rapport entre œuvres

¹⁷ E. Plasseraud, *L'Art des foules, théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

artistiques et spectateurs en fonction de l'influence des premières sur les seconds, rapport qui crée entre les deux une hiérarchie où œuvres et artistes sont en position de domination par rapport au public (y compris quand cette influence est perçue comme négative, comme dans le cas de la propagande). Mais qu'en est-il aux États-Unis, berceau de la démocratie moderne selon Tocqueville ? Comment ce rapport a-t-il été conçu à Hollywood ? Certes, il y est aussi question, dans les premiers essais sur le cinéma, de cette influence des films sur les spectateurs. Mais il y a une autre dimension qui est prise en compte : celle de l'influence du public sur les films. Là encore, d'ailleurs, on trouve des remarques sur cet aspect-là en France, car il était impossible de ne pas voir que, comme l'a écrit par la suite l'historien de l'art marxiste Arnold Hauser, dans le chapitre de son *Histoire sociale de l'art et de la littérature* (1951) consacré au cinéma, « depuis qu'elles [les masses] sont entrées en scène en tant que consommatrices et en payant intégralement le prix de leurs réjouissances, les conditions dans lesquelles elles apportent leur bon argent deviennent un facteur décisif dans l'histoire de l'art »¹⁸. Mais ce qui nous paraît fondamental pour comprendre ce qui distingue conception européenne et américaine, c'est que l'évaluation de cette influence était totalement opposée. Gance et Dulac, pour prendre des exemples en France, que l'on retrouverait ailleurs en Europe, ont témoigné du fait que le public était un frein à leur créativité artistique, et plus largement au développement du cinéma comme art. Gance espérait pouvoir « mener la foule au-dessus de sa nonchalance »¹⁹ en lui offrant d'abord des spectacles de transition (par exemple son *Napoléon*), avant de pouvoir réellement mettre en œuvre ses « évangiles de Lumière », films artistiquement plus ambitieux pour lesquels il considérait que le public n'était pas encore prêt. Dulac était encore plus sévère : elle jugeait le public « seul responsable de la médiocrité d'un art qui pourrait s'élever en pensée et en beauté, à la hauteur des autres arts », l'obligeant à végéter au niveau de « jolies petites histoires racontées en image, et qui n'ont rien de commun avec le vrai cinéma »²⁰. En revanche, si l'on se tourne vers le cinéma hollywoodien, que ce soit chez des producteurs, ce qui semble relativement normal, mais aussi chez des acteurs, des réalisateurs ou des théoriciens, on trouve de nombreuses considérations non seulement sur la nécessité de prendre en compte l'influence du public sur les films, à cause du besoin de rentabilité qu'engendre leur coût, mais surtout sur son caractère bénéfique pour le développement de l'art cinématographique. Ainsi, Cecil B. de Mille avait publié un article sous le titre « le public a toujours raison », en 1927, auquel son producteur Adolph Zukor (Paramount) rendit peut-être hommage en intitulant ses mémoires *The Public is never wrong* (1954). Edwin Porter, l'un des premiers réalisateurs importants du continent américain, estimait que le cinéma s'est développé « parce

¹⁸ A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris, PUF, 2004, p. 844.

¹⁹ A. Gance, *Le temps de l'image est venu*, in *L'Art cinématographique 2*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927, p. 101.

²⁰ G. Dulac, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris, Éditions Paris expérimental, 1994, p. 55.

que le public demandait et rendait nécessaire l'évolution qui a été atteinte dans l'art cinématographique»²¹. Buster Keaton remarquait que les gags devaient s'améliorer, car «nous avons des publics éduqués, ils nous ont dépassé et nous demandent plus»²². Tandis que, pour ne prendre que quelques exemples, l'historien Benjamin Hampton, en 1931, jugeait qu'à l'époque muette, «de cette manière simple, et inconsciemment, le public américain commença à prendre en charge les écrans»²³. En conséquence, d'ailleurs, de nombreux réalisateurs estimaient que l'art et l'argent n'étaient pas incompatibles, et qu'au contraire même, il n'y avait pas d'art sans succès public. Pour n'en citer qu'un, Frank Borzage considérait comme «un devoir du réalisateur de faire de son film une réussite financière ; ce qui est une autre façon de dire qu'il doit plaire à son public. Un "film artistique" est en général mal nommé. Le vrai art peut être compris par vous, par moi, par n'importe qui d'autre»²⁴.

Il serait trop long de faire la liste des raisons historiques et culturelles expliquant cette différence d'approche, qu'il faudrait d'ailleurs nuancer, car l'Amérique a aussi connu un mouvement élitiste dans son approche de l'art à la fin du dix-neuvième siècle, qu'a raconté Lawrence W. Levine, en expliquant d'ailleurs qu'à cet égard, le cinéma a sans doute remplacé le théâtre comme art démocratique dans les premières décennies du vingtième siècle²⁵. On ne peut pas non plus évoquer sans simplification réductrice toutes les retombées théoriques et pratiques de ces conceptions opposées, que l'on pourrait qualifier d'élitiste, du côté européen, et de démocratique du côté américain, qui influent sur le plan de la production et de la diffusion des films comme sur celui des approches concrètes et théoriques du public. Nous ne poserons pas non plus ici l'épineuse question de savoir si le cinéma hollywoodien est vraiment démocratique, ou si cette participation du public à l'évolution de l'art cinématographique ne serait pas qu'une duperie stratégique destinée à lui inculquer des désirs qu'on lui fait prendre pour siens, où la caution artistique ne serait qu'au service d'enjeux mercantiles, comme l'école de Francfort l'a laissé entendre dans les années 1940-1950. Contentons-nous, pour conclure, de revenir à Tocqueville. L'auteur de *De la Démocratie en Amérique* nous permet en effet de cerner au moins une des raisons ayant sans doute provoqué cette différence entre les approches européennes et américaine du rôle du public, et de son influence sur les œuvres d'art. L'opposition

²¹ E. Porter, *Evolution of the motion picture* (1914), in R. Koszarsky, *Hollywood director's, 1914-1940*, New-York, Oxford University Press, 1976, p. 5.

²² B. Keaton, *Why I never smile* (1926), in Koszarsky, *Hollywood director's cit.*, p. 148.

²³ B. B. Hampton, *A History of the Movies*, New-York, Covici / Friede, 1931, p. 46.

²⁴ F. Borzage, *Directing a talking picture* (1930), in Koszarsky, *Hollywood director's cit.*, p. 235.

²⁵ «Dans l'Amérique du dix-neuvième siècle, Shakespeare était un divertissement populaire. Durant la première moitié du siècle, le théâtre jouait le rôle occupé par les films cent ans plus tard : c'était une institution démocratique, un kaléidoscope, qui présentait à toutes les classes sociales et à tous les groupes socioéconomiques une palette qui pouvait considérablement varier», L.W Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas* (1988), Paris, Éditions La Découverte, 2010, p. 34.

qu'il dresse entre la démocratie américaine où l'égalitarisme s'impose à tous les niveaux de la société, en commençant par les mœurs, et les démocraties européennes, encore engluées dans certaines formes de hiérarchie aristocratique, nous permet de comprendre pourquoi l'Amérique était plus prête que l'Europe à accepter que l'entrée des masses dans le champ de l'art, qui s'est concrétisée avec le développement industriel du cinéma, engendre nécessairement une évolution de la définition de l'art allant dans le sens de la prise en compte de l'égalité démocratique. À la définition traditionnelle élitiste de l'art, où seule compte l'influence des œuvres sur le public, et où, s'il faut reconnaître au public une influence sur les œuvres, celle-ci ne peut être évaluée que comme négative, l'Amérique fut la première à substituer une pratique et une théorisation démocratique, non tant au niveau des valeurs défendues dans les films (là où la cherchait par exemple Stanley Cavell), que dans son intuition de l'effet de relais entre films et publics, par lequel les uns et les autres s'amélioreraient et s'éduqueraient mutuellement. En célébrant l'influence du public sur les films, aux côtés de la traditionnelle influence des œuvres sur le public, Hollywood inscrivait, sans doute pour la première fois dans l'histoire de l'art, l'égalité comme le nouveau régime de l'art. Ce régime est apparu longtemps, en France et en Europe – et il l'est encore souvent, comme en témoigne l'« expert » télévisuel que nous avons évoqué au début de ce texte –, comme incompatible avec l'Art, car celui-ci ne pouvait se définir que selon le régime hiérarchique aristocratique. Pourtant, comme l'avait prophétisé Tocqueville (même si le processus n'a pas la linéarité qu'il imaginait), la diffusion de l'égalitarisme démocratique continue son chemin, y compris dans les pays européens, que gagne petit à petit, par exemple, le champ des *cultural studies*, qui légitime à la fois la consommation populaire de la culture de masse en tant qu'objet de recherche et l'activité interprétative du public face aux œuvres (donc, d'une autre manière, son influence sur elles). Cette diffusion de l'égalitarisme, avec ses conséquences, Tocqueville avait tenté de les discerner plusieurs décennies avant l'invention du Cinématographe. Sa tentative de comprendre dans son entièreté et sans parti pris (ou le moins possible) le phénomène social de l'avènement d'une société démocratique égalitariste, rend sa lecture toujours aussi féconde, même si, par ailleurs, elle peut être critiquée sur d'autres plans, n'ayant pas été intégralement confirmée par le cours de l'Histoire. Néanmoins, il nous semble qu'elle nous aide à mieux saisir ce qui s'est joué au moment où le cinéma hollywoodien s'est imposé sur les écrans du monde entier, à partir des années 1920 : ni plus ni moins que l'avènement d'un nouveau régime artistique, paradoxal par rapport à la définition de l'Art héritée du romantisme, qui était encore défendue en Europe, et plus lointainement encore des réflexions philosophiques sur l'art. Ce nouveau régime, qui est celui de la culture de masse, mêlant art et industrie, et gardant trace de la hiérarchie propre à l'art (l'influence des films sur le public) tout en lui adjoignant l'égalitarisme démocratique (l'influence bénéfique du public sur les films), ne pouvait s'épanouir d'abord que

dans la démocratie américaine. Il y était en effet plus facilement acceptable qu'en Europe, en conséquence du fait – qui explique fondamentalement pour Tocqueville l'avance de la démocratie américaine sur les formes européennes freinées par leur passé aristocratique –, selon lequel «le grand avantage des Américains est d'être arrivés à la démocratie sans avoir à souffrir de révolutions démocratiques, et d'être nés égaux au lieu de le devenir»²⁶. Le triomphe d'Hollywood et le sentiment européen de devoir le combattre « au nom de l'Art » montrent que l'écart discerné par Tocqueville, à son époque, entre les États-Unis d'Amérique et l'Europe, sur le plan de l'instauration de la démocratie, ne s'est pas encore complètement comblé, du moins sur le plan culturel.

²⁶ Tocqueville, *De la Démocratie* cit., p. 147.