



HAL
open science

Central Park, allégorie de l'espace démocratique dans la comédie hollywoodienne des années 1930

Grégoire Halbout

► **To cite this version:**

Grégoire Halbout. Central Park, allégorie de l'espace démocratique dans la comédie hollywoodienne des années 1930. *Cynos*, 2014, Frederick Law Olmsted (1822-1903) et le Park Movement américain et Les années Roosevelt (1932-1945), 2 (30), pp.45-66. halshs-01757249

HAL Id: halshs-01757249

<https://shs.hal.science/halshs-01757249v1>

Submitted on 22 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Central Park, allégorie de l'espace démocratique dans la comédie hollywoodienne des années 1930

Grégoire Halbout

Sciences Po Paris et Reims. Université Paris Descartes

D'EMBLÉE, rien ne semble rattacher cet urbaniste, concepteur du parc situé au centre de Manhattan, achevé en 1873 et d'une superficie de trois cent quarante hectares, avec un genre cinématographique considéré dans sa période classique à partir de 1934. Et pourtant, de part et d'autre, il s'agit bien d'utopie et d'une vision idéalisée de la démocratie. En 1858, Frederick Law Olmsted et Calvert Vaux gagnent le concours pour l'extension du parc new-yorkais, avec un projet intitulé « Greensward Plan ». La même année, dans une lettre écrite le 1^{er} août à Parke Godwin, Olmsted souligne l'importance du projet, « premier véritable parc conçu dans le pays » et qui constitue « une initiative démocratique de la plus haute importance » (Scobey : 16). C'est un plaidoyer destiné à rallier à son entreprise ce rédacteur en chef réputé, d'obédience républicaine. En 1946, à un siècle d'écart, Murray Silverstone, président de la Fox, résume une décennie d'efforts hollywoodiens pour la défense de la démocratie : « Le cinéma représente une des plus puissantes formes d'expression et de persuasion. [...] Il peut avoir une contribution vitale au maintien de la paix, au progrès et à la sécurité » (Ingliss : 179).

Le rapprochement entre un genre fictionnel qui s'attache à promouvoir le brassage des classes, en même temps que l'unité sociale, et un espace urbain particulièrement symbolique de la socialisation, comme le parc, n'a rien d'accidentel. Soixante ans après l'achèvement des travaux d'aménagement de Central Park, les comédies hollywoodiennes, dans le cadre de leurs stéréotypes narratifs, y situent l'une des étapes rituelles du parcours sentimental et amoureux du couple principal (« *romantic pair* »). C'est aussi dans ces mêmes années 1930 que Central Park (et l'ensemble des espaces verts de la ville de New York) retrouve son lustre et sa fonction après des décennies d'abandon, à l'initiative de Fiorello LaGuardia, élu maire de cette ville en 1934. Le parc, selon Olmsted, est un projet collectif et un espace social. Dans la

comédie cinématographique de l'entre-deux-guerres, Central Park fournit une vignette narrative récurrente qui signe le caractère idéologique du genre. Ainsi, utopie urbaine et utopie cinématographique se rejoignent à travers la « médiation spatiale de la diversité urbaine » (Kosnoski : 51).

En effet, au cours des années Roosevelt, le cinéma américain est en mesure de participer à la discussion démocratique, en dépit d'une position ambivalente au sein des forces politiques et médiatiques. Il s'empare pour cela des représentations symboliques de la culture américaine dont la nature (et le parc, son succédané) constitue un élément majeur. En langage hollywoodien, Central Park est l'espace de la rencontre et de la félicité amoureuse. Ce motif narratif récurrent des comédies du New Deal, dont une grande partie doit son inspiration aux bouleversements provoqués par la Grande Crise, nourrit une représentation idéalisée dans le prolongement du *park movement* : un espace préservé au cœur de la ville, où s'opèrent la reconnaissance des cœurs, ainsi que le mélange social et l'apprentissage de l'altérité.

La comédie hollywoodienne, expression majeure de la culture populaire des années 1930

La comédie constitue l'un des genres cinématographiques dominants de l'entre-deux-guerres aux États-Unis. Fertile et polymorphe, elle se nourrit de toutes les influences. Elle emprunte ses trames narratives au film de gangster (*Ball of Fire*, *Boule de feu*, Hawks, 1940), au film policier (*It's a Wonderful World*, *Le Monde est merveilleux*, Van Dyke, 1939), au théâtre de boulevard (*The Philadelphia Story*, *Indiscrétions*, Cukor, 1940 ; *Too Many Husbands*, *Trop de maris*, Ruggles, 1940), préfigure le *road movie* (*It Happened One Night*, *New York-Miami*, Capra, 1934) et fixe les règles narratives du *newspaper picture* (*Mr. Deeds Goes to Town*, *L'Extravagant Mr. Deeds*, Capra, 1936 ; *Woman of the Year*, *La Femme de l'année*, Stevens, 1942). Elle puise encore son inspiration dans les nouvelles publiées par les magazines grand public (*Bringing Up Baby*, *L'Impossible M. Bébé*, Hawks, 1938). Sur le plan formel, la comédie classique hollywoodienne confirme ses caractéristiques de genre attrape-tout, instable, indéterminé et ouvert. Elle convoque les codes du fantastique (*I Married a Witch*, *Ma Femme est une sorcière*, Clair, 1942), du dessin animé (*The Palm Beach Story*, *Madame et ses flirts*, Sturges, 1942), du film noir (*His Girl Friday*, *La Dame du vendredi*, Hawks, 1940), de la comédie musicale (*Vivacious Lady*, *Mariage*

Central Park, allégorie de l'espace démocratique

Incognito, Stevens, 1938) et frôle souvent le mélodrame, en particulier dans son inflexion sociale (*5th Avenue Girl*, *Un Ange en tournée*, LaCava, 1939 ; *Bachelor Mother*, *Mademoiselle et son bébé*, Kanin, 1939).

Cette plasticité lui confère un pouvoir narratif accru. Les films comiques des années 1930 peuvent aborder, à travers les quatre sous-genres qui les caractérisent, toutes les questions sociales et politiques. La comédie burlesque, héritée du muet, subsiste sous une forme amoindrie, à travers les films des Marx Brothers, le tandem Laurel et Hardy qui franchit avec succès le cap du parlant et du long-métrage, Charlie Chaplin, plus rare, ou encore les productions construites autour du personnage de W. C. Fields. Hollywood prend par ailleurs ses distances avec la comédie sophistiquée, essentiellement représentée par les œuvres de réalisateurs comme George Cukor (*Our Betters*, *Haute Société*, 1933 ; *Sylvia Scarlett*, *Sylvia Scarlett*, 1935) ou Ernst Lubitsch (*Trouble in Paradise*, *Haute père*, 1932 ; *Design for Living*, *Sérénade à trois*, 1933 ; *Angel*, *Ange*, 1937 ; *That Uncertain Feeling*, *Illusions perdues*, 1941). Les intrigues sentimentales de salon (*drawing room comedies*) et la peinture de la société urbaine aisée ne sont plus adaptées au contexte de l'Amérique en crise. Les studios californiens développent deux « nouvelles » expressions comiques apparentées : la comédie sociale ou « populiste » et la comédie *screwball*. Leur ligne narrative contestataire et satirique s'épanouit dans l'expression comique : une histoire d'amour ; une rencontre qui conduit au choc des classes. Ces deux catégories dominent la comédie hollywoodienne à partir de 1933-34. La première, largement identifiable à Frank Capra, délaisse les espaces confinés des salons et les intrigues mondaines pour rejoindre le spectateur dans la rue. Par sa mise en scène des classes moyennes, vigoureuse et souvent mélodramatique, elle a contribué à caractériser le cinéma de l'âge classique hollywoodien comme celui de « l'identification et de la participation » (Bourget : 225). Elle tient, en effet, un discours politique et social qui se veut démonstratif et convaincant. Les comédies de Leo McCarey, Gregory LaCava ou Frank Capra, proposent, sur fond de références explicites à la crise économique des années 1930, une solution globale articulée sur la confiance en la capacité de l'initiative individuelle. Le héros se caractérise par son engagement politique. Héritier direct de la philosophie jeffersonienne – le personnage interprété par James Stewart dans *Mr. Smith Goes to Washington* (*M. Smith au Sénat*, Capra, 1939) s'appelle « Jefferson Smith » –, il incarne l'Américain moyen et les valeurs fondatrices de l'Amérique. Il est issu des petites villes où il fait

bon vivre à l'écart de l'influence fédérale. Peu convaincue par l'efficacité des élites, la comédie populiste rappelle que le progrès social dépend de l'action de l'homme de terrain (*The Talk of the Town, La Justice des hommes*, Stevens, 1942) et de sa prise de conscience individuelle plus que de réformes de structures. Jefferson Smith met fin à la corruption du Sénat (*Mr. Smith Goes to Washington*) ; John Doe (Gary Cooper) prévient la prise du pouvoir par une organisation fascisante (*Meet John Doe, L'Homme de la rue*, Capra, 1941). Les récits s'achèvent par un éloge de la démocratie américaine, cadre idéal permettant au héros d'orchestrer le rassemblement général, symbolisé par les séquences finales de liesse collective (*Lady for a Day, La Grande Dame d'un jour*, Capra, 1933 ; *You Can't Take It With You, Vous ne l'emporterez pas avec vous*, Capra, 1938).

Comme la comédie populiste, la version loufoque ou *screwball*, opère un recentrage narratif et idéologique sur la classe moyenne, perçue comme un véritable enjeu et un acteur fondamental du développement social. Les histoires présentent cependant le caractère atemporel du conte de fées et privilégient la concentration narrative sur le couple et ses problèmes. Dans cette configuration, la représentation sociale, bien que reléguée à l'arrière-plan, est toujours présente : c'est une constante de cette décennie qui produit ces *socially conscious movies* (films à conscience sociale). Le spectre de l'expression comique hollywoodienne est, en effet, si large que les deux formes de comédies remplissent des fonctions complémentaires. La version *screwball* s'attache à souligner le caractère frondeur et novateur du tandem amoureux. La version populiste se singularise par une intention plus démonstrative. On y rit moins. La priorité narrative est attribuée à la figuration d'une société à une époque donnée, qui apparaît aujourd'hui historiquement datée, et à la recherche des remèdes aux difficultés qu'elle rencontre. Pour cette raison, la primauté du sujet social favorise la représentation exacerbée de l'espace public – bâtiments institutionnels, rues, hôtels de ville, parcs urbains – plutôt qu'une mise en valeur de l'espace privé sentimental et conjugal. Toutefois, derrière le foisonnement de l'expression comique à Hollywood pendant les années 1930 (comédie musicale, comédie sophistiquée, comédie burlesque, comédie populiste et comédie *screwball*) se dessine cette gravité qui exprime la conscience sociale d'un médium et d'une époque. James Harvey, spécialiste de la comédie hollywoodienne, cite ainsi André Bazin :

Central Park, allégorie de l'espace démocratique

Contrairement à ce qu'il paraît, la comédie était en réalité le genre le plus sérieux à Hollywood, en ce qu'il reflétait, à travers l'expression comique, les convictions morales et sociales les plus profondes de la vie américaine. (Harvey : 83)

C'est ici l'intérêt de la comédie classique hollywoodienne, au regard des années Roosevelt. Aborder un genre cinématographique de l'époque classique ouvre un champ de perspectives multiples. C'est d'abord couvrir une dimension historique, pour l'Amérique rooseveltienne : la crise de 1929, l'élection de Franklin Roosevelt, l'entrée en guerre des États-Unis. Cette approche ouvre également sur une dimension sociologique, avec la classe moyenne américaine dans tous ses états et ses questionnements. Le troisième intérêt pédagogique se trouve dans une dimension morale et politique : principalement, les effets de la crise de 1929 sur la gouvernance américaine, la modification des rapports entre État fédéral et communauté des citoyens, le consensus « national » sur le contrôle des contenus filmiques, avec la censure interne hollywoodienne. Étudier le film classique hollywoodien, c'est s'intéresser à la représentation « en temps réel » des modifications majeures qui caractérisent les années Roosevelt. Dans les comédies, en particulier, les questions d'intimité et l'instauration d'un nouvel ordre amoureux et conjugal (le « New Deal » du mariage) rejoignent – à travers l'espace symbolique du parc (et de Central Park) – la dimension sociale et politique du projet américain, malmené par la crise majeure des années 1930. Le parc et son utilisation au cinéma témoignent de la volonté de représenter une société américaine en mutation.

C'est ici tout l'intérêt de la capacité figurative du cinéma. Dans ce rapprochement entre le *park movement* et ce qu'il en subsiste, réinterprété, dans la figuration du parc dans la comédie des années 1930, le film pose la question de la représentation dans un espace public élargi, ainsi que la rencontre entre concepteurs (les responsables des studios) et usagers du cinéma. Hollywood se fait l'écho des attentes de l'opinion publique en matière de vie privée et organise une médiation fictionnelle, en dépit des obstacles émanant de la censure interne et de la surveillance sous laquelle le cinéma est placé en raison de sa puissance même.

L'âge d'or d'Hollywood : première puissance médiatique, laboratoire économique et industrie sous tutelle idéologique

Dès mars 1933, l'administration Roosevelt s'attaque aux grandes réformes économiques et sectorielles. Hollywood, qui s'était prononcé en faveur des Républicains aux élections de 1932, aurait pu s'attendre à des représailles. L'activité cinématographique se trouve, en effet, en pleine phase d'intégration verticale (production, distribution et exploitation des films). Depuis la décennie précédente, cette activité artisanale s'est muée en industrie intégrée. En outre, pour financer le progrès technologique et l'accès au son, les studios ont dû faire appel à des aides extérieures. Hollywood est devenu victime de son succès et du progrès. Si l'introduction du son apparaît comme une victoire pour le mode d'expression cinématographique, elle conduit aussi les studios pionniers dans ce domaine, Warner Bros et la Fox, à céder le pouvoir aux sociétés de communication, American Telephone et Radio Corporation of America, qui financent ces découvertes et s'imposent dans le capital des studios. Or ces sociétés se trouvent liées financièrement aux intérêts des mêmes grands groupes, les Morgan ou Rockefeller qui, préalablement, par l'intermédiaire de leurs établissements bancaires, ont investi dans la concentration des studios hollywoodiens dans les années 1920. C'est également vers eux que les producteurs californiens se tournent pour chercher un refinancement lorsque les répercussions de la crise boursière de 1929 affectent la fréquentation des salles de cinéma. Aussi, devant la gravité de la situation économique, Roosevelt décide-t-il plutôt de s'allier la jeune industrie cinématographique qu'il inclut d'emblée dans sa stratégie de coopération avec les industriels. Le cinématographe devient un des secteurs d'expérimentation du NIRA (National Industry Recovery Act) destiné à confier au monde des affaires le soin de la régulation et de la coordination de ses activités. Il s'agit d'inciter chaque secteur de l'économie à rationaliser ses pratiques professionnelles autour des plus puissants. Des codes de pratiques commerciales (limites du temps de travail, salaire minimum et standards de production) doivent être élaborés sous l'autorité de la NRA (National Recovery Administration) et le gouvernement choisit l'industrie cinématographique, certes fragile mais en voie d'intégration avancée, comme secteur d'expérimentation. Ainsi s'explique la présence du logo de la NRA et de la mention « *We do our part* » (« Nous participons... à l'effort ») dans les génériques de certains films hollywoodiens au milieu des années 1930. Et, en dépit de la fronde efficace des propriétaires et des exploitants de salles de

Central Park, allégorie de l'espace démocratique

seconde diffusion qui rendent en grande partie caduques ces initiatives, Hollywood, reconnu pour sa puissance, participe à l'action collective.

Dans le même temps, le cinéma américain n'est pas pour autant doté de la libre parole. Depuis un arrêt de la cour suprême de 1915, les films sont assimilés à la publicité (« *business pure and simple* ») (*Mutual Film Corporation v. Industrial Commission of Ohio*) et, à ce titre, ne sont pas couverts par le premier amendement à la Constitution qui protège la liberté d'expression de toute tentative d'encadrement par le pouvoir législatif (*Mutual Film Corporation v. Industrial Commission of Ohio*). Ce statut inférieur a probablement facilité la mise sous contrôle des contenus filmiques à partir de 1934. Pour pallier les boycotts croissants suscités par les organisations religieuses, les studios se dotent d'un Code de production et d'une institution (le « Hays Office »), chargée de le faire respecter. Dorénavant, la création hollywoodienne est soumise à un processus d'approbation sévère, destiné à anticiper et à éviter toute censure locale, une fois le film terminé. On ne peut certes pas parler d'unanimité. Il existe cependant aux États-Unis, sous l'administration républicaine de Hoover comme sous celle du parti démocrate, une méfiance générale pour cette expression aussi séduisante que massive. Eleanor Roosevelt elle-même se félicite de l'adoption d'une censure interne hollywoodienne dans sa première allocution à la radio le 9 juillet 1934 :

Le cinéma est un sujet important pour tout le pays. Je suis extrêmement contente que la profession cinématographique ait nommé un censeur dans ses équipes. M. Joseph Breen adjoint de Will H. Hayes, aura le rôle de censeur dans cette profession. C'est une question qui se situe depuis longtemps au cœur des préoccupations des organisations féminines, en particulier bien sûr, à cause d'un tel succès du cinéma auprès des enfants. Cette annonce devrait vraiment contribuer à ce que ces organisations ressentent que la profession cinématographique tout entière est désireuse de coopérer et d'utiliser son pouvoir considérable pour le progrès du pays.¹

Malgré ces entraves, le cinéma hollywoodien affiche sa responsabilité morale d'industriel. Les possibilités apportées par le parlant, l'amélioration des intrigues et des procédés techniques arrachent

¹ Article du *New York Times*, dans son édition du 10 juillet 1934, qui relate l'intervention radiodiffusée d'Eleanor Roosevelt, en déplacement officiel à Chicago le 9 juillet.

les *moving pictures* à leur statut populaire. Il est devenu un médium puissant qui s'adresse à toute la société américaine. Son discours est pensé et organisé. Tout au long de la décennie et avant même l'intégration d'Hollywood dans l'effort de guerre, dirigeants et producteurs affichent ainsi une conscience aiguë de leurs missions et ne cessent d'invoquer la responsabilité des films dans l'évolution de la société américaine et de ses valeurs. En 1942, à propos d'une scène délicate de *The Talk of the Town*, une productrice de la Columbia souligne les dangers de la représentation de l'autodéfense qui se situerait à l'opposé de « ce que signifie véritablement la démocratie ». Et de parler de la recherche d'un « contrat social convenable ».² Le consensus s'effectue autour de la conviction que les films d'Hollywood constituent le premier *mass medium* à apporter la capacité à fusionner toutes les distinctions de classes dans une culture de la consommation ostensiblement homogène. C'est ici toute l'ambiguïté du cinéma hollywoodien. Il est à la fois considéré comme un laboratoire économique et constamment placé sous étroite surveillance. Pourtant, même muselé, c'est un médium particulièrement efficace qui s'invite dans le débat démocratique. Avec sa production organisée en grands genres (dont ici la comédie de l'entre-deux guerres) et sa proximité émotionnelle avec ses publics, il se trouve en mesure d'initier et de nourrir un débat démocratique avec eux. Son fort pouvoir symbolique lui permet d'établir une légitimation des représentations spatiales (considérées comme l'espace où s'inscrit le débat public : Stanley Cavell, Nancy Fraser...). Dans les années 1930, plus de quatre-vingts millions de spectateurs vont au cinéma par semaine, pour 35 cents la séance. Plus que n'importe quelle autre causalité extérieure, c'est le contexte dans lequel le cinéma s'adresse au public qui conditionne son discours et sa posture. Par son statut de premier loisir populaire devant la radio, il est en position de discussion, presque de négociation démocratique permanente avec le public. C'est un cinéma du dialogue, avec des codes de discours et la recherche de l'adhésion avec les spectateurs. Il introduit une discussion sur des valeurs, avec les réajustements nécessaires si le public ne suit pas. Les éléments paratextuels, précédemment évoqués au sujet de *The Talk of the Town*, témoignent de cette démarche de compromis entre les missions que les studios se sont fixées et l'attention avec laquelle ils vérifient la réception

² Lettre de Eve Ettinger, membre de la Columbia, à D. A. Doran, 16 janvier 1942, dossier Production Code Administration (PCA) *The Talk of the Town*, The Margaret Herrick Library, AMPAS, Los Angeles.

Central Park, allégorie de l'espace démocratique

de leurs messages par le public. La conséquence la plus marquante de cette partie à deux joueurs est la contribution d'Hollywood à l'alimentation des grandes utopies communautaires. La fiction filmique propose ainsi une vision romancée du pays qui reprend des thèmes et des images aisément identifiables par tous. La comédie des années du New Deal promène le couple d'amoureux à travers des espaces urbains socialement connotés. C'est un rendez-vous public qui s'inscrit dans des espaces géographiques collectifs et démocratiques, accessibles à tous, aisément identifiables comme le forum où s'exprime la parole publique et privée.

Central Park, étape rituelle de la déambulation amoureuse

Sociale ou loufoque, la comédie de l'entre-deux-guerres se définit par des stéréotypes narratifs aisément identifiables. Elle obéit à une quasi-unité de lieu et se déroule à Manhattan, ville du pouvoir et de l'argent, qui favorise les ascensions sociales les plus fulgurantes. En bordure du parc se dressent les hôtels particuliers de ceux qui ont su faire fortune et incarner le rêve américain. C'est l'endroit propice aux rencontres improbables selon les principes du conte de Cendrillon. Fondée sur des mécanismes récurrents comme le « *cute meeting* » (« jolie rencontre »), l'appariement incongru et les multiples obstacles à la réalisation de l'amour, la comédie « romantique » aborde les questions d'espace, réel ou symbolique. Elle figure, à travers les chamailleries amoureuses ainsi que la confrontation entre l'ancienne et la nouvelle génération, l'affrontement des classes sociales. L'amour, et l'âpre négociation sur ses conditions d'exercice, expriment la prise de possession des lieux sociaux par le couple. L'espace n'est plus seulement lié au corps mais doit être compris comme l'expression d'un statut existentiel. Conséquence ou non de la formule du « *boy-meets-girl* » (un garçon rencontre une fille), les espaces d'origine deviennent incompatibles avec le personnage et sa situation dans la société : le provincial émigré à New York, la chômeuse à la rue, le jeune héritier en rupture de ban... Ainsi s'établit un système d'oppositions qui structure les intrigues : héros et communauté, la petite ville contre la grande ville (*Mr. Deeds Goes to Town*), les gouvernements d'États face au gouvernement Fédéral (*Mr. Smith Goes to Washington*), l'univers des riches et celui des petits employés (*Easy Living, Vie facile*, Leisen, 1937 ; *5th Avenue Girl*). Dans cette organisation binaire, caractéristique des récits à fonction mythologique, le duo ville–campagne occupe une place particulière qui se repère dans l'ensemble de la fiction américaine.

Comme le souligne Sam Girgus, le cinéma, après la littérature, ne manque pas de mettre en scène le rite de passage de la campagne à la cité (Girgus : 61). Réminiscence de la nature américaine et de ses manifestations spectaculaires, les parcs conçus par Frederick Law Olmsted (en particulier ceux de l'agglomération new-yorkaise : Central Park, Prospect Park, Battery Park et Riverside Drive Park), fournissent des vignettes sociales idoines pour la représentation de l'espace public à l'écran. Central Park s'inscrit par conséquent de manière fort opportune dans ce système d'oppositions et devient, dès les premiers films parlants, une étape obligatoire de l'itinéraire sentimental.

À propos de ce qu'il a baptisé la comédie hollywoodienne du remariage (1981), Stanley Cavell a souligné cette obsession des protagonistes à porter leur discussion conjugale sur la place publique. C'est une des manifestations de l'envahissement de la sphère publique par des questions d'ordre privé et qui s'applique aussi bien aux récits portant sur la rencontre (« *new love* ») que sur la réconciliation (« *old love* »). Cette prise de possession de la ville s'exprime par une déambulation et une course-poursuite frénétique en voiture, à bicyclette, en métro, ou en autobus. Les bâtiments officiels et les lieux symboles de l'ordre sont investis : tribunaux, commissariats de police et prisons. Les amoureux sont filmés dans une vertigineuse succession d'espaces de transition. Rencontres, disputes, premiers baisers et réconciliations se produisent à la faveur des couloirs et des escaliers (*You Can't Take It With You*), des ascenseurs, des perrons et des seuils de porte (*5th Avenue Girl*), ou encore des embrasures de fenêtre (Halbout : 369-377). Trois principaux lieux ou rassemblements symboliques constituent des points de repère dans ce dédale : les grands magasins, les réceptions (privées ou officielles) et le parc urbain. Ils fournissent le cadre propice pour la représentation des affrontements précédemment décrits et constituent des étapes narratives familières aux spectateurs assidus des années 1930. Un signe de connivence diégétique leur est ainsi adressé en vertu des principes de répétition et de familiarité qui sous-tendent les genres hollywoodiens.

Au cours de son vagabondage, le couple conteste donc les répartitions admises : dedans-dehors, ordre-désordre, privé-public, sérieux-amusement. La nature et ses avatars tiennent une place primordiale au cœur de cette esthétique du mouvement, avec le refuge dans les maisons de campagne et les chalets à la montagne ; sans oublier les promenades, rencontres et conversations favorisées par les jardins, les forêts et les parcs. Le sens du déplacement peut s'interpréter comme allant de la réclusion au paradis terrestre, dans le cadre d'une opposition

Central Park, allégorie de l'espace démocratique

traditionnelle entre nature et culture. Au sein de cette géographie amoureuse, Central Park constitue une étape clef. La nature urbanisée fournit, en effet, le lieu grâce auquel peut se résoudre la double opposition « histoire d'amour contre société » et « nature contre culture ». Cette figuration du jardin d'Éden, ce « green world » (aussi dénommé « ailleurs vert » par Cavell), plus qu'un simple interlude, abrite le miracle de l'amour et la reconnaissance de l'autre : rencontre (*If You Could Only Cook, La Fiancée imprévue*, Seiter, 1935), errance amoureuse (*Joy of Living, Quelle joie de vivre !*, Garnett, 1938), éclosion des sentiments et premiers baisers (*You Can't Take It With You*), lieu de réconciliation finale (*Bachelor Mother*), espace protégé et magique où l'on peut faire le point sur soi-même (*Mr. Deeds Goes to Washington*). Il fournit encore le cadre propice au point de départ du récit et à la régénération individuelle lorsque, malmenés par le sort, les personnages y font une rencontre fortuite qui bouleverse leur existence. Certaines configurations présentent un montage de séquences simple. L'action de *5th Avenue Girl* est exposée en trois grandes séquences successives : dans les bureaux de la société Amalgamated Pump Co (avec un plan d'ouverture sur l'immeuble), où Mr. Borden constate l'état désastreux des affaires ; de retour dans son hôtel particulier de la Cinquième Avenue où il découvre sa solitude le jour de son anniversaire ; dans Central Park, où il rencontre une jeune femme (Mary Grey/Ginger Rogers). La réunion utopique du millionnaire et de la chômeuse, par une douce soirée de printemps, près des arbres en fleurs, conduit à la rédemption familiale et au retour des Borden sur la voie du bonheur. L'emboîtement des séquences et des espaces (bureau, domicile, parc) établit les trois étapes stéréotypiques : le contexte social, l'expression du manque et la rencontre qui marque le début de l'aventure amoureuse.

Le parc s'impose par conséquent comme un point de passage obligé qui exprime le rattachement des protagonistes à la communauté. Dans les comédies urbaines, à proximité des hôtels particuliers où les générations s'affrontent (*Easy Living, 5th Avenue Girl*), l'immense étendue verdoyante du centre de Manhattan rappelle l'importance de cet espace public, symbole de démocratie. Il renvoie aux idéaux qui ont présidé à la réalisation de Central Park. La *Central Park Commission* qui supervisait le projet comptait parmi ses membres de nombreux affiliés au *Tammany Hall*, parti informel de tendance démocrate. Dans la vision sociale de Frederick Law Olmsted et Calvert Vaux, le parc est destiné au temps de liberté et de repos des riches comme des pauvres. C'est un lieu où toutes les classes doivent se mélanger dans le cadre

d'une expérience champêtre : « un endroit tranquille et pittoresque qui serve d'antidote contre le stress urbain » (Kosnoski : 52). La présence de Central Park dans les comédies des années 1930 rattache les récits à un contexte social. Lorsque Mr. Borden demande à Mary Grey (*5th Avenue Girl*), à qui il ne reste que cinq dollars en poche, ce qu'elle va faire si « rien n'arrive », celle-ci lui rétorque qu'elle dormira dans le parc : « Qu'y a-t-il de mal à cela ? » Pour le public de l'époque, c'est une référence explicite aux travaux de réhabilitation des espaces verts new-yorkais initiés par LaGuardia.³ En s'appuyant sur Robert Moses, il fait remettre en état Central Park. Après des décennies d'abandon, l'endroit était en effet devenu le refuge des laissés-pour-compte de la Dépression qui s'y s'étaient progressivement installés jusqu'à y créer un bidonville. Il y a donc une réelle actualité du parc, dans les années 1930, qui se prolonge dans certaines fictions hollywoodiennes. Celles-ci expriment l'espoir et le projet d'une société sans classes par le symbole du parc, ce paradis social qui favorise la rencontre des milliardaires et des petites employées (*5th Avenue Girl*), des industriels et des chômeuses (*If You Could Only Cook*). Sa patinoire fournit encore un terrain de jeu et d'amusement où les inhibitions tombent et les personnalités se libèrent (*Joy of Living*). La halte dans Central Park permet, certes, de (re)trouver le bonheur et un second souffle ; mais elle représente par-dessus tout le rattachement du couple à la communauté et réaffirme l'importance de l'échange et de la mixité sociale.

Le mythe de la société sans classes où tout le monde travaille, construite sur le *merit system*, se situe au centre des enjeux du projet américain, ébranlé par la Dépression.⁴ Dans les années 1930, la « classe moyenne » américaine, qui poursuit son essor amorcé à la fin du siècle précédent, représente un enjeu considérable pour les États-Unis. Elle devient le « symbole du siècle américain » (Zunz : 13). Le contrat social se fonde sur une politique de consommation de masse permise par une structure sociale ouverte et une classe moyenne en pleine expansion.

La réussite économique [des États-Unis] se matérialise grâce au travail des Américains au sein de grandes organisations et à la consommation de masse d'objets manufacturés. (...) Un système de production, de distribution et de communication de

³ Membre du parti républicain mais rallié à la philosophie et aux mesures du New Deal, LaGuardia fut maire de New York de 1934 à 1945.

⁴ Dans *5th Avenue Girl*, lors de leur rencontre au parc, Mr. Borden demande à Mary Grey si elle a un travail. Celle-ci répond : « Qui en a un ? » (— *Have you got a job? — Who has?*).

Central Park, allégorie de l'espace démocratique

masse réclamait une vaste classe moyenne de producteurs et de consommateurs. (Zunz : 93)

Le comportement de cette classe du milieu – qui constitue plus de soixante pour cent de la population active à partir de la Seconde Guerre mondiale – présente deux aspects caractéristiques de l'élévation du niveau de vie : augmentation de la consommation et essor du temps libre. C'est une armée de consommateurs individuels à qui s'ouvre une catégorie où le cinéma occupe l'une des toutes premières places : les loisirs. C'est ici que se rejoignent les préoccupations du premier médium américain et les grands urbanistes. Devant les difficultés des années Roosevelt, la fiction hollywoodienne s'efforce de raffermir le moral collectif en réitérant à sa manière cette promesse de contrat social. Elle s'attache à rappeler la définition de la société sans classes. Ces comédies, qui ne manquent jamais de représenter la baie de New York avec la statue de la Liberté à l'arrière-plan, marquent la rupture avec la société européenne et ses castes. Par opposition à ces régimes défailants, où les prétendants aristocrates sont corrompus (le comte qui veut monnayer les lettres d'amour de Tony Gateson, dans *Love Is News/L'Amour en première page*, Garnett, 1937), l'Amérique revendique une société une et solidaire. C'est le sens du discours tenu par le grand-père de Chris, « Old Christopher West », à sa petite-fille dans *Cafe Society (Femme du monde*, Griffith, 1939) :

Je me demande si tu sais ce que le mot société veut dire. Ça ne signifie pas simplement l'argent ou une prétendue différence entre les classes. Le *Webster* dit que c'est un groupe associé dans un but d'utilité réciproque ou commune. L'utilité, la responsabilité pour les autres et envers les autres. C'est quelque chose qui ne se démode pas. Et si c'est le cas, Dieu nous garde !

Cette société accueille et donne sa chance à ceux qui savent faire preuve d'initiative et de détermination. Toutefois, la fiction prend soin de tempérer la glorification de l'énergie et de l'individualisme, héritée de la tradition républicaine. Elle se fait l'écho d'un courant de pensée qui prône, dans cette société rooseveltienne, la recherche d'un équilibre entre initiative personnelle et effort collectif. Ensuite, elle prend soin de diriger les représentants des groupes sociaux en difficulté vers le havre social représenté par Central Park. Même situé en lisière de l'avenue la plus chère de la ville, il est ouvert et facilement accessible à la classe

moyenne et ses petits employés.⁵ Il semble comme « aller de soi ». La question de son existence ne se pose pas. Les dialogues ne mentionnent jamais le fait d'aller au parc (s'amuser, se détendre, réfléchir). Avec une ellipse caractéristique du style transparent hollywoodien, les séquences dans Central Park s'imposent avec évidence, dans une continuité narrative « naturelle » avec ce qui précède. L'accès à cet endroit de sociabilité est octroyé à tous les citoyens américains, sans condition de revenus ni de statut social. C'est bien pour cela qu'il est conçu et que l'absence de préjugés permet d'y rencontrer son opposé social (*If You Could Only Cook*), quitte à utiliser le stratagème du quiproquo pour infléchir le récit dans le sens souhaité : Joan, fille d'universitaire ruinée, prend un grand dessinateur industriel pour un pauvre sans emploi. La comédie hollywoodienne apporte sa contribution à la réaffirmation du *merit system*⁶ américain et du mythe de la société sans classes où tout le monde travaille. Elle relaie ainsi une des préoccupations majeures de l'Amérique de l'entre-deux-guerres où l'on croit au nivellement social par l'enrichissement collectif et l'élévation du niveau de vie :

[...] les modèles de stratification sociale des spécialistes du marketing et des sociologues prétendaient décrire une société sans clivages majeurs, où aucune strate n'était figée. Les chercheurs affinaient les méthodes afin de pouvoir mesurer les moindres nuances de la société : un continuum de sous-classes définies par des caractéristiques telles que l'accès à l'éducation, le revenu, les types de relations sociales. Ils croyaient à la possibilité d'une société où les classes deviendraient obsolètes parce que déradicalisées par leur participation au marché de masse. (Zunz : 138)

Olmsted n'avait pas nécessairement anticipé les secousses qui ébranleraient le système social américain dans les années 1930, mais il observait les mutations profondes de la société américaine de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle : urbanisation et industrialisation ; forte expansion démographique créant des groupes sociaux disparates qu'il faudrait regrouper ; émergence d'une classe moyenne, levier de la

⁵ Dans la vision d'Olmsted, il s'oppose aux jardins de quartiers privés qui se sont développés dans la partie sud de Manhattan et dans les métropoles européennes. Ces espaces marquent un souhait de fermeture et de préservation face à l'explosion démographique et à l'urbanisation croissante.

⁶ Système de recrutement et de promotion fondé sur les compétences de la personne.

Central Park, allégorie de l'espace démocratique

croissance du pays. D'où son souci de rassembler des catégories sociales radicalement différentes : « riches et pauvres, jeunes et vieux, Juifs et *Gentils* » (Kosnoski : 56). La comédie hollywoodienne, avec le motif narratif du parc, creuset du *melting pot* américain, renouvelle la représentation de cette fonction médiatrice du parc public et urbain.

Central Park à l'écran, stratégie de médiation spatiale, narrative et politique

Dans un article paru dans la revue *Space and Culture*, Jason Kosnoski (2011) s'est attaché à mettre en perspective les réflexions de la politiste Iris Marion Young (1990) sur la complète liberté de circulation urbaine comme principe d'égalité et de participation démocratique, avec les idéaux de Frederick Olmsted. Il retire de cette comparaison trois caractéristiques principales du parc urbain tel que ce dernier le conçoit : un lieu de brassage et de mise en présence des diversités sociales, propice à la prise de parole et à l'échange d'idées, et qui maintient un équilibre délicat entre un espace collectif et la poursuite d'échanges plus intimes. La relecture sous cet angle des schémas d'intrigue et de représentation de la comédie hollywoodienne des années Roosevelt confirme l'adéquation heureuse, et injustement ignorée, entre la fonction sociale du parc olmstedien et la fonction communicationnelle et sociale d'un genre cinématographique, en tant qu'il intègre la représentation du parc urbain dans ses motifs narratifs.

Au-delà des notions de repos et de restitution des beautés de la nature américaine, les séquences situées dans l'espace public ouvert du parc se présentent comme une vitrine de la société américaine de l'entre-deux-guerres. Il suffit pour cela d'observer avec attention la profondeur de champ qui caractérise la plupart des plans. Elle permet d'introduire une action secondaire qui vient enchâsser l'action principale, concentrée en général sur la promenade des personnages principaux ou sur leur conversation. La séquence d'ouverture de *Ball of Fire* se situe à Central Park. Nous sommes début avril. Le printemps est arrivé brusquement et une équipe de savants effectue sa première promenade de détente dans le parc. Le premier plan présente en plongée Columbus Circle et l'entrée de Central Park. Il est suivi d'un fondu enchaîné sur une fontaine autour de laquelle déambulent des promeneurs, essentiellement par couples. Une musique non diégétique accompagne à un rythme enlevé cette effervescence printanière. Le plan suivant montre les encyclopédistes qui marchent en rang serré. À l'arrière plan, on distingue trois enfants en train de jouer avec un chien. Vient une série de plans rapprochés sur les

vieux garçons qui respirent l'air à plein poumon et commentent la température ; en toile de fond, apparaissent alors deux hommes d'affaires qui flânent dans l'allée. Ce tableau champêtre se termine par un resserrement sur le personnage de Bertram Potts (Gary Cooper), le héros du récit, absorbé dans la lecture d'un des articles de l'encyclopédie en cours de rédaction. La profondeur de champ permet de remarquer à nouveau toute une vie sociale à l'arrière-plan avec, cette fois, une série de marins en costume qui se promènent seuls ou avec leur petite amie. *If You Could Only Cook* brandit une imagerie semblable dans la deuxième séquence du film. Un travelling latéral suit Jim Buchanan (Herbert Marshall) empruntant une allée du parc d'un pas harassé. Au second plan, un employé ramasse les détritiques tandis qu'à l'arrière-plan passe un groupe de cavaliers. Le jeune homme s'assied sur un banc (la rencontre fortuite) et la conversation s'engage avec sa voisine. Pendant cette découverte réciproque, le point sur l'image est assez net pour remarquer au fond, sur une grande pelouse, un autre groupe : des joueurs de base-ball, cette fois. Militaires, *businessmen*, enfants, couples d'amoureux, employés municipaux, cavaliers et sportifs, familles en promenade... Central Park est un des lieux symboliques où se déploie la parade sociale, orchestrée ici par la comédie. À aucun moment, le couple principal n'est laissé dans l'isolement fictionnel. Le récit exprime sur deux niveaux cette idée du brassage social. Il concerne à la fois le duo bizarrement assorti et la représentation du public qui les entoure. Qu'il s'agisse d'une déambulation (*Ball of Fire*) ou d'une conversation assise (*You Can't Take It With You*), une activité collective accompagne toujours l'action principale. La liberté de mouvement semble appartenir à toutes les classes sociales, dans cet espace dédié aux activités les plus diverses dans ses allées, sur ses pelouses et à l'ombre de ses bosquets. Sont ainsi créées les conditions favorables pour abolir les barrières physiques ou symboliques entre les quartiers. La médiation spatiale ouvre ici la possibilité d'une communauté sociale hétérogène. Dans la première séquence à Central Park, Mary Grey fait référence aux comportements étranges des riches qui « viennent de l'autre côté de l'avenue », et répond d'un ton rogue à Mr. Borden qui lui demande « Est-ce que ça vous dérange que je m'asseye là ? » : « c'est un banc public » (*5th Avenue Girl*). La proximité conduit à la familiarité et à la socialisation. Il s'agit bien, selon Olmsted, de créer un environnement paisible qui permette aux citoyens d'oublier la densité de la ville, le cheminement difficile sur les trottoirs et la peur constante de se faire heurter par les autres passants (Kosnoski : 56).

Central Park, allégorie de l'espace démocratique

Ce climat de sérénité et de confiance sociale doit par conséquent encourager à la prise de parole et à s'ouvrir aux opinions des autres sur la vie collective. Pour Iris Young, l'espace urbain doit aussi remplir la fonction d'espace public (Kosnoski : 54). Idéalement, ce sera un endroit de liberté d'expression et d'écoute, là où peut se faire entendre « cette parole sonore et collective » (Iacub : 18) qui garantit l'exercice de la démocratie délibérative. Si le parc n'est pas à proprement parler un lieu d'expression politique pour Olmsted (Kosnoski : 63), il crée un « espace protégé » où les individus se trouvent disponibles pour écouter et se confronter aux opinions des autres sur la vie collective. Olmsted voyait dans Central Park, et plus encore dans Prospect Park à Brooklyn, « un espace public qui prépare les citoyens aux discussions de Union Square et d'autres places publiques » (Kosnoski : 63). Dans sa représentation filmique, cette idée se traduit par l'épisode récurrent de la conversation sur le banc public. C'est une étape obligée de la déambulation dans Central Park. Sur ce meuble urbain éminemment démocratique et que ne vient disputer aucune chaisière, le dialogue s'engage sur la vision du monde. Dans *You Can't Take It With You*, c'est à Central Park que Tony Kirgy (James Stewart) et Alice Sycamore (Jean Arthur) aboutissent, en habit de soirée, plutôt que d'assister à un spectacle du ballet de Monte Carlo. Après le traditionnel premier baiser favorisé par la magie du jardin paradisiaque, un plan-scène rapproché taille, d'une durée inhabituelle d'environ cinq minutes [48':10'' à 52':55''], suit l'échange des deux jeunes gens sur la société. En digne héros des comédies sociales, Tony rêve de poursuivre ses recherches sur la captation de l'énergie solaire et de s'extraire de cet étrange métier familial qu'on appelle la banque (*banking*) : « À quoi bon tous ces discours construits sur des châteaux de sable ? » Alice acquiesce et évoque la théorie de son grand-père qui met à mal des décennies de développement économique fondé sur une classe moyenne prospère : « Les gens sont dominés par la peur, (...) ce qu'ils mangent, boivent, leur travail, leur futur, leur santé. Ils sont effrayés de faire des économies et de dépenser de l'argent. (...) Les vendeurs capitalisent sur cette peur et vous vendent des choses (...) dont vous n'avez pas besoin » [47':48'']. La longueur du plan, sa fixité, son cadrage serré sur les amoureux et l'absence de toute autre action dans la scène, soulignent le caractère emblématique de ce fragment narratif. Avec l'introduction d'un tel « sur-cadrage », Frank Capra procède à une mise en abyme de la conversation démocratique introduite par le film. Le murmure de la fontaine accompagne ce plaidoyer pour la liberté de la parole et de l'échange privés que le parc doit aussi favoriser grâce aux zones intermédiaires propices à la confiance et à l'intimité.

Toutefois, cette conversation intervient dans le contexte d'un film projeté sur grand écran. On ne saurait trouver plus forte publicisation pour une affaire privée. C'est ici le paradoxe de l'idéal démocratique américain qui tente, en ces années de tempête économique et sociale, de combler le fossé entre les intérêts individuels et l'idéal public de tolérance et de solidarité. En d'autres termes, il s'attache à concilier la conversation privée et le débat public. Cette préoccupation motive également Olmsted lorsqu'il attribue au parc urbain deux responsabilités démocratiques complémentaires : favoriser une « forme grégaire de détente socialisée » (« *a gregarious class of social recreations* ») et « des rapports cordiaux entre voisins » (« *a neighborly association* ») (Kosnoski : 56). C'est allier deux aspects de l'expérience démocratique dans l'agencement du parc : les « voisins » parlent avec leurs amis sur les bancs et les pelouses, tandis que les « individus sociables » parcourant les allées, s'observent mutuellement et conversent avec leurs semblables. Les scènes de comédie situées à Central Park traduisent de leur côté cette dualité par une construction presque systématiquement binaire. Dans *5th Avenue Girl*, la rencontre entre Mr. Borden et Mary s'effectue par une déambulation de l'industriel dans le parc, entouré des autres badauds. L'atmosphère est à la fluidité des mouvements et de la circulation (sociale). Les gens, en couple ou par petits groupes, se croisent et s'observent, en totale harmonie. Puis Borden se dirige vers le bassin aux phoques et la conversation s'engage naturellement avec un inconnu à sa droite et avec Mary à sa gauche. La seconde partie de la séquence est consacrée au resserrement sur une conversation en tête à tête qui porte sur leurs échecs sociaux respectifs et voit la conclusion d'un pacte de solidarité entre les deux personnages. On remarque le même compromis entre dialogue personnel et participation aux mouvements de groupe dans *You Can't Take It With You*. La scène intime entre Tony et Alice est interrompue par une intrusion extérieure, alors qu'ils ont terminé leur échange et s'apprêtent à s'embrasser à nouveau. Un groupe d'enfants bruyants munis d'un accordéon leur propose d'apprendre à danser le Big Apple pour dix cents. S'ensuit une scène de réjouissance collective où la socialisation et le partage à travers le groupe ont repris la priorité.

Le parc représente bien cet endroit de synthèse où cohabitent interactions de groupes et conversations intimes. C'est sa principale fonction de médiation et, en cela, il est accompagné par un autre médium, le cinéma, lorsque les films s'efforcent de réaliser le compromis entre aspirations du couple et normes du groupe. Il y a une intention à l'œuvre derrière l'apparente transparence narrative de la

Central Park, allégorie de l'espace démocratique

comédie classique hollywoodienne qui, jamais, ne quitte des yeux les voyageurs de l'amour. C'est précisément la fonction des scènes publiques dans lesquelles, même si le scandale arrive, le couple reste au centre de la communauté qui l'observe et ne peut véritablement s'exclure pour se refermer sur la cellule conjugale. Dans la conception du parc par Olmsted, on note le même souci de diriger le parcours du promeneur. Par sa relative clôture, il tend à prolonger la promenade afin d'exposer les individus à toutes les expériences à travers une alternance de grands espaces ouverts, propices à l'expérience en groupe, et de détours suffisamment fréquents pour permettre de nombreux apartés privés sans se gêner mutuellement. La mise en scène des comédies classiques a intégré, consciemment ou non, cette déambulation sous influence. Le parc ne constitue pas un espace strictement ouvert que l'on traverse de part en part, à toute allure, comme il est possible de le faire à travers Manhattan, en voiture ou en autobus. Les mouvements y sont mesurés et obéissent à une logique démonstrative. Dans ces séquences suffisamment longues pour signifier une véritable découverte (au moins cinq minutes), les personnages entrent dans l'espace vert en suivant un chemin balisé (les allées) et se dirigent avec calme, à travers la société du parc, vers un point à l'écart où peut se dérouler la séquence intime. Il y a une forte dimension théâtrale dans la façon de filmer les scènes de parc et de chorégraphier les mouvements des personnages qui fait écho à cette planification soignée des mouvements des citoyens prévue par Olmsted.

Idéologie du consensus et esthétique démocratique

Le parc, considéré comme un espace narratif cinématographique, fonctionne comme une habile mise en abyme du projet de rassemblement démocratique américain, avec son cortège de connotations symboliques et politiques. La fonction sociale du genre filmique consiste à résoudre une contradiction collective. Dans les années 1930, il s'agit de concilier une importante série d'antagonismes sociaux : les revendications des classes moyennes en matière de vie privée contre la résistance des forces conservatrices ; l'évolution des institutions américaines et l'ingérence croissante du pouvoir fédéral dans l'économie ; la désaffection des citoyens par rapport à la chose publique, accompagnée de la montée des extrêmes. La crise a bouleversé les conditions d'exercice du contrat social et l'opinion se montre séduite par la poursuite d'un individualisme séculaire, tout en exprimant une très forte demande d'action collective, comme dans les autres démocraties

occidentales. Sur le plan politique, Roosevelt a perçu cet espoir et a réussi à le transformer en mouvement démocratique. Le cinéma, et tout particulièrement la comédie, genre inclusif, répond à ces attentes dans ses intrigues ainsi qu'à travers une esthétique particulière. À cet égard, Sam Girgus parle de « Renaissance hollywoodienne » (Girgus : 3-20). Il souligne la manifestation simultanée, dans les années 1930, d'efforts divers mais convergents pour renforcer le lien entre culture et démocratie. Girgus cite F. O. Matthiessen et sa recherche dans la production littéraire des années 1850 (Emerson, Hawthorne, Melville, Thoreau, Whitman, contemporains de Frederick Olmsted) d'une inspiration pour insuffler un nouvel élan à la pensée démocratique. Il appelle cette époque la « Renaissance américaine ». Au même moment, en 1939, le philosophe John Dewey publie *Freedom and Culture*, ouvrage dans lequel il proclame que la défense de la démocratie doit s'appliquer dans tous les domaines de la culture (politique, économie, éducation, création artistique...). 1939 est aussi l'année où sortent des films signés par les réalisateurs qui, selon Girgus, se situent au cœur du mouvement de renaissance des valeurs démocratiques à Hollywood : *Mr. Smith Goes to Washington* de Frank Capra et trois films de John Ford : *Stagecoach (La Chevauchée fantastique)*, *Young Mr. Lincoln (Vers sa destinée)* et *Drums along the Mohawk (Sur la piste des Mohawks)*. Ce rapprochement établit une correspondance entre la fiction hollywoodienne (une expression culturelle) et l'action pour la renaissance des institutions et des valeurs démocratiques (la politique). Il y a donc à l'œuvre une création filmique, au service des idéaux démocratiques, qui s'exprime dans l'attention portée par ces auteurs à l'esthétique de leurs films.

Ce cinéma de la démocratie cherche ainsi à s'appuyer sur des repères idéologiquement marquants, comme l'intégration du parc urbain et de sa signification sociale dans son imagerie. L'étape obligée dans Central Park, espace public et politique issu des théories visionnaires de Olmsted, représente l'une des solutions visuelles, narratives et spatiales pour une représentation de la démocratie en bon état de fonctionnement. Plutôt qu'un discours de propagande, les réalisateurs de la renaissance hollywoodienne adoptent une esthétique démocratique. Le style est devenu l'expression de l'idéologie du consensus. Frank Capra exprime son rêve d'unité sociale à travers l'enchaînement des plans qui décrit la visite des monuments historiques de Washington par Jefferson Smith (*Mr. Smith Goes to Washington*). Dans la capitale américaine, au pied des symboles de la démocratie américaine, comme à New York, dans Central Park, s'établit une discussion sociale et politique qui réunit, par

Central Park, allégorie de l'espace démocratique

l'identification à la fiction, les émetteurs (Hollywood animé par un certain idéalisme) et les récepteurs (les classes moyennes en pleine mutation). À travers ces formalisations exemplaires est promue l'idée de mutualisation des efforts et du succès obtenu grâce à l'effort collectif. Ce qui correspond, en tout point, à l'idéal de socialisation recherché par Frederick Law Olmsted.

Bibliographie

- BOURGET, Jean-Loup. *Le Cinéma américain. 1895-1980*. Paris : Stock, 1983.
- CAVELL, Stanley. *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage* (1981), trad. Christian Fournier & Sandra Laugier. Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1993.
- DEWEY, John. *Freedom and Culture* (1939). New York : Capricorn Books, 1963.
- FRASER, Nancy. « Repenser la sphère publique : une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement ». *L'Opinion publique. Perspectives anglo-saxonnes, Hermès* 31 (2001) : 125-156.
- GIRGUS, Sam B. *Hollywood Renaissance. The Cinema of Democracy in the Era of Ford, Capra and Kazan*. Cambridge, U.K. : Cambridge University Press, 1998.
- HALBOUT, Grégoire. *La Comédie screwball hollywoodienne (1934-1945). Sexe, amour et idéaux démocratiques*. Arras : Artois Presses Université, 2013.
- HARVEY, James. *Romantic Comedy in Hollywood from Lubitsch to Sturges* (1987). New York : Da Capo Press, 1988.
- IACUB, Marcela. *De la Pornographie en Amérique*. Paris : Fayard, 2010.
- INGLISS, Ruth. *Freedom of the Movies. A Report on Self-Regulation from the Commission on Freedom of the Press*. Chicago : The University of Chicago Press, 1947.
- KOSNOSKI, Jason. « Democratic Vistas: Frederick Law Olmsted's Parks as Spatial Mediation of Urban Diversity ». *Space and Culture* 14.1 (21 février 2011) : 51-66.

« Movies discussed by Mrs Roosevelt ». *The New York Times* (10 juillet 1934) : 19.

Mutual Film Corporation vs Industrial Commission of Ohio. United States Supreme Court, 1915. URL :

<http://caselaw.lp.findlaw.com/scripts/getcase.pl?court=US&vol=236&invol=230> Consulté le 10 décembre 2013.

SCOBAY, David M. *Empire City : The Making and Meaning of the New York City Landscape*. Philadelphia, PA : Temple University Press, 2002.

YOUNG, Iris Marion. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1990.

ZUNZ, Olivier. *Le Siècle américain* (1998), trad. Pap Ndiaye. Paris : Fayard, 2000.

Filmographie

Comédies sociales

CAPRA, Frank. *Mr. Deeds Goes to Town* (*L'Extravagant M. Deeds*), 1936.

———. *Mr. Smith Goes to Washington* (*M. Smith au sénat*), 1939.

———. *You Can't Take It With You* (*Vous ne l'emporterez pas avec vous*), 1938 (DVD Columbia, 2008).

KANIN, Garson. *Bachelor Mother* (*Mademoiselle et son bébé*), 1939.

LACAVA, Gregory. *Fifth Avenue Girl* (*Un ange en tournée*), 1939.

SEITER, William. *If You Could Only Cook* (*La Fiancée imprévue*), 1935.

Comédies screwball

GARNETT, Tay. *Love Is News* (*L'Amour en première page*), 1937.

———. *Joy of Living* (*Quelle joie de vivre !*), 1938.

GRIFFITH, Edward. *Cafe Society* (*Femme du monde*), 1939.

HAWKS, Howard. *Ball of Fire* (*Boule de feu*), 1940.

LEISEN, Mitchell. *Easy Living* (*Vie facile*), 1937.

RUGGLES, Wesley. *The Gilded Lily* (*Aller et retour*), 1935.