

L'américanisation de la culture française ou la rencontre d'un modèle culturel conquérant et d'un pays au seuil de la modernité.

Ludovic Tournès

Paru dans : *Historiens/Géographes*, n° 358, juillet-août 1997, pp. 65-79.

Si le terme «américanisation» apparaît en France dès la fin du XIX^e siècle, c'est au lendemain de la première guerre mondiale que le phénomène devient partie intégrante du débat culturel et politique français, après que la participation américaine à la victoire sur les Empires Centraux eut favorisé la diffusion en France d'une première génération de produits culturels venus d'outre-atlantique: jazz, bande dessinée, cinéma. Si elles touchent un public important, ces formes artistiques appartiennent à la culture dite populaire, et sont, à ce titre, peu considérées par une intelligentsia aux yeux de laquelle l'Amérique symbolise une modernité où la technique et l'économie l'emportent sur les valeurs spirituelles, qui restent l'apanage de l'Ancien monde. Cet antiaméricanisme, incarné par Georges Duhamel et ses *Scènes de la vie future* (1930), se manifeste aussi chez de jeunes intellectuels tels que Robert Aron et Arnaud Dandieu, qui publient en 1931 *Le cancer américain* (1).

Contrairement à ce que pourrait laisser penser ce titre-choc, la diffusion des formes de la culture américaine en France reste limitée dans l'Entre-deux-guerres. Mais après la deuxième guerre mondiale au cours de laquelle la France a vécu dans un isolement quasi-total, la Quatrième République connaît une deuxième vague d'américanisation plus importante, qui s'étend à certains secteurs jusque là restés en dehors du phénomène, notamment l'art savant. S'inscrivant dans un contexte de guerre froide, elle suscite parfois de virulentes réactions contre l'impérialisme culturel américain. Pourtant, si une politique culturelle américaine en France a incontestablement

1. Jean-Louis Loubet del Bayle, *Les non-conformistes des années trente, une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Le Seuil, 1969, 493p.

existé dès 1945, elle est loin d'expliquer à elle seule l'importance du processus d'américanisation. Car la pénétration du modèle américain est aussi étroitement liée à la reconstruction et la modernisation du pays après la guerre, dont les conséquences sont à la fois économiques et culturelles ⁽²⁾: la société de consommation calquée sur le modèle américain qui fait son apparition dans les années cinquante se traduit non seulement par des mutations fondamentales dans la vie quotidienne des français, mais aussi par l'importation d'une culture de masse qui existe aux États-Unis depuis le début du XX^e siècle et se diffuse en Europe après 1945.

I. L'AMÉRICANISATION OU LES AMÉRICANISATIONS?

Au cours de la Quatrième République, le phénomène de pénétration culturelle américaine en France s'étend et apparaît dans toute sa diversité, au point qu'on peut distinguer plusieurs formes et plusieurs degrés d'américanisation.

L'américanisation en terre vierge.

Jazz.

Une première acception du terme s'applique à un domaine de la culture où n'existe pas d'équivalent local au produit importé: c'est le cas du jazz, invention américaine qui fait irruption en France dès les années vingt mais dont le grand succès public date d'après 1945, symbolisé par Sidney Bechet qui triomphe au festival de jazz de Paris en 1949 et connaît sans discontinuer jusqu'à sa mort dix ans plus tard un succès qui fait de lui une des plus grandes vedettes de l'Hexagone. Son plus grand «tube» (on dit encore «saucisson» à l'époque), *Les oignons*, aura dépassé le million d'exemplaires vendus en 1958.

Mais le phénomène Bechet n'est la partie la plus visible d'un mouvement de fond: de 1946 à la fin des années cinquante, la France verra passer des centaines de musiciens de jazz, dont certains effectueront des séjours de longue durée, voire s'installeront définitivement. Les musiciens français auront ainsi à leur disposition des professeurs parfois prestigieux, comme le batteur Kenny Clarke, un des fondateurs de l'école Be-bop, qui leur permettront d'assimiler en profondeur le langage du jazz. Les résultats ne se

². Le terme de culture sera envisagé ici dans une acception large, comprenant les manifestations artistiques, mais aussi, de façon plus générale, l'ensemble des représentations propre à une société donnée, ainsi que les modes de production et de consommation culturelles. Voir Pascal Ory, *L'aventure culturelle française, 1945-1989*, Paris, Flammarion, 1989, 241p.

font pas attendre, et dès le milieu des années cinquante apparaît sur la scène jazzistique un noyau de musiciens français de calibre international parmi lesquels on peut citer Martial Solal, Claude Bolling, Pierre Michelot ou Barney Wilen, qui deviennent des partenaires recherchés par leurs collègues américains ⁽³⁾.

Littérature.

Dans le domaine littéraire, si la présence américaine est de plus en plus visible à travers l'augmentation des traductions d'ouvrages américains ⁽⁴⁾, l'américanisation, qui touche peu les formes littéraires consacrées -roman, théâtre, poésie- se manifeste ici aussi par l'arrivée d'un genre nouveau: la littérature policière, dont l'important succès au cours des années quarante et cinquante constitue un cas frappant d'américanisation. Né dans les années vingt aux États-Unis, le roman noir ne devait connaître qu'une diffusion confidentielle en France avant 1939. Mais en 1945, lorsque Marcel Duhamel fonde la Série noire aux éditions Gallimard, le succès est immédiat. Ancien membre du groupe Octobre, il connaissait bien le cinéma et la littérature américaine, ayant adapté les scénarios de films américains afin d'en permettre le doublage; passionné par les romanciers américains, Steinbeck, Wright, Hemingway, il avait en outre signé des traductions dès les années trente, notamment chez Gallimard.

Après une période d'essai, le succès de la Série noire incite la maison Gallimard à accélérer la cadence: à partir de 1948, ce sont deux titres qui sortent chaque mois; y figurent entre autres, Donald Henderson Clarke ou encore Damon Runyon. Si dans un premier temps, les auteurs les plus lus restent les Anglais James Hadley Chase ou Peter Cheyney, leurs romans prennent pour cadre les États-Unis. Au reste, les auteurs américains ne vont pas tarder à rejoindre leurs confrères dans les sommets des tirages, et la majorité des titres publiés dans cette collection sont américains. Le succès aidant, l'équipe éditoriale doit s'étoffer et engager des traducteurs pour satisfaire la demande du public. Parmi eux, Boris Vian, grand amateur de romans américains, qui lance en outre, en 1951, «un nouveau genre littéraire: la science-fiction» ⁽⁵⁾, autre forme venue d'outre atlantique appelée au même succès.

³. Ludovic Tournès, op.cit.

⁴. En 1948, sur 565 traductions publiées en France, 290 le sont de l'anglais, 103 de l'américain. En 1952, sur 666 traductions, 286 de l'anglais et 199 de l'américain. Voir Marc Lazar, «les batailles du livre du Parti Communiste français (1950-1952)», *Vingtième siècle, revue d'histoire*, avril-juin 1986.

⁵. *Les Temps Modernes*, octobre 1951.

Le changement d'hégémonie culturelle.

Cinéma.

Deuxième type d'américanisation, le changement d'hégémonie au sein d'un secteur de la production culturelle. Tel est le cas du cinéma en France, domaine où le poids de la production américaine par rapport au cinéma local augmente après 1945. Le discours d'un Parti Communiste stigmatisant, à travers la voix d'un Georges Sadoul ou d'un Louis Daquin, la nocivité d'un cinéma décadent et de manière générale l'impérialisme culturel américain, est cependant largement exagéré si l'on considère qu'en dépit de la vague de films américains arrivés en France à la suite des accords Blum-Byrnes, leur proportion baisse sensiblement après la révision desdits accords en 1948, mais aussi et surtout à partir de la fin de la guerre froide en 1953. Loin de voir une progressive conquête du marché français par les films américains, la période est, au contraire, marquée par une baisse d'audience de ces derniers après le paroxysme de 1946-1948, qui s'explique notamment par la forte demande d'un public français sevré de films américains pendant toute la guerre. La proportion de ces derniers reste cependant importante tout au long de la Quatrième République: elle se stabilisera, selon les années, autour de 40% de la totalité des films diffusés en France. Ils sont donc, au cours de la période, plus regardés que les films français, signe incontestable d'un changement d'hégémonie culturelle.

Mais ils appartiennent aussi à des genres méprisés par l'intelligentsia ainsi que par les cinéphiles: comédies, films de guerre, westerns. En outre, lorsqu'au plus fort de la guerre froide, Hollywood exporte des films ouvertement anticomunistes tels que *Le rideau de fer* ou *La menace rouge*, ces films sont des échecs cuisants. La propagande idéologique par le cinéma ne fait guère recette. Il reste que si la vague de films américains n'a pas submergé le cinéma français comme on le craignait en 1946, la production d'outre-Atlantique, à la fin des années cinquante, est fortement et durablement implantée dans le paysage culturel français. Mais à côté d'elle subsiste un cinéma français qui, fort de ses traditions, reste peu influencé par Hollywood, aussi bien dans les thèmes traités que dans la technique utilisée. Il faudra attendre la Nouvelle vague pour voir émerger une génération de réalisateurs

dont l'imprégnation américaine se manifeste dans le langage cinématographique.

Peinture.

La peinture constitue un autre exemple de renversement d'hégémonie, plus net encore que le cinéma, mais dont les effets ne se feront pas sentir tout de suite auprès du grand public, qui pourra croire encore pendant une, voire deux ou trois décennies que la peinture française est la première du monde. Ce secteur artistique illustre par ailleurs une des caractéristiques de la deuxième vague d'américanisation: elle touche désormais aussi la culture savante. L'École de Paris, qui dominait la création picturale depuis le début du siècle cède le pas à l'École de New York et à l'expressionnisme abstrait. Dès 1950, le mouvement, bien engagé, s'accompagne d'un déplacement du centre de gravité du marché de l'art de Paris à New York. Le changement d'hégémonie s'exprimant ici par le départ plutôt que par l'arrivée d'une production culturelle, il est moins ressenti, d'autant plus que la peinture reste un art élitiste. Mais le camp de la nouveauté est bien désormais de l'autre côté de l'atlantique, symbolisé par des peintres comme Pollock, De Kooning, Rothko ou Newman.

Le transfert d'hégémonie s'effectue d'autant plus facilement que les institutions et les acteurs culturels français restent sourds au moins jusqu'en 1949 aux nouvelles valeurs venues d'outre-Atlantique et continuent à penser l'art pictural comme un produit élitiste, raffiné, intellectuel, toutes caractéristiques inapplicables à la nouveauté radicale d'une peinture américaine violente qui fait voler en éclat les notions d'équilibre et de bon goût chères à la critique d'alors, incarnée par Pierre Francastel ou Bernard Dorival. Il faudra attendre 1952 pour que les spécialistes français admettent, de mauvaise grâce, la spécificité et la valeur de la peinture américaine. Il est significatif que Pierre Soulages, un des rares peintres français de l'époque s'exprimant dans le langage abstrait, se soit vu acheter ses premières toiles dès 1948 par le Museum of Modern Art de New York, et consacrer sa première exposition dans une galerie de cette même ville deux ans plus tard, alors qu'il était totalement inconnu en France.

Le contexte de guerre froide n'est pas étranger à l'attitude de la critique picturale française. L'hégémonie culturelle exercée par un Parti

Communiste qui défend le réalisme face à l'abstraction, va monopoliser le discours sur l'art au moins jusqu'à la fin de la guerre froide en 1953, occultant l'importance de la nouveauté symbolisée par la peinture américaine. Malgré des tentatives pour maintenir Paris au rang de grande place artistique internationale, celle-ci est clairement détrônée à partir des années cinquante. Mais les expositions que le musée d'art moderne de New York propose à la France au cours de cette période ne connaissent pas toujours le succès auprès du grand public: «mélange de grand art, de publicité et de design», ⁽⁶⁾ les œuvres présentées confortent de nombreux français dans leurs certitudes que l'art américain est de mauvais goût.

Sciences sociales.

Le champ de la connaissance intellectuelle est lui aussi affecté par des changements d'hégémonie, notamment dans le secteur des sciences sociales, qui subissent fortement l'empreinte américaine après 1945. La diffusion en France des recherches américaines doit beaucoup à la médiation d'universitaires français qui les avaient découvertes sur place dès les années trente ou dans l'immédiat après-guerre. Parmi eux, il faut citer le philosophe Jean Stoezel, qui séjourne aux États-Unis en 1937-1938, puis, dans les années cinquante, Michel Crozier, Alain Touraine, Henri Mendras et bien d'autres. Mais l'influence de la sociologie américaine ne donne pas pour autant lieu à une copie pure et simple, les études des sociologues français sur les milieux urbains, les syndicats, mais aussi et surtout la classe ouvrière, témoignant d'une approche spécifique ⁽⁷⁾.

Le cas de Jean Stoezel montre que cette influence peut faire sentir ses effets dès la fin des années quarante, au delà des cercles spécialisés universitaires et des revues érudites. Pionnier dans l'importation en France des anthropologues culturalistes américains parmi lesquels Margaret Mead et Ruth Benedict, Stoezel enseigne à partir de 1945 à l'université de Bordeaux, dans une des quatre chaires de sociologie existant alors en France. Parmi ses étudiants figure Lucien Malson, qui va s'imposer dès 1949 dans le milieu des amateurs de jazz comme le chef de file d'une nouvelle critique fondée sur la méthode culturaliste, contredisant l'interprétation raciale du jazz qui avait prévalu dans la critique française, incarnée par Hugues Panassié, jusqu'en 1945.

⁶. Serge Guilbaut: «Comment la ville lumière s'est fait voler l'idée d'art moderne», *Autrement* n° 38, 1995: «Paris, 1944-1954, artistes, intellectuels, publics, la culture comme enjeu».

⁷. Michel Lallement, *Histoire des idées sociologiques*, tome 2, Paris, Nathan, collection Economie/Sciences sociales, 1993, 255p.

Américanisation ou francisation?

Chanson.

Enfin, au sens le plus fort du terme, l'américanisation renvoie à un phénomène d'acculturation qui joue un rôle dans l'évolution des langages artistiques autochtones, lesquels se modifient de façon significative au contact des productions d'outre-Atlantique. Tel est par exemple le cas de la musique de variété, sur laquelle le jazz devait exercer une influence capitale, contribuant au renouvellement de son matériel thématique, mélodique et rythmique. Ce mélange avait commencé dès les années trente, lorsque les pionniers Charles Trenet et Jean Sablon avaient intégré les nouvelles sonorités de la musique nègre dans leur répertoire. Après 1945, le mouvement devait s'étendre de manière considérable et la quasi-totalité des artistes français de variété qui se révèlent au cours de cette période ont peu ou prou subi l'influence du jazz, qu'il s'agisse d'Yves Montand, Charles Aznavour, Gilbert Bécaud ou de bien d'autres moins connus. Passionnés de musique noire américaine, tous ces artistes feront appel à des musiciens de jazz pour les accompagner sur scène et en studio. Certains d'entre eux sont d'anciens musiciens de jazz, comme André Bellec, un des Frères Jacques, ou encore Sacha Distel, qui fut un des guitaristes français les plus en vue, disciple de l'américain Jimmy Raney, avant de se tourner vers la chanson et de connaître en 1959 le succès avec *Scoubidou*, version française d'un standard américain arrangée pour grand orchestre de jazz par le pianiste et compositeur Claude Bolling.

Là encore, il faut noter l'influence capitale d'un Sidney Bechet dans le mélange entre le jazz et la variété française: non content de contribuer à l'élargissement du public du jazz en se produisant sur des scènes de music-hall, le saxophoniste américain compose des mélodies à succès, intégrant subtilement les sonorités du jazz dans des mélodies familières à l'oreille française et permettant ainsi à un large public de s'habituer à la musique noire américaine.

Pourtant, l'arrivée du rock'n'roll en France en 1956 se solde par un demi-échec, témoignant des limites de l'américanisation de la culture française au cours de cette période. Car si le fonds musical du rock est issu de celui du jazz, la langue anglaise dans laquelle s'expriment les artistes constituent un barrage à son succès. Il faudra attendre 1960 pour qu'apparaisse une version francisée du rock, interprétée par de jeunes chanteurs tels que Johnny Halliday, Françoise Hardy ou Sylvie Vartan, qui devaient rencontrer immédiatement une

grande audience, inaugurant la mode yé-yé dans laquelle se reconnut toute la jeunesse du début des années soixante.

Boris Vian, écrivain américanisé.

Imprégné de culture états-unienne, Boris Vian illustre un autre cas d'américanisation/francisation. Il fut non seulement un des plus actifs propagandistes du jazz en France, mais aussi un ardent défenseur du cinéma et de la littérature américaine et son oeuvre littéraire porte la marque de cette fascination jamais démentie, malgré ses attaques virulentes contre la ségrégation raciale et le mercantilisme de la civilisation yankee. Le paysage de ses romans en témoigne, qu'il s'agisse de *J'irai cracher sur vos tombes*, ou de *L'Écume des jours*, qui se déroule dans un pays imaginaire où les lieux portent le nom de musiciens de jazz. Plus profondément, c'est tout le langage littéraire de Vian qui porte la marque de l'Amérique, et plus précisément du jazz, dont Vian essaye de transcrire l'atmosphère, les sonorités et le rythme dans un style qui fera son succès posthume.

Un cas de désaméricanisation: la Bande dessinée.

Il reste que l'américanisation n'est pas partout, certains secteurs montrant même au cours de la période l'exemple d'une désaméricanisation. Dans le domaine de la bande dessinée par exemple, largement américanisée dès 1939, l'après-guerre est marqué par un retour de balancier à l'origine duquel on trouve la loi de juillet 1949 sur les "publications destinées à la jeunesse", qui stoppe net l'entrée en France des bandes dessinées jugées vulgaires ou immorales, la plupart se trouvant être d'origine américaine. Le terrain ainsi libéré, la toute jeune école belge, dans le sillage d'Hergé, peut ainsi conquérir le marché français de la bande dessinée, par le biais notamment du journal de Tintin et du journal de Spirou, dont la diffusion en France commence dès 1946.

Mais l'influence américaine ne disparaît pas totalement. Car si la démarche belge est spécifique, à la fois sur le plan technique et sur celui des valeurs, la thématique utilisée est parfois importée des États-Unis: on citera par exemple la série des aventures de *Buck Danny*, qui relate les exploits de trois pilotes de l'U.S. Air Force aux quatre coins du monde; fondée sur une

documentation de premier ordre acquise par Jean Michel Charlier et Victor Hubinon aux États-Unis où ils ont fait de nombreux séjours, elle renvoie au jeune public français, outre les exploits individuels des trois héros, l'image d'un pays intervenant partout où il le faut pour sauver la paix du monde.

II. UN IMPÉRIALISME CULTUREL AMÉRICAIN?

Sauveurs, les américains le sont incontestablement aux yeux des français, qu'ils ont contribué à libérer du joug nazi. Au cours des années quarante et cinquante, la diffusion de la culture américaine va s'appuyer en partie sur cette image positive des États-Unis dans l'opinion publique.

L'armée.

Cette deuxième vague d'américanisation commence dès 1944, avec l'entrée en scène de l'armée américaine, acteur culturel parfois sous-estimé, qui dévoile aux Français un nouveau mode de vie, non seulement à travers les manières désinvoltes des GI's mâchant leurs chewing-gums, mais aussi parce que les bases américaines installées çà et là sur le territoire sont autant de vitrines de l'American way of life, qu'elles vont contribuer à diffuser au gré des liens tissés avec des autochtones: une action certes homéopathique, mais non négligeable. Leurs magasins d'alimentation font figure de pays de cocagne pour des français encore soumis au rationnement alimentaire jusqu'en 1949 ⁽⁸⁾; surtout, il existe en leur sein de nombreux services destinés à améliorer le quotidien des GI's, et dont vont pouvoir profiter les français: la radio «Voice of America», audible sur tout le territoire, à travers laquelle ils découvrent la musique américaine, mais aussi le «Special Service», qui se charge dès 1944 d'organiser des tournées d'orchestres de jazz dans les bases américaines françaises et européennes, faisant venir des orchestres des États-Unis, qui jouent à l'occasion pour le public français, dans des salles de concerts ou lors d'émissions de radio: c'est le cas de l'orchestre de Glenn Miller, qui arrive en France en décembre 1944, ou encore de l'orchestre de l'Air Transport command l'année suivante.

Par ailleurs, le «Special service» engage de jeunes musiciens français pour animer les bals militaires ou se produire dans les clubs de jazz existant dans certaines bases. Ce sera l'occasion pour de nombreux musiciens

⁸. On en trouvera une bonne évocation dans le film d'Alain Corneau, *Le nouveau monde* (1995), bien que l'action décrite se passe en 1959.

de faire leurs premières armes sur scène, de se familiariser avec le répertoire des standards américains réclamés par les soldats, mais aussi, parfois, de côtoyer de grands musiciens de jazz avec qui ils vont apprendre leur métier. La majorité des professionnels français des années cinquante et soixante sont passés, entre autres, par «l'école» des bases américaines, qui constitueront pour eux jusqu'en avril 1967, date de leur départ total et définitif du territoire français, une source de travail et de revenus appréciable (9).

Les accords Blum-Byrnes: politique culturelle ou commerciale?

Mais l'armée ne fait pas pour autant partie intégrante d'une politique culturelle décidée au plus haut niveau, politique dont il est légitime de se demander si elle a été mise en place par les États-Unis en France après 1945. La reconstruction de l'économie européenne et les crédits qu'elle nécessite vont leur fournir la première occasion de favoriser la diffusion à grande échelle de leur culture nationale. Ancêtres du plan Marshall, les accords Blum-Byrnes signés le 28 mai 1946 accordent une aide financière d'urgence à la France et contiennent en annexe un protocole d'accord concernant la diffusion des films américains en France. S'il faut se garder de les interpréter comme un élément d'une stratégie globale mûrie par l'administration américaine, il n'en reste pas moins qu'ils constituent la manifestation d'une «ébauche de politique culturelle» (10) qui s'appuie sur une industrie cinématographique puissante et conquérante. Signés après de difficiles négociations, ils accordent quatre semaines par trimestre d'exclusivité aux films français, la programmation des neuf autres étant laissée à l'appréciation des exploitants. Plus favorables au cinéma français que le précédent accord franco-américain de 1936, ils n'en marquent pas moins la fin de la période exceptionnelle qu'avait été l'Occupation pour le cinéma français. Au cours des années 1947-1948, les films américains arrivent en masse sur le territoire français, participant incontestablement de la crise que le cinéma national connaît alors, mais ne suffisant pas à l'expliquer entièrement, contrairement à ce que ressentit la profession et l'opinion publique à l'époque. C'est à cette occasion que le Parti Communiste stigmatise pour la première fois l'invasion culturelle américaine.

En 1948, ces accords sont révisés dans un sens plus favorable au cinéma français, entre-temps modernisé et doté d'instruments de protection lui

9. Ludovic Tournès, *Jazz en France, 1944-1963, thèse de doctorat*, Université Versailles-St Quentin, 1997.

10. Jacques Portes, «les origines de la légende noire des accords Blum-Byrnes sur le cinéma», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, avril-juin 1986.

permettant de mieux résister à la concurrence américaine, avec notamment la création du Centre National de la Cinématographie en octobre 1946. Mais dans les années qui suivent, les films américains continuent à arriver nombreux sur le marché français et constituent assurément un des aspects les plus évidents de la pénétration culturelle américaine.

L'action culturelle.

Mais les accords Blum-Byrnes, exemple d'action volontariste à grande échelle de la part du gouvernement américain en faveur de son industrie culturelle constituent, au cours de la Quatrième République, l'exception plutôt que la règle, les USA n'ayant pas de politique culturelle bien définie vis-à-vis de la France au lendemain de la guerre, contrairement à l'Allemagne, où ils mènent dès 1945 une politique active.

Si dès 1944 est créé à Paris un poste d'attaché assistant aux relations culturelles, le nombre de diplomates en poste en France chargés de ces questions reste très faible jusqu'en 1948; c'est alors que se dessine une action culturelle comprenant un service de presse, la publication de bulletins d'information sur la vie culturelle américaine, une section radio informant la radiodiffusion française sur les activités américaines et lui fournissant des disques, une section films fournissant des documentaires aux écoles, ciné-clubs, orphelinats, et autres organismes, la création de bourses d'études pour des étudiants français aux USA et la mise sur pied de bibliothèques spécialisées à Paris et dans quelques villes de province où des attachés culturels sont en poste: Lyon, Marseille, Alger, Lille, Strasbourg et Bordeaux. A Paris, la bibliothèque reçoit 150 visiteurs par jour en 1948.

La rupture de 1947-1948 est liée au début de la guerre froide, l'action culturelle étant désormais partie intégrante de la stratégie du *containment* mise en place par le gouvernement américain, celle-ci s'exprimant entre autres par le financement d'organisations telles que le Congrès pour la liberté de la Culture créé en 1950, et la revue *Preuves* qui en est l'antenne en France ⁽¹¹⁾. Mais loin des grandes manifestations très officielles comme le festival «L'Oeuvre du XX^e siècle» organisé à Paris en 1952, les services culturels de l'ambassade américaine en France effectuent un travail de terrain moins marqué idéologiquement et qui contribuera de manière certainement plus efficace à la diffusion de la culture américaine. Pour ce faire, ils vont

¹¹. Sur cet aspect de la guerre froide culturelle, voir Pierre Grémion: «Berlin, 1950: aux origines du Congrès pour la liberté de la culture», *Commentaire*, 9 (34), été 1986, pp.269-280 et «*Preuves* dans le Paris de guerre froide», *Vingtième siècle, revue d'histoire*, janvier-mars 1987, pp.63-81.

notamment faire appel aux services d'Américains résidant en France, comme l'universitaire Sim Copans. Celui-ci avait déjà séjourné deux fois à Paris au cours des années trente pour préparer sa thèse de doctorat sur les relations franco-américaines sous le Second Empire. Revenu en 1944 comme délégué de la station de radio Voice of America, il présente dès 1947 des émissions de jazz à la Radiodiffusion française, et ce, pendant toute les années cinquante, quittant La Voix de L'Amérique en 1954 pour entrer à l'ORTF. Cette même année, l'ambassade américaine fait appel à lui pour donner des conférences, dans les quelques centres culturels américains de province, dans le cadre de l'association France/États-Unis, ou encore pour répondre aux nombreuses demandes émanant des organismes les plus divers: associations d'étudiants, sanatoriums, centres de victimes de guerre, sociétés des lettres, sciences et arts, associations de paralysés, centres d'apprentissages d'entreprises diverses, etc.. Ces interventions sont organisés par l'ambassade, parfois en liaison avec un délégué régional du ministère français de la jeunesse et des sports. Entre 1954 et 1962, ce sont plus de cent conférences que Sim Copans donnera dans au moins soixante dix-huit villes de toutes tailles, de la capitale à la petite bourgade de province en passant par la ville minière de Lorraine. Ses interventions porteront sur l'histoire du jazz depuis les origines africaines jusqu'à ses derniers développements, mais aussi sur la littérature et le folklore américains, ou encore sur d'autres sujets intéressant la civilisation américaine (12).

Les médiateurs indépendants.

Mais la diffusion de la culture américaine passe aussi par l'action d'individus, français ou américains, qui agissent en dehors des structures officielles et organisent dans un secteur donné des manifestations de plus ou moins grande ampleur. Une histoire de l'américanisation devrait incontestablement faire une place à ces médiateurs jusque là négligés par les historiens, mais dont l'action fut capitale. L'organisateur de concerts Norman Granz est l'un d'entre eux; à partir de 1952, il met sur pied de nombreuses tournées d'orchestres de jazz américains en France; il s'associe pour cela avec des impresarios français amateurs de jazz et ravis de pouvoir présenter à leur public des musiciens dont ils font l'éloge dans les revues de jazz depuis les années trente, mais que la plupart des amateurs français n'ont jamais entendu en direct. Charles Delaunay, un des animateurs historiques du milieu du jazz, est le premier à traiter avec lui pour présenter à Paris la troupe du «Jazz at the

¹². Ludovic Tournès, op.cit.

Philharmonic» en avril 1952 au deuxième salon du jazz. Puis, à partir de 1958, Franck Ténor et Daniel Filipacchi, animateurs de l'émission de radio «Pour ceux qui aiment le jazz», créent l'association «Paris Jazz concert» qui présente en collaboration avec Europe numéro Un les spectacles de Norman Granz. Achetés «clés en main» aux États-Unis, ils sont amortis grâce à une retransmission en direct qui permet de toucher un vaste public sur tout le territoire, alors même que les frais occasionnés par un déplacement de l'orchestre en province seraient trop importants. On notera que le rôle de ce type d'acteur culturel peut-être à double sens: c'est Norman Granz qui organise en 1959 la venue triomphale d'Yves Montand à Broadway.

III. L'AMÉRICANISATION ET L'ENTRÉE DE LA FRANCE DANS LE SECOND XX^e SIECLE.

Américanisation ou modernisation?

Mais la politique culturelle américaine et l'action des médiateurs ne peuvent suffire à expliquer l'extension du phénomène d'américanisation par rapport à l'Entre-deux-guerres. A bien des égards, le processus est indissociable d'une modernisation du pays réalisée en partie sur le modèle américain, générant des changements culturels importants. Car la modernisation menée dans le cadre du plan Monnet et avec les dollars du plan Marshall (dont la France reçut 21%) ne vise pas seulement à reconstruire l'appareil économique français, mais aussi à transformer la société française dans son ensemble. Le plan est partiellement inspiré par les autorités américaines qui subordonnent l'obtention des crédits à la création d'un groupe de gestionnaires «économiquement capables et politiquement sûrs»⁽¹³⁾. Dans cette perspective, les premières «missions de productivité», orchestrées par L'OECE, sont envoyées aux USA dès 1950. Sur place, les cadres français découvrent que le retard de leur pays existe, certes au niveau de la technologie pure, mais aussi en matière de gestion des rapports humains. C'est donc non seulement des nouvelles techniques de fabrication que les missions de productivité vont rapporter des États-Unis, mais aussi et surtout une nouvelle gestion de l'entreprise, mettant en avant l'interaction entre la productivité et la qualité des rapports humains au sein du groupe. La psychologie de groupe et le management vont devenir au cours des années cinquante et soixante une

¹³. Luc Boltansky: «America, America.. Le plan Marshall et l'importation du management», *Actes de la recherche en sciences sociales*, mai 1981.

composante essentielle de la bonne marche d'une entreprise. Au cours de la Quatrième République prend donc forme une «nouvelle idéologie industrielle» (14) inspirée du modèle américain: un changement culturel important qui concerne une partie importante de la population active et dont les effets vont se faire sentir bien au delà du monde de l'entreprise.

Agents principaux de l'importation du management, puis, plus tard, des «ressources humaines», les cadres sont aussi un des réceptacles privilégiés de la culture américaine. L'américanisation apparaît ainsi comme une manifestation des reclassements sociaux d'un après-guerre marqué notamment par l'expansion des classes moyennes, dont les cadres forment la partie la plus dynamique et fonctionnent comme une avant-garde sociale qui se porte naturellement vers des formes culturelles neuves, sinon novatrices. Groupe social récent et sans grande tradition, désireux d'affirmer une identité distincte de celle d'une bourgeoisie héritée du XIX^e siècle, ils constituent le public naturel du jazz. Dès 1953, ils ont «leur» journal, *l'Express*, fondé par Jean-Jacques Servan-Schreiber sur le modèle des hebdomadaires américains, qui fait une large place à la culture américaine. Ils ont aussi «leur» radio, Europe Numéro Un, qui commence à émettre en 1955.

Médias.

Le domaine radiophonique connaît par ailleurs, au cours de la période une mutation qui doit beaucoup à l'exemple américain. Média largement répandu dès les années trente, sa croissance continue sous la Quatrième République, puisqu'entre 1944 et 1958 le nombre de postes passe de cinq à dix millions, soit un par foyer (15). Dès l'arrivée du service radiophonique Voice of America en 1944, dans le sillage des barges de débarquement, on avait pu remarquer le fossé qui séparait les commentateurs français au ton déclamatoire et compassé des speakers américains interpellant l'auditeur d'une voix dynamique. Dans les années qui vont suivre, apparaissent sur la Radiodiffusion française des tentatives calquées sur l'exemple américain.

On citera par exemple l'émission «Jazz variétés» , créée par Charles Delaunay en 1952. Impressionné par l'efficacité du modèle radiophonique américain qu'il avait, en outre, observé sur place lors d'un voyage aux États-Unis en 1946, Delaunay conçoit son émission comme «un show à l'américaine» (16), caractérisé par le passage en direct de musiciens de jazz et

14. Luc Boltansky, art cit.

15. Serge Bernstein et Pierre Milza, *Histoire de la France au XX^e siècle , 1944-1958* , Paris, Complexe, 1991, 337p.

16. Charles Delaunay: *Delaunay's dilemma* , Mâcon, W, p 222.

d'artistes de variétés, le tout sur un ton enlevé et un rythme rapide ne laissant pas à l'auditeur le temps de souffler. Malgré un succès indéniable, l'émission ne dure que huit mois, victime semble-t-il des pesanteurs de la radio d'État. De fait, c'est plutôt du côté des postes privés que l'influence américaine va se concrétiser ⁽¹⁷⁾. A partir de 1955, Europe Numéro Un inaugure un style radiophonique qui doit beaucoup à l'influence américaine et fait par ailleurs une large place au jazz, réussissant le pari d'imposer une heure quotidienne avec «Pour ceux qui aiment le jazz», émission plébiscitée par le public, comme l'ensemble des programmes de la nouvelle station.

Le secteur de la presse est lui aussi affecté par d'importantes évolutions auxquelles l'influence américaine n'est pas étrangère. Dès les années trente, certaines formules telles que le magazine photographique ou le magazine féminin, inventés aux États-Unis, avaient été reprises par la presse populaire hexagonale. L'après-guerre ne fait que confirmer le mouvement, avec la création et le succès de journaux tels que *Paris Match* en 1949, *L'Observateur* en 1950, *L'Express* en 1953, ou, dans le secteur culturel proprement dit, *Jazz Magazine*, fondé en 1954. Autant que les sujets traités, c'est la manière de les traiter qui constitue une nouveauté: une information plus concise, plus nerveuse, un ton plus familier. Agents essentiels de la diffusion de l'information et des productions artistiques, les médias jouent un rôle important dans l'américanisation de la culture française.

Société de consommation et culture de masse.

A la faveur de la modernisation du pays et de l'expansion économique de la Quatrième République, c'est en fait toute une économie fondée sur la production et la consommation de masse qui s'implante en France, générant un changement important du mode de vie où l'influence des États-Unis est clairement repérable. La publicité ⁽¹⁸⁾, le marketing, le crédit et les commerces en libre service, auxquels se sont progressivement habitués les américains depuis le début du siècle, vont entrer lentement dans les moeurs françaises. Jean Mantelet, le fondateur de Moulinex, est un des premiers à

¹⁷. Cet aspect de la question nécessiterait des études précises. Il faudrait notamment reconstituer les itinéraires des dirigeants et animateurs de radio afin d'évaluer précisément l'influence des méthodes américaines. Un tel travail serait aussi le bienvenu pour la presse écrite, l'édition et l'industrie du disque.

¹⁸. Marc Martin, *Trois siècles de publicité en France*, Paris, Odile Jacob, 1992, 428p. On notera que les publicitaires, de même que les cadres d'entreprise, ont multiplié les voyages aux États-Unis après la guerre, afin de s'imprégner des méthodes américaines. Contrairement aux cadres, ce phénomène n'a pas été étudié en détail.

mettre en application les méthodes de vente américaines, lançant sur le marché en 1956 le premier moulin à café électrique à un prix très bas, qui rencontre un succès immédiat. Succès aussi pour des produits directement importés d'outre-Atlantique comme le Coca-cola, qui s'implante définitivement en France en 1953 après une longue et rude bataille juridico-politique au cours de laquelle les communistes ont été en première ligne pour dénoncer la boisson honnie ⁽¹⁹⁾.

Cette société de consommation à l'américaine touche la vie quotidienne, mais aussi les activités culturelles. Le livre, qui connaît une forte démocratisation au cours de la période, est une illustration de cette culture de masse naissante et là encore, le concept de livre de poche introduit en France en 1953 par Henri Filipacchi chez Hachette, vient des États-Unis. La formule plaît au public puisque les premiers volumes atteignent rapidement un tirage de 60.000 exemplaires, la collection sortant huit titres par mois; d'abord axée sur les auteurs classiques, elle s'ouvre vite aux contemporains, tels Sartre ou Camus et en 1961, comporte 545 titres dont le total des ventes se monte à 14 millions d'exemplaires ⁽²⁰⁾.

Dans le secteur du disque, le même processus est en marche, à une échelle plus modeste dans l'immédiat: si les 78 tours restent jusqu'au lendemain de la guerre un produit relativement luxueux, dès 1951 arrivent des États-Unis les premiers disques microsillons, dont le temps d'écoute est six fois plus long que celui des vieilles cires et le prix d'achat deux fois moins élevé. Le nouveau produit est vite plébiscité par la jeunesse du baby boom, qui consacre une majorité de son budget à la musique et place l'électrophone en première position dans ses priorités d'achat, loin devant la voiture, le scooter, le poste de radio ou de télévision ⁽²¹⁾. Si le disque n'est pas encore un produit de consommation courante à la fin des années cinquante, il a cessé d'être un luxe, puisque dès 1958, un foyer sur cinq est équipé d'un électrophone, appareil dont la vente atteint en 1959 10.000 exemplaires par mois. La même année, la seule firme Pathé Marconi sort 160 nouveaux disques microsillons par mois ⁽²²⁾, signe d'un marché en pleine expansion. On notera enfin que les fondateurs des principales compagnies phonographiques françaises telles que Vogue ou Barclay sont de fervents amateurs de jazz, qu'ils ont largement contribué à

¹⁹. Richard Kuisel, *Le miroir américain*, Paris, J.C. Lattès, 1996, pp.101-124.

²⁰. Christophe Prochasson, «De la culture des foules à la culture de masse», in *Histoire de la France, les formes de la culture*, André Burguière et Jacques Revel (dir.), Paris, le Seuil, 1993, p.435-436.

²¹. *Arts*, 27 février 1957.

²². *L'Express*, 17 septembre 1959.

diffuser en France; ils font fréquemment le voyage aux États-Unis, achetant sous licence des productions et calquant leurs méthodes industrielles et commerciales sur celles de leurs concurrents américains ⁽²³⁾.

Il serait pourtant réducteur d'interpréter la modernisation économique et l'apparition de la culture de masse à travers l'unique prisme de l'américanisation, comme si la France, et avec elle une bonne partie du monde occidental, avaient subi passivement et de manière unilatérale l'invasion d'un modèle économique et culturel entièrement importé. Car l'influence américaine ne suffit pas à expliquer l'ampleur des mutations économiques, sociales et culturelles françaises d'après 1945; par ailleurs, les États-Unis, pionniers dans le domaine de la culture de masse, n'ont pas tout créé dans ce domaine. On en veut pour preuve l'invention en France sous la Quatrième République d'un type de manifestation appelé à un bel avenir dans les années soixante: le festival de jazz, ancêtre des grandes messes de la pop-music. C'est à Nice, en effet, qu'est organisé en 1948 le premier du genre sous l'égide de la municipalité et sous la direction artistique du critique de jazz Hugues Panassié; il voit se succéder dans la station balnéaire quelques-uns des plus grands musiciens de jazz du monde, comme Louis Armstrong ou Rex Stewart. Cette formule devait être maintes fois reprises les années suivantes, à Paris notamment où Charles Delaunay organise des festivals de jazz en 1948, 1949, 1950, 1952 et 1954. Cette année là, six ans après la France, l'impresario George Wein organise aux États-Unis le festival de Newport, reconduit chaque année, sous diverses formes, jusqu'à nos jours. En France, il faudra attendre que les pouvoirs publics apportent une aide financière pour qu'un festival puisse se perpétuer au delà de quelques éditions: c'est chose faite avec le festival d'Antibes, créé en 1960 par Jacques Souplet avec la collaboration de la municipalité d'Antibes.

L'antiaméricanisme.

La présence américaine en France suscite au cours de la période de violentes poussées d'antiaméricanisme, attisées par le contexte de la guerre froide, mais qui tiennent aussi à la peur des Français face à un pays dont l'évolution leur semble préfigurer celle que connaîtra l'Hexagone; à la fois

²³. Ces compagnies, ainsi que d'autres de taille plus modeste, telles que Pacific ou Ducretet-Thomson, nécessiteraient des études précises, l'accès aux sources constituant ici une difficulté majeure en raison des multiples rachats et fusions qui ont caractérisé le monde de l'industrie du disque depuis les années cinquante.

eldorado et repoussoir, les États-Unis cristallisent la fascination et l'angoisse des français devant la modernité (24).

Au cours de la Quatrième République, l'antiaméricanisme est le fait de quatre groupes politiques: les gaullistes, la droite colonialiste, les neutralistes, et surtout les communistes (25), dont le rejet des États-Unis s'exprime en termes virulents. En 1948, Pierre Daix lance dans les *Lettres françaises* le thème de la «France, pays occupé» à propos des accords Blum-Byrnes qui permettent aux films américains d'envahir le marché français. Bientôt, les premiers slogans «U.S. go home!» vont fleurir sur les murs. Le combat contre l'impérialisme culturel américain est aussi présent dans les «batailles du livre» menées entre 1950 et 1952 par le Parti Communiste avec l'appui d'écrivains de renom tels que Louis Aragon, Elsa Triolet, Paul Eluard, Tristan Tzara ou Jean Kanapa: il s'agit bel et bien de s'opposer à la littérature décadente, pornographique et belliciste venue des États-Unis, et de promouvoir une autre littérature, d'obédience communiste. L'échec de ces batailles, abandonnées au bout de deux ans, est dû non seulement à la difficulté à faire pénétrer la lecture en milieu ouvrier, mais aussi au sectarisme idéologique, qui ne fait pas plus recette auprès du public français que les films d'Hollywood ouvertement anticommunistes.

Ce rejet de la propagande outrancière du Parti tendrait à montrer que le français moyen des années cinquante ne se représente pas une France devenue colonie culturelle des États-Unis, attitude que semblent confirmer des sondages réalisés à l'époque: dans une enquête de l'IFOP en 1953, à la question: «Quand vous pensez aux États-Unis, à quoi pensez-vous d'abord?», la majorité des personnes interrogées évoque la richesse, la puissance économique et politique, le dynamisme, le haut niveau de vie et de confort d'une société de consommation. La culture américaine ne vient qu'en avant dernière position. Si le mot «américanisation» n'apparaît ni dans la bouche des sondeurs ni dans celle des sondés, ces derniers s'accordent à reconnaître aux États-Unis une grande influence dans le domaine de la paix, du progrès social, de l'augmentation du niveau de vie et de la liberté (26). Et lorsqu'on leur demande quelles peuvent être les conséquences négatives de l'influence américaine en France, vient en premier lieu la perte de l'indépendance économique de la France, suivie par l'indépendance politique et militaire; la crainte d'une colonisation culturelle vient en dernière position, avec 4% des

24. Michel Winock, «U.S go Home: l'antiaméricanisme français», *l'Histoire*, novembre 1982.

25. Jean Baptiste Duroselle, *La France et les Etats-Unis des origines à nos jours*, Paris, Le Seuil, 1976, p.207-212.

26. *Sondages*, n°2, 1953, p.38.

réponses. La faiblesse du pourcentage s'explique, il est vrai, par l'interprétation donnée au terme de «culture»: pour les sondés, il se limite aux manifestations artistiques; et pour nombre de français de l'époque, le jazz, le roman noir ou l'expressionnisme abstrait ne relèvent pas de l'art ni de la culture. En 1958, un autre sondage fait apparaître que si les quatre sujets qui intéressent le plus les français dans la vie états-unienne sont les conditions d'existence des Américains, la vie ouvrière, le problème noir et la jeunesse, les quatre sujet qui les intéressent le moins sont la littérature, les arts, la musique et l'architecture ⁽²⁷⁾. Autant dire que le français des années cinquante se sent peu américanisé.

Pourtant, l'américanisation de la culture française est indéniable au cours de la Quatrième République; elle concerne à la fois la création artistique, dans des secteurs divers, mais aussi le mode de production et de consommation culturelle dont la France fait l'apprentissage au cours des années cinquante. Phénomène d'acculturation, mais aussi expression de la modernisation du pays après 1945, elle va continuer à faire sentir ses effets dans les décennies suivantes. Il reste que le phénomène est encore mal connu: si l'image des États-Unis en France a été bien étudiée, de même que l'antiaméricanisme, la pénétration des formes artistiques américaines en France et la naissance de la culture de masse attendent encore leurs historiens. Malgré un cadre général bien tracé, les études précises sont encore peu nombreuses, notamment en ce qui concerne les itinéraires des médiateurs de l'américanisation. Car les «missions de productivité» ont leur équivalent dans le domaine culturel: nombreux sont les éditeurs, directeurs artistiques de maisons de disques, organisateurs de spectacles, directeurs de galeries d'art, etc.. qui ont fait au cours des années quarante et cinquante le voyage américain, rapportant dans leurs bagages produits nouveaux et méthodes de diffusion inédites. De telles études permettraient d'évaluer le rôle respectif de l'influence américaine et des facteurs endogènes dans les mutations de la culture française d'après-guerre. Phénomène supposé bien connu en raison de sa présence récurrente dans le débat culturel franco-français actuel, l'américanisation est un secteur de la recherche encore parcouru de vastes zones d'ombre.

²⁷. *Sondages*, n°1 et 2, 1958, p.75.