

REGARDS

Etude 2010

Les Nababs d'Hollywood et la quintessence américaine

Nicolas Zomersztajn

Revue Regards

Centre Communautaire Laïc Juif
Rue de l'Hôtel des Monnaies 52 - 1060 Bruxelles
☎ 02/543 02 81 - 02/543 02 82 📠 02/537 55 65
regards@cclj.be - www.cclj.be/regards

Table des matières

1) Introduction.....	3
2) Hollywood, une industrie de l'image et du contenu.....	4
3) Une quête d'assimilation.....	6
4) La quintessence américaine.....	10
5) Politiquement conservateurs.....	11
6) Propagande patriotique.....	14
7) La chasse aux sorcières.....	18
8) White Christmas.....	21
9) Conclusion.....	23
10) Bibliographie.....	25

1) Introduction

Hollywood a été jadis autre chose que la capitale des effets spéciaux épaisants. Derrière les canyons ensoleillés qui surplombent Sunset Boulevard et Beverly Hills, se dressent les studios MGM, Paramount, Universal, 20th Century Fox, Warner Brothers, Columbia, ... Et derrière ces studios, il y a des producteurs entrepreneurs et visionnaires. Le développement du cinéma aux Etats-Unis est inséparable de ce qu'on appelle volontiers le dynamisme de producteurs juifs. Lorsqu'on examine les principales maisons de production, les studios, on est amené à observer qu'elles appartiennent majoritairement à des Juifs. Dans une étude réalisée en 1936, on découvre que sur 85 noms de la production, 53 sont juifs. Cette prédominance se traduit tout autant dans la notoriété que dans les chiffres. C'est ce qui a d'ailleurs amené l'écrivain américain Francis Scott Fitzgerald à décrire Hollywood, non sans malveillance, comme « *une fête juive, une tragédie pour les non-Juifs* »¹.

Contrairement à ce que ce grand romancier prétend, la vraie tragédie, c'est plutôt celle des Juifs. Leur domination devient vite la cible d'attaques répétées et virulentes visant à imposer le mythe d'un Hollywood colonisé et vampirisé par les Juifs, que l'on est tenté d'appliquer à l'ensemble du système hollywoodien la formule fatidique imposée par les nazis en Europe de « *jüdische Geschäft* ». Ainsi dans les années 1920, on menace d'envoyer brûler en enfer les fondateurs des studios. Dans les années 30, on exige que le cinéma soit affranchi des mains du démon de ces Juifs si peu chrétiens. Enfin, dans les années 40 et 50, c'est au tour des chasseurs de rouges, aux yeux desquels le judaïsme n'est qu'une variante du communisme et les films en sont les principaux vecteurs de propagande.

La conclusion de ce délire antisémite, c'est que les Juifs, nombreux à Hollywood, se sont servis du cinéma pour saper les valeurs américaines traditionnelles et imposer leurs idées subversives. On retrouve donc l'idée de la présence d'un groupe d'origine étrangère dont la domination démographique entraîne nécessairement une transformation radicale de la société environnante et l'équilibre sur lequel elle repose. Or, il n'y a rien de plus absurde et de plus faux que cet « enjuivement » d'Hollywood et du cinéma américain. Non seulement les Nababs juifs n'ont jamais enjuivé l'industrie cinématographique américaine, mais ils n'ont tout simplement jamais souhaité se lancer dans un tel projet.

Leur préoccupation est ailleurs. Elle est beaucoup plus vaste et surtout, extrêmement ambitieuse. Les nababs juifs d'Hollywood ambitionnent de faire du cinéma un véritable art de masses et non pas de mettre le 7^e art au service de la sauvegarde et des intérêts du peuple juif. Rien de plus faux donc que de voir dans cette concentration importante de Juifs dans un secteur d'activité une opération coordonnée, un projet collectif. Ils n'ont jamais cherché à utiliser leur position

¹ Cité dans Matthew J. Bruccoli, *Some sort of Epic Grandeur : the life of Francis Scott Fitzgerald*, New-York, University of South Carolina Press, Princeton University press, 1981, p.124.

dominante à Hollywood pour défendre des intérêts juifs encore moins pour donner aux films qu'ils produisent une touche ou une sensibilité qu'on pourrait qualifier de juive.

2) Hollywood, une industrie de l'image et du contenu

Ils aspirent à autre chose et c'est sur cette autre chose que je vais me concentrer dans les minutes qui suivent. L'étude porte sur une période qui s'étend des années 20 au début des années 50. Je le précise pour éviter tout malentendu. La création d'Hollywood n'a qu'un siècle, elle est le fait d'entrepreneurs visionnaires, pour la plupart immigrés ou fils d'immigrés juifs ayant compris avant d'autres qu'il est possible de créer une industrie de l'image, non en partant de la technique, mais du contenu. On peut en identifier huit :

- Carl Laemmle (Universal Studio)
- Adolf Zuckor (Paramount)
- William Fox (20th Century Fox)
- Louis B. Mayer et Samuel Goldwyn (Goldwyn studio)
- Joseph Schenk (20th Century Fox)
- Jack et Sam Warner (Warner Bros.)
- Jack et Harry Cohn (Columbia Picture)

Tout au long de l'histoire d'Hollywood, du moins pendant son âge d'or, on a évoqué avec délectation la démesure des grands producteurs comparés volontiers à des potentats orientaux, à cause de leur mode de vie, mais surtout de leur caractère despotique. Les termes les plus souvent utilisés pour les désigner sont « tycoon » (seigneur japonais), mogols (dynastie indienne), ou encore « nabab » (seigneur musulman en Inde) en français. Il est certain que les producteurs hollywoodiens usent d'un pouvoir discrétionnaire sur leur personnel, et que tout en glorifiant la démocratie américaine dans les films qu'ils produisent, ils ne s'en soucient guère dans la manière dont ils gèrent leurs entreprises. « *Cette dimension impériale du monde hollywoodien est renforcée par la présence fréquente de véritables dynasties de producteurs* »². Non seulement des fratries comme les Warner ou les Cohn dirigent des studios. Mais des patrons comme Carl Laemmle sont connus pour leur népotisme : plus de 70 membres de sa famille sont salariés d'Universal Studio. La mainmise des producteurs juifs est d'autant plus renforcée par un système d'alliances entre les studios. Ainsi par des mariages, tout le secteur de la production est quasiment verrouillé par quelques familles.

Les producteurs juifs ont presque tous en commun d'avoir commencé sur la Côte Est dans le commerce, les ateliers de confection ou la vente de produits divers. Ils ont découvert le cinéma au tout début du 20^e siècle, comme des millions de leurs

² Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie*, Paris, éditions Masson, 1994, p.46.

semblables, sous une tente ou dans une arrière-salle de café. Sidérés par cette invitation au rêve, ils décident d'acheter un projecteur, une salle, et très vite se mesurent aux sociétés existantes. Ces sociétés appartiennent à des industriels Wasp et se constituent en trust dominé par Thomas Edison. Ce dernier impose sa loi aux exploitants de salles alors qu'il n'a qu'une vague idée des possibilités de ce nouveau médium.

Les Carl Laemmle et autres Zuckor vont alors imaginer ses développements possibles et surtout, vouloir mettre le spectacle au cœur du processus. Cette industrie du contenu naît tout simplement d'un calcul économique : rentabiliser les salles de variétés et de music-hall qu'ils possèdent et où sont projetés les premiers films : ces fameux *nickelodeons*. Ces salles de vaudeville où le spectateur doit s'acquitter d'un nickel, soit une pièce de 5 cents. Les nickels s'accumulent dans une caisse sous un kiosque : c'est tout simplement la préfiguration du Box Office à laquelle se mesure le succès du cinéma. Comme un investissement de 200 dollars suffit pour démarrer une telle activité, les entrepreneurs prolifèrent. Le public est évidemment conquis et il oublie pour 5 cents les difficultés de la vie quotidienne. A New York, William Fox possède 15 salles en 1910 alors qu'il n'en possédait qu'une seule en 1906. A Chicago, Carl Laemmle, immigrant juif d'origine allemande, connaît le même succès. En 1910, à l'échelle nationale, les chiffres sont déjà impressionnants : 26 millions de spectateurs par semaine répartis entre les différentes villes et entre les différents concurrents. En 1911, une enquête de la fondation Russel sage à New York estime la part de la classe ouvrière à 78%. De cette manière, la culture populaire devient donc un facteur important d'américanisation³.

Le cinéma s'insère donc aux Etats-Unis au sein d'un monde où le divertissement est déjà bien organisé. Les théâtres de vaudeville fournissent rapidement, outre des sujets de films, des salles organisées en réseaux et un public fidèle; qu'elles soient simples et bon marché, luxueuses et plus chères, elles permettent au cinéma d'atteindre des villes moyennes et grandes du pays, et font bénéficier de l'accompagnement musical et des diverses attractions qui encadrent les films. Comme l'explique justement l'historien Jacques Portes, « *le premier cinéma américain est intimement lié à cette forme originale de théâtre qui a grandement contribué à son essor. Pourtant, au fur et à mesure que des réalisations de font plus longues et plus diverses en fonction des ambitions grandissantes des producteurs, les salles de vaudeville ne peuvent plus suffire. Il faut que le cinéma assume sa propre identité et soit reconnu comme tel : le temps du nickelodeon est donc venu* »⁴.

Pour que cette industrie du contenu voie effectivement le jour, c'est-à-dire pour que ces exploitants de salle deviennent des producteurs de films, ils doivent trouver le moyen d'échapper au monopole du trust Edison et Eastman Kodak, détenteur des brevets et de la pellicule. D'où l'idée de s'installer à Hollywood : on

³ Françoise Ouzan, *Histoire des Américains juifs*, Bruxelles, André Versailles Editeur, 2008, p.114.

⁴ Jacques Portes, *De la scène à la culture de masse aux Etats-Unis*, Paris, Bellin éditions, 1997, p.131.

peut y tourner toute l'année en extérieur, les paysages sont beaux et variés, la main-d'œuvre et les terrains sont bon marché et surtout, l'éloignement par rapport à la côte Est leur permet d'échapper aux juridictions new-yorkaises chargées de faire respecter les patentes et les brevets Edison et Kodak. Ainsi en décembre 1913, *The Squaw man* est le premier long métrage du cinéma et l'ancêtre des westerns tourné à Hollywood et c'est en 1915 que le premier studio est fondé par Carl Laemmle : Universal.

Le cinéma s'impose vite comme une activité industrielle majeure et, bien qu'il suscite depuis ses débuts des réactions d'hostilité et des formes de censure, il devient un véritable art de masse. A la fin des années 1920, chaque semaine, plus de 20 millions d'Américains fréquentent les salles obscures. Le cinéma pénètre très avant dans la société, jouant le rôle plus important que celui d'un simple divertissement. Cette évolution n'est interrompue ni par l'apparition du parlant, ni par la crise économique de 1929, même si certaines adaptations se révèlent indispensables. Fort de cette puissance, le cinéma américain s'impose partout dans le monde dès les années 1920, trouvant là des bases inexpugnables pour les années qui vont suivre.⁵

3) Une quête d'assimilation

L'histoire des fondateurs des studios historiques d'Hollywood est loin d'être une fête juive comme le suggère Fitzgerald. Il s'agit plutôt d'un conte cruel même si le succès et la réussite font partie de ce conte. Issus de secteurs commerciaux sans lien avec le monde du spectacle, les nababs juifs parviennent à se faire une place dans ce secteur d'activités dont ils ignoraient beaucoup de choses. Les raisons de ce succès sont diverses et pas aisées à identifier. Les Fox, Zuckor et Mayer n'ont jamais constitué un groupe uni ayant œuvré de concert pour arriver à ses fins. Si quelques liens matrimoniaux se sont tissés entre leurs familles, des rivalités terribles les ont opposés entre eux, et ont fait rage au sein même des familles Cohn et Warner. Les coups bas, les luttes de prestige, le recours aux moyens les plus obscurs constituent leur arsenal régulier, employé avant tout contre leurs concurrents directs. Par ailleurs, des stratégies personnelles sont déployées. Carl Laemmle est un bon père de famille qui n'a jamais rompu les liens avec ses origines, faisant profiter sa ville natale en Allemagne de ses largesses et sa fortune. Louis B. Meyer s'est efforcé d'être reconnu comme un grand patron américain proche de l'establishment. Les frères Warner ont tenu à bien afficher leurs origines modestes sans chercher à gommer leurs origines juives alors qu'Adolphe Zuckor s'affiche comme une espèce d'aristocrate n'accordant aucune importance à son identité juive.

Tous ces Nababs fondent leur ascension sociale, au-delà de leur réussite économique, sur un désir immense d'assimilation à la société américaine. Alors que des plumitifs antisémites les accusent sans cesse de conspirer contre les

⁵ *Ibid*; p.20.

valeurs traditionnelles américaines, ils déploient les efforts les plus soutenus pour adopter ces mêmes valeurs et œuvrent pour pénétrer dans les structures de l'establishment. Ils désirent être perçus comme des Américains et non pas comme des Juifs. Ils veulent se réinventer, devenir des hommes nouveaux. Ces producteurs puissants expriment ce que l'historien britannique des idées, Isaiah Berlin, a décrit comme « *une admiration d'une intensité extrême, presque une forme d'adoration* »⁶ envers la majorité dominante.

Ce phénomène ne présente aucune spécificité juive américaine. Simultanément, en Europe, on peut observer des Juifs allemands se comporter de la même manière. Appartenant à la bourgeoisie, ils aspirent à se confondre avec les Allemands ou les Autrichiens moyens et font de leur conformisme une sorte de devise intellectuelle et d'obligation morale. On touche ici à la figure du « parvenu » que Hannah a conceptualisé dans ses études sur la condition juive moderne. Avec celle du « paria », le « parvenu » indique une mentalité et une manière de vivre la judéité et représente un des pôles de l'univers juif issu de l'assimilation confronté à la modernité. Pour l'historien des idées Enzo Traverso, « *le parvenu juif est tout d'abord le produit de la métamorphose sociale connue par le judaïsme d'Europe centrale tout au long du 19^e siècle. La progression parallèle de l'assimilation culturelle et de l'intégration socio-économique – autrement dit, la transformation, à l'apogée du capitalisme, des commerçants traditionnels en couche bourgeoise moderne- pousse irrésistiblement les Juifs à adopter des attitudes conformistes et respectueuses de l'ordre existant* »⁷. A l'instar du « parvenu » allemand ou autrichien du début du 20^e siècle, les nababs juifs empruntent le chemin de l'assimilation et leur intégration à la société américaine prend dans la plupart des cas, la forme d'une entrée dans la bourgeoisie. L'assimilation signifie donc assimilation à la bourgeoisie, à ses modèles culturels et à son système de valeurs.

La plus frappante des similitudes entre ces producteurs juifs ne réside pas dans leurs origines communes, mais bien dans leur rejet total et absolu de leur passé respectif et corollaire de ce phénomène, leur dévotion non moins absolue pour leur nouveau pays : les Etats-Unis. L'assimilation n'a rien d'exceptionnel pour un immigrant, quel qu'il soit. Mais un élan supplémentaire pousse ces producteurs juifs à adhérer passionnément et pathologiquement à l'Amérique. Cet élan les pousse à recomposer leur existence en fonction des schémas de la respectabilité américaine tels qu'ils la conçoivent. Or, ce désir de respectabilité et d'américanité se heurte à un mur, ou plutôt à un plafond invisible, mais bien réel : le « *glass ceiling* » de l'antisémitisme. Comme le souligne l'historien américain Neal Gabler, « *Cette même impulsion qui pousse les Juifs à s'assimiler incite les défenseurs autoproclamés de l'Amérique à leur interdire toute tentative, selon leurs propres termes de « souiller le pays ». Derrières ces barrières érigées par les gardiens de l'Amérique, les Juifs peuvent entrevoir une autre société américaine, toute de*

⁶ Isaiah Berlin, *A contre-courant. Essai sur l'histoire des idées*, Paris Albin Michel, 1988, p.258.

⁷ Enzo Traverso, *Les Juifs et l'Allemagne, de la symbiose judéo-allemande à la mémoire d'Auschwitz*, La Découverte, Paris, 1992, pp.112-113.

distinction, de respectabilité et de prestige »⁸. L'entrée dans le pré carré de la haute société toute en finesse et en distinction leur est interdite. Ils n'ont pas accès aux hautes sphères de l'industrie, de la finance et du pouvoir.

Mais, c'est précisément ces milieux-là que le cinéma a fini par investir. Si les Juifs d'Hollywood se voient alors interdire l'accès aux cercles fermés de la distinction et du prestige, les films qu'ils produisent leur offrent une alternative ingénieuse : dans le cadre des studios et à l'écran, ils vont créer un nouveau pays, un empire, leur empire, où non seulement ils sont admis, mais où ils ont le pouvoir.

On peut se demander si les nababs juifs n'ont pas été plus tenaces dans un métier prometteur, mais encore mal défini, à l'avenir incertain, que d'autres qui peuvent plus facilement se reconvertir. Les premiers industriels du cinéma, les Edison et les Kodak par exemple, sont avant des techniciens de l'image. Leurs successeurs, les nababs juifs, possèdent des qualités commerciales évidentes. La grande majorité des nababs ont commencé dans la distribution ou dans la gestion de salles, activités nouvelles dépourvues de traditions, qui ne bénéficient d'aucun prestige dans la « bonne société ». Il n'est pas de bon ton de travailler dans le cinéma à ses débuts et, pour ceux qui s'y lancent, les jours peuvent être difficiles. Ces hommes, qui n'ont d'autres choix de réussite, puisque les secteurs industriels et financiers traditionnels leur sont fermés, tout comme le monde des affaires de la côte Est leur est interdit en raison de l'antisémitisme qui y règne, s'accrochent plus que d'autres à cette nouvelle activité envers laquelle ils n'ont aucun préjugé culturel. Dans un entretien accordé à la revue *Lire* en 1999, le grand romancier américain Philip Roth explique que le triomphe moral des Juifs américains réside précisément dans « *l'invention d'une authentique culture populaire* », notamment du cinéma parce que de nombreuses professions leur sont interdites : « *Ils ont fait du neuf parce qu'ils n'avaient pas le droit de faire du vieux* »⁹.

Ils façonnent cet empire à l'image de l'Amérique, tout comme ils vont se modeler eux-mêmes à l'image de l'Américain prospère. Ils reprennent et recyclent les archétypes, les valeurs et les mythes traditionnels américains. Dans cette Amérique, les pères sont forts, les familles sont stables, les gens séduisants, déterminés et convenables. Par peur de ne pas paraître assez américains, ils glorifient la patrie, la famille et les canons de l'American Way of life. Mais ce qui est encore plus étonnant, c'est qu'ils vont réussir à propager aux Etats-Unis et dans le monde entier cette vision de l'Amérique.¹⁰

En créant une Amérique idéalisant tous les poncifs éculés glorifiant ce pays, ces Juifs d'Hollywood ont aussi créé un solide alliage d'images et d'idées, alliage si puissant, qu'on peut affirmer qu'ils ont forgé eux-mêmes l'imaginaire américain. Personne ne peut penser aux Etats-Unis sans songer à son cinéma. Le rêve américain se construit sur des récits et des films qui ont en commun le caractère

⁸ Neal Gabler, *Le royaume de leurs rêves. La saga des Juifs qui ont fondé Hollywood*, Paris, Hachette Littératures, 2005, p.15.

⁹ Interview accordée à Pierre Assouline, cité dans *Lire*, mai 1999, p.32.

¹⁰ Neal Gabler, *op. cit.*, p.16.

épique de l'aventure. Cet esprit d'aventure se concrétise dans le mythe de la nouvelle frontière, inséparable de l'esprit de conquête de l'Ouest. Au cœur de ce dispositif figure le cow-boy qui accompagne les troupeaux du Texas jusqu'au Montana. Le cinéma va ainsi raconter leurs histoires en récites légendaires. La fortune les attend, mais ils n'attendent pas l'adversité. Les films de western retracent les luttes interminables entre nomades et sédentaires, blancs et Indiens, shérifs et truands... Tout est difficile et tout est possible, du moins dans les images projetées par Hollywood.

Les producteurs juifs d'Hollywood le comprennent très vite, à l'image de leur propre histoire : l'aventure américaine n'est pas seulement l'aventure individuelle telle que le cinéma d'aventures et d'action l'a fait incarner par Erol Flynn ou Gary Cooper; c'est aussi l'aventure collective telle que les pèlerins du Mayflower fuyant les persécutions de Jacques 1^{er}, l'ont vécue. Quel que soit le caractère mythique des récits légendaires qui ont forgé l'épopée son épopée, l'Amérique hollywoodienne reste un appel, comme si elle est toujours pourvoyeuse de tous les espaces et de toutes les occasions de conquête et de fortune. Un monde des possibles, un ailleurs expérimental où se modèlent les traits d'une vie future. Muni de qualités comme le courage, la volonté et l'esprit d'initiative, on a l'impression qu'au bout du compte on peut décrocher la lune. A en croire la philosophe politique américaine d'origine allemande, Hannah Arendt, le rêve américain a pourtant subi depuis ses origines une altération. Les pionniers des 17^e et 18^e siècles ne pensent qu'à la liberté; leurs successeurs ne sont motivés que par un idéal au rabais, celui de faire fortune : « *Le rêve américain, tel le 19^e et le 20^e siècle finirent par l'entendre sous le choc de l'immigration massive, n'était ni le rêve de la Révolution américaine –la fondation de la liberté–, ne le rêve de la Révolution française –la libération de l'homme; c'était malheureusement le rêve d'une « terre promise », où coulent le lait et le miel* »¹¹.

Il n'est pas douteux que rêver de l'Amérique a été pour le plus grand nombre d'immigrants convoiter la fortune, à tout le moins une situation, un niveau de vie, interdits alors à la plupart des Européens. Les Etats-Unis apparaissent aux yeux des pauvres (et des nababs hollywoodiens) du monde entier comme une corne d'abondance. La conjonction d'une nature recelant des richesses gigantesques, de la technique importée d'Europe et de la mentalité puritaine a fait du pays, sur lequel ne pèse aucun fardeau hérité des siècles passés, une formidable ruche. L'Américain le plus modeste est toujours convaincu que son sort peut changer, moyennant de la peine et de l'imagination. Telle est l'idée simple à laquelle les nababs hollywoodiens s'accrochent. Ils s'y accrochent d'autant plus que leur expérience personnelle ne fit que la conforter. Les films qu'ils produisent entretiennent souvent l'illusion que l'Amérique est ce pays magique où des millions et des millions d'individus trouvent du travail et parfois la richesse.

¹¹ Hannah Arendt, *Essai sur la Révolution*, Paris, Gallimard, 1967, p.17.

4) La quintessence américaine

Finalement, le paradoxe saute aux yeux : le cinéma s'est imposé comme la quintessence de l'Amérique, alors que les hommes qui ont fait ce cinéma sont eux-mêmes étrangers à cette Amérique quintessentielle. Les valeurs américaines se sont largement définies à travers des films produits et réalisés par des immigrés juifs. En créant à l'écran l'Amérique qu'ils idéalisent, la leur, les Juifs d'Hollywood ont réinventé ce pays à l'image de leur propre fiction.¹²

L'exemple de Louis B. Mayer illustre parfaitement le phénomène que je viens de vous décrire. Fondateur de la Metro Goldwyn Mayer, il prétend ne connaître ni le nom du village de Russie où il est né, ni sa date de naissance, ce qui lui permet de prendre une décision qui résume son histoire et celle des immigrants juifs dont il est question : il choisit pour date de naissance le 4 juillet, fête nationale des Etats-Unis... Nul mieux que ce personnage mégalomane n'incarne le vorace appétit d'intégration. S'il s'acharne à nier son passé en plongeant dans le délire du rêve américain, il n'a pas été le moins tribal des producteurs juifs d'Hollywood, plaçant les siens dans tous les secteurs de la MGM, au point que les railleurs traduisent MGM en yiddish par « *Mayer Ganze Michpoche* » (la famille Meyer toute entière). Les films produits par la MGM s'efforcent de propager la vertu et l'image d'une Amérique rassurante où les femmes sont des mères et des saintes et les hommes des pères honorables. Une Amérique quasiment irréelle tellement elle est mythifiée. Ce que Mayer accomplit dans les années 30 dans le cinéma, c'est justement de rassurer le public face aux angoisses et aux bouleversements de la dépression et de la crise. Il le fait en façonnant un imaginaire séduisant à partir de ses propres rêves des idées simples de sa foi quasi dogmatique dans l'American Way of life.¹³

Les productions hollywoodiennes sont variées. Si les films de la MGM s'efforcent de propager la vertu, ceux de la Paramount d'Adolf Zuckor glorifient le luxe et la sophistication. Zukor voit dans le cinéma une forme d'art à part entière et une source d'élévation intellectuelle. Pour Harry Cohn les films qu'il produit à Columbia Picture, c'est tout le contraire. Grand admirateur de Mussolini, Harry Cohn aime les films où la force et la puissance sont mises en valeur. Il produit des films d'action et des westerns. L'Amérique de Cohn est un espace imaginaire plein de ressources et de valeurs élémentaires : une Amérique populiste telle qu'il la voit.

La professionnalisation des maisons de production et des circuits de distribution accentue le conformisme en dépit des genres et des styles respectifs. Le produit final, le film, ne doit jamais choquer pour atteindre le plus large public, seul garant de la réussite. C'est une chose aisée puisque le conservatisme moral, politique et social de la plupart des producteurs favorise cette tendance. Le souci de plaire au plus grand nombre suscite une modération du ton et un souci d'éviter les

¹² Neal Gabler, *op. cit.*, p.18.

¹³ Neal Gabler, *op. cit.*, pp.146-147.

controverses politiques ou sociales à un moment où les Moghols cherchent à se faire une place respectable dans le monde de l'industrie. Il vaut mieux offrir un bon petit western qu'un sujet social : le premier peut ne pas intéresser tout le monde, mais ne gêne personne; le second ne s'adresse qu'aux seuls militants et risque d'offusquer ceux qui ne le sont pas.

L'élargissement du public conduit assez rapidement à penser que celui-ci ne peut être qu'exclusivement populaire ou bourgeois. Quand des milliers de salles de cinéma s'ouvrent aux Etats-Unis, il s'agit d'atteindre tous les spectateurs potentiels par tous les moyens possibles. Les ouvriers et les immigrants récents sont pris dans ce tourbillon, comme les cols blancs et les secrétaires de bureaux, puis viennent, plus lentement, les élites intellectuelles ou économiques. Par ce biais, mais de façon bien difficile à préciser, peut se forger un certain sentiment collectif et progresser une américanisation relativement superficielle. Une telle recherche du public débouche nécessairement sur une capacité d'adaptation extraordinaire. Il faut fidéliser le spectateur et donc être en permanence à l'écoute de ses goûts et de ses préjugés. « *Une série de conséquences résulte de cette attitude : cette culture ne peut être d'avant-garde, mais elle est nécessairement conservatrice dans les messages qu'elle véhicule et son audace ne peut être guère que technique. Les effets spéciaux sont toujours préférables à une proposition qui pourrait être comprise comme subversive* »¹⁴.

5) Politiquement conservateurs

Si leurs productions sont variées, l'attitude politique des Nababs ne varie guère. Bien qu'ayant commencé au plus bas de l'échelle sociale, leur orientation politique est des plus conservatrices, proche des Républicains les plus réactionnaires. Leur volonté à tous est de soutenir l'Amérique telle qu'elle est et de faire oublier leur qualité d'immigrants. Des hommes comme Adolf Zuckor ou Louis B. Mayer, mais aussi Harry Cohn et William Fox sont tellement avides de s'immerger au plus profond de l'américanité, qu'ils choisissent le camp républicain, celui des WASP et de l'establishment de la côte Est pour mieux s'enraciner dans cette Amérique qu'ils vénèrent.¹⁵

De toute manière, hommes de cinéma ou pas, juifs ou non, ils sont des millionnaires et sur le plan social, leur rigidité patronale est légendaire. Un des proches collaborateurs de Mayer a dit un jour que ce dernier a fait plus de communistes que Karl Marx. Et ceux qui ont pu lire *The Last Tycoon* de Fitzgerald ont pu constater à quel point le héros principal, un producteur, perd son sang froid face à un syndicaliste communiste. Ami intime du magnat des médias quasi fasciste, William Hurst, le Citizen Kane d'Orson Welles, Louis B. Mayer, a toujours rêvé d'être l'un des chefs, sinon le chef de la campagne des républicains de Landon contre Roosevelt en 1932. Familier du président républicain Hoover, Mayer

¹⁴ Jacques Portes *op. cit.*, p.334.

¹⁵ Neal Gabler, *op. cit.*, pp.364.

est un des plus grands bailleurs de fonds du parti républicain et il multiplie les gestes et les initiatives pour aider le candidat Wendell Wilkie pour battre Roosevelt en 1940. Pour certains, Mayer est même le vrai patron des républicains de Californie dans les 30 et 40.

Et cet engagement militant à droite est pris et maintenu alors que dans ce camp, l'antisémitisme se déploie sans vergogne. Comme ce jour de 1937 où lors d'une conférence de presse, Cecil B. De Mille, dont on sait ce qu'il doit à Adolf Zuckor, dénonce « *les abus de l'influence juive sur l'industrie cinématographique* », sur un ton tel que le réalisateur, John Ford, Irlandais connu pour ses opinions très conservatrices, quitte la salle en claquant la porte tellement il est indigné. La plupart des producteurs juifs d'Hollywood n'ont des années 30 aux années 50 qu'une préoccupation : éviter que l'engagement à gauche très majoritaire des intellectuels, scénaristes, dialoguistes, réalisateurs ou gagmen n'aggrave l'antisémitisme sur le thème de l'équation suivante : Juifs = communistes.

Avec l'arrivée du parlant en 1927, Hollywood doit faire appel à des talents nouveaux, principalement des scénaristes et des acteurs de théâtre venus de Broadway. Ils sont souvent juifs comme leurs employeurs... mais de gauche ! Nombre d'entre eux, issus des classes populaires, s'étaient caractérisés par une affiliation à des organisations socialistes et communistes dans les métropoles de l'Est et du Midwest. A l'activisme politique traditionnel (élections présidentielles de 1932, la campagne électorale de l'écrivain socialiste Upton Sinclair pour la candidature au poste de gouverneur de Californie en 1934) s'ajoute dans la seconde moitié de la décennie un nouvel élan plus internationaliste. Stimulé par l'afflux des réfugiés allemands et autrichiens, il réunit le personnel progressiste d'Hollywood, libéraux et radicaux confondus. À la défense de causes nationales, succède la lutte antifasciste au sein de nombreux comités : la puissante *Hollywood Anti-Nazi League* qui compte à partir de 1936 plusieurs milliers d'adhérents est épaulée par le *Medical Bureau to Aid Spanish Democracy*, le *MPAC (Motion Picture Artists Committee to Aid Republican Spain)* dont le président est Dashiell Hammett et la section locale du *Joint Anti-Fascist Refugee Committee*. Les comités hollywoodiens organisent des collectes de fonds et des rassemblements autour d'hôtes prestigieux, tels André Malraux et Ernest Hemingway présents à Los Angeles en 1937, pour attirer l'attention des Américains sur la situation européenne et pour protester contre les activités profascistes menées sur le sol américain.¹⁶

Leur poids devient plus important après 1933 avec l'arrivée massive d'artistes juifs allemands et autrichiens qui recréent une espèce de second Weimar sur la côte pacifique. Ces réfugiés vont nourrir le cinéma de leur culture européenne et de leur talent; Billy Wilder, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, jusqu'à Berthold Brecht, qui décrit sa vie à Santa Monica comme un exil au paradis. Sous l'influence de ces deux groupes, de plus en plus de films d'Hollywood véhiculent une critique plus ou moins voilée des problèmes sociaux aux Etats-Unis ou expriment de manière plus

¹⁶ Anne-Marie Bidaud, *op. cit.*, p.100.

générale l'atmosphère oppressante du pays. Les années 1930 apparaissent vite comme la décennie la plus politisée de l'histoire de l'industrie hollywoodienne. Rarement dans l'histoire du cinéma américain les scénarios ont autant marqué par leur temps et par les idéologies contemporaines que durant les années 1930. Pour ces scénaristes libéraux ou radicaux, le cinéma constitue un instrument de réflexion sur les travers et les victimes de la décennie, marquée par la Grande dépression. C'est une période de croyance de type behavioriste – ici aussi un héritage des progressistes – dans la capacité des films à modeler les attitudes. Les « films de conscience sociale » se doivent donc de proposer une combinaison d'éléments attractifs (trame narrative claire, héros identifiable) et de sermon démocratique, remettant ainsi en cause le principe de pur divertissement qui gouvernait le système des studios. A l'instar des auteurs des fresques murales commandées par le *Federal Art Project* ou des dramaturges travaillant au sein du *Federal Theatre Project* qui, en cette période de crise sociale et économique, ne cherchent pas à promouvoir le pur statut esthétique et la valeur intrinsèque des œuvres d'art, les artistes hollywoodiens tentent d'unir art et politique.

La traduction en images de l'activisme généreux et foisonnant des artistes hollywoodiens se heurte de fait à des résistances multiples. Ces formes de résistance sont fondées sur une réticence générale à la production d'œuvres basées sur les réalités contemporaines. Les cadres de l'industrie, patrons de studios et producteurs sont confrontés à une mission contradictoire. Désireux d'exploiter un matériau en faveur auprès du public, ils acquièrent les droits de certaines œuvres littéraires antifascistes ayant connu le succès populaire, mais tentent en même temps de s'assurer l'approbation des autres segments de la chaîne de production et de réception. C'est leur refus absolu de la controverse et de ce qu'ils nomment l'esprit partisan qui mène en définitive à l'abandon du projet d'adaptation de *It Can't Happen Here*, œuvre consacrée par Upton Sinclair aux formes américaines du fascisme et dont les droits avaient pourtant été acquis par la MGM; et aucune attention n'est portée aux écrits sur la guerre d'Espagne publiés en 1938 et 1939, que ce soit *Man's Hope*, la traduction de *L'Espoir* de Malraux, *Men in Battle*, le témoignage d'Alvah Bessie.

Si tous ces artistes se mobilisent activement contre le racisme et l'antisémitisme en multipliant les initiatives, les producteurs juifs ne se préoccupent guère de l'antisémitisme pendant les années 30. Quant aux menaces que fait peser Hitler sur les Juifs d'Europe, il est stupéfiant d'apprendre que de 1933 à 1941 (cette date est importante) des hommes comme Zuckor ou Mayer s'interrogent avec une naïveté déconcertante sur le danger que représente Hitler et les nazis. Ayant encouragé son ami Hearst à rendre visite à Hitler, Mayer se déclare même satisfait du compte rendu que ce magnat fasciste et réactionnaire lui fait de sa rencontre. Irving Thalberg, bras droit de Mayer, interrogé en 1935 sur l'attitude à adopter face à Hitler, se prononce contre toute forme d'intervention et déclarant que « *beaucoup de Juifs mourront, mais le judaïsme survivra au nazisme* » !¹⁷

¹⁷ Neal Gabler, *op. cit.*, p.390.

6) Propagande patriotique

Du formidable instrument de propagande qu'ils détiennent entre leurs mains, pendant toutes les années 30, les grands producteurs juifs d'Hollywood ne cherchent pas à en faire une arme de destruction massive contre le nazisme et l'antisémitisme. Le grand Dictateur est réalisé par un non-Juif, Chaplin et produit et distribué par United Artist, entreprise n'appartenant pas des Juifs. Les nababs fondent cette attitude sur trois principes. Le premier d'entre eux est de ne pas aviver l'antisémitisme aux Etats-Unis; ne pas perdre le marché allemand comme débouché principal en Europe de leurs films; et enfin ne pas déroger au principe sacro-saint qu'ils érigent en dogme : le cinéma est un divertissement. Sollicité à diverses reprises pour dénoncer le nazisme, Adolf Zuckor, dont le frère est rabbin à Berlin jusque 1932, répond en 1936 que « *Hollywood ne doit se mêler que de divertir les gens. Pour l'actualité politique, il y a les Newsreel. Faire un bilan politique est une erreur, de la propagande* ».

Pourtant à partir de l'entrée en guerre des Etats-Unis en 1941 les choses changent : les nababs d'Hollywood vont devenir les principaux vecteurs d'une propagande de guerre. Ils oublient ainsi leurs grands principes sur le divertissement apolitique et vont appuyer l'effort de guerre américain multipliant les films consacrés aux combats et à la libération de l'Europe. Sans compter *Why we fight* de Franck Capra, cette série de 7 films de propagande destinée à expliquer aux soldats les raisons pour lesquelles ils se battent.

S'ils s'engagent à reculons dans la lutte contre l'Allemagne nazie, ils ont une autre bonne raison de ne pas se montrer trop activistes. Les antisémites les guettent et scrutent le moindre de leurs gestes. Ainsi en octobre et novembre 1941, une commission sénatoriale est constituée et présidée par le sénateur républicain isolationniste Gerald Dye en vue de démontrer que la production hollywoodienne est hostile à la neutralité des Etats-Unis et qu'elle pousse les Américains à entrer en guerre contre l'Allemagne. Les Juifs étant à nouveau accusés de tirer profit de leur position dominante dans l'industrie cinématographique pour imposer leur point de vue, antiaméricain cela va sans dire. Dans un discours prononcé à Saint-Louis lors d'un meeting d'America First, Nye accuse les producteurs de faire des films de propagande en faveur de la guerre. Après avoir fait l'énumération de ces films, interrompue par des vociférations de la salle criant « *les Juifs, les Juifs* », Nye continue en désignant nommément les responsables excitant la fièvre belliqueuse contre l'Allemagne : « *Il y a huit grandes compagnies cinématographiques qui sont les responsables. Les hommes qui dominent, possèdent et dirigent ces entreprises sont bien connus de vous* ». Il les cite tous en faisant remarquer qu'ils viennent tous de Hongrie, de Russie, de Pologne, d'Allemagne et des Balkans. Bref, ils sont tous juifs. Comme c'est souvent le cas s'agissant de listes de noms livrés en pâture par des démagogues, même des non-

Juifs y figurent par erreur. C'est le cas de Darryl Zannuck qui est protestant d'origine hollandaise.¹⁸

Face à Nye, curieusement, ils n'adoptent pas un profil bas et décident de se défendre ouvertement. En fait, leur riposte n'est pas si curieuse que cela, elle est même logique. Harry Warner, de Warner Bros., répond aux attaques de Nye en formulant une distinction intéressante : « *Vous pouvez m'accuser à juste titre d'être antinazi. Mais personne ne pourra m'accuser d'être anti-américain* »¹⁹. Suite à l'attaque-surprise de Pearl Harbour du 7 décembre 1941, les travaux de la commission sont interrompus. L'Amérique entre en guerre et cette fois, les Juifs d'Hollywood ont le droit de leur côté. Pour ces derniers, la guerre représente une brève période idyllique pendant laquelle leurs obligations de Juifs et d'Américains fusionnent et reçoivent même une sanction officielle de la présidence. Ceignant la bannière étoilée, ils sont d'un patriotisme délirant, tournant film après film sur la cruauté nazie, la ténacité et le courage des Américains, la bravoure de soldats alliés, tant soviétiques que britanniques. Après l'invasion de l'Union soviétique en juin 1941, l'industrie cinématographique se lance dans la production de films clairement favorables aux Soviétiques. La représentation de ces derniers dans la production hollywoodienne fait l'objet d'un véritable retournement spectaculaire. L'image négative qu'Hollywood pouvait véhiculer vis-à-vis de l'URSS change au profit d'une vision positive et beaucoup plus idéaliste. Il en résulte une présentation tout aussi exotique et fantaisiste que pendant les années de méfiance. Dans ces nouveaux films, les Russes sont présentés sous un angle nécessairement sympathique et chaleureux. On atteint des sommets de construction irréels.

De cette manière, l'industrie cinématographique américaine ne fait que s'aligner sur la politique menée l'administration Roosevelt. Dans ses mémoires, Jack Warner raconte comment le président Roosevelt en personne lui demande de réaliser un film où l'URSS tient le beau rôle : « *That picture must be made and I'm asking you to make it* » (Il faut faire ce film et je vous demande de le faire)²⁰.

L'entrée en guerre des États-Unis donne le signal du développement exponentiel de films au service de la propagande de guerre. Le gouvernement n'hésite pas de créer une agence gouvernementale ad hoc : le *Bureau of Motion Pictures of the Office of War Information*. Entièrement inféodée au service de propagande du ministère des armées, cette agence veille essentiellement à exercer un contrôle sur les scénarios que les maisons de production doivent leur soumettre. Si elle le juge nécessaire, elle suggère des modifications. Le film qui illustre parfaitement cette propagande prosoviétique est *Mission to Moscow*. Sorti en 1943, réalisé par Michael Curtiz et produit par Warner Bros. Pictures, il se présente sous la forme d'un véritable plaidoyer à la gloire de l'alliance avec l'URSS. Etrangeté historique illustrant une période de fièvre prosoviétique éphémère, ce film ne connaîtra pas

¹⁸ Françoise Ouzan *op. cit.*, p.116.

¹⁹ *Ibid.*, p.117.

²⁰ Anne-Marie Bidaud, *op. cit.*, p.106.

le succès commercial. On voit bien que les producteurs, les réalisateurs et les scénaristes hollywoodiens cherchent à contribuer ostensiblement à l'effort de guerre et aux exigences du Président des Etats-Unis.

Pour de nombreux scénaristes, cette contribution à la propagande de guerre ne relève pas de l'effort insurmontable. Leur sympathie de gauche ou leur engagement progressiste les entraîne à participer avec enthousiasme à la réalisation et à l'écriture de films prosoviétiques. Ils utilisent à plein régime les scénaristes, les réalisateurs et les acteurs les plus à gauche alors qu'ils méprisent ces intellectuels communistes. Ils sont conscients de leur talent et souhaitent le meilleur pour démontrer qu'ils sont animés par l'amour de leur pays et surtout, qu'ils sont aiguillonnés par leur citoyenneté et non par une solidarité juive.

On peut considérer que les activistes de gauche d'Hollywood, qu'ils soient réalisateurs ou scénaristes, vont prendre leur revanche à l'heure où le genre cinématographique « antifasciste » s'impose à l'heure où le genre antifasciste apparaît légitimé par la nécessité de l'entrée en guerre des Etats-Unis. La filmographie des scénaristes les plus engagés politiquement démontre combien, de façon massive à partir de 1943, les studios voient en eux les experts politiques ès fascisme international, les spécialistes les plus à même de traduire en images les enjeux de la guerre : *Watch on the Rhine* est confié à Dashiell Hammett, *Action in the North Atlantic* à John Howard Lawson, *Hitlers' Children* à Edward Dmytryk, *The Cross of Lorraine* à Ring Lardner Jr., *Mission to Moscow* à Howard Koch, *Song of Russia* à Richard Collins, *Thirty Seconds over Tokyo* à Dalton Trumbo, *The Master Race* à Herbert Biberman et *Objective Burma* à Lester Cole.

La Deuxième Guerre mondiale a montré à quel point Hollywood peut imposer ses mythes et ses valeurs au pays, voire au monde entier. Le cinéma est capable de projeter un imaginaire plus puissant que tout discours politique. Louis B. Mayer a dit un jour à un réalisateur qui se pique de faire un film engagé : « *If you want to send a message, send a telegramme* » (Si vous voulez transmettre un message, envoyez un télégramme).²¹ Et pourtant, chacun sait que pour convaincre, un bon film peut être plus efficace que n'importe quel discours même si ce n'est pas la vocation première d'un film.

Si la guerre a provoqué une certaine conscientisation des producteurs juifs d'Hollywood envers leur judéité, elle est malgré tout mince. Jusqu'en 1947, ils n'ont produit aucun film sur l'antisémitisme. En fait, ils ont toujours évité de traiter ce problème. Durant cette année, deux films s'attaquent à cette problématique.

Le premier est *Crossfire*, réalisé par Edward Dmytryk et produit par la RKO, maison de production n'appartenant pas à un Juif. Ce film avec Robert Mitchum et Robert Ryan est l'adaptation d'un roman de Richard Brooke (*The brick Foxhole*) prenant le meurtre d'un homosexuel comme prétexte pour une leçon de tolérance. Pour le cinéma, la RKO décide de faire de la victime est juif tué par un soldat

²¹ David Martinon, « Le parti hollywoodien », *Pouvoirs*, n°133, 2010/2, p.86.

antisémite démobilisé. Il est intéressant de noter que la RKO avait réalisé une enquête d'audience préalable en demandant au panel s'il irait voir un film consacré à ce sujet. Le film en ressortit mal noté. On sent encore la frilosité des studios sur cette question.²²

Le second film sur l'antisémitisme est *Gentleman's agreement* réalisé par Elia Kazan et produit par la 20th Century Fox sous la houlette de Darryl Zannuck. Samuel Goldwyn cherche à dissuader Zannuck de produire ce film. Gregory Peck tient le rôle principal d'un journaliste d'investigation enquêtant sur l'antisémitisme de la société américaine. En se faisant passer pour juif pendant 8 semaines, il découvre les frontières invisibles auxquelles se heurte le citoyen juif américain. Le film aura un franc succès. Kazan obtient l'oscar du meilleur réalisateur et Peck celui du meilleur acteur.²³

On a beau chercher, mais à part ces deux films, Hollywood n'abordera plus la question de l'antisémitisme. Alors qu'ils ont l'occasion de le faire, ils s'abstiennent obstinément de produire de tels films. Américains avant tout, ils sont attentifs à ne pas mettre en avant leurs origines juives même si en privé ils n'y renoncent absolument pas. Ainsi, lorsque des responsables communautaires juifs s'adressent à l'organisation professionnelle des producteurs, la *Motion Pictures Producers and Distributors of America* (MPPDA) pour lui demander de présenter systématiquement le personnage juif comme aimable et reconnaissable, la réponse est clairement non : « *nos producteurs juifs sont assez grands pour savoir qu'un tel plan considéré comme une propagande organisée et causerait à l'ensemble de l'industrie un grand dommage* ». Mais quand la revue *The American Hebrew* désire recenser « les stars ou les réalisateurs juifs » et s'adresse au MPPDA pour recueillir des informations, elle reçoit des photos assorties de notices biographiques.²⁴

Ce double exemple illustre parfaitement l'ambiguïté de la position des producteurs juifs. Tout le monde sait qu'ils sont juifs, mais ils doivent garder un profil bas et ne jamais donner l'impression de vouloir profiter de leurs origines ni d'utiliser leur position dominante pour défendre les intérêts des Juifs américains. Cet équilibre précaire, ou plutôt cette corde raide, risque de rompre à plusieurs reprises. On l'a vu avec la commission Nye en 1941 et on le verra surtout avec la chasse aux sorcières, un des épisodes les plus tristes et les plus cruels de l'histoire d'Hollywood.

²² Neal Gabler, *op. cit.*, pp.347-348.

²³ *Ibid.*, pp.402-403.

²⁴ Françoise Ouzan, *op. cit.*, p.115.

7) La chasse aux sorcières

Pendant la Seconde Guerre mondiale, Hollywood exerce une influence déterminante sur l'opinion publique américaine et le regard qu'elle porte sur le conflit, notamment en raison du travail des scénaristes. Dans les années qui suivent cette guerre, les choses vont vite changer et cette période deviendra une des plus sinistres pour le cinéma américain. La chasse aux sorcières organisées par quelques politiciens siégeant au Congrès aura des conséquences désastreuses pour Hollywood. La mainmise des communistes sur la production cinématographique américaine devient une véritable obsession pour les membres de la Commission des activités anti-américaines de la Chambre des représentants : une véritable croisade anticommuniste est lancée au cœur d'Hollywood.

Bien que le nom de Joseph McCarthy, sénateur du Wisconsin, soit couramment associé à la chasse aux sorcières, c'est-à-dire à la persécution des communistes, des supposés comme tels ou de leurs sympathisants, c'est en réalité d'autres parlementaires qui se lancent dans les attaques les plus virulentes contre Hollywood. McCarthy n'entre en scène qu'en 1950 alors que la croisade est lancée dès 1945 et que les premières purges datent de 1947. En fait, la croisade anti-communiste n'a rien d'inédit aux Etats-Unis, sinon ses excès. La « peur du rouge » (Red Scare), cette hantise apparaît aux Etats-Unis dès 1919. Elle se poursuit durant les années 1930 et est réactivée avec la Guerre froide dès 1947. Elle permet surtout à des républicains et des démocrates sudistes très conservateurs de s'en prendre au New Deal de Franklin Roosevelt.

Les premières attaques contre Hollywood sont lancées en 1945 par un représentant du Mississippi au Congrès, John E. Rankin. Il annonce qu'il est capable de dévoiler « *l'un des complots les plus dangereux jamais ourdis pour renverser le gouvernement* ». Il décrit Hollywood comme « *le plus grand foyer d'activités subversives des Etats-Unis* ». L'objectif que ce politicien de seconde poursuit est clairement annoncé : « *Nous comptons y démasquer les éléments qui essayent insidieusement de diffuser de la propagande subversive, d'empoisonner l'esprit de nos enfants, de déformer l'histoire de notre pays et de discréditer la chrétienté* »²⁵. Si les audiences de la Commission des activités anti-américaines du Congrès commencent officiellement en octobre 1947, cette structure a été en fait créée en 1938 lorsque son président de l'époque, Martin Dies, s'efforce déjà de débusquer les communistes. Les activités de cette commission se limitent au monde du théâtre et seront interrompues avec l'entrée en guerre des Etats-Unis. « *Mais l'anticommunisme de la fin des années 1940 s'est en fait nourri de l'avant-guerre* »²⁶.

²⁵ Cité dans Thomas Wieder, « Chasse aux sorcières à Hollywood », *Le Monde magazine*, 19 juin 2010, p.49.

²⁶ Anne-Marie Bidaud, *op. cit.*, p.109.

Les audiences de cette commission commencent en octobre 1947. L'orientation idéologique de ses membres est clairement affichée. Neuf de ses membres sont liés au Ku Klux Klan et sont notoirement antisémites comme John E. Rankin et son Président J. Parnell Thomas. La première série de témoins est considérée comme amicale dans la mesure où elle coopère volontiers avec cette commission. Ces témoins ne ménagent pas non plus les efforts les plus soutenus pour montrer à quel point ils sont hostiles au communisme.

La seconde série de témoins, beaucoup moins docile, est qualifiée d'inamicale parce qu'ils refusent de répondre à la question qu'on leur pose à chaque fois : « *Etes-vous ou avez-vous été membre du parti communiste ?* ». Ils se réfugient alors derrière le premier amendement de la Constitution américaine qui garantit la liberté d'expression, mais surtout, le cinquième amendement qui énonce qu'une personne ne témoigne contre elle-même. Les onze scénaristes et réalisateurs « inamicaux » auditionnés se murent dans le silence. Le lendemain de cette audition, un d'entre eux, Berthold Brecht, s'envole définitivement pour l'Europe. Pour les dix autres, ce refus de coopérer marque le début d'une véritable descente aux enfers. Les dix autres sont finalement assignés en justice par cette commission pour outrage au Congrès. Ce subterfuge permet donc aux membres de cette commission de poursuivre les « Dix d'Hollywood » devant la justice et de les condamner à des peines de prison. Malheureusement, l'intransigeance et la maladresse des « Dix d'Hollywood » finissent par décourager leurs sympathisants sur qui les producteurs exercent déjà des pressions pesantes.

Conscients de la charge antisémite des accusations lancées par les membres de la Commission des activités anti-américaines du Congrès, les producteurs juifs comprennent vite que l'équation Juif = communiste finira par les anéantir. Paradoxalement, il n'y a pas plus anticommunistes qu'eux²⁷. En revanche, ils sont surtout des hommes d'affaires avisés soucieux de rentabilité. Parmi les scénaristes, les réalisateurs ou acteurs dans le collimateur de la commission des activités anti-américaines, les talents ne manquent pas. Sans eux, pas de films. Ils sont tiraillés, car ils craignent comme la peste les menaces de boycott de leurs films agitées par des hommes politiques ou des mouvements conservateurs impliqués dans la chasse aux sorcières. Pourtant, les nababs hollywoodiens ont eu une sainte horreur de toute forme de censure qu'on chercherait à leur imposer. Ils ne tiennent absolument pas à céder le terrain aux apprentis censeurs. Dépourvus des outils actuels qu'offrent les études de marché et les sondages, les producteurs ne peuvent apprécier à leur juste mesure la force et l'influence de ceux qui réclament le respect de leur morale ou de leurs convictions. Aussi des groupes ou des mouvements organisés peuvent exercer suffisamment de pression et laisser croire qu'ils représentent une large part de l'opinion pour qu'il soit tenu compte de leur avis. « *Autant Hollywood parvient à écarter le spectre d'une censure fédérale, autant un compromis doit être trouvé avec les forces réactionnaires; l'inquiétude*

²⁷ Daniel J. Leab, « How Red was my Valley : Hollywood, the Cold War Film », *Journal of Contemporary History*, 1984, Vol. 19, p.63.

est grande dans les studios lors des campagnes qui sont déclenchées, de façon récurrente, contre le cinéma »²⁸.

A cet égard, il est nécessaire de rappeler le rôle considérable par l'American Legion. Cette organisation fondée en 1919 pour regrouper les anciens combattants américains de la Première Guerre mondiale rassemble progressivement des anciens combattants de tous les conflits. Porte-étendard du patriotisme américain le plus obtus et le plus chauvin, cette organisation s'efforce d'imprimer ses conceptions ultraconservatrices à l'ensemble de la société. C'est ce qu'il l'entraîne à jouer un rôle très actif dans la chasse aux « rouges » ou supposés comme tels. Pour ce faire, l'American Legion n'hésite pas à brandir et à mettre œuvre l'arme du boycott lorsqu'un film ou une personnalité ne lui plaît pas. Par crainte de déroute commerciale, les producteurs d'Hollywood cherchent constamment à ménager les membres de l'American Legion, notamment en produisant des films de guerre ou historiques exacerbant le patriotisme américain.²⁹

Dans un premier temps, les nababs sont clairement embarrassés par la chasse aux sorcières. Ils tentent même de protéger les membres de leur personnel inquiétés. Mais progressivement, la contrainte du monde politique devient de plus en plus difficile à contenir : les menaces de boycott de l'American Legion risquent d'entraîner des conséquences financières dramatiques.

Ils s'inclinent finalement. Après deux jours de discussions difficiles dans une salle de l'hôtel Waldorf Astoria de New York où la corporation des producteurs hollywoodiens s'est réunie, ils finissent par adopter une motion commune le 24 novembre 1947. En vertu de celle-ci, ils s'engagent non seulement à renvoyer les « Dix d'Hollywood » soupçonnés de communisme sur le champ, mais décident également de ne plus engager de communistes dans les studios. Les termes de cette motion sont très clairs : « *Nous nous engageons à ne pas employer de communiste ou de membre d'un groupe ou parti qui préconise le renversement de pouvoir des Etats-Unis par la force ou par des méthodes illégales ou anticonstitutionnelles* ». Ils font enfin pression sur les différents syndicats d'Hollywood en les invitant à les soutenir dans leur lutte contre les « subversifs ».³⁰

Pétant de trouille, les producteurs juifs prouvent qu'ils sont des colosses aux pieds d'argile. Ce Hollywood dépeint par les antisémites comme une industrie dominée par des Juifs surpuissants et ne défendant que des intérêts juifs, est incapable de neutraliser une commission de parlementaires dissimulant mal son antisémitisme. Au total, la chasse aux sorcières va inquiéter près de 300 acteurs, scénaristes et réalisateurs. S'ils veulent renouer avec leur carrière, ils doivent renier haut et fort leurs engagements politiques et en gage de leur sincérité, il faut qu'ils donnent des noms d'autres artistes communistes. Certains d'entre acceptent de se laisser

²⁸ Jacques Portes *op. cit.*, p.335.

²⁹ Anne-Marie Bidaud, *op. cit.*, p.99.

³⁰ Neal Gabler, *op. cit.*, pp.428-429.

entraîner par cette pratique répugnante de la délation. En revanche, ceux qui refusent cette parodie de justice sont bannis d'Hollywood. Pour certains, c'est la prison et pour d'autres, c'est l'exil en Europe. Entre ces deux options, on peut observer que de nombreux scénaristes continuent de travailler dans la clandestinité en recourant à des pseudonymes ou des prête-noms. Pour les acteurs ou les réalisateurs, ce subterfuge est impossible à envisager. C'est la raison pour laquelle ils doivent purement et simplement changer de profession. Ces règles tacites, mais bien réelles sont strictement appliquées par Hollywood. Il faudra attendre le début des années 1960 pour que certains acteurs ou réalisateurs à la renommée incontestable acceptent de faire figurer dans le générique du film le nom d'un scénariste de la liste noire du Maccarthysme. A l'initiative de Kirk Douglas, Stanley Kubrick décide d'inscrire le nom de Dalton Trumbo au générique de *Spartacus* qu'il réalise en 1960.

En fin de compte, si quelques dizaines de grands producteurs d'origine juive ont tant fait pour bâtir la citadelle du cinéma et pour y introduire mieux qu'un divertissement, un art de masses, il faut admettre que Hollywood n'a guère placé dans ses priorités la défense des intérêts de la communauté juive des Etats-Unis. Car s'il est douteux qu'Hollywood ait été colonisé par les Juifs, donc enjuivé, il est clair que les producteurs juifs, eux, ont été bel et bien colonisés par l'Amérique. A partir de la seconde moitié des années 50, leur empire commence à s'écrouler et les studios sont progressivement rachetés par des conglomérats industriels ou financiers. Les nababs ont disparu, mais ils laissent derrière eux quelque chose de fort et de puissant qui se situe aux antipodes d'une hypothétique domination juive. Ils laissent l'Amérique telle qu'ils l'ont imaginé, une Amérique carte postale à laquelle ils ont voulu tant appartenir. « *Ce qui demeure, c'est une formule magique, un paysage mental, une constellation de valeurs, d'attitudes et d'images, une histoire et une mythologie qui font partie de notre culture et de notre conscience. Ce qui demeure, c'est l'Amérique de notre imaginaire et du leur. Forts de leur désespoir et de leurs rêves, ils nous ont donné cette Amérique-là. Forts de leur désespoir et de leurs rêves, ils se sont perdus* »³¹.

8) White Christmas

S'il faut illustrer par un film l'Amérique telle que les nababs la conçoivent, on peut le faire avec *Holiday Inn*. Ce film réalisé par Mark Sandrich, produit et distribué par la Paramount d'Adolph Zukor sort en 1942. Dans cette comédie musicale, dont les rôles principaux sont attribués à Bing Crosby et Fred Astaire, un danseur retiré du music-hall décide d'ouvrir un hôtel à la campagne ouvert uniquement les jours fériés. L'intérêt de ce film ne réside pas dans le scénario, mais dans une des chansons de ce film interprétée par Bing Crosby : *White Christmas*.

I'm dreaming of a white Christmas
Just like the ones I used to know,

³¹ Neal Gabler, *op. cit.*, p.496.

Where the treetops glisten
And children listen
To hear sleigh bells in the snow.
I'm dreaming of a white Christmas
With every Christmas card I write:
"May your days be merry and bright
And may all your Christmases be white."

White Christmas obtient l'Oscar de la meilleure chanson originale. En pleine Seconde Guerre mondiale, avec des paroles chargées de nostalgie, la chanson touche la corde sensible des soldats loin de leur foyer, ainsi que celle du public américain en général. Le 3 octobre 1942, la chanson entre dans le hit-parade et le 31 octobre elle est numéro 1. Vers la fin de la guerre, *White Christmas* devient le single le plus vendu de tous les temps, battant tous les records. Cette chanson s'impose très rapidement comme la chanson américaine de Noël. Elle combine d'ailleurs toutes les images d'Epinal de Noël : la blancheur et les grelots de la neige, les cartes de vœux. Et le film les multiplie à l'envi. Cette image de Noël conforte celle à laquelle des millions d'Américains aspirent. Aussi que cela puisse paraître, cette chanson n'a pas été écrite par un chrétien, qu'il soit catholique ou protestant. Elle a été écrite et composée par un Juif né en Russie en 1888 et arrivé à New York à l'âge de 5 ans. Son nom est Israël Baline, mais il est plus connu sous le nom d'Irving Berlin. Il doit sa renommée aux nombreuses comédies musicales dont il a signé la musique. Décédée à l'âge de 101 ans, cette légende de la chanson populaire américaine signera de nombreux « hits » qui s'imposent comme des piliers essentiels de la culture populaire américaine. Outre les nombreuses comédies musicales, il compose des chansons d'amour et un nombre impressionnant de chants patriotiques tels que *God bless America*, écrit en 1918 lors de la fin de la Première Guerre mondiale.

Dans *Opération Shylock*, roman dans lequel Philip Roth se trouve confronté à un autre lui-même exhortant les Juifs ashkénazes d'Israël à retourner dans leurs pays européens d'origine, Roth souligne le génie singulier de Berlin : « *Dieu a donné à Moïse les dix commandements et, après ça, il a donné à Irving Berlin Easter Parade et White Christmas. Pâque et Noël, les deux fêtes où l'on célèbre la divinité du christ – divinité qui est une question centrale dans le rejet du christianisme par les Juifs-, et qu'est qu'il en fait le brillantissime Irving Berlin ? Il les déchristianise toutes les deux ! Pâque, il en fait un défilé de mode et Noël, il le transforme en vacances de neige. Fini le sang, fini le meurtre du christ – à bas le crucifix et vive le bonnet de ski ! Il fait ça si bien que les Goyim ne comprennent pas ce qui leur est tombé dessus. Ils adorent. Tout le monde adore* »³².

Si Irving Berlin parvient à saisir les contours de l'imaginaire de la classe moyenne blanche et chrétienne, c'est précisément en raison de son extraordinaire soif d'appartenir à cette classe moyenne, symbole de l'American Way of life. Et quand on demande à Irving Berlin comment lui, le Juif fils de chantre de synagogue, a

³² Philip Roth, *Opération Shylock*, Paris, Folio, 1990, p.254.

composé une chanson à la gloire de Noël, il répond ceci : « *Je sais comment. Je l'ai écrite en tant qu'Américain* »³³. On retrouve donc cette obsession patriotique si chère aux producteurs d'Hollywood. Non seulement cette chanson témoigne d'un processus d'assimilation clairement assumé, mais elle contribue à stimuler un formidable sentiment d'appartenance à l'Amérique. Il suffit de voir la liste longue et très éclectique des artistes qui ont interprété *White Christmas* pour constater dans quelle mesure elle diffuse très largement une image consensuelle et rassembleuse de ce qu'est l'Amérique.

9) Conclusion

En dépit de leur réelle domination sur l'industrie cinématographique, les nababs juifs n'ont jamais transformé le cinéma hollywoodien en un instrument de propagande de la communauté juive américaine. Tant dans la lutte contre l'antisémitisme aux Etats-Unis que dans la dénonciation de la persécution des Juifs par les nazis, les producteurs juifs ne se distinguent guère par leur activisme. Pour tout ce qui touche au monde juif, ils affichent une neutralité prenant bien souvent l'allure d'une réelle indifférence. De part et d'autre, on ne cesse de rappeler qu'ils sont juifs. Pour les antisémites, il s'agit de dénoncer leur emprise néfaste sur une industrie dont l'influence est de plus en plus importante. Pour les Juifs, la présence massive dans cette industrie est objet de fierté et d'intégration à la société américaine. Malgré cela, les producteurs juifs s'efforcent de ne pas afficher leur identité juive et font tout pour montrer à quel point leur patriotisme et leur désir d'appartenance à l'Amérique les guident dans leur métier.

Leur adhésion inconditionnelle au rêve américain qu'ils incarnent, ils en sont la proie. Il n'y a pas meilleurs défenseurs que ces nababs du conformisme et des valeurs de la bourgeoisie américaine. Leur aspiration d'appartenir à cette Amérique les entraîne en réalité à gommer les identités particulières dans les films qu'ils produisent. Dans le creuset américain, il n'est guère question de métissage : toutes les composantes de la société américaine sont censées s'y fondre harmonieusement. Dans la perspective assimilationniste qu'ils adoptent, les producteurs juifs d'Hollywood valorisent incontestablement le modèle de l'establishment wasp.

Ce processus assimilationniste clairement assumé par les nababs hollywoodiens correspond parfaitement une parabole élaborée par l'historien britannique des idées Isaiah Berlin. Pour illustrer leur rapport privilégié avec la modernité, ce dernier compare les Juifs à des voyageurs atterrissant par hasard au milieu d'une tribu dont les coutumes ne leur sont pas connues : « *leur grande affaire est d'observer et se représenter nettement la façon dont les gens de la tribu pensent et agissent; puis de s'adapter, si possible, à ce genre de vie. Il s'ensuit que nos voyageurs sont exceptionnellement bien renseignés sur la vie de la tribu. Ils finissent par en savoir plus sur ses que ses membres mêmes n'en savent ou n'ont*

³³ Jody Rosen, *White Christmas. The Story of an American Song*, New York, Scribner, 2002, p.69.

besoin d'en savoir. Tant de travail et d'attention consacré à la vie et aux conceptions des autres fera naître à la longue une affection toute naturelle, un dévouement, un sentiment d'identification personnelle et de consécration à un sujet qui a absorbé tout le temps, le talent, l'énergie, toutes les ressources mentales et affectives de l'investigateur. (...) Ils se font les interprètes de cette société vis-à-vis du monde extérieur. Chaque année qui passe augmente en eux la connaissance et l'amour de la tribu, leur rend plus fascinant tout ce qui s'y trouve et tout ce qui s'y fait. Si l'entreprise réussit, ils ont conscience de comprendre les natifs du pays si profondément, et tellement mieux qu'ils ne se comprennent eux-mêmes, qu'ils pensent ne faire qu'un avec la civilisation indigène. (...) Finalement, on les voit disposés non seulement à vivre, mais à mourir pour elle, et si besoin avec elle, en n'y montrant pas moins de bravoure que les autochtones eux-mêmes, et peut-être en y mettant plus d'ardeur»³⁴. Cette parabole illustre pertinemment le destin des Juifs en Amérique. S'il est vrai que l'exemple le plus éclatant nous est fourni par les Juifs allemands entre la seconde moitié du 19^e siècle et la première moitié du 20^e siècle, il faut néanmoins reconnaître que les producteurs juifs d'Hollywood se soient efforcés de s'identifier le plus étroitement possible avec la nation au sein de laquelle ils vivent. La symbiose est remarquablement intime en ce qui les concerne.

Il n'est pas question de mettre le cinéma au service de la promotion ni de la défense des minorités ethniques ou religieuses. S'engager dans cette voie reviendrait non seulement à remettre en cause l'admiration que ces producteurs juifs vouent à l'Amérique telle qu'elle est, mais à les détourner de leur principale préoccupation : faire du cinéma un véritable art de masse. Il satisfait les goûts les plus divers, tant raffinés que vulgaires, exemple même de la culture de masse dans toutes ses contradictions. De Carl Laemmle à Louis B. Mayer, en passant par Adolf Zuckor, le cheminement a été tortueux, mais la quintessence américaine ne serait pas ce qu'elle est sans ces nababs, ces entrepreneurs dynamiques et visionnaires.

³⁴ Isaiah Berlin, *Trois essais sur la condition juive*, Paris Presses-Pocket, 1993, pp.122-123.

10) Bibliographie

Hannah Arendt, *Essai sur la Révolution*, Paris, Gallimard, 1967.

Isaïah Berlin, *A contre-courant. Essai sur l'histoire des idées*, Paris Albin Michel, 1988.

Isaïah Berlin, *Trois essais sur la condition juive*, Paris Presses-Pocket, 1993.

Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie*, Paris, éditions Masson, 1994.

Matthew J. Bruccoli, *Some sort of Epic Grandeur : the life of Francis Scott Fitzgerald*, New-York, University of South Carolina Press, Princeton University press, 1981

Neal Gabler, *Le royaume de leurs rêves. La saga des Juifs qui ont fondé Hollywood*, Paris, Hachette Littératures, 2005.

David Martinon, « Le parti hollywoodien », *Pouvoirs*, n°133, 2010/2.

Françoise Ouzan, *Histoire des Américains juifs*, Bruxelles, André Versailles Editeur, 2008.

Jacques Portes, *De la scène à la culture de masse aux Etats-Unis*, Paris, Bellin éditions, 1997.

Jody Rosen, *White Christmas. The Story of an American Song*, New York, Scribner, 2002.

Philip Roth, *Opération Shylock*, Paris, Folio, 1990.

Enzo Traverso *Les Juifs et l'Allemagne, de la symbiose judéo-allemande à la mémoire d'Auschwitz*, La Découverte, Paris, 1992.

Thomas Wieder, « Chasse aux sorcières à Hollywood », *Le Monde magazine*, 19 juin 2010.