

YEREVAN STATE UNIVERSITY

Department of Translation Studies

**TRANSLATION STUDIES: THEORY AND
PRACTICE**

International Scientific Journal

Special Issue 1

Lectures Croisées des Discours

*Hiatus entre Réalités Sociopolitiques,
Récits de Mémoire et Approches Interprétatives*

Guest Editors

Garik Galstyan, Gayane Sargsyan, Taguhi Blbulyan

YEREVAN
2023

POLITICS AND POETICS OF HOLLYWOOD FILMS: INSISTENT TRENDS OF NATIONAL NARRATIVE

SINA VATANPOUR*
<https://orcid.org/0009-0007-2125-9926>
UNIVERSITY OF LILLE

Abstract: Hollywood cinema has often been defined as an “entertainment industry”, a term, which deduces a status quo in relations to politics. Contrary to the statement, Hollywood films are very much politically orientated with narratives that run through most productions and promote a particular perception of American society. The Production Code that was put in place in 1930 and imposed self-censorship was a major catalyst in relation to politics of filmmaking in Hollywood.

Keywords: Hays Code, CIA, Pentagon, Un-American Activities Committee

POLITIQUE ET POÉTIQUE DES FILMS HOLLYWOODIENS : L’ESPACE DU RÉCIT NATIONAL

Résumé : Le cinéma hollywoodien a souvent été défini comme une « industrie du divertissement », un terme qui déduit un statu quo dans les relations avec la politique. Contrairement à l’affirmation, les films hollywoodiens sont très orientés politiquement avec des récits qui traversent la plupart des productions et promeuvent une perception particulière de la société américaine. Le code de production mis en place en 1930 et imposant l’autocensure a été un catalyseur majeur par rapport à la politique du cinéma à Hollywood.

Mots-clés : Hays Code, CIA, Pentagone, Un-American Activities Committee

1. Introduction

Dans le présent article j’examine brièvement le rapport de Hollywood avec les centres de pouvoir – le gouvernement, les studios, le pentagone et la CIA – comment il met en scène un discours politique et esthétique qui parvient à créer une mémoire collective souvent loin de la réalité, mais passivement acceptée par le public. C’est essentiellement une question de contrôle gouvernemental et de ce qui est qualifié de

* sina.vatanpour@univ-lille.fr



subversion à différents moments historiques, à l'opposé du souhaitable et du politiquement acceptable.

2. Une société de spectacle

Tout d'abord, quelques mots sur la nature de l'image et le spectacle qui, littéralement, dominant notre société. Ce pouvoir de l'image et du spectacle permanent se reflète dans tous les domaines. Le cinéma, la télévision, internet ou la publicité, tous occupent une place particulièrement importante dans la promotion de ce spectacle. Ces produits culturels se vendent comme n'importe quel autre produit, et en même temps, comme la publicité, ils promeuvent une culture et participent à la promotion et à la fétichisation des images sur le marché.

Dès 1967, dans son immense ouvrage *La Société du spectacle*, le sociologue marxiste Guy Debord place l'image et le spectacle au centre de sa perception de la société moderne. Il affirmait que « tout ce qui était autrefois directement vécu est devenu une simple représentation » (Debord 1967: 15). Il critique la société de consommation dans laquelle l'image promeut l'avoir et, à terme, l'état d'apparaître aux dépens de l'être. De plus, pour Guy Debord, le spectacle n'est pas une collection d'images « mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » (Debord 1967: 16). Nous nous positionnons envers les autres à travers ces images qui règlent nos comportements et nos relations. Le livre de Guy Debord annonçait, pour ainsi dire, l'émergence de la société postmoderne.

Dans ce contexte, les films et séries télévisées jouent un rôle prépondérant, non seulement du point de vue des placements de produits et de la fétichisation des images, mais surtout par rapport à la perception de la société et de son interaction avec le reste du monde. Les médias visuels, télévision et cinéma, par leur domination dans notre société postmoderne créent une confusion entre réalité et fiction. Selon Serge Tisseron, « Sous le mot ambigu de 'réalité' se cachent en effet trois 'réalités' bien différentes. Il y a d'abord la réalité du monde objectif, puis celle des images de plus en plus nombreuses que les médias nous en proposent, et enfin celle des représentations personnelles que chacun s'en donne. Et le problème est que nous sommes chacun, sans cesse, menacés de confondre l'un avec l'autre. » (Tisseron 2004: 165)

Les images prennent vie dans notre imaginaire et créent une réalité alternative qui nous conduit dans un processus de fabulation. Ainsi, notre conscience est largement façonnée par cet écran. Cette réalité alternative des images sur l'écran rappelle la notion de « simulacre » chez Jean Baudrillard. Cet auteur a soutenu que la frontière entre représentation et réalité a complètement disparu à cause de cette forme de fabulation axée sur l'image, créant un état d'esprit où la fiction et la réalité sont perçues comme un simulacre, l'une informant l'autre. Selon Jean Baudrillard,

« Alors que la représentation tente d'absorber la simulation en l'interprétant comme fausse représentation, la simulation enveloppe tout l'édifice de la représentation lui-même comme simulacre.

Telles seraient les phases successives de l'image :

- elle est le reflet d'une réalité profonde

- elle masque et dénature une réalité profonde
- elle masque l'absence de réalité profonde
- elle est sans rapport a quelque réalité que ce soit : elle est son propre simulacre pur. »

(Baudrillard 1981 : 17)

Bien évidemment, il est complètement illusoire de penser que les films restituent l'histoire et le passé. Les films portent une idéologie qui s'exprime dans un contexte historique, social, économique et politique. Dans son livre *Prosthetic Memory*, Alison Landsberg avance l'idée que dans la société moderne, une nouvelle forme de mémoire culturelle émerge à l'interface entre le spectateur et le récit historique à propos du passé dans un lieu culturel tel que le cinéma ou le musée. À ce point de contact survient une expérience, par laquelle la personne se situe dans une histoire plus large. La mémoire prothétique, qui en résulte, a la capacité de façonner la subjectivité et la perception politique de cette personne (Landsberg 2004 : 18-19). C'est précisément cette mémoire prothétique et ses composants que nous devrions questionner. Ainsi, les films américains façonnent notre perception de l'histoire et de la société grâce à leur diffusion massive sur leur territoire national et à l'international.

3. La perception du monde à travers le cinéma d'Hollywood

Les films américains bénéficient d'une large distribution à travers le monde et, par conséquent, les valeurs américaines jouissent d'une exposition hors commun. Les circuits de production et de distribution dominés par les États-Unis jouent un rôle crucial dans la promotion du spectacle permanent de notre quotidien et de notre perception du monde.

Les films et les séries télévisées constituent l'un des plus importants chiffres d'export étatsuniens. Selon la Motion Picture Association, l'industrie du film et de la télévision américaine génère 17,2 milliards de dollars d'export, avec un surplus de 10,3 milliards de dollars, ce qui représente 4 % de surplus d'échange commercial en services. Entre 1974 et 1983, la part des films américains en France est passée de 21,28 % à 34,98 %, tandis que celle des films français est passée de 53,87 % à 46,68 % (Bordat 1985 : 225-248). En 2019, la part de marché des films hexagonaux n'est que de 35 %, encore une fois à la faveur des blockbusters de Disney (Madelaine 2019).

Le cinéma hollywoodien s'est historiquement affirmé comme une « industrie du divertissement », terme qui révèle bien son statu quo inhérent à la politique. Du divertissement et rien d'autre, voilà ce qui définit le cinéma hollywoodien par opposition aux films soviétiques, par exemple, clairement idéologiques et dominés par la propagande d'État. Cependant, dans la mesure où tout art est politique, les films ne font pas exception. Ce statu quo politique, cette dictature du divertissement et du *happy end*, provient et induit une certaine position politique. Pour reprendre les mots de Toni Morrison, « Tous ces trucs d'art pour l'art sont des conneries. [...] Êtes-vous vraiment en train de me dire que Shakespeare et Eschyle n'écrivaient pas sur les rois ? » (Morrison) Par sa remarque, Toni Morrison reconnaît que toute création artistique comprend un aspect politique. Et le cinéma hollywoodien, malgré sa classification en

tant qu'industrie, n'est pas exclu de ce domaine. Comme le dit Jean-Loup Bourget, « De manière explicite ou sous-jacente, délibérément ou à leur insu, les films véhiculent une idéologie, ils sont inscrits dans un contexte social et politique, national et international, auquel ils ne sauraient entièrement échapper. » (Bourget 1998: 152)

Claude Vaillancourt dans *Hollywood et la politique* met en avant le fait qu'indépendamment de leurs sujet et objectif, les films communiquent une série de valeurs. Selon lui, « Peu importe l'orientation du film, du conservatisme le plus étroit aux audaces les plus subversives, il existe une série de valeurs, une vision du monde, sur lesquelles le cinéma étatsunien s'aligne. [...] Elles sont parfois très anciennes, associées à la fondation même du pays. [...] Ces valeurs servent souvent de toile de fond dans les films, constituant de solides paradigmes qui permettent au public étatsunien de se reconnaître dans son cinéma, d'y retrouver la confirmation de ce qu'il a toujours appris. » (Vaillancourt 2012 : 39-40)

Dans le cinéma d'Hollywood, les références au passé historique, l'évocation des mythes fondateurs issus de la colonisation, la création des États-Unis et ses institutions constituent l'essentiel de cette mémoire prothétique. Dans ce contexte, la compréhension des films américains et des codes culturels qu'ils transmettent est d'une importance ontologique. Le plus inquiétant est le fait que ces codes culturels soient perçus comme des faits, sans questionner leur degré de véracité. *That's entertainment* : c'est précisément ce divertissement qui, une fois mis en avant, engourdit la perception du spectateur moyen et le mène à accepter ces clichés culturels comme des faits. Nous apercevons les États-Unis à travers les films, les séries, ces produits culturels que nous achetons et que nous nous vantons d'avoir vus, ces produits règlementés qui ont engendré une mémoire prothétique, dominée par des discours politiques et économiques.

4. La relation entre les studios et les centres de pouvoir

Au regard de ces éléments, il convient d'examiner de près les relations entre le cinéma d'Hollywood et les centres de pouvoir. Il y a toujours eu des liens étroits, une vraie coopération entre les gouvernements successifs et Hollywood. Cela nous fait immédiatement penser aux acteurs convertis à la politique tels que Ronald Reagan ou Arnold Schwarzenegger. Toutefois, il ne s'agit là que de la partie visible de l'iceberg.

Prenons quelques exemples pour se rendre compte de l'enracinement de cette relation avec le pouvoir. Peu de temps après le début de la guerre de Corée, une délégation de notables d'Hollywood a rencontré le président Truman pour lui exprimer le soutien unanime de l'industrie. Ils déclarent : « Nous sommes à votre service, au service du pays et des Nations Unies ». Le 11 novembre 2001, deux mois jour pour jour après l'attaque contre les tours jumelles du World Trade Center, Karl Rove, conseiller en chef du président George Bush, a rencontré plus de quarante réalisateurs d'Hollywood sur la politique étrangère américaine. Presque tous les studios et chaînes de télévision étaient présents à la conférence (Lyman 2001). La question qui se pose donc est de savoir comment Hollywood sert le pays et sa politique.

Nous pouvons identifier deux moments, disons tournants, importants quant au discours politique et éthique d'Hollywood. La première transformation majeure a lieu au début de la Grande Dépression de 1930, et la seconde au début de la Guerre froide en 1947.

Pour mieux comprendre ce tournant du début des années trente, il faut prendre en compte le contexte historique et sociétal des États-Unis. Les années 1920 sont généralement considérées comme des années de grande prospérité, mais aussi une période de grande liberté et de créativité qui marque le passage de la période victorienne avec sa perception stricte de la moralité, de l'éthique, de la sexualité et de la politique sociale à celle de la société moderne.

Les changements radicaux, l'architecture, l'Art déco et le néogothique, l'habillement et la coiffure des femmes, la musique de jazz et les danses populaires comme le charleston, tout cela reflète la transformation de la société et de ses valeurs éthiques. La *flapper* (une jeune fille délurée), qui portait des robes courtes, se coiffait au carré et danse au rythme du charleston et du jazz, est devenue une figure majeure qui symbolise cette période. Les années vingt sont des années de promiscuité qui remettent en cause les anciennes habitudes sociales et ses limites morales.

Toutefois, il y avait aussi le mouvement adverse qui essayait d'imposer et de renforcer la morale puritaine. Le 18^e amendement à la Constitution a interdit la fabrication et la vente d'alcool en 1920. Les groupes moraux comparaient Hollywood à une Babylone, un lieu de promiscuité sexuelle, de consommation excessive d'alcool et de drogues. Ils font d'ailleurs pression sur le gouvernement pour qu'il ferme les studios.

Dans ce contexte, il est indispensable de prendre en compte l'histoire de la censure aux États-Unis. Jusqu'en 1915 ce sont les autorités locales qui décident de ce qui peut ou ne peut pas être montré à l'écran. La censure est pratiquée principalement dans trois États : Pennsylvanie, Kansas et Ohio. Mais en 1915 éclate une controverse autour du célèbre film de Griffith, *The Birth of a Nation*. Le studio Mutual Film Corp. refuse de se plier aux exigences de l'État de Ohio en arguant que le premier amendement s'applique au cinéma tout comme la presse et la liberté de parole. Cependant, la Cour Suprême a débouté le Mutual Film Corp. et a statué que les films sont tout simplement des affaires, ne différant pas des autres industries (Caïra 2003: 28). Cette décision de la Cour Suprême a placé les films sous l'autorité locale et les États ont pu mettre en place leurs propres règles de censure. Ce n'est qu'en 1952 que la Cour Suprême a inversé sa décision en étendant la protection du premier amendement au cinéma.

À la suite de la pression et des protestations incessantes des lobbys moraux accusant Hollywood d'être un lieu de débauche et d'immoralité, le 15 octobre 1927, les studios d'Hollywood, sur recommandation de Will H. Hays, président de la Motion Picture Producers and Distributors of America, acceptent volontairement une courte liste de « Don'ts and Be Careful » (À ne pas faire et soyez prudent) afin de détourner les critiques et la possibilité d'une censure. Néanmoins, la pression a continué sur les studios. Et finalement, en 1930, en collaboration avec Will H. Hays, ces derniers adoptent un ensemble de règles et de codes moraux pour réglementer la production cinématographique. Le Production Code ne sera pas pleinement appliqué avant 1934, mais après la nomination de Joseph Breen par Hays, il devient strictement fonctionnel.

Les règles mises en place n'ont commencé à se relâcher qu'après 1954, puis finalement elles sont remplacées par le système de classification en 1968.

5. Le Hays Code

Le « Motion Picture Production Code » démontre bien comment les centres de pouvoirs, dans ce cas les studios, en collaboration avec le gouvernement, ont réussi à établir une sorte de censure tout en évitant qu'elle puisse être qualifiée en tant que telle. Le Production Code a ainsi façonné l'industrie cinématographique américaine tout en produisant un effet dévastateur sur la créativité et la liberté d'expression. Il a instauré une auto-censure volontaire, puisque les scénaristes et les cinéastes savaient que s'ils ne se conformaient pas au Code, leur film n'atteindrait jamais l'écran.

L'imprécision même de certaines indications du Code rend l'autocensure encore pire. Des suggestions telles que « On traitera des chambres à coucher avec goût et la délicatesse » (Bidaud 1994: 78), nécessite une interprétation de la part des cinéastes, tout comme des studios et du grand public. Dans certains cas, le Code va bien au-delà de la moralité. Par exemple, le deuxième point des principes généraux préconise que « on montrera un mode de vie décent, ne dépendant que des exigences de l'intrigue et du divertissement. » (Bidaud 1994: 75) Cette phrase bien qu'ouverte à l'interprétation, a pour effet d'exclure la pauvreté en tant que sujet ou, si cela est nécessaire, il faut montrer la pauvreté comme pittoresque et anecdotique par rapport à la réalité.

En outre, le Code établit des directives raciales claires qui viennent renforcer la ségrégation et le racisme. Le point six de la section deux indique formellement que « la miscégenation (relations sexuelles entre les races blanche et noire) est interdite » (Bidaud 1994: 76). L'objectif est évidemment d'exclure la possibilité de voir à l'écran des films sur ou avec des couples mixtes. Cependant, l'approche raciste des films hollywoodiens va bien au-delà des Noirs. En général, les films hollywoodiens ont créé des représentations racistes de tous les « non-blancs », soient-ils africains, hommes ou femmes arabes, mexicains, lesdits « latinos » ou amérindiens. Dans la plupart des cas, leurs représentations, rôles et dialogues, sont extrêmement réducteurs, xénophobes et discriminatoires.

Certaines de ces restrictions perdurent jusqu'à nos jours sous différentes formes. Par exemple, les films sur la pauvreté continuent à être exclus et ce n'est que très récemment que nous avons pu voir des couples noirs et blancs à l'écran. Et même ainsi, les quelques films qui s'y risquent évitent les scènes de contact physique direct entre acteurs noirs et blancs. On ne les voit jamais au lit ensemble et rarement engagés dans une quelconque interaction sexuelle. Comme par le passé, le sujet continue d'être plus offensant pour le public lorsque la femme est blanche, car il évoque clairement les tabous de l'esclavage et de la ségrégation.



Image n° 1 : Clarabelle en pleine lecture, sa jupe suspendue au mur

La nouvelle moralité des années 1920, à l'unisson du code Hays, est rapidement devenue visible dans les films d'animation de Walt Disney. Par exemple, la vache Clarabelle, l'un des personnages animés les plus populaires de Disney, est devenue le centre d'une controverse liée à la représentation de ses mamelles. À la suite de ces polémiques, les mamelles de la vache ont soit disparu des dessins, soit elles ont été recouvertes d'une jupe. En février 1931, *Le Time Magazine* a décrit la situation de manière suivante :

« La semaine dernière, la Motion Picture Producers & Distributors of America a annoncé qu'en raison des plaintes de nombreux comités de censure, le célèbre pis de la vache dans les dessins animés de Mickey Mouse était désormais interdit. À l'avenir, les vaches de Mickey Mouse ou d'autres dessins animés auront des mamelles petites ou invisibles, contrairement à l'organe gargantuesque dont les pitreries ont choqué les uns et convulsé les autres parmi les clients de Mickey Mouse. » (Rothman 2014, traduction de l'auteur)

En 1930, un autre dessin animé de Disney, qui montrait Clarabelle lisant le roman érotique d'Elinor Glyn, *Trois semaines*, a été interdit. Il s'agissait pourtant d'une blague d'initiés qui ne pouvait être comprise par les enfants. Dans la même lignée artistique, on peut penser à l'évolution des dessins animés de Mickey Mouse. Les premiers de ces dessins animés réalisés vers 1928, représentaient un monde fantastique, mais dans les années 1930, ils ont été remplacés esthétiquement et culturellement par une sorte de monde idéalisé. (Sklar 1975: 199)

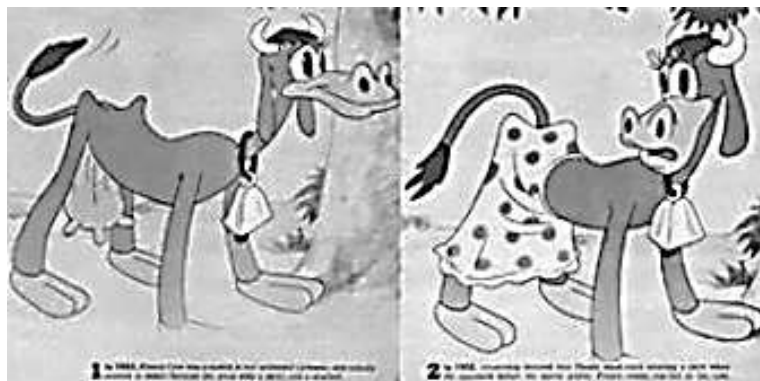


Image n° 2 : Clarabelle sans et avec jupe

Les années 1930 ont été des années troublées, avec un taux de chômage atteignant 25 % les gens perdaient l'espoir en l'avenir. La Grande Dépression a remis en question les mythes américains fondateurs de la réussite, de la prospérité, du rêve américain et des valeurs familiales. En parallèle, les studios d'Hollywood, qui avaient connu une longue période de prospérité, ont commencé à avoir de graves problèmes financiers. Certains ont même dû mettre la clé sous la porte. À cette situation s'est ajoutée la peur du communisme qui, combinée à la montée du fascisme en Europe, a renforcé les craintes politiques générées par les problèmes économiques et politiques intérieurs. Ce contexte a eu pour conséquence d'inciter le gouvernement et les studios à renforcer les mythes américains et leur incorporation dans la construction d'une identité nationale. Les studios d'Hollywood commencent à agir afin de réaliser des films qui, à la fois attirent le public et mettent en avant les valeurs américaines nationales, morales et politiques.

L'un des premiers grands cinéastes à avoir ressenti ce changement d'époque est Frank Capra. Il s'est rapidement adapté à l'évolution de la société en construisant dans ses films un modèle de société américaine qui promeut l'héroïsme, les mythes du self-made man, du succès, du rêve américain et de l'amour du prochain. Ses films plaçaient au centre de leurs récits des héros américains luttant contre la corruption et faisant tout leur possible pour persuader leurs adversaires de les rejoindre du côté de la justice sociale. En peu de temps, ces valeurs et la perception des États-Unis comme société modèle sont devenues la norme. Selon Robert Sklar, « Les films ultérieurs fournissaient un réseau intégré emballé de mythes et de rêves et invitaient les spectateurs à se joindre à eux. » (Sklar 1975: 205, traduction de l'auteur)

6. La collaboration entre les studios de Hollywood et le Pentagone

Le rapport du pouvoir avec Hollywood passe aussi par le Pentagone. Dans les années 1920, le Pentagone a créé un bureau spécial de liaison avec Hollywood. L'objectif était de décider si le Pentagone collaborait ou non à un film de guerre. La collaboration signifiait fournir des équipements militaires, des figurants, des séquences filmées de missiles ou de bombardements, et même de contribuer au financement du film. Pour ce

faire, le Pentagone a fixé non seulement des critères tels que l'héroïsme, l'image positive de l'armée, mais également l'exclusion de la violence excessive de l'armée ou l'assurance que le film n'est pas trop réaliste, ce qui pourrait tuer le recrutement.

L'aide accordée par le Pentagone lors du tournage d'un film est plus ou moins développée. En réalité, il existe trois degrés de coopération :

- « Courtesy cooperation » : il s'agit d'une aide limitée ; elle se borne à une assistance technique et (ou) une fourniture d'images (plans de sous-marins, de troupes en action, d'avions en vol, *etc.*) ;

- « Limited cooperation » : en plus de l'assistance technique, une autorisation de tournage est octroyée dans l'une des installations des forces armées (base aérienne, camp d'entraînement, *etc.*) et un nombre réduit de personnel est également mis à disposition ;

- « Full cooperation » : le degré ultime de la coopération, soit en plus de l'assistance technique et des lieux de tournage, les forces armées fournissent un nombre important de personnel (généralement des membres du contingent pour la figuration) et du matériel (armes, tanks, porte-avions, *etc.*).

Afin de déterminer son degré de participation, les experts en divertissement du Pentagone lisent les scénarios et suggèrent des modifications, allant jusqu'à l'élimination de certains dialogues ou scènes. En général, les films de guerre doivent encourager le patriotisme et le sacrifice individuel pour créer l'unité nationale.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, le gouvernement américain a chargé de grands cinéastes de produire des films destinés à expliquer la guerre au public. Frank Capra, le cinéaste hollywoodien patriote, a été chargé de diriger la série *Why We Fight*. Néanmoins, c'est le Pentagone qui décidait si ces films pouvaient atteindre le public ou pas. L'un des films les plus intéressants de la série est le documentaire *Let There Be Light* de John Huston sur le syndrome de stress post-traumatique, basé sur des interviews de soldats menées dans l'hôpital psychiatrique pour vétérans. Cependant, le Pentagone a décidé que le film était trop décourageant et ne pouvait être projeté. Ce n'est qu'en 1971 que le film a obtenu une autorisation de sortie, et encore bien limitée.

7. McCarthy et la House Un-American Activities Committee

L'intervention la plus significative de l'État dans la gestion idéologique des produits filmiques a eu lieu au début de la guerre froide en 1947 quand le sénateur McCarthy a accusé Hollywood d'infiltration communiste. Un comité du Congrès a été formé pour enquêter sur cette accusation. La plupart des personnes inscrites sur la liste noire étaient des progressistes auxquels l'étiquette communiste était épinglée.

« Le communisme est devenu, pour une grande et influente minorité d'artistes de cinéma, à la fois le principal symbole de l'idéalisme social et le principal moyen de vivre ces idéaux. À une époque de causes, où la cause antifasciste captait l'allégeance de nombreux artistes de cinéma, le parti communiste faisait appel à eux parce qu'il apparaissait comme le meilleur moyen de défendre les valeurs démocratiques. »

(Ceplair 1980 : 55, traduction de l'auteur)

Des acteurs, des scénaristes et des producteurs ont comparu devant le House Un-American Activities Committee. On leur demandait s'ils étaient membres du parti communiste ou s'ils avaient une quelconque affiliation avec des communistes. Une liste noire d'acteurs et de cinéastes a été constituée et quiconque en faisait partie était exclu de l'exercice de son métier. En conséquence, certains se sont suicidés, d'autres comme Bertolt Brecht, Joseph Losey ou Jules Dassin (le père de Joe Dassin, le chanteur français) ont fui en Europe. Charles Chaplin est également parti et, dans un communiqué, a déclaré qu'il ne ferait plus jamais de film aux États-Unis.



Image n° 3 : The Hollywood Ten

Pour sauver leur carrière, certains cinéastes, comme Elia Kazan, ont collaboré avec le comité en divulguant une liste d'artistes ayant une affiliation avec le parti communiste. Toutefois, un groupe de cinéastes de gauche, mené par le célèbre scénariste Dalton Trumbo, a refusé de collaborer et de répondre aux questions de la commission en évoquant le premier amendement relatif à la liberté d'expression et de pensée ; ils ont même accusé la commission d'anti-constitutionnalité.

Ils en ont payé le prix fort : reconnus coupables d'outrage au Congrès, ils ont été condamnés à un an de prison et à une amende. La plupart d'entre eux n'a plus jamais travaillé à Hollywood ou a travaillé sous pseudonyme. Dalton Trumbo, sous le nom de Robert Rich, a même remporté un Oscar pour son scénario de *The Brave One* en 1956.

Cette liste noire disparaît dans les années 1960, néanmoins les films hollywoodiens continuent d'être apolitiques. Et même des années plus tard, l'autocensure politique reste en place. Il faut mettre en avant les valeurs du capitalisme américain, car même lorsqu'on les critique, on ne rejette pas ses valeurs politiques et économiques.

8. Le CIA et son influence sur les films hollywoodiens

D'autres instances gouvernementales, comme la CIA et le FBI, jouent également leur rôle dans ce rapport de pouvoir avec le cinéma américain. Bien sûr, à cause de la nature

et du fonctionnement de ces deux organisations, peu d'informations sont disponibles pour le public.

Depuis leur création, la CIA et le FBI utilisent des tactiques de communication pour promouvoir et améliorer leur image dans la sphère publique. Cependant, leurs stratégies vont bien au-delà. Selon Nicholas Schou, des centaines de journalistes américains et étrangers ont collaboré avec la CIA jusqu'en 1977, date à laquelle la manipulation systématique des médias par l'agence a été révélée publiquement par des enquêtes du Congrès. Par suite de cette révélation,

« La CIA a créé un bureau des affaires publiques chargé de guider la couverture médiatique des questions de renseignement de manière plus transparente. L'agence insiste sur le fait qu'elle n'entretient plus une écurie de journalistes américains amis, et que ses efforts pour influencer la presse sont beaucoup plus honnêtes. Mais, en vérité, les efforts de l'empire du renseignement américain pour fabriquer la vérité et façonner l'opinion publique sont plus vastes et variés que jamais. » (Schou 2016: 11, traduction de l'auteur)

La CIA a été particulièrement active pendant la guerre froide dans les milieux artistiques, notamment en ce qui concerne la manière dont les films, les peintures et autres produits culturels pouvaient être utilisés. Ce n'est plus un secret aujourd'hui que la CIA a utilisé l'art moderne américain – y compris les œuvres d'artistes tels que Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem de Kooning et Mark Rothko – comme une arme dans la guerre froide (Stonor Saunders 1995).

En 1995, la présence de la CIA à Hollywood est devenue plus visible. L'agence a nommé son propre agent de liaison à Hollywood sous le titre de Conseiller. Il est intervenu, par exemple, dans des films tels que *Ennemis d'État* (1998), *Bad Company* (2002), et dans d'autres qui touchent à la politique étrangère américaine tels que *La guerre selon Charlie Wilson* (2007), et *Raison d'État* (2006).

En 1950, la CIA et l'Office of Policy Coordination ont collaboré pour acheter les droits de la *Ferme des animaux* de George Orwell et ont investi dans le film d'animation de 1954. Et en 1956, l'American Committee of Cultural Freedom, une entité contrôlée par la CIA, a supervisé la production de *1984*. Ces deux films associent clairement le totalitarisme au communisme de style soviétique.

Un autre exemple flagrant d'intervention de la CIA dans la production cinématographique est *The Quite American*, réalisé par Joseph L. Mankiewicz. Dans le roman de Graham Green, un agent de la CIA est tué parce qu'il fabrique des explosifs destinés à être utilisés contre les communistes en Indochine. Dans l'adaptation du film de 1958, les explosifs sont remplacés par des jouets destinés aux enfants vietnamiens. Cette modification a été suggérée par l'agent de la CIA Edward Landsdale lors de sa rencontre avec Joseph L. Mankiewicz (Jenkins 2012 : 8).

9. Conclusion

L'existence de cette marque de fabrique hollywoodienne devient d'autant plus perceptible au regard des talents européens qui, s'exportant aux États-Unis, perdent

rapidement leur originalité culturelle et artistique sous la pression homogénéisatrice de la politique des studios hollywoodiens. Cet écart est marquant parmi les films réalisés par de grands cinéastes européens tels que Murnau, Maurice Stiller, Fritz Lang, Milos Forman ou Andrei Konchalovsky et bien d'autres depuis la période du cinéma muet à nos jours.

La collaboration des studios et producteurs américains avec les différentes organisations gouvernementales à travers l'histoire a contribué à promouvoir non seulement des clichés culturels, des formules esthétiques et des normes sociétales, mais aussi des points de vue politique et économiques spécifiques aux États-Unis. L'omniprésence des films américains à travers le monde contribue à répandre et promouvoir ces mêmes perceptions politiques, économiques et d'éthique sociale. Aujourd'hui, les mythes et les valeurs américains, tels que le rêve américain, la réussite économique à tout prix, l'héroïsme, sont devenus des valeurs partagées dans nos sociétés. Tout comme notre perception de la famille, de la masculinité, de la féminité, du mariage et du divorce est également définie par les films et les séries télévisées américains.

Les instances politiques étatsuniennes, la CIA, le Pentagone, imposent une vision et une perception politique et économique du monde à travers le cinéma et les séries télévisées. Dans la société actuelle, dominée par l'image et le spectacle permanent, Hollywood nous vend non seulement des œuvres filmiques mais aussi des produits qui promeuvent une vision politique du monde.

Références bibliographiques :

- Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Éditions Galilée, Paris, 1981.
- Bidaud, Anne-Marie, *Hollywood et le Rêve américain, Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Masson, Paris, 1994.
- Bordat, Francis, « Évolution statistique de la pénétration du cinéma américaine », *Revue Française d'Études Américaines*, 1985, n° 24-25, p. 225-248.
- Bourget, Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Nathan, Paris, 1998.
- Caïra, Olivier, *Hollywood face à la censure*, CNRS Éditions, Paris, 2003.
- Ceplair, Larry & Englund, Steven, *The Inquisition in Hollywood, Politics in the Film Community, 1930 -1960*, Anchor Press, New York, 1980.
- Debord, Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1967.
- Jenkins, Tricia, *The CIA in Hollywood, How the Agency Shapes Film and Television*, University of Texas Press, Austin, 2012.
- Landsberg, Alison, *Prosthetic Memory, The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York, 2004.
- Lyman, Rick, "A Nation Challenged: The Entertainment Industry; Hollywood Discusses Role in War Effort", *New York Times*, November 12, 2001.
- Madelaine, Nicolas, « Le cinéma américain a « boosté » le box-office français en 2019 », *Les Echos*, 30 déc. 2019.

- Morrison, Toni. URL : <https://www.goodreads.com/quotes/118585-all-of-that-art-for-art-s-sake-stuff-is-bs-she-declares-what> (consulté le 18/07/2022).
- Rothman, Lily, “The Disney Censorship Story Is Udderly Ridiculous”, *Time Magazine*, October 16, 2014. URL: <https://time.com/3507973/disney-censorship/> (consulté le 19/07/2022).
- Schou, Nicholas, *Spooked: How the CIA Manipulates the Media and Hoodwinks Hollywood*, Hot Books, New York, 2016.
- Sklar, Robert, *Movie-Made America, A Cultural History of American Movies*, Vintage Books, New York, 1975.
- Stonor Saunders, Frances, *Modern Art Was CIA ‘Weapon’*, *The Independent*, 22 October 1995.
- Tisseron, Serge, « Des images violentes à la violence des images. Quelle prévention ? », in Touati, Armand (dir.), *Violences, de la réflexion à l’intervention*, Cultures en mouvement, Paris, 2004.
- Vaillancourt, Claude, *Hollywood et la politique*, Ecosociété, Montréal, 2012.