Document généré le 11 mai 2024 02:04

Bulletin d'histoire politique

Hollywood et le monde politique

Jacques Portes

Volume 8, numéro 1, automne 1999

Instantanés de la vie politique aux États-Unis

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1060379ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1060379ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Bulletin d'histoire politique
Comeau & Nadeau Éditeurs

ISSN

1201-0421 (imprimé)
1929-7653 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Portes, J. (1999). Hollywood et le monde politique. *Bulletin d'histoire politique*, *8*(1), 12–21. https://doi.org/10.7202/1060379ar

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 1999

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Hollywood et le monde politique

•••
Jacques Portes
Université Paris 8
Vincennes-St Denis

Le cinéma américain revendique depuis ses origines son indépendance par rapport au monde politique et Jack Valenti, l'indétrônable président du MPPA (*Motion Pictures Producers of America*), part fréquemment en bataille contre les subventions publiques et les diverses mesures de protection politique dont bénéficieraient les industries cinématographiques canadienne, québécoise, française ou autre. Il implique par là que les producteurs américains ne dépendent nullement de mesures gouvernementales et agissent en toute liberté artistique et avec une gestion indépendante.

Cette séparation revendiquée entre Hollywood et Washington n'est en fait qu'une apparence et depuis les débuts du cinéma, les liens ont été très étroits entre ces deux mondes, plus proches qu'ils ne le disent ouvertement. Ces liens sont parfois directs, parfois informels, mais souvent très forts.

Le présent texte cherche à démontrer la puissance des rapports entre le cinéma américain et la politique en précisant les formes qu'ils prennent, et qui arrivent parfois jusqu'à la symbiose.

Des liens souvent directs

Le premier cinéma, dans la mouvance de Edison, est réellement indépendant. Un groupe d'entrepreneurs a mis au point un nouvelle machine et propose ce qu'elle produit au public; il s'agit de divertissement et les autorités locales ou fédérales ne s'en préoccupent guère. Le succès des «nickel odéons» modifie sensiblement les choses, car il fait du cinéma une activité de masse[1]. Ce sont désormais des millions de spectateurs, et souvent des enfants, qui vont désormais dans les salles obscures et les autorités, sous la pression de groupes de citoyens bien intentionnés, commencent à se préoccuper de l'influence du cinéma.

La censure, sous toutes ces formes, constitue une intervention directe des hommes politiques dans le cinéma. Dès 1907, à Chicago, le conseil municipal confie au chef de police la tâche d'accorder les permis préalables à la sortie publique des films; la même année, la cour suprême de l'État de New York

confirme l'interdiction des divertissements dominicaux, et le maire de New York décide de fermer les salles le dimanche en décembre 1908. Dans les années qui suivent, nombre d'États, comme certaines provinces du Canada, dont le Québec, se dotent de bureaux publics de censure, alors que se mettent également en place des formes privées de censure [2]. Il s'agit là d'une prise en charge des problèmes de l'influence du cinéma par les pouvoirs en place.

D'ailleurs, l'idée germe dans l'esprit des critiques du cinéma, inquiets de son influence morale comme le pasteur Canon William S. Chase, de faire appel aux institutions fédérales pour parvenir à contrôler ce nouveau moyen d'expression. Alors que les maisons de production trouvent leur équilibre, les partisans d'une censure ne désarment pas et, en mars 1914, la chambre des représentants des États-Unis est saisie d'un projet de loi pour instituer une commission fédérale de censure; le projet n'aboutit pas en raison du calendrier international, mais la commission d'éducation de la chambre a donné une définition politique du cinéma: son attraction auprès d'un public très large et très divers, dans lequel peuvent se trouver «les enfants, les étrangers et les illettrés» le rend différent des autres formes de spectacle qui s'adressent à des publics plus limités. Or, au même moment, la Cour suprême des États-Unis se saisit pour la première fois du cas du cinéma: son arrêt du 23 février 1915, *Mutual Film Corp. V. Industrial Commission of Ohio*, donne une définition précise du cinéma:

> «Il ne doit pas être perdu de vue que la présentation d'un film est une pure et simple affaire, générée et menée pour le profit, comme d'autres types de spectacle, nous ne pensons pas qu'elle doive être considérée... comme appartenant à la presse de ce pays, ni comme un organe de l'opinion publique. Il s'agit de la simple représentation d'événements, d'idées et de sentiments connus et publiés; sans aucun doute, vivante, utile et divertissante, mais également, comme nous l'avons dit, pouvant être nocive et l'être d'autant plus qu'elle est attirante et présentée de la façon dont elle l'est [3]».

Ainsi, la Cour dénie au film la protection du premier amendement de la Constitution qui protège la liberté d'expression. Contrairement à ce que soutiennent certains auteurs, ce jugement n'a pas été causé par le célèbre film de David W. Griffith, *Naissance d'une nation*, mais par un distributeur qui porte le même nom que celui qui a diffusé le film de Griffith, Mutual [4]. Une telle décision est capitale, puisqu'elle justifie le maintien d'une censure, qu'elle vienne des gouvernements d'État ou d'autres instances. Il faut attendre le 24 avril 1952, pour qu'un nouveau jugement de la Cour inverse la

précédente décision et reconnaisse au film la qualité d'œuvre d'art, par l'arrêt *Burstyn v. Wilson* au sujet du film italien *Le miracle* jugé sacrilège par l'église catholique américaine, et accorde au film la protection du premier et du quatrième amendement[5]. Depuis cette décision, toute forme de censure apparaît comme anticonstitutionnelle et le cinéma bénéficie d'une plus grande latitude, par rapport aux enjeux culturels et politiques.

Ces décisions fondamentales ont permis à certaines périodes, entre 1915 et 1952, la recherche d'une censure plus efficace et n'ont pas empêché à d'autres moments, après 1952, l'espoir d'un renouveau de celle-ci.

Ainsi, en 1926 ou en 1939, la Chambre des représentants a de nouveau été saisie de projets de lois instituant une commission fédérale de censure, car leurs promoteurs trouvaient que l'autocensure mise en place par le «tsar du cinéma» Will Hays, président du MPPDA (*Motion Pictures Producers and Distributors of America*) n'était pas suffisante. Ces projets n'ont pas abouti, car le Congrès n'a jamais été favorable à un intervention dans ces domaines, mais ils révèlent l'existence de forces qui cherchent à contraindre le cinéma en utilisant des moyens de pression politique. Dans une période plus récente, les interventions politiques pour contrôler le cinéma n'ont pas été rares. Celle du maccarthysme est la mieux connue, avec les auditions de la Commission des activités non-américaines de la Chambre contre la pénétration communiste à Hollywood en 1947 et en 1951. La condamnation des dix d'Hollywood marque l'apogée de cette crise qui a contribué à conforter l'esprit conservateur des producteurs. Alors que ceux-ci avaient su résister avec dignité à l'enquête lancée en 1941 par le sénateur Gerald P. Nye, qui les accusait de pousser les États-Unis vers la guerre et de ne pas respecter la neutralité, ils se mettent au service de la HUAC après la guerre et dressent une liste noire des employés du cinéma qui pourraient être considérés comme suspects de communisme[6].

Durant les deux guerres mondiales, Hollywood a accepté volontairement de participer à la propagande gouvernementale. Lors de la première, George Creel et son Comité de l'information publique a même produit quelques films, tout en s'assurant de l'appui des producteurs qu'il incite à s'organiser. Lors de la seconde, le mouvement est moins dirigiste, mais Hollywood appuie la guerre menée par le gouvernement, qui exerce un propagande discrète. Durant les deux conflits, les stars se montrent en uniforme ou entrent dans les forces armées et en 1942, Frank Capra, par exemple, tourne un film consacré à la Jeep.

Ces épisodes font oublier les critiques contre la nocivité du cinéma, il paraît soudain comme bien utile. Mais la tentation de la censure n'est jamais loin.

Lors de la campagne électorale de 1996, le sénateur Bob Dole, candidat républicain a prôné une censure pour lutter contre la violence des films, qui aurait des effets désastreux sur l'esprit des jeunes [7]. Il ne faisait que renouer avec une ancienne tradition qui réapparaît durant les périodes de crise.

Par ailleurs, le gouvernement fédéral a lancé une longue enquête contre la situation monopolistique des producteurs qui contrôlaient tout le processus depuis la réalisation du film, jusqu'à sa sortie dans les salles qu'ils possédaient. Celle-ci a abouti à ce que la Cour suprême, dans l'arrêt *U.S. v. Paramount* de 1948, contraigne les producteurs à vendre leurs réseaux de salles, pour qu'une véritable concurrence puisse s'établir. Dans les années 1980, alors que les producteurs connaissaient un période difficile, ces restrictions ont été levées par le gouvernement de Ronald Reagan et les producteurs peuvent à nouveau posséder un certain pourcentage des salles.

Ces diverses évolutions prouvent que, par le biais de la justice plus que par celui de la loi, le gouvernement fédéral a continuellement défini le contours du cinéma: il lui refuse les garanties constitutionnelles, puis lui accorde, il encourage sa croissance, puis la contraint sur des marges plus étroites. Dans la période récente, toutefois, ces formes de contrôle se sont adoucies et les rapports entre Hollywood et la justice semblent apaisés.

De très nombreux liens indirects

Très tôt, les professionnels du cinéma ont compris qu'il leur fallait garder de bonnes relations avec le milieu politique, ne serait ce que pour empêcher des mesures fâcheuses: il s'agit, à chaque niveau de gouvernement, d'identifier un élu qui apprécie le cinéma et n'hésitera pas à le défendre contre toute attaque. William Fox l'a bien compris qui, au début du siècle, établit d'excellentes relations avec la «machine» démocrate de New York, logée à Tammany Hall, à deux pas des salles de spectacle. Quand ils s'installent à Hollywood, les producteurs se préoccupent également de trouver des élus susceptibles d'aider la profession et ils n'hésitent pas à faire voter pour l'un ou l'autre, ainsi en 1917: «Madame Lindsay est une amie de l'industrie du cinéma, nous voulons qu'elle soit élue» [8].

La création du MPPDA en 1921 a également un but politique, car il s'agit pour les producteurs de faire front commun face aux critiques qui ont suivi certains scandales et aussi de se constituer en interlocuteur unique pour les pouvoirs publics; ce que souhaite également Herbert Hoover, ministre du commerce de l'époque. Ce n'est nullement un hasard si Will Hays est choisi comme premier président de l'organisme professionnel; il a organisé la campagne électorale du président Harding et a été nommé ministre des postes avant d'accepter cet emploi. Durant son mandat de vingt quatre ans, il garde de bons contacts avec les présidents successifs. Cela est aisé avec les

Républicains qu'il connaît bien, mais aurait pu s'avérer plus difficile avec Franklin D. Roosevelt; grâce à Joseph Kennedy, producteur et proche du nouveau président, ce cap difficile est passé par la nomination auprès de Hays de James Botticher, futur gendre du président.

Le successeur de Hays à la tête du MPPA[9], Eric Johnston, qui reste en poste vingt ans de 1945 à 1965, est également un personnage considérable. Homme d'affaires républicain et ancien président de la Chambre de commerce des États-Unis, il est très proche des milieux d'affaires et du président Truman, avec lequel il garde un contact fréquent, lui apportant son soutien lors de la guerre de Corée.

Depuis 1965, le poste est occupé par Jack Valenti, tonitruant porte-parole du président Johnson. Premier démocrate à occuper ce poste, il a redonné un certain lustre au MPPA, surtout dans son affirmation internationale.

Ces trois hommes ont dirigé le syndicat professionnel du cinéma pendant de longues périodes; ce sont avant tout des hommes politiques capables de maintenir de bonnes relations avec les administrations successives et, quoique d'origine différente, ils sont d'accord sur l'essentiel.

Par ailleurs, le gouvernement fédéral, par le biais du ministère du Commerce, apporte depuis les années 1920 son soutien et son expertise à l'industrie du cinéma. Il agit de même à l'égard d'autres secteurs économiques, mais le cinéma a un bureau spécifique et bénéficie d'une attention particulière. Dans les négociations internationales, en 1927 comme en 1946, et dans les années 1990, les représentants de la profession sont épaulés par des fonctionnaires du département d'État. Ces derniers apportent leur connaissance du milieu local et mettent au point les aspects techniques, que ce soit au moment des accords de Genève dans les années 1920 ou lors de la négociation du GATT en 1993. Quand, aux lendemains de la Deuxième Guerre mondiale, le gouvernement français discute avec celui des États-Unis au sujet de leur contentieux financier, l'interlocuteur du président Léon Blum est le secrétaire d'état James Byrnes, un fervent défenseur des intérêts de Hollywood. Le président Clinton a pesé de tout son poids, dans les années récentes, pour que les pays étrangers abandonnent leur système de quotas et de subventions.

Sans doute, le gouvernement américain agit-il comme celui de tous les pays pour aider une industrie importante, mais cela peut apparaître en contradiction avec les principes libéraux qui sont affirmés tant par Jack Valenti que par Bill Clinton et montre la puissance de ces liens politico-économiques entre les uns et les autres. Pour parodier un slogan bien connu, on pourrait dire: «Ce qui est bon pour les États-Unis est bon pour Hollywood, et vice versa».

Dans certains cas précis, les producteurs n'ont pas hésité à intervenir dans la politique locale. En 1934, quand l'écrivain socialiste Upton Sinclair s'est présenté comme candidat au poste de gouverneur de Californie, il a du affronter l'opposition vigoureuse d'Hollywood. Des films ont été tournés avec des acteurs jouant des chômeurs révolutionnaires, pour montrer ce qui arriverait en cas de victoire de Sinclair, et Louis B. Mayer, de MGM, a claironné qu'il fermerait le studio dans ce cas là [10]. Sinclair n'a pas été élu, mais la campagne de Hollywood, si elle n'a pas été décisive, a joué son rôle.

Lors des auditions du Sénat en 1941, provoquées par le sénateur Nye, les producteurs ont chargé de leur défense Wendell Wilkie, candidat républicain malheureux contre Roosevelt en 1940, connu pour sa modération et son ouverture.

De tels exemples montrent la fréquence et l'intensité des liens entre Hollywood et le monde politique. Les producteurs savent faire pression sur certains, s'assurer l'appui d'autres. Ces relations ne sont jamais institutionnalisées, mais restent intenses et multiples.

Une forme de symbiose

Sur un plan personnel, les hommes politiques ont également su utiliser les ressources du cinéma. Jusqu'aux années 1960, les présidents successifs sont conscients de l'importance du cinéma, mais réticents à l'utiliser pour eux-mêmes; après cette date, le cinéma devient partie prenante du jeu politique.

Dans la première période, le cas de Woodrow Wilson est intéressant. Il s'agit du premier président à avoir compris l'importance de ce nouveau moyen d'expression: «Le film a atteint le plus haut niveau comme moyen de dissémination de la connaissance dans le public et comme il parle un langage universel, il se prête remarquablement à la présentation des plans et des buts américains» [11]. De plus, l'hôte de la Maison blanche s'y fait projeter dès 1914 le film italien *Cabiria* [12]. Pourtant, Wilson répugne à se servir du film dans ses campagnes politiques et ne tient pas à être lui-même filmé. La même timidité se retrouve chez les successeurs républicains de Wilson et le président Hoover ne tient guère à se montrer, surtout après le déclenchement de la crise de 1929.

Franklin D. Roosevelt est, contrairement à ces prédécesseurs, un extraverti content de se montrer en public et qui se laisse filmer dans le courant de ses déplacements, mais son handicap physique l'amène à prendre des précautions et il tient à préserver sa vie privée.

> «Le Président s'oppose à ce que son image soit utilisée indifféremment dans les courts et longs métrages; il insiste pour que les compagnies produisant des actualités et le filmant

> pour utiliser son image tiennent compte de cet avis. Le Président estime également qu'il sera amené à prendre des mesures pour éviter que les actualités continuent à fournir son image dans d'autres buts que l'information. Si les actualités continuent de telles opérations, ceux qui contreviennent à ces suggestions ne seraient plus reçus avec la courtoisie dont ils ont bénéficié jusqu'à présent [13]».

Il s'agit sans doute là de la première prise de position d'un homme politique au sujet de l'utilisation de son image. Roosevelt reste très prudent mais n'en signale pas moins un des problèmes qui définit la fin du XX^{e} siècle.

Avec Harry S. Truman et Ike Eisenhower, on en revient à la situation des années 1920; ces hommes restent discrets et, s'ils ne s'opposent nullement au tournage d'actualités qui les montrent en action, ils refusent d'être considérés comme des stars. Pour eux, la dignité de la fonction conduit à une certaine réserve. Quand le président Eisenhower est opéré, il est gêné par l'insistance de la télévision, qui se montre plus agressive que le cinéma proprement dit.

On change de monde avec John F. Kennedy. Ce dernier a été élevé dans le milieu du cinéma grâce au rôle de son père dans le milieu; très jeune, il a rencontré et fréquenté acteurs et actrices— et plus les secondes que les premiers — comme il a été ébloui par la magie de Hollywood, ses lumières et ses façons de faire. Quand il débute sa carrière politique, il sait utiliser toutes les ressources des images, et solliciter les actualités locales, puis nationales. Kennedy est le premier président à gérer aussi soigneusement son image, à diriger les caméras, à veiller aux photos qui sont prises, à se montrer toujours à son avantage [14]. Il sait de plus, pour la télévision, être présent le plus souvent possible. On peut même affirmer que JFK a construit toute sa vie politique comme un film: il présente de lui-même une image de héros dans la guerre du Pacifique, il obtient que sa femme Jacqueline et ses enfants se prêtent au jeu de rôle de la famille parfaite, mais aussi ses frères et sœurs; il met en scène la dramaturgie de ses apparitions publiques comme de véritables spectacles. Ses relations avec Marylin Monroe sont un signe de cette intimité avec Hollywood, et la façon dont celle-ci chante, en 1962, «Happy Birthday, Mister President» dans une soirée soigneusement mise en scène au Madison Square Garden de New York s'apparente plus à une cérémonie hollywoodienne qu'à une manifestation politique. Dans ce contexte, l'assassinat de Kennedy apparaît comme l'apothéose dramatique d'un film qui ne finit pas bien, ce qui l'éloigne des *happy ends* encore en vogue à Hollywood en 1963. Il n'est pas surprenant que de nombreux films se soient saisis du personnage et de sa famille et il suffit d'évoquer *JFK* de Oliver Stone (1992).

Après l'intermède traditionnel de Lyndon B. Johnson, qui a développé un complexe d'infériorité par rapport aux facilités médiatiques de son prédécesseur et de Richard Nixon, qui déteste sa propre image, ni Gerald Ford, ni Jimmy Carter ne sont très à l'aise avec le cinéma et aucun de ses quatre hommes n'a de lien particulier avec Hollywood.

Ronald Reagan, quant à lui, est l'incarnation de la symbiose entre Hollywood et le monde politique. L'ancien acteur a gardé nombre de traits propres à sa carrière cinématographique: voix chaude, proximité du public, sens de la formule qui frappe, génie des images et des symboles du cinéma. «America is back» qui sert de leitmotiv lors de la réélection en 1988, sonne comme un titre de film et la mise en scène des conventions correspond de plus en plus aux normes hollywoodiennes et n'a plus rien à voir avec l'amateurisme des décennies précédentes. Le surnom de «Gipper» attribué au président provient directement de son rôle de George Gipp dans le film consacré à Knute Rockne, *All American* (Lloyd Bacon, 1940). Nancy Reagan est une ancienne actrice également, qui sait se mettre en valeur suivant les habitudes du studio. Avec Reagan, s'achève la mutation de l'homme politique en acteur: ainsi peut-il se faire le défenseur des valeurs familiales traditionnelles, comme il aurait pu l'affirmer sur l'écran, et avoir, dans sa vie privée, divorcé et montré peu d'attention à ses enfants. Cette métamorphose explique en grande partie la popularité dont a joui durant ses deux mandats le président Reagan; il est devenu un personnage familier et chaleureux dont les actions ont peu de conséquences, car ce n'est que du cinéma; il est devenu ainsi un «président Téflon». Les Européens n'ont pas compris cette entente entre une majorité du public et un président très contesté; pour les premiers, un ancien acteur ne peut devenir un homme d'état crédible, car il n'aurait ni formation suffisante, ni capacité pour occuper une telle fonction. Aux États-Unis, au contraire, la réussite à Hollywood— Reagan a été un des acteurs les mieux payés de son temps — est tout aussi digne qu'une autre. Il est compréhensible que les années Reagan aient été celles de la remise en cause de l'arrêt Paramount, qui a permis à Hollywood de retrouver son lustre d'antan.

George Bush marque un clair contraste avec son mentor, et il n'offre ni un personnage attirant pour un scénario de film, ni n'a mené une vie qui puisse plaire à Hollywood. En revanche, Bill Clinton fournit un autre type de président hollywoodien. Il n'a pas été acteur, ni n'a été élevé dans les milieu du cinéma, mais il est né à l'apogée de Hollywood, et a baigné dans la culture cinématographique des années 1950 et 1960[15]. Il sait se conduire comme dans un film portant une grande attention à sa représentation comme à son box-office, assuré par les sondages quotidiens; cela explique peut être qu'il ne soit pas toujours conscient de la conséquence de ses actes, comme si ceux-ci restaient dans le domaine du virtuel. Le film *Primary*

Colors, tiré de l'ouvrage du même nom, est une fiction qui suit exactement la campagne d'un sosie de Clinton en 1992. C'est la première fois que le président est incarné par un acteur, là l'excellent John Travolta, alors même qu'il est encore en fonctions; le film est presque du direct. Au comportement personnel du président, il faut ajouter les liens d'amitié entre Bill et Hillary Clinton et de nombreux acteurs et réalisateurs, leurs fréquents voyages à Hollywood et, le premier mandat a été mis en scène par un couple de réalisateurs de cinéma venant de la ville sainte de la profession. Cela explique également que le président ait pris autant de soin à défendre les intérêts des producteurs quand cela s'est avéré nécessaire.

Chacun à leur façon, Kennedy, Reagan et Clinton illustrent la pénétration des modes et des types cinématographiques au sein du monde politique.

Conclusion

Ces quelques pages montrent bien que le liens sont nombreux et divers entre Hollywood et le monde politique et elles doivent ouvrir diverses pistes de recherche. Elles donnent la mesure de l'importance du cinéma dans la société américaine: la politique américaine ne serait pas ce qu'elle est sans l'influence d'Hollywood, et Hollywood ne serait pas Hollywood sans liens avec la politique.

Ces liens sont peut-être plus intenses qu'on le croit, car les films peuvent avoir des effets plus directs encore. Ainsi, F. D. Roosevelt appréciait beaucoup le film *Gabriel over the White House*, dirigé par Walter Wanger (1934), et produit par Randolph Hearst, qui promouvait une sorte de fascisme et il semble avoir vu le film avant de prendre certaines des ces décisions majeures. De la même façon, Richard Nixon est supposé avoir vu et revu *Patton* (XXth Century Fox, 1970) avant de lancer l'invasion du Cambodge en 1970[16]. Reagan était un grand amateur de *Stars Wars*, et on dit parfois que ce film a inspiré son idée de bouclier de satellites et de lasers contre les fusées soviétiques. Enfin, on peut supposer que Clinton a vu et revu *Deep Throat*, avant de serrer de près Monica Lewinsky.

Film et politique: attention!

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Pour cette évolution, voir Jacques Portes, *De la scène à l'écran. Naissance de la culture de masse aux États-Unis*, Paris, Belin, 1997.

2. *Ibid.*, p. 166-68.

3. Steven Mintz and Robert Randy, *Hollywood's America. United States History Through Its Films*, St James, Brandwyne Press, 1993, p. 81.

4. Nickieann Fleener-Marzec, *D.W. Griffith*; The Birth of a Nation *Controversy, Suppression and the First Amendement as it Applies to Filmic Expression*, New York, Arno Press, 1980.

5. Gregory D. Black, *The Catholic Crusade Against the Movies*, 1940-1975, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 99-100.

6. Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain*, Paris, Masson, 1994, p. 108-115.

7. Le développement de la télévision et de Internet a suscité également l'apparition de projets de contrôle.

8. J. Portes, *De la scène...*, p. 179.

9. L'arrêt Paramount a obligé les producteurs à se séparer de la distribution et, ainsi, le D disparaît du sigle de l'organisme.

10. Neal Gabler, *An Empire of Their Own. How the Jews Invented Hollywood*, New York, Anchor Books, 1988, p. 312.

11. J. Portes, *De la scène...*, p. 196.

12. Il faut attendre 1931 pour que le président Doumergue fasse de même à l'Élysée.

13. J. Portes, *De la scène...*, p. 243.

14. Une recherche menée à la Kennedy Library à Boston fait apparaître parfaitement ces divers points.

15. On sait qu'il adore se passer des cassettes de film durant ses insomnies.

16. Renseignements fournis par Melwyn Stokes, lors du Congrès de l'AFEA à Toulouse, mai 1998.