



**HAL**  
open science

# L'influence des immigrants sur le cinéma hollywoodien à l'époque du maccarthysme

Rebecca Franklin-Landi

► **To cite this version:**

Rebecca Franklin-Landi. L'influence des immigrants sur le cinéma hollywoodien à l'époque du maccarthysme. De l'Amérique aux Amériques : dynamiques d'un continent patchwork, Tiphaine DURIEZ, Maria Fernanda ACOSTA, Lamia MOKRANE, Nov 2014, NICE, France. halshs-01167143

**HAL Id: halshs-01167143**

**<https://shs.hal.science/halshs-01167143>**

Submitted on 23 Jun 2015

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

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

## L'influence des immigrants sur le cinéma hollywoodien à l'époque du maccarthysme :

Rebecca Franklin-Landi (Université Aix-Marseille, LERMA)

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, deux puissances s'opposent : les États-Unis et l'Union Soviétique. En 1946, Winston Churchill utilise pour la première fois le terme de « rideau de fer » pour désigner la séparation du monde en deux blocs, le bloc communiste et le bloc capitaliste. En février 1950, le sénateur du Wisconsin, Joseph McCarthy, attire l'attention des médias américains sur ses fameuses listes d'espions communistes présents aux plus hauts échelons de l'administration américaine. Les États-Unis tournent alors leur regard sur eux-mêmes pour traquer ceux qui, par leurs actes ou leurs propos, pourraient être un danger potentiel en ne se conformant pas à l'image de l'américain modèle telle qu'elle est définie par l'*establishment*. La première cible sera le Parti communiste. Pour mener à bien cette politique de protection contre le risque d'une cinquième colonne, la HUAC (*House Un-American Activities Commission*) se voit accorder de plus en plus de pouvoir et devient alors l'autorité dans la chasse aux éléments subversifs. Commence donc une période d'anticommunisme extrême qui sera connue sous le nom du maccarthysme.<sup>1</sup> Notons que même si ce mouvement prend le nom du sénateur du Wisconsin, ses racines remontent bien avant l'apparition de Joseph McCarthy sur l'avant-scène politique, au même titre que ses conséquences vont au-delà de la période au cours de laquelle celui-ci eut une réelle influence.

L'idée que l'on s'interroge sur le fait que certaines personnes puissent être « *un-American* » dans un pays où la majorité des citoyens est d'origine étrangère, peut surprendre. D'ailleurs, comme Marie-France Toinet le souligne dans son œuvre, *La chasse aux sorcières*, ce terme d'*un-American* n'a pas d'équivalent en français, (non-américain ? in-américain ?), et elle explique en quoi ce phénomène est spécifiquement américain : « pour être Américain, il faut oublier l'histoire de son pays d'origine, [...] Il a fallu contrôler, interdire, rejeter, extirper de la conscience nationale ce qui est étranger, ceux qui sont étrangers, ceux qui, Américains, professent des idées *un-American* [...]. »<sup>2</sup> Rappelons que ce terme n'existe pas dans d'autres pays anglophones, comme si l'identité américaine était la seule à s'être bâtie sur une question de négation – être Américain exclut toute autre chose – plutôt que sur des faits concrets tels la naissance ou la naturalisation. À cause de l'histoire de son pays, l'identité américaine ne

---

<sup>1</sup> Le 29 mars 1950 le terme de 'maccarthysme' fit son apparition sous la plume de Herblock, caricaturiste politique du *Washington Post*.

<sup>2</sup> Toinet, Marie-France, *La chasse aux sorcières* (Bruxelles : Ed. Complexe, 1984) p.17

pouvait pas dépendre tout simplement du lieu de naissance mais était fondée sur une mentalité qui lui était propre, ce qui plaçait les États-Unis dans une catégorie à part. Au début de la période qui nous intéresse Geoffrey Gorer définit l'identité américaine de cette manière : « [c'est] un acte de volonté, plutôt que le fruit du hasard ou du destin ». <sup>3</sup> L'identité américaine apparaît donc comme une décision consciente prise par l'individu, cette définition présente pourtant une faille. Si l'identité dépend d'un acte de volonté, comment juger de la sincérité des citoyens concernant ce choix ? Le maccarthysme allait profiter de cette faille pour placer la question identitaire au cœur de la politique des États-Unis pendant une courte période. Dans ce contexte particulier des années cinquante, il nous a semblé pertinent d'étudier la manière dont le cinéma américain a réagi à cette montée hautement patriotique de l'anticommunisme, surtout lorsque l'on sait combien les immigrants étaient nombreux à Hollywood.

Nous savons qu'après une première génération de réalisateurs américains au sens strict du terme (D.W. Griffith, De Mille, Sennett), l'industrie cinématographique a accueilli de nombreux immigrants fraîchement arrivés de la Vieille Europe. Jean-Loup Bourget dans son œuvre sur la place des Européens dans le cinéma américain, *Hollywood, un rêve européen*, distingue trois grandes approches parmi les cinéastes étrangers travaillant à Hollywood : tout d'abord, ceux qui, exilés et souvent aux États-Unis pour une période limitée, ont un regard critique et utilisent la caméra comme un microscope pour mieux examiner les tensions et les contradictions du pays de la liberté, puis ceux qui ont « le goût de l'Amérique », les réalisateurs qui sont tombés amoureux de leur pays d'adoption, et enfin, il distingue le cinéma de la mauvaise conscience qui pose la question de l'identité de ceux qui, immigrants plus qu'exilés, s'intègrent au point de perdre tout sens de leurs origines, comme Bourget explique : « La réalisation, au-delà de toute espérance, du 'rêve américain' d'ascension sociale et de réussite économique s'accompagne d'une déperdition éthique. » <sup>4</sup>

Nous nous intéressons ici à deux réalisateurs d'origine européenne, Elia Kazan et Fred Zinnemann, pour tenter de voir si leurs œuvres cinématographiques témoignent des tensions du moment et si leur statut d'étranger a pu influencer leurs réactions face aux événements de l'époque. Zinnemann arrive en Amérique en octobre 1929 à l'âge de vingt-deux ans et devient citoyen américain en 1937. Juif et d'origine autrichienne, donc « doublement étranger » <sup>5</sup>,

---

<sup>3</sup> Gorer, Geoffrey, *The Americans: A Study in National Character*. (London : The Cresset Press, 1948) p.146 : "[it's] an act of will, rather than the result of chance or destiny"

<sup>4</sup> Bourget, Jean-Loup, *Hollywood, un rêve européen*, (Paris : Armand Colin, 2006) p. 195

<sup>5</sup> Ciment, Michel, *Les conquérants d'un nouveau monde : essais sur le cinéma américain*, (Saint-Amand : Gallimard, 1981) p.118

comme disait Michel Ciment à propos de Billy Wilder, Zinnemann connaît le succès dès 1947, bien que sa carrière ait débuté depuis vingt ans déjà et l'avait vu passer de Paris à Berlin avant d'arriver aux États-Unis. Kazan, lui, est un chrétien d'origine grecque, né en Turquie. Arrivé à l'âge de quatre ans, il prend la nationalité américaine immédiatement, fait ses études et bâtit sa carrière exclusivement en Amérique. On pourrait donc imaginer que, des deux hommes, ce soit Kazan qui s'intégrerait le mieux. Et pourtant c'est lui qui, toute sa vie, parlera de son sentiment d'être un étranger, en marge de la société américaine, comme il raconte dans son autobiographie : « Qu'attendais-je de la vie? Rien de noble. Mais je désirais ardemment être un Américain, avoir les mêmes choses que les gamins américains, vivre comme eux jour après jour, être accepté d'eux, goûter les mêmes joies qu'eux [...]. »<sup>6</sup> Dans ses écrits, on voit que ce sentiment de non-appartenance le poursuit toute sa vie malgré son succès et sa réussite financière. Zinnemann, éprouvait lui aussi ce sentiment, même s'il en parlait moins. L'un de ses biographes écrit : « Il était très conscient d'être juif à Vienne. Parfois il avait l'impression d'être un étranger à Hollywood. [...] De temps en temps des gens lui faisaient sentir qu'il était un réalisateur d'Hollywood en Angleterre, [...]. »<sup>7</sup>

Outre le fait qu'ils étaient tous les deux étrangers, Kazan et Zinnemann avaient en commun une préférence pour des thèmes cinématographiques qui examinaient des problèmes sociaux, un style appelé parfois le réalisme social. Pour Kazan qui avait été membre du Parti communiste dans les années 30, une période brève à laquelle il décida lui-même de mettre un terme après que son comportement fut condamné par le Parti, ce choix était intimement lié à ses croyances politiques.<sup>8</sup> Il était clairement engagé à gauche comme en témoignent les thèmes de ses premiers films : *Le mur invisible* en 1947 où il aborde le sujet de l'antisémitisme contemporain aux États-Unis et *L'Héritage de la chair* en 1949 où il s'attaque à la situation sociale des noirs. Son intérêt pour « les petites gens » et les injustices de la vie qu'elles subissent continuerait tout au long de sa carrière, bien que nous hésitions à parler d'un cinéma réaliste à cette époque car ces films restent un produit purement hollywoodien, avec

---

<sup>6</sup> Kazan, Elia, *A Life* (New York : Alfred A. Knopf, 1988) p.28 :

"What did I want of life? Nothing noble. But, passionately, to be an American, to have what American kids had, a daily life like theirs, to be accepted by them, to enjoy what they were enjoying [...]."

<sup>7</sup> Sinyard, Neil, *Fred Zinnemann : Films of character and conscience*, (Jefferson, North Carolina : McFarland & Co, Inc., 2003) p.4 :

"He was very aware of being a Jew in Vienna. He sometimes felt like a foreigner in Hollywood. (...)He was occasionally made to feel a Hollywood director in Britain, (...)."

<sup>8</sup> Il s'est opposé à l'idée que son groupe de théâtre pouvait être géré par les acteurs eux-mêmes et pas par le metteur en scène et directeur du théâtre, ses idées étaient considérées comme anti-démocratiques et une réunion était organisé où un camarade, plus haut placé dans l'hierarchie et inconnu à Kazan, lui avait expliqué ses torts et avait proposé qu'il s'excuse pour ses écarts de la ligne directrice du Parti afin d'y être réintégré. Kazan a préféré se démissionner. (Voir Kazan, *op.cit.*, pp129 -131)

leurs histoires d'amour et leur *happy-end* quasi-obligatoire qui les éloignent sensiblement de l'école réaliste. Zinnemann, bien que moins engagé que Kazan puisqu'il n'a jamais appartenu à un quelconque parti politique, avait été profondément touché par ses expériences de jeunesse en Autriche avec le nazisme naissant. Il croyait en la liberté de l'homme et se méfiait de toute tentative d'obliger les individus à se conformer. Ce sont des thèmes qui reviennent régulièrement dans ses œuvres et sont souvent présentés sous une forme réaliste. Notons que le réalisateur documentaire Robert Flaherty eut une influence profonde sur Zinnemann au début des années trente quand Zinnemann travailla brièvement pour lui comme assistant. D'ailleurs, le premier film de Zinnemann en tant que réalisateur fut un documentaire tourné pour le gouvernement mexicain. De plus, le film qui l'a révélé au grand public en 1947, *The Search*, utilisait des techniques du documentaire pour montrer au public américain quelques-unes des réalités européennes de l'après-guerre. Il évoque l'importance de Flaherty dans son autobiographie : « Son approche documentaire était vive dans mon esprit quand j'ai préparé *The Search*, *C'étaient des hommes!*, *Le train sifflera trois fois*, *Au risque de se perdre*, *Julia* et d'autres films. D'un point de vue professionnel, il était mon parrain. »<sup>9</sup> Les deux réalisateurs auxquels nous nous intéressons avaient chacun des sujets cinématographiques de prédilection qui les faisaient sortir du moule hollywoodien et pouvaient rendre suspecte leur véritable appartenance politique. À l'époque du maccarthysme, du point de vue des autorités, Kazan était donc un ancien « rouge », tandis que Zinnemann était accusé d'avoir des opinions « roses ».<sup>10</sup>

Lorsque la HUAC lança son offensive sur Hollywood en 1947, offensive qui devait se poursuivre jusqu'en 1952, tous ceux qui avaient eu un lien avec le Parti communiste pouvaient s'attendre à faire l'objet d'une enquête. Une fois devant la commission, ils avaient le choix entre renoncer à leurs idées et dénoncer leurs camarades communistes pour retrouver leur emploi, ou refuser de témoigner et courir le risque, au mieux, de figurer sur une liste noire ou, au pire, d'être condamné et mis en prison. En raison de sa brève appartenance au Parti dans sa jeunesse, Kazan se retrouva devant la HUAC en avril 1952 et choisit de livrer le nom de ses anciens collègues communistes. Zinnemann, lui, ne fut pas convoqué par la HUAC car il n'avait jamais été aussi engagé politiquement mais il eut l'opportunité de montrer qu'il désapprouvait les méthodes employées par le maccarthysme en octobre 1950 au moment d'un

---

<sup>9</sup> Zinnemann, Fred, *An Autobiography*, (London : Bloomsbury, 1992) pp.25-26 :

"His documentary approach was vivid in my memory when I prepared *The Search*, *The Men*, *High Noon*, *The Nun's Story*, *Julia* and other movies. Professionally, he was my godfather."

<sup>10</sup> Byman, Jeremy, *Showdown at High Noon*, (Lanham, Maryland : The Scarecrow Press, Inc., 2004) p.9 : "pink views"

vote de loyauté anti-communiste mis en place par le conseil de la Guilde des réalisateurs d'Amérique (*Screen Director's Guild*) en l'absence de son président. Zinnemann et vingt-quatre autres membres demandèrent une réunion exceptionnelle pour débattre la nécessité d'un tel serment et, lors d'une soirée extrêmement tendue, ils réussirent enfin à remporter une victoire (bien que limitée) sur les assauts maccarthystes contre la démocratie. Il est clair que la tension provoquée par la venue de la HUAC à Hollywood ainsi que la réaction des deux réalisateurs face au maccarthysme ont eu une influence sur leur travail cinématographique par la suite.

Kazan et Zinnemann étaient tous deux étrangers et avaient le même goût au niveau cinématographique pour les problèmes sociaux mais les ressemblances s'arrêtent là car leurs rapports avec les États-Unis divergeaient sensiblement. Leurs histoires personnelles se trouvent à l'origine de ces différences. Kazan n'avait eu d'autre choix que de venir en Amérique, la décision d'immigrer venait de ses parents et il était trop jeune à l'époque pour comprendre concrètement de quoi il retournait. Il est pour ces raisons que Kazan appartient clairement à la dernière catégorie définie par Bourget, l'immigré qui perd toute trace de ses origines et se trouve alors en quête constante d'identité. Zinnemann, contrairement à Kazan, avait pris le choix de partir pour progresser dans son travail, mais toujours dans l'optique de retourner en Europe plus tard. Son séjour aux États-Unis devint définitif après avoir rencontré sa future femme en 1935 et surtout à cause de la Deuxième Guerre mondiale – à l'occasion de laquelle il perdit ses parents dans les camps de concentration – mais ce n'était aucunement son intention au départ de s'installer outre-Atlantique. L'on comprend ici la situation ambiguë de l'étranger que le cas de Zinnemann représente : il ne pouvait pas rentrer dans son pays d'origine car sa famille n'y était plus et il n'avait de toute façon plus aucune envie d'y retourner après les atrocités des six années de guerre. Son travail et sa jeune famille se trouvaient aux États-Unis (bien que sa femme soit de nationalité anglaise) alors ce n'est guère surprenant si ce pays devenait désormais son pays d'adoption. Et pourtant, malgré la nationalité américaine que Zinnemann prend, il ne semble jamais appartenir pleinement aux États-Unis. Ses films laissent entrevoir une distance dans la vision de l'Amérique qu'ils présentent, comme si l'étranger en lui ne peut pas s'empêcher de se protéger en ne se dévoilant jamais totalement dans ses œuvres. Cette retenue a parfois été confondue à un manque d'imagination ou d'élan de la part des critiques cinématographiques qui l'ont exclu pendant longtemps des rangs des réalisateurs *auteurs*, une exclusion qui ne serait pas mise en question avant les années quatre-

vingt-dix.<sup>11</sup> Julia Kristeva explique ce mécanisme de défense que l'étranger emploie, « En passant une frontière (...ou deux), l'étranger a transformé ses malaises en socle de résistance, en citadelle de vie. [...] Sans foyer, il propage au contraire le paradoxe du comédien : multipliant les masques et les 'faux-selves', il n'est jamais tout à fait vrai ni tout à fait faux, sachant adapter aux amours et aux détestations les antennes superficielles d'un cœur de basalte. »<sup>12</sup> Grâce à son statut d'étranger, Zinnemann saurait s'adapter au système hollywoodien et y réussir, mais ce n'est pas pour autant qu'il deviendrait américain. Il est pour ces raisons que nous le plaçons dans la première des catégories de Bourget, l'étranger au regard critique. D'ailleurs, à l'opposé de Kazan, Zinnemann ne choisirait jamais la voie de l'intégration totale à l'américaine et à partir des années soixante, se sentant de moins en moins à l'aise dans la société américaine, il s'installa à Londres.<sup>13</sup> Ma thèse est que les réactions opposées de Kazan et Zinnemann face à l'anticommunisme extrême des années cinquante – Kazan qui collabore avec les autorités, Zinnemann qui s'y oppose – s'expliquent par le fait que leur statut d'étranger était différent tout comme les rapports personnels qu'ils entretenaient avec leur pays d'adoption.

La délation de Kazan était vue comme une véritable trahison par rapport à ses convictions (et ses amis) de gauche, car il semble s'être incliné devant la HUAC et l'anticommunisme particulier de l'époque. Nombreux sont ceux qui accusaient Kazan d'avoir privilégié son statut social au détriment de ses croyances personnelles. Dans ses écrits Kazan revient sans cesse sur son sentiment de ne pas appartenir à la société américaine et sur sa culpabilité en tant qu'étranger. Étant donné le contexte et grâce à notre recul de plus d'un demi-siècle, nous pouvons comprendre qu'un homme est un homme et que chacun fait ce qu'il croit être le mieux pour lui dans une situation difficile, pourtant Kazan – et ses actions – continuaient à susciter la controverse jusqu'à la fin de sa vie.<sup>14</sup> Alors comment expliquer que Kazan soit devenu l'exemple même du traître délateur ? Comme Victor Navasky l'explique, en s'opposant à la HUAC, il aurait pu inverser la situation à Hollywood : « Il est probable qu'aucun individu n'aurait pu mettre fin à la liste noire en avril 1952, et pourtant personne n'était mieux placé stratégiquement que Kazan pour tenter, grâce à sa renommée et sa situation économique plus que solide, de mener une campagne symbolique contre la liste

---

<sup>11</sup> Voir Marcus, Alan, "Uncovering an Auteur: Fred Zinnemann", dans *Film History*, Vol. 12, No. 1, Oral History (2000) pp. 49-56

<sup>12</sup> Kristeva, Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, (Mesnil-sur-l'Estrée : Fayard, 1988) p.18

<sup>13</sup> Voir Noletti Jr., Arthur, "Conversation with Fred Zinnemann - 1993", dans Miller, Gabriel, ed. *Fred Zinnemann : Interviews*, (Jackson : University Press of Mississippi, 2005) p.141

<sup>14</sup> En 1999 Kazan reçut un prix honorifique aux Oscars qui relança le débat sur son choix de donner des noms.

noire [...]. »<sup>15</sup> Le fait qu'il n'ait pas au moins tenté de résister à la pression du maccarthysme peut s'expliquer par le fait qu'il se sentait étranger dans cette société. Comment un homme dont l'identité restait si mal définie pouvait-il espérer se dresser contre le symbole même du patriotisme à l'américaine des années cinquante, la HUAC ? Sa décision n'était pas facile, mais ce qui peut surprendre est qu'à partir de ce moment-là, au lieu de chercher à minimiser ses actes, Kazan s'est mis à défendre sa position dans des communiqués de presse, dans ses écrits autobiographiques et surtout dans ses films, dont notamment *Sur les quais* de 1954, où il fait clairement le parallèle entre le personnage principal et lui-même comme il le confiera des années plus tard à Michel Ciment, « Terry Malloy avait les mêmes sentiments que moi. Il était à la fois fier et honteux de lui-même. »<sup>16</sup> Ce film est connu comme étant l'apologie de la délation, et Kazan le souligne fièrement dans son autobiographie lorsqu'il dit : « Notre héros est un 'mouchard' ou, pour les intellectuels, un dénonciateur. »<sup>17</sup> Cependant, sous la direction de Kazan, le héros du film fait bien plus que dénoncer, il devient le sauveur symbolique des dockers car il ose affronter la mafia locale, et de ce fait arrive à briser la mainmise de la mafia sur cette population, même s'il doit faire face à l'opprobre communautaire suite à sa décision. Wieder conclut ainsi : « Kazan [...], à travers le personnage de Terry Malloy, transfigure le mouchard en martyr. »<sup>18</sup> Ce film est hautement significatif dans l'évolution des rapports du réalisateur avec les États-Unis car il marque le moment où Kazan choisit la voie d'une totale intégration au prix de ses convictions personnelles. La définition du cinéma de la mauvaise conscience donnée par Bourget rappelle étrangement l'histoire de Kazan, « Issu d'une minorité ethnique aux traits 'typés', le héros s'assimile au point de renier son passé, sa culture, ses 'racines'. »<sup>19</sup> À ce moment politiquement délicat Kazan choisit d'afficher son patriotisme américain d'une manière sans équivoque pour faire taire tout soupçon qui pourrait planer sur l'immigré. Nous pouvons conclure que c'est le maccarthysme qui obligea Kazan à se prononcer définitivement sur sa position ambiguë d'américain-étranger. Pourtant, malgré son choix décisif en faveur de *l'establishment* américain, le thème de l'identité et de l'appartenance à une communauté deviendrait le thème cinématographique favori de Kazan à

---

<sup>15</sup> Navasky, Victor, *Naming Names*, (New York : Penguin, 1982) p. 200 :

"Probably no single individual could have broken the blacklist in April 1952, and yet no person was in a better strategic position to try than Kazan, by virtue of his prestige and economic invulnerability, to mount a symbolic campaign against it [...]."

<sup>16</sup> Ciment, Michel, *Kazan on Kazan*, (New York : The Viking Press, 1974) p.110 :

"Terry Malloy felt as I did. He felt ashamed and proud of himself at the same time."

<sup>17</sup> Kazan, *op.cit.*, p.528 :

"Our hero is a 'rat,' or for intellectuals, an informer."

<sup>18</sup> Wieder, Thomas, *Les sorcières de Hollywood : chasse aux rouges et listes noires*, (Paris : Ed. Ramsay, 2008) p.145

<sup>19</sup> Bourget, *op.cit.*, p.195



partir de *Sur les quais*, comme s'il cherchait, encore et toujours, une réponse à sa quête d'identité.

Zinnemann réagit de façon très différente aux pressions du maccarthysme en refusant le serment de loyauté (et en participant au fait de le rendre caduc), et pourtant il fait allusion à cette époque tendue dans certains de ses films, comme par exemple *Le train sifflera trois fois* (1952). Le film suit le personnage du marshal, Will Kane, qui au moment de son départ en retraite apprend la libération d'un criminel notoire qui veut se venger de ses années de prison en tuant Kane. Contre l'avis de ses amis et de sa femme, Kane décide de repousser son départ pour affronter le tueur et protéger la ville mais il se retrouve seul car les citoyens lui tournent le dos en lui demandant de partir et ils soulignent le fait que c'est lui seul que le tueur cherche. Plusieurs scènes du film rappellent l'actualité de l'époque, surtout la scène à l'église où Kane tente de persuader les bonnes gens de la ville de l'aider, ce qui nous fait penser à la réunion exceptionnelle de la Guilde des réalisateurs d'Amérique où vingt-cinq membres, dont Zinnemann, se retrouvèrent à plaider la cause de la démocratie devant plus de trois cents pairs. Contrairement à Zinnemann, Kane échoue et se retrouve seul face à l'ennemi. L'histoire d'un individu qui est rejeté par la communauté et doit affronter seul son adversaire trouve des échos dans le maccarthysme, d'autant plus que nous savons que le scénariste, Carl Foreman (un communiste qui faisait l'objet d'une enquête de la HUAC au moment où il écrivait ce film), avait cette allégorie présente à l'esprit : « Pour Foreman, la paranoïa, la peur, et la corruption présentes dans la ville poussiéreuse de Hadleyville étaient censées représenter directement les auditions de la HUAC à Hollywood en 1951, un parallèle qu'il croyait 'serait évident pour presque tout le monde qui regardait le film, au moins aux États-Unis.' »<sup>20</sup> Pourtant, Zinnemann a toujours nié l'interprétation maccarthyste du *Train sifflera trois fois*, insistant plutôt sur l'importance de l'individu qui doit suivre sa conscience et prendre ce qui lui semble être la bonne décision quels que soient les sacrifices personnels qu'une telle décision implique. Il explique à la fois cette idée d'intemporalité ainsi que l'universalité de son œuvre dans un entretien avec Arthur Noletti Jr. : « *Le train sifflera trois fois* ne semble pas appartenir à une époque particulière, parce que la thématique est permanente – c'est proche de la nature humaine qui ne change jamais, dit-il. Tu peux avoir une peur bleue et tout de même

---

<sup>20</sup> Deutsch, James I., "Hunting Communists and Shooting Films in Hollywood", dans Kaenel, André, ed., *Anti-Communism and McCarthyism in the United States (1946-1954)*, (Paris : Editions Messene, 1995) p.137 : "For Foreman, the paranoia, fear, and corruption in the dusty town of Hadleyville was meant to represent directly the HUAC Hollywood hearings of 1951, a parallel that he believed 'would be obvious to almost everyone who saw the film, at least in America.'"

essayer de faire ce que tu penses être bien. »<sup>21</sup> Pourquoi le réalisateur refusa-t-il une interprétation maccarthyste ? Nous suggérons que, même si le maccarthysme le choquait, Zinnemann s'offusquait en réalité de toute attaque contre la démocratie. Et si le fait de nier toute allégorie spécifiquement maccarthyste peut apparaître comme étant inspiré par la prudence, étant donné les conséquences potentiellement néfastes d'une telle revendication à ce moment précis, on peut dire que Zinnemann voyait réellement dans son film une allégorie universelle qui s'attaquait non seulement au maccarthysme présent aux États-Unis dans les années cinquante, mais également à toute atteinte aux droits de l'individu indépendamment du lieu ou de l'époque. Justement, en refusant de réduire son film de 1952 à une allégorie de la situation politique américaine du moment, Zinnemann montrait clairement qu'il était un citoyen du monde. Zinnemann résista lorsqu'il fut directement confronté à l'anticommunisme mais sa position d'étranger lui permit de garder une distance par rapport à la situation spécifique de l'époque et, même s'il a choisi dans les années cinquante des genres et des thèmes typiquement américains (tels que le western, la comédie musicale ou le sujet de l'armée américaine et l'attaque de Pearl Harbor), il s'intéresse dans tous ses films au sort plus général de l'individu qui lutte pour défendre ses propres valeurs. Une lutte individuelle que le réalisateur a toujours connue : dans sa jeunesse en Autriche, lors de son apprentissage cinématographique à Paris, de ses débuts en Allemagne, de sa carrière hollywoodienne ou de ses œuvres anglaises à partir des années soixante.

Pour conclure, la présence des immigrants européens dans le cinéma américain est depuis toujours un des principaux atouts de cette industrie car ils permettent la réalisation de films nouveaux, de par leur thème, ou de par le regard qu'ils portent sur la société américaine. En étudiant deux réalisateurs d'origine étrangère, leurs vies et leurs films, à l'époque du maccarthysme – un moment où la question de l'identité américaine, et tout ce qu'elle comporte, était particulièrement d'actualité – nous avons pu montrer des réactions, certes différentes, face aux événements de la période mais qui trouvent toutes les deux leur explication dans le statut singulier qui est celui de l'immigré.

---

<sup>21</sup> Noletti Jr ., Arthur, dans Miller, Gabriel, *op. cit.*, p.143 :

"*High Noon* doesn't seem to have any particular age, because the theme is permanent - it's close to human nature which never changes," he said. "You can be scared stiff and still try to do what you think is right."

## BIBLIOGRAPHIE

- Bourget, Jean-Loup, *Hollywood, un rêve européen*, Armand Colin, Paris, 2006.
- Byman, Jeremy, *Showdown at High Noon*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham, Maryland, 2004.
- Ciment, Michel, *Kazan on Kazan*, The Viking Press, New York, 1974.
- Ciment, Michel, *Les conquérants d'un nouveau monde : essais sur le cinéma américain*, Gallimard, Saint-Amand, 1981.
- Gorer, Geoffrey, *The Americans: A Study in National Character*, The Cresset Press, London, 1948.
- Kaenel, André (dir.), *Anti-Communism and McCarthyism in the United States (1946-1954)*, Editions Messene, Paris, 1995.
- Kazan, Elia, *A Life*, Alfred A. Knopf, New York, 1988.
- Kristeva, Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Fayard, Mesnil-sur-l'Estrée, 1988.
- Marcus, Alan, "Uncovering an Auteur: Fred Zinnemann", *Film History*, volume 12, numéro 1, 2000, pp. 49-56.
- Miller, Gabriel (dir.), *Fred Zinnemann : Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2005.
- Navasky, Victor, *Naming Names*, Penguin, New York, 1982.
- Sinyard, Neil, *Fred Zinnemann : Films of character and conscience*, McFarland & Co, Inc., Jefferson, North Carolina, 2003.
- Toinet, Marie-France, *La chasse aux sorcières*, Editions Complexe, Bruxelles, 1984.
- Wieder, Thomas, *Les sorcières de Hollywood : chasse aux rouges et listes noires*, Ed. Ramsay, Paris, 2008.
- Zinnemann, Fred, *An Autobiography*, Bloomsbury, London, 1992.