

**Le contrôle de la production cinématographique :
DAVID SELZNICK et ALFRED HITCHCOCK**

Jonathan Freundlich

Fevrier 2010

Introduction

L'industrie cinématographique est dominée au milieu du vingtième siècle par la production hollywoodienne, qui connaît un réel âge d'or entre les années 1930 et 1960. L'industrie hollywoodienne voit plus le cinéma comme un divertissement et les productions sont contrôlées pour plaire au public et ne pas choquer sa sensibilité. Afin d'empêcher la multiplication des censures locales et de permettre une diffusion relativement large à ses films, l'industrie américaine du cinéma s'est doté au début des années 1930 d'un système d'autocensure, basé sur le *Production Code* (code de production, souvent appelle code Hays, du nom de celui qui l'a mis en application), et visant à éliminer des films toute matière litigieuse. De plus, le système des studios hollywoodiens est organisé de manière industrielle : chacun y a une place déterminée et limitée, notamment le réalisateur, parfois simple salarié sous la coupe du producteur. Le réalisateur n'a pas la liberté qui sera revendiquée plus tard, avec la Nouvelle Vague, et l'oeuvre cinématographique est le fruit d'une collaboration entre le réalisateur et le producteur. Une collaboration qui n'est pas sans heurts, sans frictions, et qui nécessite des compromis.

Afin de comprendre les mécanismes de contrôle de la production hollywoodienne, nous envisageons ici un exemple particulier et atypique, celui des relations de production entre le producteur David Selznick et le réalisateur Alfred Hitchcock. Ce travail se base pour l'essentiel sur le livre de Léonard J. Leff, *Hitchcock et Selznick - La riche et étrange collaboration entre Alfred Hitchcock et David O. Selznick à Hollywood*¹.

1. Léonard J. Leff, *Hitchcock et Selznick - La riche et étrange collaboration entre Alfred Hitchcock et David O. Selznick à Hollywood*, trad. Georges Goldfayn, Ramsay, Paris, 1990

Table des matières

1	Deux personnalités opposées	4
1.1	L'impétuosité de David Selznick	4
1.2	Le flegme d'Alfred Hitchcock	5
1.3	Le contrat entre Hitchcock et Selznick	5
2	Le contrôle de Selznick sur les différentes étapes de la production	7
2.1	La pré-production	7
2.2	Le tournage	11
2.3	La post-production	13
3	Les exigences du code de production	14
3.1	Le code de production	14
3.2	L'application du code de production	15
3.3	Les films d'Hitchcock face au code de production	17

1 Deux personnalités opposées

1.1 L'impétuosité de David Selznick

David Selznick n'est pas un producteur parmi d'autres. Après avoir travaillé pour différentes majors (et notamment la MGM, dont le patron devint son beau père), il fonda son propre studio de cinéma en 1936, afin de devenir producteur indépendant. C'est ainsi que fut fondée la *Selznick International Pictures*, dont les films devaient être distribués par *United Artists*. La compagnie de David O. Selznick (il rajouta un O. entre ses deux noms pour faire bien) ne faisait guère plus d'un film par an et David Selznick consacrait toute son énergie à la production de ses films. Il souhaitait faire des films de qualité, ne déléguait aucune responsabilité et ne rechignait pas à déboursier lorsque c'était nécessaire pour des raisons artistiques. Selznick communiquait en écrivant des "mémos" à presque tous ceux qui faisaient partie de son organisation, du réalisateur aux maquilleuses en passant par les opérateurs et les acteurs. Ses mémos donnaient un caractère durable à ses avis dans la mesure où ces notes dactylographiées restaient. Il était assez désorganisé mais d'une grande minutie. Son rythme était souvent intenable, prêt à rappeler ses collaborateurs à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit. Ses mémos étaient parfois interminables et il les écrivait souvent à des heures indues et de manière impétueuse, d'où des formulations un peu crues. Son contrôle sur le film était total, mais à la différence de ses pairs, ses ingérences profitaient souvent au film. Au sein de la *Selznick International Pictures*, Selznick exerçait un contrôle absolu sur toutes les phases de la production d'un film : depuis l'acquisition des matériels littéraires jusqu'au développement du scénario, du choix des interprètes et de l'organisation de la pré-production à la distribution et à l'exploitation, en passant par le tournage et bien sûr le montage.

D'immenses succès comme *A star is born* (*Une Etoile est née*) ou *Gone with the wind* (*Autant en emporte le vent*) démontrèrent le talent de Selznick en tant que producteur. Il disait de lui-même : "Beaucoup de gens fournissent leur meilleur travail quand ils le font pour moi. Je les malmène, je les harrangue, je les entraîne à faire mieux", ce qui ne l'empêchait pas non plus d'être parfois enthousiaste à la vue des rushes et de le dire au réalisateur (ce que peu de producteurs faisaient). Il était à la recherche des meilleurs auteurs, des meilleurs acteurs et des meilleurs metteurs en scène, n'hésitant pas à regarder à l'extérieur des Etats Unis. Ce qui le conduisit vers Hitchcock.

1.2 Le flegme d'Alfred Hitchcock

La personnalité d'Alfred Hitchcock était radicalement opposée à celle de David Selznick. Issu d'une famille catholique assez rigoriste et portée sur l'ordre, Hitchcock était plus introverti que Selznick, et avait l'habitude de se contenir, contrairement au producteur. Il aimait travailler à son rythme, sans excès, prenait plaisir à prendre son temps à table, à manger et à boire. Ses travaux préparatoires sur ses films étaient extrêmement minutieux, et il arrivait même qu'il s'ennuie lors du tournage du fait d'une trop grande préparation. Initialement dessinateur, Alfred Hitchcock introduisit dans le cinéma anglais le clair obscur du cinéma expressionniste allemand (il travailla comme directeur artistique sur le tournage de *Der Letzte Mann* de F. W. Murnau en 1924) et les méthodes de montage soviétiques. Il théorisa ainsi le "jeu négatif", qui n'est pas sans lien avec l'expérience de Koulechov et selon laquelle le sens se façonne grâce au montage et le visage inexpressif d'un acteur peut changer de sens suivant les images qui le précèdent ou lui succèdent. La direction d'acteurs n'était pas sa priorité. Spécialiste de films policiers, il faisait attention aux détails réalistes, et aux objets pouvant prendre du sens. Des plans singuliers, les fameuses "touches hitchockiennes", caractérisaient ses films, mais les scénarios qu'il utilisait n'étaient pas particulièrement brillants.

Hitchcock avait besoin des moyens financiers de Selznick pour débiter une carrière internationale, après avoir fait un certain nombre de films policiers britanniques, comme *Blackmail* (*Chantage*), *The Man Who Knew Too Much* (*L'homme qui en savait trop*), et *The 39 Steps* (*Les trente neuf marches*). La production cinématographique anglaise était dans une impasse à la veille de la guerre, tandis que financements, budgets et personnels étaient instables : peu de choses le retenaient en Angleterre.

1.3 Le contrat entre Hitchcock et Selznick

Les coupures de presse avaient impressionné Selznick avant même d'avoir vu un seul film d'Hitchcock. Selznick avait besoin de réalisateurs assurant aussi une partie de la production et à qui il pourrait faire confiance pour superviser quotidiennement la réalisation des films. Hitchcock courtisait différents studios américains tout en penchant pour la *Selznick International* et sa conception supérieure du cinéma. Après une période de négociations où Selznick était en position

de force, un contrat de sept ans commençant en mars 1939 fut signé entre David Selznick et Hitchcock (représenté par son agent, Myron Selznick, qui avait tenté de faire monter les enchères au profit d'Hitchcock). Le contrat garantissait à Hitchcock la participation à l'écriture, à l'adaptation, et aux dialogues.

Selznick fit venir Hitchcock à Hollywood et lui fournit des histoires à la hauteur de ses ambitions : il achetait les droits sur les romans qu'il proposait ensuite à Hitchcock. Les deux hommes ont dû faire des compromis, mais cela les a conduit à de grands succès : *Rebecca*, *Spellbound* (*La maison du Dr Edwards*), *Notorious* (*Les Enchaînés*) et *The Paradine Case* (*Le procès Paradine*). Néanmoins, Hitchcock et Selznick ne se sont jamais tout à fait entendus, leurs personnalités et leurs conceptions esthétiques demeurant très différentes. De plus, Hitchcock recherchait une plus grande liberté, loin de l'omniprésence d'un David Selznick. Leur relation est marquée par les frictions mais aussi l'harmonie, les frustrations et le compromis, le combat et l'accomplissement.



David Selznick et Alfred Hitchcock

2 Le contrôle de Selznick sur les différentes étapes de la production

2.1 La pré-production

L'influence de David Selznick sur le film est essentielle dès la pré-production, et peut être surtout lors de cette étape, étant donné la minutie avec laquelle Hitchcock préparait ses films. C'est David Selznick qui s'occupait de l'acquisition des droits du matériel destiné à faire les films qu'il allait produire. Il exerçait ensuite un contrôle pointilleux sur l'adaptation et l'écriture du scénario, soit directement avec les personnes concernées, soit en imposant des personnes de confiance pour chapeauter l'écriture.

Le producteur fut ainsi extrêmement présent lors de l'écriture du scénario du premier film issu de la collaboration entre Hitchcock et Selznick, *Rebecca*. Avant même qu'il soit sous contrat avec Selznick, Hitchcock avait tenté de négocier les droits d'adaptation cinématographique du roman de Daphné du Maurier. Pour Selznick, l'histoire était idéale : la gauche et timide héroïne était à même de plaire aux femmes et Selznick était conscient que c'était souvent elles qui choisissaient les films qu'elles allaient voir avec leurs maris. Il obtint les droits d'adaptation cinématographique du roman (qu'il revendit partiellement à Orson Welles pour une adaptation radiophonique, qui par ailleurs constituait une bonne publicité pour le film à venir). Hitchcock avait l'habitude de participer activement à l'écriture des scénarios de ses films, avec son épouse Alma et son assistante Joan Harrison. Il visualisait ce qu'il voulait faire et demandait ensuite à un auteur dramatique d'écrire les dialogues des scènes. Hitchcock tenait au travail d'écriture, qui devenait généralement un travail domestique entre lui, sa femme et son assistante. Comme il commençait à tarder à choisir un scénariste, Selznick lui en proposa plusieurs qui n'enthousiasmèrent pas Hitchcock. Selznick était pathologiquement anxieux au sujet d'une tâche qui aurait été effectuée sans sa supervision. Hitchcock rendait compte de l'écriture à Selznick et lui faisait part de ses doutes. Hitchcock privilégiait la forme sur le personnage, l'ironie sur le romanesque, il lisait les nombreux mémos de Selznick mais suivait souvent son propre chemin, défiant l'autorité du producteur. La première version d'Hitchcock fut très critiquée par Selznick : l'adaptation était assez faible et les personnages avaient perdu en subtilité.

L'histoire finale du film *Rebecca* est celle d'une jeune femme, dont on ne connaît pas le nom (jouée par Joan Fontaine), qui rencontre un riche aristocrate anglais, Maxim de Winter

(Laurence Olivier). Ils se marient et Maxim emmène sa nouvelle femme dans son château de Manderley. Le château n'est guère accueillant pour la jeune femme et le souvenir de la première femme de Maxim, Rebecca, y est omniprésent. La nouvelle Mme de Winter est particulièrement intimidée par la gouvernante, Mme Danvers (Judith Anderson), qui semble avoir eu une relation ambiguë avec Rebecca et accepte difficilement cette nouvelle maîtresse. Lorsqu'est retrouvé le bateau dans lequel Rebecca s'est noyée, Maxim avoue à sa femme avoir été présent lors de la mort accidentelle de sa femme alors qu'elle lui faisait une scène : c'est lui qui a mis le cadavre dans le bateau et il a ensuite fait une fausse déposition lors de la reconnaissance du corps. Le scénario final comporte à la fois les idées de Selznick et d'Hitchcock, et tous deux y ont mis du leur. Bien que Selznick ait prôné la fidélité au roman, il assumait les scènes inventées qui donnaient au récit une plus grande force cinématographique. Il avait convaincu Hitchcock de développer la psychologie des personnages, surtout de Maxim et sa seconde femme. Les scénarios britanniques d'Hitchcock avaient été maigres en émotions, ce qui n'était pas le cas de Rebecca. Le scénario était toujours marqué par l'attention d'Hitchcock aux détails, aux "choses" : le téléphone qui sonne ou les bibelots du château de Manderley, qui contribuent à la tension ressentie par la nouvelle Mme de Winter et par le spectateur. Mais contrairement aux précédents films d'Hitchcock, le scénario relie la surface froide et stable des "choses" aux désirs et aux peurs des personnages. L'intervention de Selznick a fait gagner au récit une certaine profondeur psychologique.

Dans le roman de Du Maurier, Rebecca venait de consulter son médecin parce qu'elle pensait être enceinte de Favell, son amant. Mais un examen plus complet lui avait révélé qu'elle était en fait atteinte d'un cancer en phase terminale et c'est par méchanceté qu'elle provoquait son mari à tirer sur elle. La censure objectait à l'homicide par de Winter et suggérait que Rebecca fasse un faux pas et se tue dans sa chute. Selznick s'insurgea mais dû accepter cette modification et il fut nécessaire de retravailler la scène de la confession. Hitchcock refusait un flash back et Selznick voulait Rebecca sans trucages, rejetant l'idée première du metteur en scène de faire une surimpression d'un gros plan de de Winter sur un arrière plan mouvant. Finalement, le scénariste Sherwood eut l'idée de déplacer la scène dans le pavillon. La caméra se déplace pour suivre la scène de dispute racontée par de Winter à la nouvelle Mme de Winter. Les mouvements alanguis de la caméra accentuent la tension dramatique de la scène. Le téléphone sonne soudainement et les fait sursauter. La scène est une grande réussite : la nécessité d'un compromis a permis une amélioration significative du scénario.



Rebecca : la confession de Maxim de Winter

Pendant la révision du script, Hitchcock et Selznick discutèrent de la distribution. Selznick soutenait généralement les choix du réalisateur, mais ils s'opposèrent sur le choix de la vedette féminine. Hitchcock poussa Selznick à désigner une actrice américaine pour le rôle, de façon à souligner son isolement à Manderley.

L'influence de Selznick lors de l'écriture du scénario fut tout aussi importante pour *Spellbound* (*La Maison du Dr Edwards*). C'est Hitchcock qui avait acquis les droits du roman à la base du film, *La Maison du Dr Edwardes*, de Francis Beeding. Pour Selznick, l'intrigue était d'une importance capitale alors qu'Hitchcock ne la voyait souvent que comme un moyen. Selznick donna Hitchcock l'illusion d'une certaine liberté, dans la mesure où celui-ci cherchait à travailler de manière autonome et indépendante. Il engagea le scénariste Ben Hecht pour contenir les excès d'Hitchcock et dompter le script ; celui-ci servait ainsi d'intermédiaire entre les desseins du producteur et le réalisateur. Selznick commanda à Hecht "une histoire émouvante, bien construite, à laquelle accrocher tous les merveilleux gags d'Hitchcock ; qu'il ne faudrait pas pas que les auteurs dérivent sur des chemins de traverse à cause des gags ; qu'Hitchcock a tendance à tomber amoureux de scènes individuelles, d'astuces du métier, et à déformer la trame de l'histoire pour qu'elle s'y adapte, de telle sorte que c'est à l'obtention d'une histoire saine qu'il faudra faire porter les efforts". Hitchcock avait engagé Angus MacPhail pour écrire un premier

scénario, sans que Selznick ne soit au courant, mais leur première version n'était pas très subtile, donnant plus de corps aux "gags" et aux "astuces" qu'à la narration elle-même, et caricaturant les patients de l'hôpital psychiatrique dont il était question. Ben Hecht repris le travail avec Hitchcock, qui se tenait cette fois-ci assez éloigné (entre autres pour des raisons personnelles : la mort de son frère Myron, une dépression et une relation de plus en plus tendue avec sa femme Irène).

Dans le film, un homme se présente comme le nouveau directeur de l'asile d'aliénés de *Green Manors*, le Dr Edwards (Grégory Peck). Il avoue bientôt à l'une des psychiatres, Constance Petersen (Ingrid Bergman), qu'il a tué le vrai Dr Edwards. Celle-ci est tombé sous son charme et est convaincu qu'il s'agit d'un complexe de culpabilité et non d'un meurtre. Elle décide de soigner son amnésie alors que la police est à leurs trousses. De retour sur les lieux de la mort du Dr Edwards, il se souvient de son identité et de la mort accidentelle du Dr Edwards. Il se libère alors de son complexe de culpabilité lié à la mort de son frère. Mais cette mort s'avère finalement être un meurtre, dont le meurtrier n'est autre que l'ancien directeur de l'asile.



Spellbound : Constance et le faux Dr Edwards s'embrassent, avec une enfilade de portes qui s'ouvrent en surimpression

Hecht dirigea l'ironie et la moquerie sur le personnel de l'asile de *Green Manors* plutôt que sur les patients (contrairement ce qu'Hitchcock et MacPhail avaient fait), écrivit des dialogues plus subtils et forçait Hitchcock à accepter une certaine logique narrative. Selznick resta néanmoins sceptique et nomma deux conseillers techniques pour l'écriture du scénario : Eileen Johnston, licenciée en psychologie, et May Romm, sa propre psychanalyste. Il pressa les scénaristes de forcer sur le romanesque et la tension dramatique, tout en s'appuyant sur des sondages d'opinion d'*Audience Research, Inc.* : le public lui-même pouvait exercer un certain contrôle sur le devenir du film. Selznick et Hitchcock distribuèrent les rôles pendant que Hecht finissait l'écriture du scénario.

Pour *Notorious*, Selznick insista pour réviser le script, qui s'en trouva aussi amélioré, avec notamment l'adjonction de la scène finale dont le suspense est extrêmement fort : Alicia et Devlin doivent descendre un escalier sous les yeux des nazis qui peuvent les tuer. Mais Selznick abandonna la production de *Notorious* alors même que la production était déjà avancée, et il revendit l'ensemble du projet à la RKO.

2.2 Le tournage

Même pendant le tournage, rien n'échappait à l'attention de Selznick. Hitchcock faisait un script avec beaucoup de dessins, parfois pour chaque plan. Les mémos de Selznick continuaient d'indiquer les rafistolages et les idées du producteur, bien qu'Hitchcock les ignorait quand cela l'arrangeait. Selznick se rendit régulièrement sur le tournage de *Rebecca*, sans toujours rester longtemps, et ne se retenait pas de faire des commentaires. Le tournage n'allait pas assez vite à son goût, bien qu'Hitchcock soit de plus en plus rapide. En visualisant les rushes, Selznick contrôlait étroitement les progrès d'Hitchcock et se maintenait en liaison constante avec ses lieutenants sur le plateau. Tout ce qui se passait sur le plateau finissait pas arriver aux oreilles de Selznick, par l'intermédiaire de ses adjoints ou par des voies indirectes : une certaine forme d'espionnage sur le plateau était commune à cette époque. Hitchcock n'appréciait guère le fait que Selznick ait toutes ces informations, et réclamait une loyauté totale à son endroit difficilement conciliable avec la position de producteur de Selznick.

Selznick avait incité à inclure la scène où Mme Danvers montre à la nouvelle Mme de Winter les "choses" de Rebecca. Hitchcock tint compte d'une partie des remarques de Selznick et en mis même certaines en valeur, comme la présence de la photo de Maxim sur la table de toilette. De même, Selznick avait coupé le dialogue où Mme Danvers parle de maintenir la chambre de Rebecca fleurie : il soutenait que sa réplique était "bébête" et que l'idée pouvait être communiquée plus efficacement en plaçant simplement des fleurs fraîches dans le plan d'ouverture de la scène, ce que fit Hitchcock. Selznick et Hitchcock n'étaient pas d'accord sur la fin du film : le producteur voulait que le film se termine par une image de fumée dessinant un grand "R" sur le ciel, tandis que le réalisateur voulait que la caméra passe d'un plan éloigné de la maison à l'intérieur de la chambre de Rebecca et qu'elle aille vers son lit jusqu'au "R" brodé sur la taie d'oreiller. C'est finalement le réalisateur qui imposa sa vision de la dernière scène : les compromis n'étaient pas unilatéraux.



Rebecca : le dernier plan du film

2.3 La post-production

Le montage incombait spécifiquement à Selznick, et c'est donc lui à qui revenait le choix final des différentes prises. Il était très exigeant et faisait beaucoup d'essais pendant la post-production. Il aimait la liberté que lui donnait le montage. C'est aussi lui qui s'occupait de l'éventuelle post-synchronisation. Au montage, le producteur pouvait faire des coupes. C'est ce qu'il fit notamment pour *Spellbound*, en supprimant la quasi-totalité de la scène d'ouverture. Le film devait commencer par un montage de plans présentant *Green Manors*, l'hôpital psychiatrique où se déroule l'intrigue : traitements à l'insuline, électrochocs, cure d'eau chaude et glacée, usage de drogues. Alors qu'il avait laissé le tournage à Hitchcock, Selznick supprima toute cette scène d'ouverture au montage : le début était trop long. Il raccourcit aussi la scène du rêve, pour laquelle Hitchcock avait convaincu Selznick d'utiliser un décor imaginé par Salvador Dali, trouvant que celle-ci ne "fonctionnait" pas.

Lors de la post-production, Selznick était extrêmement attentif au public, que ce soit par l'intermédiaire de sondages ou d'avant premières présentant des montages approximatifs du film. Pour lui, "La fonction des producteurs de cinéma n'a jamais été, et ne devrait jamais être, de jouer un rôle éducatif de propos délibéré. Notre mission est de découvrir ce que le public réclame, pour le lui fournir de notre mieux". Il faisait ainsi usage de sondages pour être informé des goûts changeants du public et soumettait ses films à l'approbation du public lors de premières au sortir duquel les spectateurs donnaient leur avis. Selznick en prenait en général compte dans la version définitive des films. Il supprima ainsi quatorze minutes à *Spellbound* après une première avant-première à Pasadena, en écourtant les plans plus qu'en en supprimant. De nouveau, lors d'une deuxième avant première, une dizaine de personne trouva le développement introductif trop lent, et Selznick ordonna de le raccourcir. Un spectateur se plaignait de la musique de fond trop "bruyante" et Selznick ordonna un nouveau mixage. Le public avait aussi son mot à dire sur le film lui-même, avant sa sortie définitive.

3 Les exigences du code de production

3.1 Le code de production

Depuis 1915, le cinéma ne bénéficiait plus aux Etats-Unis de la protection du premier amendement de la Constitution américaine sur la liberté d'expression : afin de garantir l'ouverture du marché aux films produits sans l'intervention de commissions de censure locales, l'industrie cinématographique décida d'organiser sa propre autocensure. Avec à sa tête Will Hays, un protestant incarnant l'américain moyen, la *Motion Pictures Producers and Distributors of America* (MPPDA) mit progressivement en place un code de production qui garantirait aux films la conformité avec les attentes du public en termes de mœurs et de moralité. Le texte final, connu sous le nom de *Production Code* ou code Hays, fut rédigé par des responsables catholiques et adopté par la MPPDA en 1930.

Le code se présente comme un livret de dix-neuf pages indiquant les règles pour le traitement de différents sujets, tout en donnant des raisons à ses indications. Ses principes généraux sont de ne pas produire d'images qui abaisseraient les normes morales de ceux qui les verraient, et donc de ne pas se placer du point de vue du criminel, de présenter uniquement une forme de divertissement et de ne pas ridiculiser la loi, qu'elle soit divine ou humaine. Suit un ensemble de dispositions particulières, égrenées en douze sections : *les crimes contre la loi* - leur représentation ne doit inspirer ni sympathie, ni désir d'imitation, la consommation de drogues demeurant taboue et celle d'alcool réduite au strict nécessaire ; *la sexualité* - cette section permet de rappeler la sainteté du mariage, l'adultère ne devant pas inspirer de sympathie, de plus, les scènes de passion doivent être traitées avec mesure et des interdictions frappent la représentation des "perversions sexuelles", de la traite des blanches, de la *miscegenation*, des maladies vénériennes, des accouchements et des parties génitales des enfants ; *la vulgarité* - celle-ci est laissée à l'approbation du "bon goût" ; *l'obscénité* - interdite ; *les jurons* - sont interdits ceux qui sont à l'adresse de Dieu ; *les costumes* - ils doivent empêcher toute nudité totale ou partielle ; *les danses* - elles ne doivent pas suggérer une action sexuelle ; *la religion* - elle ne doit jamais être tournée en ridicule ; *les décors* - ils doivent être pensés avec délicatesse et bon goût, notamment pour les chambre à coucher ; *le sentiment national* ; *les titres* - ils ne doivent pas contenir de suggestions indécentes ; *les sujets repoussants* - ils doivent être traités avec "bon goût" : exécutions par pendaison ou électrocution, torture, brutalité et scènes atroces,

marquage au fer rouge d'hommes ou d'animaux, cruauté vis-à-vis des enfants, prostitution et opérations chirurgicales².

3.2 L'application du code de production

Le code n'était pas qu'un document prohibant certaines représentations : ses auteurs voulaient aussi contrôler les discours tenus par les films. Ils souhaitaient que les films insistent sur l'église, le gouvernement et la famille, et les présentent comme les piliers de la société. Les films étaient pour eux destinés à renforcer les enseignements religieux et à valoriser l'amour et le confort domestique, l'intimité de la famille, le réconfort religieux et la protection de la loi. Dans la mesure où les films représentaient le premier loisir des masses, ils avaient une responsabilité morale toute particulière. Mais les producteurs n'entendaient pas ce code d'une manière aussi littérale : un malentendu fondamental existait dès le départ entre les producteurs et les auteurs du *Production Code*. Bien qu'adopté en 1930, le *Production Code* ne fut pas appliqué avant 1934, du fait notamment de la crise économique, qui commença à toucher le secteur cinématographique en 1930, et de l'explosion du parlant. Le début des années 1930 est marqué par une prolifération de films sur le divorce, la prostitution et mettant en scène des personnages aux mœurs légères. Les associations et la hiérarchie catholiques passent à l'offensive contre Hollywood en 1933, avec la création de la *National Legion of Decency*. Elles menacent l'industrie cinématographique de boycott tant que le *Production Code* n'est pas mis en application. En réponse aux menaces croissantes visant l'industrie cinématographique, la MPPDA décide de créer un organe qui aurait pour rôle de s'assurer de la conformité des productions avec le *Production Code*. Cet organe devrait être entièrement indépendant de la domination des producteurs et devrait rendre compte de son action directement et uniquement aux responsables de la MPPDA. C'est ainsi que Joseph Breen est nommé directeur de la *Production Code Administration* (PCA) nouvellement formée. Son administration commence à travailler en juillet 1934 : l'interprétation du code doit désormais être uniforme et impartiale.

2. Thomas DOHERTY, *Pre Code Hollywood : Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*, Columbia University Press, New York, 1999, appendices

Les producteurs membres de la MPPDA sont obligés de soumettre à la PCA les scénarios et les films une fois finis, afin d'obtenir son approbation. Les producteurs indépendants peuvent le faire, mais sur la base du volontariat. Le travail de la PCA débute dès que le producteur envisage d'acheter un roman, une histoire non encore publiée ou un scénario, qui subissent un examen qui détermine leur compatibilité avec le code. Il s'agit d'un accord de principe sur la trame générale de l'histoire. Le producteur prépare ensuite un découpage séquentiel de 125 à 250 pages. Ce document inclut les descriptions des personnages, tous les détails des scènes et des décors, chaque mot des dialogues et toutes les actions des acteurs. Les lecteurs de la PCA confrontent leurs impressions sur ce qu'ils lisent et sur la compatibilité avec le code. Si la trame générale de l'histoire est acceptable, le producteur reçoit un avis comprenant la liste des détails en désaccord avec le code et précisant ce qui doit être supprimé ou modifié. Si la trame générale de l'histoire n'est pas acceptable, la PCA explique pourquoi et dans la plupart des cas, les violations du code peuvent être corrigés par des changements mineurs. Des conférences entre les producteurs et les membres de la PCA sont organisées pour ramener l'histoire à l'intérieur des spécifications du code. Tout au long de la production, les membres de la PCA travaillent étroitement avec les producteurs. Ils lisent les modifications éventuellement effectuées sur le scénario, écoutent les chansons utilisées, examinent les photographies des costumes et s'informent des tendances du public et des orientations des groupes de pression, informations qu'ils partagent avec les producteurs. Le film fini peut recevoir son certificat si la PCA est satisfaite. Le producteur ne doit alors plus effectuer de changement sur le film, à moins de le soumettre de nouveau. Il doit afficher le certificat délivré par la PCA dans les titres du début, et soumettre tous les matériaux publicitaires à l'organe de la PCA qui s'en charge, l'*Advertising Advisory Council*. Le producteur s'engage aussi à utiliser un titre validé par le *Title Committee*, qui s'assure que le titre n'est pas de mauvais goût et en protège le copyright. En cas de contestation des décisions de la PCA par un producteur, c'est à la direction de la MPPDA de trancher, et non à un comité d'autres producteurs comme c'était le cas auparavant. Le refus d'un certificat condamne le film à la marginalisation, en lui fermant les portes des grands réseaux de distribution liés aux majors³.

3. Geoffrey SHURLOCK, *The Motion Picture Production Code*, *Annals of the American Academy of Political Science*, Vol. 254, The Motion Picture Industry, Nov. 1947, pp. 140-146

3.3 Les films d'Hitchcock face au code de production

L'administration du code de production et le bureau Breen sont en contact permanent avec les producteurs, et notamment avec David Selznick. Face aux exigences du code, il est souvent du côté du réalisateur, mais doit s'assurer du respect de ces exigences par Alfred Hitchcock.

Le film *Rebecca* posait problème vis-à-vis du code sur plusieurs points : la relation adultère de Favell et Rebecca, le meurtre de celle-ci par Maxim et le fait qu'il n'en paye pas le prix, l'avortement, et la relation ambiguë qu'avait Mme Danvers avec sa maîtresse. Le bureau Breen prit connaissance du synopsis de *Rebecca* bien avant que la production ne commence (des juillet 1938, soit peu après l'achat par Selznick des droits d'adaptation de *Rebecca*, Hitchcock ayant été officiellement chargé de la réalisation de *Rebecca* début septembre 1938, les premiers travaux d'Hitchcock, de sa femme et de son assistante sur le scénario datant de l'hiver 1938, et le tournage ayant commencé le 8 septembre 1939) et salua le roman comme un "sujet magnifique". Avec quelques changements mineurs, le film ne heurterait pas la sensibilité du public : Breen avait accepté Favell et sa relation adultère avec Rebecca comme un ressort nécessaire de l'intrigue et Selznick avait convenu avec réticence de changer le meurtre de Rebecca en mort accidentelle. Non sans peine, comme le dénote son exclamation : "L'histoire de Rebecca est celle d'un homme qui a assassiné sa femme, il faudrait qu'elle devienne maintenant l'histoire d'un homme qui a enterré sa femme, laquelle avait été tuée accidentellement !" Dans une longue lettre à Selznick, Breen énumérait les transgressions au *Production Code* : "Nous avons lu le scénario temporaire [...] et j'ai le regret de vous informer que selon notre appréciation ce matériau est incontestablement et spécifiquement en violation du code de production. [...] Les objections spécifiques sur ce matériau sont au nombre de trois : (a) tel que c'est écrit actuellement, il s'agit de l'histoire d'un meurtrier qui échappe à toute punition ; (b) les allusions qu'on ne peut manquer à la perversion sexuelle ; et (c) les allusions répétées dans les dialogues à la relation illicite présumée entre Favell et la première Mme de Winter, ainsi que les allusions fréquentes à leur enfant illégitime présumé."⁴ Plus loin dans sa lettre, Breen rappelle à Selznick la section du code au sujet de la "perversion sexuelle et toute allusion qui y est faite". Il indique même précisément quelles parties du scénario posent problème ("Voici les scènes où nous est clairement suggéré que la première Mme de Winter était pervertie sexuellement"). Il s'agit de

4. Rhona J. Berenstein, *Adaptation, Censorship, and Audiences of Questionable Type : Lesbian Sightings in "Rebecca" (1940) and "The Uninvited" (1944)*, *Cinema Journal*, Vol. 37, No. 3 (Printemps 1998), pp. 16-37

la scène où Maxim de Winter dit à sa nouvelle femme que Rebecca était en fait une mégère impitoyable et la scène où Mme Danvers montre les fourrures et les sous vêtements de Rebecca à la nouvelle Mme de Winter. Malgré les protestations de Breen, ces scènes demeurèrent dans la version finale du film, ce qui laisse à penser que le sceau de la PCA fut accordé alors que les allusions à la "perversion sexuelle", et plus particulièrement à l'homosexualité féminine, demeuraient. Hitchcock et Selznick répondirent à la plupart des suggestions de Breen, mais pas à celles concernant la "perversion sexuelle". D'autant plus que Breen insista de manière encore plus explicite à ce sujet dans ses lettres suivantes : "Il est essentiel qu'aucune suggestion ne soit faite concernant les relations perverses entre Mme Danvers et Rebecca. Si une seule allusion se glisse dans cette scène, nous ne serons bien sûr pas en mesure d'approuver le film. Nous avons notamment en tête la description par Mme Danvers des attributs physiques de Rebecca, le passage où elle manipule ses divers vêtements, et en particulier la chemise de nuit"⁵. Breen pourrait s'être rétracté à cause des âpres négociations qu'il avait dû faire avec Selznick pour *Gone with the Wind* et qu'il ne tenait pas à recommencer. A moins que ce soit aussi une forme de compromis, dans la mesure où ses autres exigences avaient été respectées.



Rebecca : la douceur du manteau de Rebecca

5. Rhona J. Berenstein, op. cit.

Pour *Spellbound*, l'administration du code approuvait le fond de l'histoire, mais recommanda à Selznick de consulter la Commission de censure britannique, qui pouvait refuser un film traitant d'un asile de fous, et le FBI, dont il était question dans l'histoire, afin de s'assurer que le film ne les choquerait pas une fois achevé. De même, pour *Notorious*, la présence d'agents du FBI nécessita un échange de lettres entre ce bureau d'investigation et Selznick. Le FBI proposa même des scénarios alternatifs peu crédibles qui ne furent bien sûr pas pris en compte. Le code de production était en effet très attentif à l'image de la loi et de la Justice que véhiculait les films : la représentation des crimes contre la loi ne doit inspirer ni sympathie, ni désir d'imitation. Ce problème ressurgit pour le dernier film d'Hitchcock produit par Selznick, *The Paradine Case*. Alors qu'il travaillait encore à la MGM, Selznick avait tenté de porter à l'écran *Le Procès Paradine*, de Robert Hichens (1933). Mais Joe Breen avait dit à Louis Mayer qu'un premier rôle féminin à la fois adultère et meurtrier, dont l'acquittement est le résultat d'un faux témoignage, qui échappe à la justice en commettant un suicide et qui apparaît comme un personnage sympathique, était extrêmement problématique. De plus, un juge qui se délecte de son pouvoir d'infliger la peine de mort et prend du plaisir à voir souffrir les gens lui paraissait également très contestable. Ce qui n'empêcha tout de même pas Hitchcock et Selznick de reprendre ce projet et de le mener à bien.

Mais là où les recommandations du Code sont les plus évidentes, c'est pour ce qui concerne la sexualité. A propos de *Spellbound*, Breen écrivit à Selznick : "Veuillez prendre soin d'éviter toute caractérisation de Mlle Carmichel [une patiente] comme une femme obsédée par le sexe, ou tout ce qui touche à la nymphomanie [...] ce genre de parfum ne saurait être approuvé en aucune circonstance." Il demandait aussi la suppression d'un certain nombre de mots (matou, lubrique, libido et frustration) et d'une plaisanterie sur l'accouplement de deux psychanalystes initialement prévue dans le scénario. La relation entre Edwards et Constance ne devait pas avoir "un parfum de sexe" : ils devaient se comporter comme un patient et son médecin. Si Hitchcock s'inclina tranquillement, ce ne fut pas le cas de Selznick. Après s'être emporté contre l'administration du Code, il demanda à Hitchcock de rencontrer personnellement Breen pour le convaincre que Dr Edwards "n'était pas un sujet de pacotille qui titille le sexe" mais un sérieux effort pour éduquer le public sur les conséquences psychiatriques de la guerre. Breen déléguait alors une partie de son travail à Geoffrey Shurlock, qui était plus libéral, et le film put être diffusé. Dans la première scène, on peut voir Mlle Carmichel faire des avances à plusieurs responsables de l'asile, et griffer assez sensiblement la main de l'un d'entre eux. La griffure

appelle habilement les motifs de la névrose de John Ballantine, l'amnésique qui croit avoir tué et pris la place du vrai Dr Edwards.



Spellbound : la griffure de Mlle Carmichel

Une autre séquence de *Spellbound* est particulièrement forte pour ce qui est de la sensualité et des allusions érotiques. Il s'agit de la séquence où Constance et le "Dr Edwards" logent chez le professeur Brulov : le "Dr Edwards" se lève pour se raser et s'approche du lit de Constance. Il tient son rasoir au niveau du sexe et la figure claire de Constance endormie est extrêmement sensuelle. La tension érotique est forte. On imagine un instant la possibilité d'un viol, mais "Edwards" se détourne et sort de la chambre. Breen et l'administration du code de production avait concentré leur attention sur la suggestivité sexuelle du partage de la chambre d'amis de Brulov par Constance et "Edwards". Le désir sexuel est aussi suggéré par le blaireau dans la crème à raser : d'une certaine manière, Hitchcock joue avec le code de production et suggère subtilement une tension érotique non explicitée.



Spellbound : la scene du rasoir

La séquence du rêve dessiné par Salvador Dali dans *Spellbound* posa aussi problème au bureau Breen : une femme relativement déshabillée y arrive et embrasse les différents personnages. Breen avait demandé qu'elle soit plus vêtue : "il doit y avoir plus de nippes autour de son diaphragme, considérablement plus de nippes pour couvrir l'intérieur de sa cuisse gauche et [...] pour couvrir convenablement les seins". D'autres symboles sexuels comme un sac à charbon pendant au plafond de la salle de bal comme des testicules et une gigantesque paire de pinces phallique avaient échappé à l'administration du code. La psychanalyste Romm avait peur que cela puisse "faire obstacle à toute éventuelle approbation que nous pourrions obtenir d'une société psychiatrique". Craignant la colère de la communauté psychiatrique, Selznick supprima les gigantesques pinces phalliques : un exemple d'autocensure sans le même l'intervention du code.

Les exigences de l'administration se faisaient dès le scénario, mais elle exerçait son contrôle lors de la plupart des étapes de la production du film. Mais de même que le contrôle de Selznick s'aurait essentiel au moment du scénario, c'est lors de son écriture que l'administration du code donnait le plus de recommandations. Ainsi, pour *Notorious*, Breen déclara tout d'abord le scénario "catégoriquement inacceptable suivant les dispositions du code de production". Surtout le personnage d'Alicia, femme qui apparut à Breen comme "une femme grossièrement immorale,

dont l'immoralité est "enjambée" [...] et qui, en fin de compte, est dépeinte comme ayant la mort d'une héroïne glorieuse". Alicia (Ingrid Bergman) est la fille d'un nazi dont se servent les services secrets américains pour infiltrer un réseau nazi au Brésil, aux mœurs légères. Pour ce faire, elle séduit puis se marie avec un industriel nazi. Entretemps, elle est tombée amoureuse de l'un des agents du FBI qui se charge d'elle, Devlin (Cary Grant). Dans le projet initial, Alicia mourrait dans les bras de Devlin après avoir été empoisonnée. Ce qui dérangeait les tenants du code, c'est que le scénario ne répondait pas à l'exigence du code de "valeurs morales compensatoires" par lesquelles les personnes immorales reconnaissent leur immoralité et s'en acquittent suffisamment. Si Alicia menait la vie d'une femme fatale tout en gardant sa vertu, le scénario pourrait être approuvé. Pour Selznick, les critiques de Breen étaient un non sens et Hitchcock et Selznick surent les contourner.

Conclusion

Si la collaboration entre Hitchcock et Selznick fut tumultueuse, les grandes exigences de Selznick tirèrent le meilleur du réalisateur : les films effectués avec Selznick en tant que producteur se détachent nettement du reste de la production hitchcockienne de l'époque. En effet, bien qu'étant sous contrat avec Selznick, Hitchcock effectua des films pour d'autres studios. Le prêt du réalisateur rapportait d'ailleurs gros à la *Selznick International Pictures*. Cette collaboration ne fut à l'origine de quatre films seulement, et pour l'un d'entre eux (*Notorious*), la collaboration ne fut que partielle. Les tempéraments d'Hitchcock et de Selznick étaient peut être trop éloignés, et Hitchcock désirait une indépendance incompatible avec l'omniprésence et l'activité débordante de Selznick.

Les films de cette époque sont le fruit d'une collaboration étroite entre le réalisateur et le producteur, et le fonctionnement de la *Selznick International Pictures* en est un exemple extrême. Le contrôle de Selznick s'exerçait à toutes les étapes de la réalisation du film, et plus particulièrement lors de l'élaboration du scénario. Le montage d'Hitchcock, "dès le tournage" (peu de plans alternatifs), laissait peu de marges de manoeuvre au montage, et l'écriture du scénario était réellement l'étape déterminante de la production des films d'Hitchcock. Hitchcock et Selznick devaient répondre aux exigences de l'administration du code de production tout au long de la production. Certains aspects du code concernent particulièrement les films d'Hitchcock : le rapport à la loi, la moralité des personnages et la sexualité. C'était plus particulièrement le producteur qui était en contact avec le Bureau Breen, et il lui incombait de faire appliquer les exigences du code par le réalisateur. Au contrôle du producteur et de l'administration du code de production s'ajoute une autre forme de contrôle, celui du public lui-même, par le biais de sondages et des avant-premières. Ce type de contrôle s'inscrit dans le cadre plus général d'une industrie de *l'entertainment*, où le but recherché est avant tout de divertir le public. Mais il reste possible de contourner les exigences de la censure, soit par l'épreuve de force en ignorant certaines exigences (comme ce fut le cas pour *Rebecca*), soit par un traitement subtil des sujets sensibles. L'usage de métaphores visuelles est ainsi un trait caractéristique du cinéma d'Hitchcock, comme le blaireau dans la mousse à raser de *Spellbound*, qui évoque le désir sexuel.