

EMERGENCE ET DECLIN
DU *PRODUCTION CODE*

Jonathan Freundlich

Janvier 2010

Introduction

« *Couvrez ce sein que je ne saurais voir* »

Tartuffe ou l'Imposteur, Molière

La problématique de la censure est présente dès les débuts de l'histoire du cinéma. Les différentes techniques qui apparaissent à la fin du *XIX^{ième}* siècle permettent de reproduire les images photographiques et de créer l'illusion d'un réel en mouvement. La représentation cinématographique s'offre et s'impose au spectateur, qu'il le veuille ou non. Entre fascination et répulsion, le cinéma a le pouvoir de lui faire voir ce qu'il ne saurait voir, et l'impression extrêmement forte qu'il suscite est à même de changer sa manière d'appréhender le monde. Inévitablement, le cinéma devient le miroir de la société et de l'évolution des mœurs. En dévoilant la réalité et les fantasmes d'une manière plus concrète que les autres moyens d'expression, le cinéma peut être perçu comme subversif et provoquer la demande d'une législation à son encontre. Aux Etats-Unis, l'industrie du cinéma a développé son propre système de régulation, basé sur le *Production Code*, préférant l'autocensure à la multiplication des commissions de censure mises en place par les autorités. Ce système a marqué l'ensemble de la production de l'âge d'or du cinéma américain, et concerne à la fois la représentation de l'érotisme que celle du crime et du rapport à la loi.

Afin de comprendre l'émergence et le déclin du *Production Code*, nous remonterons aux débuts du cinéma. En effet, les dynamiques à l'œuvre dans la mise en place de ce code apparaissent très tôt dans l'histoire du cinéma. Le déclin de ce système de censure nous conduira au système actuel de classification des films, qui est une autre forme de régulation de la production cinématographique.

Table des matières

1	Les débuts de la censure	4
1.1	Les commissions de censure aux débuts du cinéma	4
1.2	Le <i>National Board of Review</i>	7
1.3	Le cinéma devant la Cour Suprême	9
1.4	Libération des mœurs et censure après la guerre	9
2	L'écriture du <i>Production Code</i>	11
2.1	Les débuts de la MPPDA	11
2.2	Les groupes de pression pour la censure	14
2.3	L'adoption du <i>Production Code</i>	15
2.4	Principes et applications du <i>Motion Picture Production Code</i>	16
3	La mise en application du <i>Production Code</i>	20
3.1	Une certaine liberté d'interprétation	20
3.2	L'intensification des revendications catholiques	23
3.3	La constitution de la <i>Production Code Administration</i>	24
4	Le déclin du <i>Production Code</i>	26
4.1	La distribution sans sceau	26
4.2	La révision du statut du cinéma par la Cour Suprême	29
4.3	La fin du <i>Production Code</i> : le système de classification des films	31

1 Les débuts de la censure

1.1 Les commissions de censure aux débuts du cinéma

Dès le début de la commercialisation du *kinetoscope* aux Etats-Unis, certains films diffusés posent problème. Seulement quelques mois après les premières projections, *Carmencita* est l'un des premiers films à être censuré, ainsi que d'autres films de danse. Le film, produit par le pionnier du cinéma William K. L. Dickson dans le studio de *Black Maria*, montre une danseuse espagnole dont les chevilles nues et les dentelles choquèrent plus d'une personne.



Carmencita (William K. L. Dickson, 1894)

En 1896, un film de la compagnie Vitascope reproduit en gros plan un baiser : *The May Irwin – John C. Riss Kiss* est un court-métrage où les deux personnages sont amenés à échanger un baiser. Alors que le film bat tous les records du box-office, un certain Herbert S. Stone publie un article indigné dans un journal de Chicago, où il écrit : « *Neither participant is physically attractive, and the spectacle of their prolonged pasturing on each other's lips was hard to bear. When only life-size it was pronouncedly beastly. But that was nothing to the present sight. Magnified to Gargantuan proportions and repeated three times over it is absolutely disgusting.* » [1] Le cinéma semble ainsi plus à même de choquer que la littérature ou la danse :

sans doute à cause de la grande taille des écrans, comme le dit Herbert S. Stone, mais peut être surtout à cause de la force de la vue et du fait que le cinéma engage le spectateur à focaliser son attention sur ce qu'il veut lui montrer.



The Kiss (William Heise, 1896)

Les films de divertissement deviennent très rapidement un loisir populaire : en 1907, les *nickelodeons* de New York comptabilisent plus de deux cent mille spectateurs par jour. Ces salles sont apparues en 1905 et succèdent aux *peep show parlors*, aux théâtres de vaudeville et aux *penny arcades*, qui se sont peu à peu sédentarisés. Toutes les catégories de la population se pressent en ces lieux où l'on peut assister aux différentes projections pour une pièce de cinq cents (un *nickel*). Un certain nombre de films se complaisent à ridiculiser les valeurs de l'époque victorienne, tandis que d'autres s'engagent pour la cause des travailleurs. L'époque est au dévoilement de la corruption et à la condamnation des conditions de vie en ville, de la prostitution et du travail des enfants. Les progressistes au pouvoir se soucient de l'impact de la modernisation sur les comportements moraux et se méfient des *nickelodeons*, lieux sombres où les enfants peuvent subir passivement l'influence négative des films. Jane Addams, sociologue et féministe américaine de renommée internationale, considère ainsi que les films ont sur les enfants une plus grande influence que tout autre forme de communication, plus grande aussi que l'éducation. Pour elle, un enfant qui voit la représentation cinématographique d'un crime

serait tenté de devenir criminel à son tour. Par contre, elle envisage d'utiliser les films pour valoriser les idéaux progressistes et transmettre des valeurs morales aux masses. Pour beaucoup, les films ne font pas que refléter les valeurs de la société, ils les changent. Incapables de contrôler le contenu des films, certains progressistes et gardiens de la morale se convainquent alors que les films sont la cause de bien des maux de la société. Les films inciteraient les jeunes garçons au crime en glorifiant les criminels et feraient rêver les jeunes filles à d'interdites relations. Le cinéma est comparé à une maladie et de plus en plus de personnes se mobilisent pour une législation concernant ce nouveau « vice » qui corrompt l'innocence de la jeunesse [2].

Le premier comité de censure apparaît à Chicago en 1907. Les salles de projection doivent obtenir un permis auprès de la police avant la projection de chaque film, et un film peut être interdit si les censeurs de la police jugent qu'il est « *immoral or obscene, or portrays depravity, criminality or lack of virtue of a class of citizens of any race, color, creed or religion and exposes them to contempt, derision or obloquy, or tends to produce a breach of the peace or riots, or purports to represent any hanging, lynching or burning of a human being.* » [3] L'un des tous premiers films à être censuré est une version de *Macbeth* de Shakespeare, probablement pour l'unique raison que le censeur, le lieutenant Joel A. Smith, n'aime pas le film. Pour son successeur, seuls les films dignes d'être vus par les femmes et les enfants sont à même d'être projetés. Le problème de la censure des films prend une dimension nationale lorsque le maire de New York, George B. McClellan, ordonne la fermeture de tous les *nickelodeons* de la ville, le 24 décembre 1908, à la suite d'un rapport de police le lui préconisant. Ce sont à la fois les films et les lieux de projection qui sont visés. En effet, les salles sont vues comme des « foyers d'immoralité » où les jeunes filles sont séduites et les garçons poussés au crime. L'industrie cinématographique conteste immédiatement la décision devant la justice et obtient gain de cause : les salles peuvent réouvrir quelques jours plus tard. Mais le message est clair : si l'industrie cinématographique n'améliore pas l'hygiène des salles de projection et continue à produire des films dont les contenus sont accusés de corrompre les enfants et les adultes, elle aura affaire aux différents groupes de pression souhaitant instaurer une législation plus stricte.

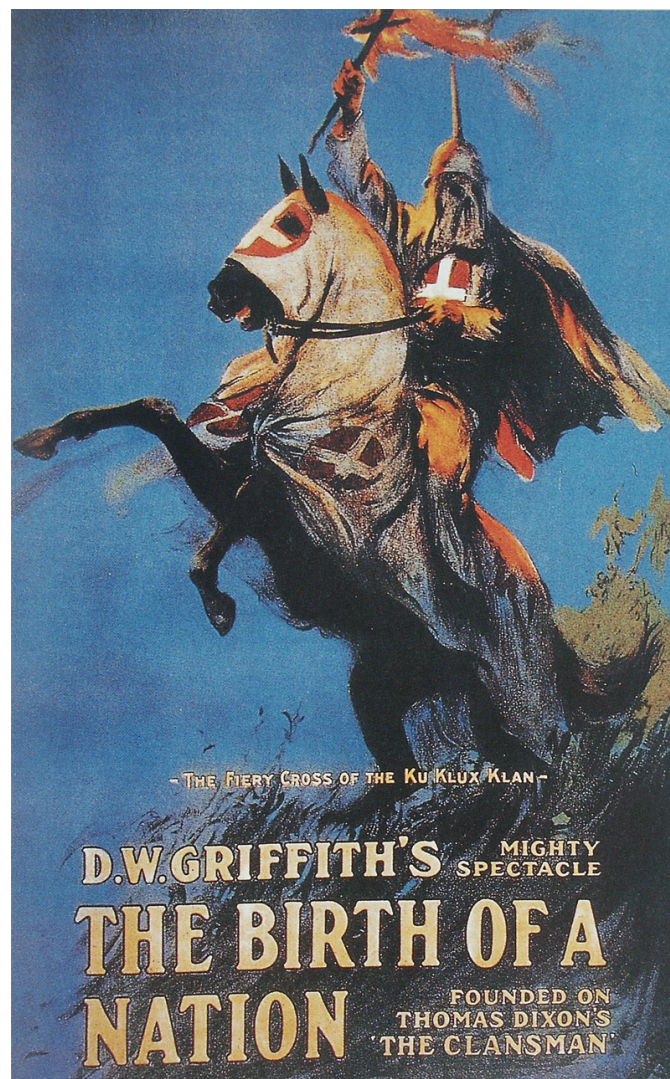
1.2 Le *National Board of Review*

Face aux différentes commissions de censure qui menacent l'essor de l'industrie cinématographique américaine, celle-ci comprend la nécessité d'organiser sa propre autocensure. J. Stuart Blackton, représentant de *Vitagraph* et d'autres producteurs, propose au maire de New York que les films soient censurés avant leur projection par un groupe indépendant. Différentes organisations civiques de New York, prenant la défense de l'industrie cinématographique, participent alors à la formation du *New York Board of Motion Picture Censorship*, qui deviendra rapidement le *National Board of Review* (NBR). L'idée de ces organisations est qu'un groupe de volontaires visualise les films avant leur projection, identifie les éléments qui pourraient offenser les spectateurs, et suggère des coupes. Les producteurs acceptent cette proposition assez rapidement, en partie parce qu'ils sont alors à la recherche de normes nationales qui leur permettraient de diffuser leurs films librement sur l'ensemble du territoire des Etats-Unis. La prolifération de commissions de censure locales ne peut qu'empêcher les producteurs de rendre leurs films accessibles au plus grand public possible. En acceptant la NBR, ils préservent la liberté de leur commerce mais sacrifient leur liberté de la création et d'expression.

La *Motion Picture Patents Company*, confédération des plus grandes compagnies de production de films nouvellement créée et dirigée par Thomas Edison, accepte de soumettre ses films à la nouvelle commission, de procéder si nécessaire à des coupes et de n'exploiter que les films portant le sceau de la commission. Les autres compagnies suivent rapidement et le *National Board of Review* commence son travail en mars 1909. Les premiers dirigeants de la commission, Frederic C. Howe et John Collier, sont par principe opposés à la censure et estiment que les films sont en droit de représenter fidèlement la plupart des phénomènes de société. Ils demandent ainsi aux volontaires de la commission de ne pas être trop critiques. La commission rejète un film ou demande des coupes s'il contient : des obscénités, de la vulgarité, du blasphème, de l'indécence, des scènes de crime morbides ou brutales, des scènes de crimes détaillées qui pourraient instruire l'audience sur la manière de commettre un crime, des scènes pouvant avoir une « influence néfaste sur les habitudes morales ou les normes sociales », ou pouvant causer du tort à une personne vivante. Mais la commission ne rejète pas un film pour la seule raison qu'il contient une scène de crime ou des scènes inappropriées aux enfants. Au bout d'un an, elle passe en revue plus de 80 % de la production cinématographique, mais suscite un certain nombre de critiques, dans la mesure où elle ne protège pas les enfants et autorise des films évoquant la

prostitution, la corruption ou d'autres vices qu'une partie de la société américaine ne veut pas reconnaître.

L'Etat de Pennsylvanie déclare en 1911 que le *National Board of Review* est inefficace et crée sa propre commission pour visualiser les films avant leur distribution. Le Kansas et l'Ohio suivent en 1913, et un grand nombre de comités de censure locaux ont été institués à l'échelle des mairies et des Etats en 1915. Chaque communauté cherchant à imposer ses propres normes en matière de morale, ces commissions sont extrêmement diverses. L'Etat d'Ohio est ainsi particulièrement restrictif, ce qui conduit Harry A. Aitken et sa société, la *Mutual Film Corporation*, à en contester la législation devant la Cour Suprême, quelques mois avant la sortie du film de D. W. Griffith *Naissance d'une Nation* [4].



Birth of a Nation (D. W. Griffith, 1915)

1.3 Le cinéma devant la Cour Suprême

La décision de la Cour Suprême en 1915 rendit le cinéma vulnérable à la censure. *Mutual* estimait que la loi de l'Ohio restreignait sa libre entreprise, que la commission censée juger les films n'était pas compétente pour le faire et surtout que cette loi était en violation de la liberté d'expression inscrite dans la constitution fédérale et dans la constitution de l'Ohio. L'avocat de la *Mutual* insista pour associer les films à la presse et bénéficier ainsi du droit à la liberté d'expression, mais la Cour Suprême rejeta unanimement ses arguments. La Cour Suprême estima que les films pouvaient bel et bien véhiculer une opinion mais refusa de définir le film comme un moyen d'expression à part entière, le privant de la protection du premier amendement de la Constitution des Etats Unis. La raison en étant sa capacité de nuire : « *they may be used for evil* » [2]. Pour la Cour Suprême, le cinéma n'était qu'une entreprise commerciale comme une autre, comme le montre le compte-rendu du procès : « *The exhibition of moving pictures is a business, pure and simple, originated and conducted for profit like other spectacles, and not to be regarded as part of the press of the country or as organs of public opinion within the meaning of freedom of speech and publication guaranteed by the Constitution of Ohio.* » [5] La sortie du film de Griffith, quelques mois après cette décision de justice, ne suffit pas à prouver le contraire [6]. Cette décision allait faire jurisprudence et fixer le statut du cinéma jusqu'en 1952, rendant toute censure gouvernementale légale.

1.4 Libération des mœurs et censure après la guerre

Dans les années 1920, les *nickelodeons* laissent place à d'immenses *picture palaces* où peuvent entrer des milliers de spectateurs. D'importants changements ont lieu dans l'industrie du cinéma, avec la fin du trust Edison (le *Motion Picture Patents Company*) et l'installation des studios des majors à Hollywood en Californie (*Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, Twentieth Century Fox, Warner brothers, Universal Pictures, Radio-Keith-Orpheum, Columbia, United Artists*).

La société américaine de l'après-guerre est une société extrêmement contrastée, marquée à la fois par un grand conservatisme politique et par la libération des mœurs. C'est l'époque du Jazz et des femmes habillées à la garçonne, mais aussi de la Prohibition et du Klux Klux

Klan. Hollywood devient le miroir de ces changements et la garçonne, le gangster, ou leurs attitudes plus libérés vis-à-vis du sexe et du mariage deviennent autant de sujets de films. Par exemple, les films de Cecil B. DeMille n'auraient jamais été possibles avant la guerre, même s'ils finissent en général par une fin où la morale victorienne est sauvée. Ceux qui s'érigent en gardiens de la morale sont bien sûr furieux de l'évolution des films américains et continuent à penser que les films sont en grande partie responsables de l'évolution des mœurs. Le *National Board of Review* est critiqué pour son incapacité à endiguer ces tendances et sa réputation est au plus bas. La *General Federation of Women* quitte la commission en 1918 et entreprend une campagne nationale pour davantage de censure. Les conventions des différents courants religieux condamnent les films et le soutien au *National Board of Review* a complètement disparu en 1921. Plus d'une centaine de lois contre les films sont proposées en 1921, et notamment à New York, ce qui est particulièrement dangereux pour l'industrie cinématographique dans la mesure où il s'agit du centre culturel du pays. Les producteurs craignent qu'une commission de censure à New York fixe des normes nationales en terme de cinéma. Ils s'unissent pour contrer la proposition de loi new-yorkaise, mais n'arrivent pas à retourner la décision : leur proposition de charte pour moraliser le cinéma n'est pas prise au sérieux (les *Thirteen Points* de William Brady, dirigeant de la *National Association of the Motion Picture Industry* ou NAMPI, une confédération de producteurs).

Une série de scandales éclate à Hollywood et presse les demandes de régulation. Ces scandales concernent essentiellement la vie privée des stars, dont les différents journaux se font l'écho. Sexe, drogues et meurtres ternissent l'image d'Hollywood. Le plus célèbre d'entre eux concerne Roscoe Arbuckle, un très célèbre comique, qui est accusé d'avoir violé et provoqué la mort d'une jeune actrice, lors d'une fête à Hollywood. A l'issue de trois procès consécutifs où il est acquitté, sa carrière est brisée. Les uns des journaux sur la conduite des stars confirment aux yeux de ses détracteurs qu'Hollywood est devenu la « Nouvelle Babylone ». Les critiques sont très virulentes, parfois marquées d'antisémitisme vis-à-vis d'une industrie perçue comme « juive » et pervertissant la morale traditionnelle américaine. Les producteurs de cinéma ont grand besoin de redorer leur image : ils dissolvent la NAMPI et créent en 1922 une association professionnelle, la *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) avec William Harrison Hays à sa tête. Celui-ci a pour première tâche d'empêcher la multiplication des censures d'Etat.

2 L'écriture du *Production Code*

2.1 Les débuts de la MPPDA

Ce que l'industrie cinématographique craignait le plus, c'était la multiplication des lois de censure à l'échelle des villes ou des Etats. Après la décision de la Cour Suprême en 1915, les producteurs auraient pu décider de produire des films destinés à des audiences spécifiques (uniquement pour adultes, pour toute la famille, pour enfants), ce qui aurait atténué l'impact de cette décision. Mais les tenants de l'industrie cinématographique voulaient la plus large audience possible pour leurs films, sans restrictions. Pour échapper à la censure gouvernementale, l'industrie du cinéma n'a plus en 1922 que le choix de l'autocensure : lorsqu'il prend ses fonctions à la tête de la MPPDA, Will Hays a pour tâches d'empêcher l'augmentation du nombre des censures d'Etat, de repousser la possibilité d'une censure à l'échelle fédérale, et d'envisager pour cela un système d'autocensure de l'industrie cinématographique.

Le choix de Will Hays à la tête de la MPPDA n'est pas anodin. Ancien ministre des Postes dans le gouvernement fédéral, il a prouvé ses dons d'organisateur en planifiant la campagne du président Harding mais incarne surtout l'américain moyen : il vient d'une famille du Midwest, vote républicain et est protestant. Il apporte la respectabilité de l'américain moyen à une industrie du cinéma comprenant de nombreux noms juifs. La presse l'adoube « Tsar de tous les rushes » (« *Czar of all the rushes* » [7]) même s'il n'a que peu de contacts avec les studios depuis son bureau à New York et encore moins de contrôle sur le contenu des films : son rôle est surtout celui d'un représentant et d'un lobbyiste. Entretemps, un grand nombre de lois de censure sont proposées dans différents Etats, et notamment dans le Massachusetts. Un référendum y a lieu pour faire avaliser la loi, Will Hays intervient personnellement dans les débats et le résultat du vote stoppe le mouvement en faveur de la censure gouvernementale. Will Hays est désormais incontournable dans les débats sur la censure.

La première tentative de Will Hays pour arriver à une autorégulation de l'industrie cinématographique date de 1924 et est connue sous le nom de « *The Formula* ». Elle demande aux studios de soumettre tout projet de film au *Hays Office*. Ainsi, celui-ci empêche l'adaptation cinématographique de 67 livres et pièces de théâtre au cours de l'année 1924, mais ce nombre chute les années suivantes. Le *Hays Office* n'est pas d'une efficacité redoutable, et les censures

locales pallient à cette déficience en procédant à des coupes dans le produit fini. Par exemple, les censures d'Etat opèrent 872 coupes dans des scènes érotiques au cours de l'année 1928 [1]. Afin d'avoir plus de contrôle sur les studios, Hays crée le *Studio Relations Department* (SRD) qui est lui directement basé à Los Angeles. Son directeur Jason Joy travaille étroitement avec les studios pour supprimer ce qui pourrait offenser les censeurs, et cette démarche aboutit en 1927 à la mise en place d'un code regroupant les principales demandes des commissions de censures municipales et étatiques. Ce document de travail est connu sous le nom des « *Don'ts and Be Carefuls* ». Ce texte proscriit un certain nombre d'insultes blasphématoires, la nudité, des sujets comme le trafic de drogue, la prostitution, les relations sexuelles entre « races » (*miscegenation*), les maladies vénériennes, les accouchements et les offenses aux religions et aux différentes nations. Le texte fait aussi appel au « bon goût » des producteurs pour traiter un certain nombre de sujets sensibles, allant des crimes aux baisers trop passionnés. Les studios interprètent ces recommandations de manière assez libre, et celles-ci ne permettent donc pas d'endiguer le mouvement en faveur la censure des films, qui ne fait que croître.

"The Don'ts and Be Carefuls" (1927)

Resolved, That those things which are included in the following list shall not appear in pictures produced by the members of this Association, irrespective of the manner in which they are treated :

- 1. Pointed profanity-by either title or lip-this includes the words "God," "Lord," "Jesus," "Christ" (unless they be used reverently in connection with proper religious ceremonies), "hell," "damn," "Gawd," and every other profane and vulgar expression however it may be spelled ;*
- 2. Any licentious or suggestive nudity-in fact or in silhouette ; and any lecherous or licentious notice thereof by other characters in the picture ;*
- 3. The illegal traffic in drugs ;*
- 4. Any inference of sex perversion ;*
- 5. White slavery ;*
- 6. Miscegenation (sex relationships between the white and black races) ;*
- 7. Sex hygiene and venereal diseases ;*
- 8. Scenes of actual childbirth-in fact or in silhouette ;*
- 9. Children's sex organs ;*
- 10. Ridicule of the clergy ;*
- 11. Willful offense to any nation, race or creed ;*

And be it further resolved, That special care be exercised in the manner in which the following subjects are treated, to the end that vulgarity and suggestiveness may be eliminated and that good taste may be emphasized :

- 1. The use of the flag ;*
- 2. International relations (avoiding picturizing in an unfavorable light another country's religion, history, institutions, prominent people, and citizenry) ;*
- 3. Arson ;*
- 4. The use of firearms ;*
- 5. Theft, robbery, safe-cracking, and dynamiting of trains, mines, buildings, etc. (having in mind the effect which a too-detailed description of these may have upon the moron) ;*
- 6. Brutality and possible gruesomeness ;*
- 7. Technique of committing murder by whatever method ;*
- 8. Methods of smuggling ;*
- 9. Third-degree methods ;*
- 10. Actual hangings or electrocutions as legal punishment for crime ;*
- 11. Sympathy for criminals ;*
- 12. Attitude toward public characters and institutions ;*
- 13. Sedition ;*
- 14. Apparent cruelty to children and animals ;*
- 15. Branding of people or animals ;*
- 16. The sale of women, or of a woman selling her virtue ;*
- 17. Rape or attempted rape ;*
- 18. First-night scenes ;*
- 19. Man and woman in bed together ;*
- 20. Deliberate seduction of girls ;*
- 21. The institution of marriage ;*
- 22. Surgical operations ;*
- 23. The use of drugs ;*
- 24. Titles or scenes having to do with law enforcement or law-enforcing officers ;*
- 25. Excessive or lustful kissing, particularly when one character or the other is a "heavy."*

2.2 Les groupes de pression pour la censure

Les groupes de pression agissant en faveur de la censure étaient principalement constitués de protestants. Il s'agissait d'associations comme la *Women's Christian Temperance Union*, le *Motion Picture Research Council* du révérend William H. Short et le *Federal Motion Picture Council* de Canon William Shaefe Chase. Dès 1921, ce dernier appelait à une régulation fédérale dans son livre *Catechism on Motion Pictures*, de peur que des producteurs « hébreux » ne pervertissent les valeurs américaines. Il s'agissait donc de défendre l'Amérique chrétienne des influences étrangères et en particulier juives [8]. Tout en accusant le cinéma de tous les maux de la société, les partisans de William Chase réclamaient aussi la censure de la presse et dénonçaient la pratique du *block booking* : les exploitants de salles devaient acheter les films par lots, ce qui permettait aux producteurs de mieux écouler leur stock et imposait aux exploitants certains films qui ne correspondaient pas toujours aux normes sociales de la communauté au sein de laquelle ils se trouvaient. La nomination de Will Hays en 1922 avait apaisé ces groupes de pression en les rassurant par le fait que ce soit l'un des leurs qui soit chargé de réguler l'industrie du cinéma. Will Hays établit d'ailleurs des relations avec la plupart des associations religieuses, se présentant comme leur représentant à Hollywood et leur offrant de participer à sa campagne d'amélioration des films, au sein du *Committee on Public Relations*. Mais cet état de grâce ne dura pas, et les relations entre Hays et les différentes Eglises protestantes se dégradèrent à la sortie en 1927 de *Kings of Kings* de Cecil B. DeMille, un film sur la fin de la vie de Jésus [9]. L'arrivée du parlant la même année exaspéra encore plus ces différentes associations, dans la mesure où le cinéma devint plus populaire que jamais et que les acteurs pouvaient dès lors justifier leur comportement immoral par des paroles. En 1928, la commission de censure de New York supprima plus de 4000 scènes dans plus de 600 films, et celle de Chicago en coupa un peu plus de 600 [7].

De leur côté, les responsables de l'Eglise catholique ne s'étaient pas investis dans le débat sur la censure fédérale et le *block booking*. Le cinéma ne faisait pas partie de leurs priorités. Alors qu'une partie des prêtres s'était prononcé contre la diffusion de certains films « immoraux », l'Eglise semblait avoir accepté le cinéma comme une partie intégrante de la vie moderne. Néanmoins, en 1929, un certain nombre de responsables et de prêtres catholiques étaient de plus en plus mal à l'aise avec les évolutions d'ordre moral dans ce qui était représenté dans les films. L'un d'entre eux, Martin Quigley, éditeur du *Motion Picture Herald*, estimait que ça n'était pas

par une censure gouvernementale ou par l'élimination du *block booking* qu'il serait possible de contrôler les films. Partisan d'un système d'autorégulation de l'industrie, il estimait que si les scènes litigieuses étaient éliminées dès la production, les commissions de censure deviendraient inutiles. Pour lui, le cinéma devait se limiter à un divertissement, et éviter toute réflexion sur la société et tout sujet économique ou politique. Il commença à écrire un code de comportement pour les producteurs.

2.3 L'adoption du *Production Code*

A cause des fréquentes attaques des organisations religieuses et de censures gouvernementales de plus en plus strictes, Will Hays envisageait lui aussi l'autorégulation. Hollywood dépendait des revenus soutenus du *box office*, ce qui le rendait vulnérable à toutes les formes de boycott. Bien qu'elle regroupait moins de fidèles que les différents courants protestants, l'Église catholique aurait pu forcer l'industrie du cinéma à se réformer en cas de mobilisation, grâce à son organisation centralisée. Rencontrant ses responsables, Will Hays leur proposa d'écrire un code qui rendrait inutiles les censures policières et permettrait de faire des films un outil de moralisation des masses. En se tournant vers les catholiques, il évitait la formation d'un front contre le cinéma regroupant toutes les Églises et contournait les revendications opposées au *block booking*, qui étaient surtout le fait des organisations protestantes. Bien qu'il n'était alors pas question d'une action catholique contre le cinéma, le cardinal Mundelein accepta l'idée de Hays et ce fut le père jésuite Daniel Lord qui se chargea d'écrire le document avec Martin Quigley. D'autres personnes se joignirent eux pour rédiger ce code, comme le très conservateur et antisémite Joseph I. Breen, le père FitzGeorge Dineen et le père Wilfried Parsons, éditeur de la publication catholique *America*. Ils travaillèrent pendant des mois, motivés par l'idée que la seule manière de rendre les films plus moraux était d'exercer une influence dès la production. Après avoir étudié les différents codes de censure municipaux et étatiques, ainsi que les revendications protestantes, une première version du code fut proposée par Daniel Lord. Celle-ci rendait compte des idéaux et des valeurs morales des principales religions. Les producteurs n'étaient pas trop enthousiastes à l'idée de ce code et certains d'entre eux firent une contre proposition plus floue, où ils s'engageaient au « bon goût » et à introduire des valeurs morales dans leurs films. Pour eux, le cinéma était un divertissement comme un autre et ne devait pas être spécifiquement censuré, le seul juge étant le *box office*. Mais ils acceptèrent finalement le

code proposé par Lord et Quigley, assorti de quelques suggestions pratiques, et le texte fut adopté le 17 février 1930 par la MPPDA [10].

Pourquoi les producteurs acceptèrent-ils ce code, qui stipulait l'élimination de thèmes trop sociaux, politiques et économiques des films ? Les producteurs et les rédacteurs n'envisageaient pas le code de la même façon : les producteurs le voyaient comme un texte d'orientation et n'envisageaient en aucune manière de l'interpréter littéralement. Aucune disposition vis-à-vis de son interprétation et de sa mise en application n'était en effet stipulée dans le texte et ces questions d'interprétation firent débat au cours des premières années du code. De plus, celui-ci était plutôt conciliant d'un point de vue économique, dans la mesure où il ne demandait ni censure gouvernementale, ni censure par des comités indépendants et extérieurs au cinéma, ni ne critiquait le *block booking*, qui était une pratique fondamentale de l'industrie du cinéma. L'industrie du cinéma étant par essence fragile et dépendante des recettes, elle devait s'assurer la diffusion la plus large possible en évitant au maximum les censures locales. En acceptant ce code, l'industrie était aussi à même de court-circuiter les différents groupes de pression et écartait au moins temporairement la possibilité d'une alliance entre catholiques et protestants contre le cinéma.

2.4 Principes et applications du *Motion Picture Production Code*

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 :

General Principles

1. *No picture shall be produced that will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin.*
2. *Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented.*
3. *Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.*

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 pensées 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 chirurgicales [11, 12].

Particular Applications

I. Crimes Against the Law

These shall never be presented in such a way as to throw sympathy with the crime as against law and justice or to inspire others with a desire for imitation.

1. Murder

(a) The technique of murder must be presented in a way that will not inspire imitation.

(b) Brutal killings are not to be presented in detail.

(c) Revenge in modern times shall not be justified.

2. Methods of Crime should not be explicitly presented.

(a) Theft, robbery, safe-cracking, and dynamiting of trains, mines, buildings, etc., should not be detailed in method.

(b) Arson must subject to the same safeguards.

(c) The use of firearms should be restricted to the essentials.

(d) Methods of smuggling should not be presented.

3. Illegal drug traffic must never be presented.

4. The use of liquor in American life, when not required by the plot or for proper characterization, will not be shown.

II. Sex

The sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld. Pictures shall not infer that low forms of sex relationship are the accepted or common thing.

1. *Adultery, sometimes necessary plot material, must not be explicitly treated, or justified, or presented attractively.*
2. *Scenes of Passion*
 - (a) *They should not be introduced when not essential to the plot.*
 - (b) *Excessive and lustful kissing, lustful embraces, suggestive postures and gestures, are not to be shown.*
 - (c) *In general passion should so be treated that these scenes do not stimulate the lower and baser element.*
3. *Seduction or Rape*
 - (a) *They should never be more than suggested, and only when essential for the plot, and even then never shown by explicit method.*
 - (b) *They are never the proper subject for comedy.*
4. *Sex perversion or any inference to it is forbidden.*
5. *White slavery shall not be treated.*
6. *Miscegenation (sex relationships between the white and black races) is forbidden.*
7. *Sex hygiene and venereal diseases are not subjects for motion pictures.*
8. *Scenes of actual child birth, in fact or in silhouette, are never to be presented.*
9. *Children's sex organs are never to be exposed.*

III. Vulgarity

The treatment of low, disgusting, unpleasant, though not necessarily evil, subjects should always be subject to the dictates of good taste and a regard for the sensibilities of the audience.

IV. Obscenity

Obscenity in word, gesture, reference, song, joke, or by suggestion (even when likely to be understood only by part of the audience) is forbidden.

V. Profanity

Pointed profanity (this includes the words, God, Lord, Jesus, Christ - unless used reverently - Hell, SOB., damn, Gaud), or every other profane or vulgar expression however used, is forbidden.

VI. Costume

1. *Complete nudity is never permitted. This includes nudity in fact or in silhouette, or any lecherous or licentious notice thereof by other characters in the picture.*
2. *Undressing scenes should be avoided, and never used save where essential to the plot.*
3. *Indecent or undue exposure is forbidden.*
4. *Dancing or costumes intended to permit undue exposure or indecent movements in the dance are forbidden.*

VII. Dances

1. *Dances suggesting or representing sexual actions or inde-cent passions are forbidden.*
2. *Dances which emphasize indecent movements are to be re-garded as obscene.*

VIII. Religion

1. *No film or episode may throw ridicule on any religious faith.*
2. *Ministers of religion in their character as ministers of religion should not be used as comic characters or as villains.*
3. *Ceremonies of any definite religion should be carefully and respectfully handled.*

IX. Locations

The treatment of bedrooms must be governed by good taste and delicacy.

X. National Feelings

1. *The use of the Flag shall be consistently respectful.*
2. *The history, institutions, prominent people and citizenry of other nations shall be represented fairly.*

XI. Titles

Salacious, indecent, or obscene titles shall not be used.

XII. Repellent Subjects

The following subjects must be treated within the careful limits of good taste :

1. *Actual hangings or electrocutions as legal punishments for crime.*
2. *Third degree methods.*
3. *Brutality and possible gruesomeness.*
4. *Branding of people or animals.*
5. *Apparent cruelty to children or animals.*
6. *The sale of women, or a woman selling her virtue.*
7. *Surgical operations.*

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*.

3 La mise en application du *Production Code*

3.1 Une certaine liberté d'interprétation

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. Peu après l'adoption du code, Will Hays nomma Jason Joy pour sa mise en application. L'une de ses premières décisions devait concerner *Der Blaue Engel* (*L'Ange Bleu*) de Josef von Sternberg, avec Marlene Dietrich et Emil Jannings. Dans le film, un professeur respectable et timide tombe amoureux d'une sensuelle chanteuse de cabaret, qui chante ses conquêtes masculines et ses amours légères. Le film était clairement à l'encontre du code, à la fois pour son esprit général et pour certaines scènes particulières ; Joy le trouva néanmoins superbe et donna son accord pour le diffuser. Il n'était par contre pas du goût des censeurs locaux : par exemple, le comité de censure de Pasadena en Californie interdit le film, avant de le couper de manière significative. Là où l'un voyait de l'art, l'autre voyait une sexualité devant être réprimée [13].



Marlène Dietrich dans *L'ange bleu* (Joseph von Sternberg, 1930)

Jason Joy n'avait en fait qu'un pouvoir limité, dans la mesure où son équipe était assez réduite et qu'il n'avait aucun moyen de pression auprès des producteurs. De plus, les producteurs et le *Hays Office* n'avaient pas la même façon d'envisager les limites de l'expression cinématographique. Il était presque impossible pour les studios de faire des films sans violer l'une des clauses du code. Si les studios pouvaient s'accorder avec certaines d'entre elles, ils ne pouvaient accepter l'application à la lettre du code. Par exemple, le code stipulait que l'adultère ne devait en aucune manière être présentée de manière attrayante : mais comment ne pas faire appel à une belle séductrice pour le rôle ? Fallait-il supprimer toute scène où le spectateur compatirait un tant soit peu avec le crime ou le péché ? A quel moment les scènes passionnelles devenaient-elles gênantes ? Hollywood devait-il abandonner les histoires d'amour ? Contrairement à beaucoup de ceux qui demandaient une censure plus stricte, Jason Joy aimait le cinéma et se voyait plus comme un conseiller des producteurs qu'un censeur. Il voulait éloigner les studios de la controverse, tout en étant convaincu qu'Hollywood avait le droit d'aborder certains sujets controversés. C'était pour lui la manière dont ces sujets étaient présentés plus que les sujets eux-mêmes qui posait problème. Le successeur de Joy à la tête du *Studio Relations Department*, James Wingate, fut lui aussi assez conciliant avec les studios.

La crise économique mit les studios en difficulté. L'apparition du parlant avait fait exploser le nombre de spectateurs mais la crise des années 1930 diminua brutalement la fréquentation des cinémas : des 90 millions d'admissions par semaine en 1930 (50 millions pour 1926), la fréquentation baissa à 60 millions en 1931, pour se maintenir à ce niveau les années suivantes. Alors qu'ils étaient obligés de baisser le prix des places et de vendre leurs actifs (et notamment leurs théâtres) pour faire face à la diminution de leur revenus, les studios n'avaient guère envie de faire des efforts en faveur d'un code moral qui non seulement les aurait empêché de traiter d'importants sujets, comme le divorce, le contrôle des naissances, l'avortement et le sexe, mais les aurait aussi empêché de représenter la dure réalité de la crise. Ces difficultés économiques participèrent à la surenchère du sexe et de la violence dans les films, comme en témoignent les films de Mae West ou les films de gangsters, qui connurent un important essor à cette époque.

Mae West est l'une des icône de cette période de transition [14]. Elle arrive à Hollywood en 1932, après une carrière sulfureuse à Broadway. C'est une femme libre qui ne craint pas d'évoquer les tabous de la société de son époque, comme la prostitution, le plaisir sexuel ou l'homosexualité. Elle se moque de la société et tout particulièrement de ceux qui ne veulent pas parler de sexualité. Son jeu est fait de sensualité, de regards langoureux et d'une grande liberté de parole. C'est elle qui écrit les dialogues de *I'm No Angel* en 1933, jouant systématiquement avec les sous-entendus et les phrases à double interprétation. Le film présente l'histoire de Tira, une femme qui va se hisser jusqu'aux plus hautes sphères de la société par son charme et son intelligence, pour finir par se marier avec un riche new-yorkais, Jack Clayton. Tira ne cache pas les multiples aventures qui lui ont permis d'atteindre la haute société new-yorkaise. Voici un exemple de dialogue tiré de ce film, assorti dans le film du jeu unique de Mae West :

Clayton : Ah, you were wonderful tonight!

Tira : Ummmm. I'm always good at night. (laughs)

Clayton : (laughs) Yes, but tonight you were especially good

Tira : Well, when I'm good, I'm very good, but when I'm bad, I'm better. (laughs)



Mae West et Cary Grant dans *I'm No Angel* (Wesley Ruggles, 1933)

3.2 L'intensification des revendications catholiques

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. Jason Joy est de plus en plus mal à l'aise face à cette prolifération et constate son impuissance à y faire quoi que ce soit : assailli de scénarios qu'il trouve douteux, il fait des remarques qui ne sont pas toujours prises en compte par les studios. Malgré cela, Daniel Lord et Will Hays sont impressionnés par le travail de régulation, tout en étant conscients que le public n'en a pas la moindre idée. Will Hays choisit bizarrement de ne pas communiquer publiquement le travail de Jason Joy, bien qu'il reçoive d'innombrables lettres de protestation concernant différents films. Confronté à l'impasse dans laquelle il se trouve, Jason Joy remet sa démission à l'été 1932 pour accepter un poste de dirigeant à la Fox. Après quelques hésitations, Hays nomme à sa place un responsable de la censure new-yorkaise, James Wingate.

Parmi les anciens rédacteurs du code, Quigley prévient Hays du danger de la situation où se trouve le cinéma : celui-ci pourrait perdre sa place dans le marché des divertissements s'il continuait à introduire des produits aussi « répugnants pour les idéaux américains ». Joseph Breen ne peut qu'acquiescer, tout en laissant libre court sa haine antisémite [13] :

They are simply a rotten bunch of vile people with no respect for anything beyond the making of money. [...] Here [in Hollywood] we have Paganism rampant and in its most virulent form. Drunkenness and debauchery are commonplace. Sexual perversion is rampant , [...] any number of our directors and stars are perverts. [...] These Jews seem to think of nothing but moneymaking and sexual indulgence. The vilest kind of sin is a common indulgence hereabouts and the men and women who engage in this sort of business are the men and women who decide what the film fare of the nation is to be. They and they alone make the decision. Ninety-five percent of these folks are Jews of an Eastern European lineage. They are, probably, the scum of the earth.

Loin d'être un propos isolé, l'idée que les juifs sont responsables de « l'immoralité » des films est une caractéristique importante des mouvements contre Hollywood. Le mécontentement des catholiques vis-à-vis des studios est de plus en plus grand et se répand sur l'ensemble du pays. Alors que la hiérarchie catholique s'était tenue relativement à l'écart auparavant, son attitude change dans les années 1932-1933. Différentes associations catholiques se demandent ce qu'est devenu le code et condamnent les films. Une lettre ouverte est adressée à James Wingate, le nouveau responsable de l'interprétation du code, qui n'aurait pas pu prendre ce poste à un

pire moment. Il doit travailler à édulcorer les films de Mae West, comme *She Done Him Wrong* (1933), tout en ne pouvant pas retirer à Mae West son jeu sensuel et l'ensemble des allusions érotiques. Certains Etats retirent les paroles des chansons trop explicites et les commissions de censure sont outragées, d'autant que ces films sont partout dans le monde à la tête du *box office*. Alors que James Wingate ne trouve pas grand chose à redire à *I'm No Angel* (1933), les associations catholiques et le clergé trouvent ce film « démoralisant, dégoûtant, provocant et indécent ». A la fin de l'année 1933, plus de 46 millions de spectateurs ont vu ces deux films et la popularité de Mae West rapporte des millions à la Paramount. Mais les copies des deux films seront rapidement retirées de la circulation et Mae West sera l'une des principales victimes du durcissement de l'attitude vis-à-vis du code.

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.

3.3 La constitution de la *Production Code Administration*

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.

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 [10]. Le refus d'un certificat condamne le film à la marginalisation, en lui fermant les portes des grands réseaux de distribution liés aux majors.

Les interventions de la PCA sont nombreuses et pointilleuses. En 1934, elle n'accepte un baiser entre Jeanette MacDonald et Maurice Chevalier, couchés sur un sofa, qu'à la condition que Jeanette MacDonald garde un pied posé sur le sol. En 1936, Charles Chaplin doit se plier aux exigences de la PCA pour *Modern Times (Les temps Modernes)* : il supprime un passage où Charlot fait la fille, le mot *dope* (came) dans un intertitre, des gargouillements d'estomac considérés comme trop vulgaires et un gros plan sur des pis de vache. Pendant l'âge classique hollywoodien, entre 1934 et 1946, 16 000 sceaux seront attribués [11]. En 1946, la PCA passe en revue 397 films produits aux Etats-Unis, 28 films étrangers et 549 courts-métrages ; elle lit 132 synopsis, 928 scénarios (nouveaux et révisés), 1 647 feuillets de révision des scénarios, 280 scénarios de courts-métrages et 461 chansons [10]. Les normes du *Production Code* fixent le style du cinéma hollywoodien des années 1934-1946 et réglemente les sujets abordés. Un grand nombre de films jouent néanmoins avec la censure, en traitant des sujets litigieux avec subtilité.

4 Le déclin du *Production Code*

4.1 La distribution sans sceau

Le cinéma d'après la deuxième guerre mondiale doit faire face aux mutations de l'économie du cinéma et au changement des attentes du public. Les salles de cinéma ne sont plus le principal divertissement des américains et la part du cinéma dans les activités culturelles chute, bien que les temps de loisir aient augmentés avec la forte croissance des années de l'après-guerre. Les ménages s'installent en banlieue et désertent les centres villes, où se situaient traditionnellement les salles de cinéma ; avec la voiture, ils ne sont plus cantonnés à rester dans un périmètre limité autour de chez eux pour leur temps libre. Le *baby boom* incite les jeunes couples à passer plus de temps chez eux et à investir dans des biens durables comme l'électroménager et la télévision. La diminution de la fréquentation des salles n'est pas la seule mutation de l'économie du cinéma d'après-guerre : cette période voit aussi l'explosion du nombre de producteurs indépendants, favorisés par les *consent decrees* qui permettent aux exploitants de choisir plus facilement leurs films. Ces réalisateurs qui acquièrent plus d'indépendance peuvent remettre en question le *Production Code* et ses recommandations morales. Peu à peu, des films ignorent le sceau de la PCA.

L'un des premiers films à défier la PCA est *The Outlaw* d'Howard Hughes, réalisé en 1941 avec Jane Russell. Le film raconte l'amitié (fictive) entre Billy the Kid et Doc Holliday à l'époque de la conquête de l'Ouest. Les deux protagonistes sont poursuivis par Pat Garrett, que Billy a offensé. Au début du film, Billy est confronté à Rio, jeune femme plantureuse jouée par Jane Russell, qui cherche à le tuer. Elle tombe par la suite amoureuse de ce jeune homme qui ne fait confiance à personne. Jane Russell est filmée avec particulièrement d'attention par Hughes, et notamment sa forte poitrine décolletée. Le réalisateur aurait même utilisé des soutiens-gorges spéciaux pour la mettre encore plus en valeur. Howard Hughes obtient le sceau de la PCA en 1941 après quelques coupes mais a des difficultés à le faire distribuer. La première du film, en 1943, n'est pas un grand succès. Hughes décide alors de faire une nouvelle campagne de publicité, sans l'accord du PCA. Jane Russell apparaît en grand sur les nouvelles affiches, alors qu'elle n'a qu'un second rôle dans le film. On la voit allongée lascivement ou assise dans la paille, jupe échancrée et corsage relevé découvrant sa gorge, sous le slogan « *mean, moody and magnificent* » (mesquine, boudeuse et magnifique). Ces images sont bien plus suggestives

que celles du film, même si elles font bel et bien référence à un épisode du film, lorsque Billy empêche Rio de le tuer. Une controverse s'ensuit entre Hughes et la MPPDA, qui menace de le virer de l'organisation. Le sceau est retiré en 1946, ce qui devait rendre le film impossible à exploiter. Refuser le sceau signifie en effet empêcher *de facto* la diffusion du film dans les salles contrôlées par les majors de la MPPA, soit 85 % des salles de cinéma. Mais Eric Johnston, le nouveau dirigeant qui a succédé à Will Hays en 1945 et a rebaptisé l'association *Motion Picture Association of America* (MPAA), précise que les salles sont autorisées à passer le film, malgré l'absence du certificat. L'organisation du code ne stipule en effet pas d'interdiction stricte. Des salles affiliées à la MPAA projettent *The Outlaw*, ce qui fragilise l'institution du *Production Code* [15] : le retrait du sceau n'entraîne plus nécessairement la marginalisation du film.



Image de promotion du film *The Outlaw*, avec Jane Russell (Howard Hughes, 1943)

Parfois, les critères du *Production Code* ne suffisent pas aux yeux de l'opinion publique. C'est notamment le cas du film de Fritz Lang *Scarlett Street* (*La rue rouge*) en 1945. Bien que produit par un grand studio hollywoodien, le film est interdit par les censures locales de New York, d'Atlanta et du Milwaukee qui le trouvent sordide et immoral. Le film reprend le scénario de *La Chienne* de Georges de La Fouchardière, déjà mis à l'écran par Jean Renoir. C'est ici l'histoire d'un guichetier de banque qui rencontre une jeune femme, Kitty, qui va s'engager dans une relation avec lui dans l'unique but de lui soutirer de l'argent, poussée dans cette combine par l'homme qu'elle aime. Ce sont les censures locales et non la PCA qui posent problème à la diffusion de ce film, ce qui en fait sans doute un exemple plus typique de la manière dont sont distribués les films au contenu plus problématique [16]. Le studio Universal contesta ces censures en justice et obtint gain de cause. L'époque est au film noir et aux ambiances plus sombres et moins optimistes que les films de l'âge d'or. C'est aussi l'époque du MacCarthisme et de la chasse aux sorcières, et l'industrie du cinéma n'y échappe pas, avec la formation de commissions qui instaurent une autre forme de censure à Hollywood. On peut citer *Johnny Guitar*, réalisé par Nicholas Ray en 1954, comme film symptomatique de cette époque, offrant une parabole de la chasse aux sorcières. Le scénariste de ce film écrit d'ailleurs sous un faux nom pour se préserver de la censure idéologique qui sévit à Hollywood. Cette censure politique est indépendante du *Production Code*.



Joan Bennett et Edward G. Robinson dans *Scarlett Street* (Fritz Lang, 1945)

4.2 La révision du statut du cinéma par la Cour Suprême

Non seulement la PCA est directement confrontée à des réalisateurs qui prennent plus de libertés vis-à-vis du code, mais elle doit aussi faire face aux problèmes que posent la distribution de films étrangers aux Etats-Unis. L'influence des films étrangers et de la télévision conduisent à de nombreux réaménagements du *Production Code*. Les interdictions relatives à la drogue, à la prostitution et à la *miscegenation* sont abrogées en 1956 ; l'homosexualité et les « aberrations sexuelles » peuvent être évoquées à partir de 1961, à condition d'être traitées « avec pudeur ». Ce sont soit des films américains comme *The Moon is Blue* (*La Lune était bleue*) d'Otto Preminger (1953), *Splendor in the grass* d'Elia Kazan (1961) ou *the Pawnbroker* de Sydney Lumet (1964) qui conduisent à ces révisions, soit des films étrangers comme *Il Miracolo* (*Le Miracle*) de Roberto Rossellini.

Le Miracle est la deuxième partie d'un film en deux parties, *L'Amore*, la première partie s'intitulant *Una Voce Umana* (*La voix humaine*) et étant basée sur un scénario de Jean Cocteau. La première partie est constituée d'un monologue en huis clos : l'actrice Anna Magnani joue le rôle d'une femme désespérée qui reçoit des coups de téléphone de l'homme qu'elle aime et qui vient de la quitter. *Le Miracle* repose lui aussi sur le formidable jeu d'Anna Magnani, qui joue désormais le rôle d'une simple d'esprit qui croit avoir rencontré Saint Joseph et se retrouve enceinte quelques temps après, devenant la risée du village. Lors de sa rencontre avec Saint Joseph, Nannina est dans un état d'extase extrêmement sensuel et très ambigu. Elle s'est couchée dans l'herbe pour discuter avec Saint Joseph, qui lui reste silencieux, son corps est légèrement cambré et elle regarde le ciel en s'exclamant : « *Quel paradis, quel paradis. Je suis toute en sueur, regarde. Je suis toute en sueur, même les jambes.* » En disant cela, elle ouvre sa chemise et passe la main sur sa poitrine ; elle se met ensuite à manger avidement de l'herbe, ce qui n'est pas si éloigné des premiers films de Buñuel, où l'expression du désir s'exprime aussi de manière exubérante. Extase religieuse et érotique s'entremêlent dans cette scène. *Le Miracle* est projeté dans le cadre d'une trilogie de trois films étrangers au *Paris Theatre* de New York, et le théâtre est rapidement menacé de fermeture s'il ne retire pas ce film des projections. Joseph Burstyn, le distributeur de la trilogie *Ways of Love* au sein de laquelle se trouve le Miracle, répond immédiatement à cette menace en invalidant la décision de censure du film devant la justice. Mais la licence du film est tout de même supprimée en février 1951, une décision confirmée par la Cour d'Appel de l'Etat de New York. Burstyn porte alors cette affaire devant

la Cour Suprême (*Joseph Burstyn, Inc. versus Wilson, Commissionner of Education of New York*) qui se décide en faveur de Burstyn. Cette décision de la Cour Suprême étend pour la première fois la protection de la liberté d'opinion du Premier Amendement de la Constitution aux films, renversant ainsi la décision de 1915 [17].



Anna Magnani dans *Le Miracle* (Rossellini, 1948)

La reconnaissance par la Cour Suprême du cinéma comme un moyen d'expression à part entière limite désormais considérablement le pouvoir des censeurs locaux, dont les décisions sont systématiquement contestées. Ainsi, en 1964, un exploitant qui avait projeté un film sans autorisation préalable de la censure d'Etat est amnistié par la Cour Suprême. Mais dès 1953, *United Artists* quitte temporairement la MPAA pour pouvoir sortir sans le sceau de la PCA le film d'Otto Preminger *La Lune était bleue*, un film aux dialogues provocants sur la sexualité et exposant les tabous de la société américaine. En sortant le film sans le sceau, Preminger montre que la PCA n'est plus en phase avec les goûts du public des années 1950. En 1955, *The Man with the Golden Arm* (*L'homme aux Bras d'or*) du même Preminger s'attaque à la drogue et sort lui aussi sans le sceau de la PCA. Le Production Code a perdu son sens, et des films comme *Lolita* de Stanley Kubrick en 1962, abordant la pédophilie, ou *Blow Up* de Michelangelo Antonioni en 1966, montrant une femme entièrement nue, finissent de l'achever [4].

4.3 La fin du *Production Code* : le système de classification des films

En 1968, le *Production Code* est devenu complètement anachronique et Jack Valenti, successeur de Will Hays et d'Eric Johnston à la tête de la MPAA, lui substitue un système de classification (les *ratings*). La MPAA s'était toujours vivement opposée à ce genre de système, bien qu'elle soutenait des tentatives extérieures de classification et travaillait étroitement avec la *Legion of Decency* qui elle avait mis au point un système de classement (A : approuvé - *morally unobjectionable*, B : moralement répréhensible - *morally objectionable*, C : moralement choquant - *positively bad* puis A1 : tout public - *unobjectionable for general patronage*, A2 : tout public adulte - *unobjectionable for adults*, B : en partie répréhensible - *objectionable in part*, C : condamné - *condemned*). L'entrée en vigueur du *rating system* est l'occasion de remplacer la PCA par la *Code and Rating Administration* (CARA) qui a pour but d'informer les consommateurs, et tout particulièrement les parents, sur le contenu des films présentés dans les salles. Les *ratings* comportent jusqu'en 1984 quatre codifications :

- G : *General Audiences* (tout public) ;
- PG : *Parental Guidance* (tout public, mais les parents sont avertis que certaines scènes peuvent choquer les enfants) ;
- R : *Restricted Entry* (les enfants de moins de 17 ans doivent être accompagnés d'un parent) ;
- X : Interdit à tout enfant de moins de 17 ans.

La classification PG-13 est ajoutée en 1984 pour indiquer les films où il est préférable que les enfants de moins de 13 ans soient accompagnés, tandis que la catégorie X est remplacée en 1990 par le code NC-17, interdit aux moins de 17 ans [4]. Conçus initialement comme un guide essentiellement à l'usage des familles, les *ratings* sont aussi devenus un guide pour les exploitants de salles et conditionnent la distribution d'un film.

Conclusion

Nous avons présenté l'émergence et le déclin du *Production Code* du point de vue de la production, sans nous pencher sur la manière dont ce code a affecté les œuvres cinématographiques. Ce système est intimement lié à un certain statut du cinéma, dans la mesure où il véhicule l'idée d'un cinéma comme divertissement, ce qui se ressent inévitablement sur la production. Après la deuxième guerre mondiale, le cinéma hollywoodien doit accepter la diversité des attentes et des formes d'expressions cinématographiques et abandonner son système d'autocensure. La classification aujourd'hui en vigueur spécifie différentes catégories suivant les types d'audience, où toute production peut trouver sa place. Mais elle ne met néanmoins pas fin à la problématique de la censure au cinéma, dans la mesure où la diffusion des films se fait suivant leur classification : pour rentrer dans telle ou telle catégorie, il convient de se conformer à ses règles, ce qui revient à une certaine forme d'autocensure.

Références

- [1] Gerard LENNE, *Erotisme et cinéma*, éditions La Musardine, Paris, 1998
- [2] Gregory D. BLACK, *Restricting Entertainment : the Movies Censored*, in *Hollywood Censored : Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge University Press, New York, 1994, pp. 3-20
- [3] Garth JOWETT, "A Capacity for Evil" : *The 1915 Supreme Court Mutual Decision*, in *Controlling Hollywood : Censorship and Regulation in the Studio Era*, dirigé par Matthew BERNSTEIN, Rutgers University Press, New Brunswick, 1999, pp. 16-40
- [4] Joël AUGROS et Kira KITSOPANIDOU, *L'économie du cinéma américain - Histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*, Armand Collin Cinéma, Paris, 2009
- [5] *Mutual Film Corporation v. Industrial Commission of Ohio*, 236 U.S. 230, 1915 (décision de la Cour Suprême des Etats-Unis)
- [6] Matthew BERNSTEIN, Introduction à *Controlling Hollywood : Censorship and Regulation in the Studio Era*, dirigé par Matthew BERNSTEIN, Rutgers University Press, New Brunswick, 1999, pp. 1-15
- [7] Gregory D. BLACK, *The Hays Office and A Morale Code For the Movies*, in *Hollywood Censored : Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge University Press, New York, 1994, pp. 21-47
- [8] Steven J. ROSS, *Hollywood, Jews and America*, in *Reviews in American History*, Vol. 30, No. 4, Dec. 2002, pp. 622-630
- [9] Francis G. COUVARES, *Hollywood, Main Street and the Church : Trying to Censor the Movies before the Production Code*, in *Movie Censorship and American Culture*, édité par Francis G. COUVARES, University of Massachusetts Press, 2006, pp. 129-153
- [10] 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
- [11] Jean-Luc DOUIN, *Dictionnaire de la Censure au Cinéma*, Presses Universitaires de France, 1998
- [12] Thomas DOHERTY, *Pre Code Hollywood : Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*, Columbia University Press, New York, 1999, appendices
- [13] Gregory D. BLACK, *Sex, Sex, and more Sex*, in *Hollywood Censored : Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge University Press, New York, 1994, pp. 50-83
- [14] Marybeth HAMILTON, *Goodness Had Nothing to Do with It : Censoring Mae West*, in *Movie Censorship and American Culture*, édité par Francis G. COUVARES, University of Massachusetts Press, 2006, pp.
- [15] Peter DART, *Breaking the Code : A Historical Footnote*, *Cinema Journal*, Vol. 8, No. 1, Automne 1968, pp. 39-41
- [16] Matthew BERNSTEIN, *A Tale of Three Cities : The banning of Scarlet Street*, in *Controlling Hollywood : Censorship and Regulation in the Studio Era*, dirigé par Matthew BERNSTEIN, Rutgers University Press, New Brunswick, 1999, pp. 157-185
- [17] Ellen DRAPER, "Controversy Has Probably Destroyed Forever the Context" : *The Miracle and Movie Censorship in America in the 1950s*, in *Controlling Hollywood : Censorship and Regulation in the Studio Era*, dirigé par Matthew BERNSTEIN, Rutgers University Press, New Brunswick, 1999, pp. 186-205