1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

85 | 2018

Varia

Kia Afra, *The Hollywood Trust : Trade Associations and the Rise of the Studio System*

Frédéric Cavé

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/6622>

DOI : 10.4000/1895.6622

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2018

Pagination : 182-187

ISBN : 978-2-37029-085-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Frédéric Cavé, « Kia Afra, *The Hollywood Trust : Trade Associations and the Rise of the Studio System* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 85 | 2018, mis en ligne le 30 septembre 2018, consulté le 14 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/6622> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.6622>

Ce document a été généré automatiquement le 14 février 2022.

© AFRHC

Kia Afra, *The Hollywood Trust : Trade Associations and the Rise of the Studio System*

Frédéric Cavé

RÉFÉRENCE

Kia Afra, *The Hollywood Trust : Trade Associations and the Rise of the Studio System*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2016, 290 p.

- 1 Publié discrètement et lesté d'un prix prohibitif (\$100 environ), cet ouvrage de Kia Afra – issu d'une thèse intitulée « Hollywood's Trade Organizations : How Competition and Collaboration Forged a Vertically-Integrated Oligopoly. 1915-1928 » soutenue en 2011 – apporte pourtant une contribution novatrice dans le champ des études consacrées au système hollywoodien classique, en interrogeant la corrélation entre l'autocensure entreprise au sein de la production hollywoodienne et son combat pour conserver son impunité économique par le biais d'associations successives garantes de l'intérêt des *majors companies*. On remarquera la réécriture du titre faisant disparaître le terme « oligopole » au profit de « trust ». Cette modification corrige une information biaisée (le marché américain de production et de distribution de films dans les années 1910-1920 ne peut être qualifié d'« oligopole » au vu de la densité et de la diversité du secteur) et précise les acteurs principaux convoqués au fil des pages : Afra se concentre sur l'oligarchie hollywoodienne, progressivement obtenue par les principales compagnies et note ainsi le perpétuel mouvement d'un phœnix, renaissant sous des formes nouvelles sur les cendres de ses prédécesseurs depuis le démantèlement du Trust Edison. Par ailleurs, cet ouvrage s'inscrit dans un corpus renouvelé régulièrement par des travaux comme *Hollywood and the Law* (collectif publié par le BFI en 2015) ou ceux de Jenifer Fronc sur le National Board of Review sous le titre : *Monitoring the*

Movies : The Fight over Film Censorship in Early Twentieth-Century Urban America (University of Texas Press, 2017).

- 2 Kia Afra conçoit son imposante recherche comme complément aux nombreuses études anglo-saxonnes ayant pour sujet le fonctionnement du *studio system* ou l'organisation de l'auto-régulation à partir de la création de la Motion Picture Producers and Distributors of America, inc (MPPDA) en 1922. En préambule, il s'oppose sur plusieurs points à ses aînés, principalement Richard Maltby et Ruth Vasey, fers de lance du renouvellement des réflexions, savoirs et perspectives quant à l'étude de l'autocensure du cinéma hollywoodien depuis l'ouverture des archives en 1984. Nous avons déjà dit ici (1895 n° 74) l'importance de ces développements et redit là (1895 n° 79) le triste état de fait quant à leur (in)usage dans les travaux postérieurs des chercheurs francophones. Pour Afra cependant, ces historiens négligent un thème essentiel – la construction de l'oligarchie hollywoodienne – par la place prépondérante octroyée à la censure dans une forme d'autarcie insuffisamment reliée, selon lui, à des facteurs pluriels, au premier chef desquels l'importance de la gestion des attaques anti-trust opérées sur les studios dès le mitant des années 1910. Il reproche, d'une part, à Maltby d'abandonner l'observation du rôle de la MPPDA dans la sauvegarde des positions oligarchiques au profit de l'étude strictement censoriale, et, d'autre part, à Ruth Vasey de mettre principalement l'accent sur le développement de l'autocensure comme leurre contre les actions des exploitants indépendants dans la seconde partie des années 1920. Ces griefs à l'encontre de ces pionniers de la Nouvelle histoire sont toutefois excessifs : ces derniers n'ont jamais occulté les facteurs économiques (ils les ont même totalement réévalués même si le cas précis de l'intégration verticale est effectivement un parent pauvre de leurs conclusions). Par ailleurs, le renversement épistémologique opéré au début des années 1990 était si conséquent que les quelques universitaires s'étant penchés sur le sujet ne pouvaient couvrir l'ensemble du spectre, d'autant que leurs examens n'envisageaient pas la même période (les interrogations portaient plus ou moins sur la période 1927-1939). Leur choix s'est principalement arrêté sur des aspects socio-culturels qu'il s'agit à présent de compléter – leur discours n'ayant jamais ostracisé une démarche supplétive.
- 3 L'autre cible visée pour délimiter le champ d'action à venir est Douglas Gomery, coupable aux yeux d'Afra d'avoir abandonné les pistes réflexives de son *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains* (co-écrit avec Robert Allen en 1985, et édité en France par Nathan en 1993) au profit d'une histoire traditionnelle des studios, par le recours aux « grands hommes », par le cloisonnement de l'analyse interne, privilégiant le cas par cas à une étude à la fois plus fine et plus globale, notamment sur la question des interactions obligées autant au sein de l'industrie elle-même qu'avec l'ensemble de ses interlocuteurs (voir son *Hollywood Studio System* publié en 1986). Précisons, même si Afra ne le fait pas, que, dans la perspective qui nous intéresse – puisqu'elle croise la place des producteurs-distributeurs et celle des exploitants –, Gomery a également publié *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States* en 1992, recherche attentive au rôle et au statut des exploitants de salles. Sans vouer aux gémonies l'ensemble de ce livre, il est toutefois regrettable que la logique soit la même, à savoir la description de grands circuits nationaux (Publix, par exemple), de grands paris industriels (les transformations technologiques des salles) faisant fi de l'extrême complexité du secteur (le statut de l'exploitant indépendant et de son combat contre l'industrie ; l'explication détaillée des alliances nouées entre eux ou avec les

protestants à la fin des années 1920 ; la mise en place d'Uniform Exhibition Contract, par exemple) sur la période étudiée – reprenant finalement dans ce champ de recherche une écriture de l'histoire peu encline à une profonde reconfiguration des connaissances. Afra n'investit pas le champ bibliographique français mais force est de constater qu'il lui donnerait raison. La prise en compte de ces *Trade Associations*, dont on connaît pourtant l'apport capital, est circonscrite à l'étude de la plus célèbre d'entre elles : la MPPDA. Depuis la thèse d'Henri Mercillon en 1952 (*Cinéma et monopoles. Le cinéma aux États-Unis : étude économique*) jusqu'à l'ouvrage de Joël Augros et Kira Kitsopanidou, *l'Économie du cinéma américain. Histoire d'une industrie et de ses stratégies* (Armand Colin, 2009), les travaux n'évoquent pas les deux premières associations de producteurs-distributeurs entre 1915 et 1921, le Motion Picture Board of Trade (MPBT) puis la National Association of the Motion Picture Industry (NAMPI) (dommage que ce dernier livre, ne pouvant profiter de cette étude, ait été réédité en 2016 sous le titre *Une histoire du cinéma américain : stratégies, révolutions et mutations au XX^e siècle*).

- 4 Partant de ces points de divergences et de ces insuffisances, Kia Afra réfléchit d'abord à une simple question historiographique : comment se fait-il que les études menées sur cette période aient omis de réfléchir et de reconstituer la mise en place de l'oligarchie hollywoodienne à partir de 1915 jusqu'au début des années 1930 ? Pourquoi les recherches menées depuis les années 1970 construisent-elles une histoire indépendante de chaque compagnie alors que leurs relations constituent un ressort capital à l'établissement d'« Hollywood », comme entité homogène ? L'ambition du livre est donc, non de répondre directement à ces questions préliminaires, mais d'entreprendre la désignation puis l'étude de la clé de voûte du « génie du système ». De fait, à la question « comment advient un système oligarchique (Hollywood) au sein de l'industrie cinématographique américaine ? », Afra répond : non pas par le développement individuel, aussi pertinent soit-il, mais plus précisément par la compétition et la constitution d'associations commerciales (*Trade Associations*) basées sur une collaboration institutionnalisée et réglementée des studios entre eux, avec pour action principale les modalités de l'autorégulation afin d'endiguer les intrusions gouvernementales dans la gestion hégémonique des différentes compagnies. C'est la fusion coordonnée des défis liés à la censure et aux lois antitrust qui s'avère l'objet du livre, à ceci près que, malgré les assertions de l'auteur, la dominante choisie demeure principalement économique (la gestion des lois anti-trust et la mise en place de l'intégration verticale) dans ce « nécessaire mariage de convenance » (p. 272). En d'autres termes, sans pour autant la convoquer explicitement, l'auteur reprend l'hypothèse de Mae Huetting émise en 1944 dans son *Economic Control of the Motion Picture Industry. A Study in Industrial Organization* : « il est devenu évident que la production des films n'est pas un phénomène pouvant être étudié pour lui-même. Presque toutes les questions concernant la production cinématographique menaient à la distribution et à l'exploitation [...]. Plus que la plupart des industries, il apparut que l'industrie du cinéma est un labyrinthe de relations complexes. Aucun aspect n'est intelligible sauf dans le cadre d'un ensemble ».
- 5 En huit chapitres, trois *Trade Associations* (le MPBT, la NAMPI et la MPPDA) sont auscultées depuis la logique de leur création jusqu'à leur dissolution (ou mutation) en passant au crible les principaux chantiers économiques entre 1915 et 1928, soit de l'application de la décision *Mutual v. Ohio* (privant le cinéma de la protection du premier amendement de la constitution prônant une totale liberté d'expression) jusqu'au déploiement du parlant. Il est regrettable que le livre s'achève sur une date moins

justifiée (Afra passe le relais à des travaux déjà effectués sur le studio system au cours des années 1930). Prendre en compte la conception et la rédaction du Code de production en 1930 (trop rapidement évoqué) aurait permis de mettre en perspective ce texte célèbre dans l'enchevêtrement du processus longuement décrit (le démantèlement du Trust Edison à l'instauration d'un nouveau cartel vigoureux : la MPPDA), d'autant qu'il s'inscrit indubitablement dans les hypothèses développées. Néanmoins, le livre s'achève sur deux positions enchevêtrées : les années 1927-1928 sont importantes car elles engagent la restructuration du secteur cinématographique et consacrent définitivement l'ensemble de l'intégration verticale. Ce processus sera, en même temps, attaqué par la *Federal Trade Commission* qui en ordonne le démantèlement (le « cease-and-desist order », au départ censé désagréger la production de l'exploitation mais qui finira par demander l'arrêt du *block-booking*... ce qui ne sera pas non plus respecté !) en 1927 via le procès intenté à la Paramount et à la Famous Players-Lasky. Il s'agit donc de montrer que l'explosion (de puissance) engage conjointement le désir de désagrégation, même si ce dernier n'aura véritablement lieu que vingt ans plus tard, en 1948, avec le *divorcement*, conséquence du *Paramount case*, séparant les activités de production et de distribution des activités d'exploitation.

- 6 Avant tout, le livre aborde la constitution d'associations et leurs stratégies au regard de leurs intérêts. Il s'ouvre par une étude des conséquences de la décision *Mutual v. Ohio*, dont on a beaucoup glosé le caractère liberticide (à commencer par *The Rise and Fall of Free Speech in America* de David Wark Griffith en 1916). À la suite du travail Garth Jowett, l'auteur place cet événement dans une perspective économique mettant en valeur l'entrave financière de la décision de justice qui aboutira à la création du Motion Picture Board of Trade. Cette première association est le chaînon manquant entre la chute du Trust Edison et la création de la NAMPI en 1916. Certes, sa courte durée (un an) amène, au pire, à la passer sous silence, au mieux, à la considérer comme un prototype des associations futures. Or, Afra couvre ici un moment essentiel, séminal, qui permet déjà de mieux comprendre les positions stratégiques élaborées par certains producteurs et distributeurs pour lutter contre l'intervention gouvernementale. En effet, il s'attarde longuement sur les auditions menées en 1916 pour statuer sur la proposition de loi Hugues en faveur d'une censure fédérale. Afra reprend ici une histoire reconstituée de façon parcellaire dans de nombreux ouvrages mais donne une clé de compréhension plus convaincante sur l'attitude de la Paramount et de ses partenaires, en faveur d'une censure globale : depuis 1914, la Paramount s'était lancée dans la distribution à l'échelon national et sa pratique du *block-booking* – alors totalement minoritaire – demandait une absolue rigueur structurelle dans la législation du commerce inter-états afin de garantir une rotation des copies parfaitement huilée. Les membres du MPBT sont, de leur côté, encore affiliés à des zones géographiques localisées et soumis à un contrôle « à échelle humaine » qu'il est possible de négocier. Ils sont aidés en cela par les exploitants qui prennent à cœur leur responsabilité au sein de la communauté (ils sont à l'écoute des autorités et sommités locales, coupent les films en fonction des réactions, etc.). Cette querelle aura des conséquences autant sur la création de la NAMPI que sur celle de la MPPDA, et consolidera non pas des positions idéologiques (Paramount retournera sa veste) mais des alliances avec le gouvernement, les différents ministres des transports, de la communication, des postes, de l'économie. Elle montre également le pouvoir des studios dans la modification des textes législatifs, car peu d'historiens mentionnent le fait que le sénateur Hugues amenda sa proposition de loi en tenant compte des arguments de la Paramount, mais ne cédant pas sur la

censure en amont de la diffusion ; peu d'histoires du cinéma relatent également les alliances complexes qui nouent les producteurs-distributeurs aux exploitants (dans ce cas précis, le MPBT et la MPELA) afin de comprendre que leurs relations tumultueuses ont construit Hollywood.

- 7 Ces rapports commerciaux inamicaux entraînent la création de la NAMPI, association créée pour permettre une meilleure inclusion des exploitants indépendants dans la structuration du cinéma. Afra y consacre quatre longs chapitres – c'est là le cœur de l'ouvrage, son point névralgique dont l'unique attention se serait suffie à elle-même (à notre connaissance, cet apport est le plus complet jamais écrit sur le sujet). Ce n'est pas de trop tant cette organisation n'a jamais été jugée digne d'intérêt, notamment à cause des propos discréditant son efficacité lors de la création de la MPPDA en 1922. Or, la consultation de la presse d'époque montre que son président, William Brady, fut investi et que les opérations montées par cette organisation (qui rassemble 90 % des membres de l'industrie cinématographique toute entière en 1917 !) seront souvent des victoires en sa faveur (en ce qui concerne la censure fédérale, les projections le dimanche, l'assimilation des associations parallèles, etc.). Bon nombre d'actions et de méthodes seront repris par la MPPDA qui saura en tirer bénéfices (à titre d'exemple, la campagne contre l'établissement de la censure dans le Massachusetts en 1922 use des procédés analogues à ceux employés en 1915 ou en 1921). Prenant au sérieux l'analyse, Afra découpe la période 1916-1921 en trois segments (avant, pendant et après la Première Guerre mondiale) et décrit patiemment les tractations qui verront la mise en place d'une véritable standardisation du secteur sur l'ensemble du territoire. Cette standardisation se heurte à une augmentation conséquente de fermetures de cinémas due notamment à une variété de taxes à la charge de exploitants. Loin de s'en satisfaire puisque l'association concentre aussi bien les distributeurs que les exploitants, la NAMPI fera de l'étranglement fiscal son cheval de bataille en acceptant en contrepartie la mise en place de bureaux d'« autorisation de mise sur le marché » contrôlant la mise en circulation des films. Afra revient également sur l'expansion de la Paramount à la fin des années 1910, sur l'intégration verticale, ou sur la mise en place des FILM Board of Trade (commissions locales en charge de l'arbitrage des litiges entre les distributeurs et les exploitants, dont William Hays, plus tard, saura user avec habilité), sans négliger les propositions d'autorégulation (par une commission présidée par Griffith justement). En somme, il s'agit ici d'en explorer les multiples activités, d'en comprendre les divers mécanismes et d'y percevoir d'ores et déjà les ruses économico-politiciennes avant et pendant la Grande Guerre qui aboutiront à un schisme irrémédiable entre la NAMPI et les exploitants, dont les conséquences belliqueuses ne cesseront tout au long des années 1920.
- 8 Voulant protéger leurs intérêts et renforcer leur mainmise sur l'exploitation, les *majors* fondent la MPPDA, à laquelle trois chapitres sont consacrés, depuis l'engagement de William Hays comme président jusqu'aux conséquences, en 1928, du congrès de 1927 sur les pratiques commerciales (*Trade Practice Conference*). L'ouvrage pousse l'étude jusqu'au survol de la rédaction du Code de production. Sur ces deux bornes de l'historiographie hollywoodienne (la nomination de Hays et la rédaction du Code de production), l'ouvrage ne déploie pas une étude attentive, balayant hors champ ces deux sujets marginaux vis-à-vis de cette histoire économique. Plus généralement, les aspects liés aux procédures en vigueur au sein de la MPPDA sont omis ou évoqués par des paragraphes de longueurs diverses mais qui indubitablement survolent leur objet, sans doute à des fins de démarcation (ces thèmes étant plus développés ailleurs, nul

besoin de les analyser ici) appuyant une démarche interdisant tout recours à une étude filmique (sur ce point, tacitement, Afra rejoint les positions de Gomery dans *Faire l'histoire du cinéma*). C'est pourquoi les formalités du *Studio Relations Committee*, bureau qui intervient sur le contenu des films à partir de 1927 ne sont pas du tout retenues ici. Néanmoins, force est de constater qu'Afra porte un regard novateur sur des événements plus connus des études censoriales (la lutte contre la censure dans le Massachusetts, la mise au point de la « formula », l'utilisation d'un contrat de location unique, etc.) ou cherche à notifier les chantiers internes peu évoqués par d'autres chercheurs (les luttes sociales dans les studios notamment dues aux réductions de salaire auxquelles Hays dut faire face). Si ces deux chapitres, brièvement résumés, articulent des données socio-économiques variables croisées avec des événements factuels dans l'organisation pratique de l'association, le troisième chapitre concernant la constitution de l'intégration verticale avec l'aide des investissements de Wall Street, opte franchement pour une histoire économique analysant les OPA réalisées dans un délai très court (1925-1926). Ces manigances se feront au détriment des exploitants (étrangement Afra ne rappelle pas qu'il y a, au cours des années 1920, environ 20 000 salles de cinéma à travers le pays et que les majors n'en détiendront jamais plus de 18 %), qui lutteront avec opiniâtreté. L'histoire de ces combats n'est pas encore écrite. Afra choisit de ne pas la traiter avec ampleur, car l'hypothèse a déjà été proposée par Ruth Vasey et qu'Afra prend ses distances avec cette explication, sans que le lecteur n'ait un aperçu de son argumentaire. Nous croyons pourtant que Vasey (soutenue par d'autres) développe une piste originale et valide à partir de cette base invisible (les exploitants indépendants) dans l'historiographie hollywoodienne. Afra envisage quant à lui un combat dans les hautes sphères (le gouvernement, Wall Street, etc.) et s'attarde naturellement sur le congrès consacré aux pratiques commerciales tenu en 1927, vu comme une première condamnation gouvernementale du « Hollywood Trust », dont il décrit les auditions et les conclusions (le retrait des formes de block-booking mais, *in fine*, le maintien de l'intégration verticale).

- 9 Les qualités de cet ambitieux travail, qui reprend le flambeau de Mae Huetting et d'Henri Mercillon (auteurs des premières études universitaires sur l'aspect économique des studios qui délaissaient cependant la responsabilité des *Trade Associations*), se retrouvent à plusieurs échelles. La plus repérable est la consultation de sources de première main variées et originales (à commencer par la compulsation des journaux de Wall Street, prolixes sur l'économie du cinéma hollywoodien, sans oublier les archives de la MPPDA, ni celles de Hays), couvrant un large spectre permettant une étude fine des points abordés. Certes, à mesure que se découvre la densité tentaculaire des agissements de ces organismes, les points d'attention se diversifient et les paragraphes s'amenuisent (surtout au chapitre 7) préférant un balayage plus succinct. Reste que la première moitié du livre est assurément novatrice, autant que la partie sur l'implication de Wall Street. Afra a véritablement cherché à s'affranchir de toutes personnalités au profit des groupes et des structures. Au prix d'un effort conceptuel, le lecteur trouvera une quantité considérable de sigles, d'associations, de « leagues » et de studios pour la plupart peu connus. L'auteur réussit son pari d'embrasser à la fois des faits précis (auditions, séminaires, décisions collégiales, basculements stratégiques) et d'y concevoir une vue d'ensemble conservant son axe d'interprétation de la période. On peut toutefois lui reprocher d'occultier les recherches antérieures travaillant sur d'autres formes de collusions avec des partenaires extérieurs, et ce malgré une abondante bibliographie. Par ailleurs, contredisant partiellement les assertions

introductives, le fonctionnement de l'autocensure hollywoodienne n'est pas traitée pour elle-même mais plutôt sollicitée comme un simple garde-fou. Le livre s'affranchit donc de tout film.

- 10 Reste que l'importance (quantitative et qualitative) des informations recueillies permet surtout de combler des zones d'ombres guère éclairées par l'impressionnant corpus américain sur ces questions. En définitive, ce livre rappelle ce qui s'avère passionnant dans ce champ historique : le sentiment vif d'une complémentarité dans la recherche, d'une perpétuelle ouverture de chantiers nouveaux, de questionnements, fussent-ils modestes, qui n'entravent pas les avancées, ni ne donnent l'impression d'un bégaiement d'intuitions déjà exploitées. Reste à trouver les voies d'une vulgarisation de l'ensemble de ces travaux pour qu'ils puissent enfin trouver la place qui leur revient dans la littérature francophone sur le cinéma hollywoodien.