1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

86 | 2018

Varia

Sheri Chinen Biesen, *Film Censorship. Regulating America's Screen*

Frédéric Cavé

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/7253>

DOI : 10.4000/1895.7253

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2018

Pagination : 204-208

ISBN : 978-2-37029-086-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Frédéric Cavé, « Sheri Chinen Biesen, *Film Censorship. Regulating America's Screen* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 86 | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 04 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/1895/7253> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7253>

Ce document a été généré automatiquement le 4 janvier 2023.

Tous droits réservés

Sheri Chinen Biesen, *Film Censorship. Regulating America's Screen*

Frédéric Cavé

RÉFÉRENCE

Sheri Chinen Biesen, *Film Censorship. Regulating America's Screen*, Short Cuts series, n° 67, Londres et New York, Wallflower, 2018, 163 p.

- 1 L'histoire de l'auto-régulation hollywoodienne est-elle soluble dans un court ouvrage de vulgarisation ? La question lancinante hante la lecture de ce livre modeste, parfois étrange, peu enclin à renouveler les études déjà nombreuses consacrées à ce sujet mais disposant, au gré du texte, quelques intuitions pertinentes quant à la manière de façonner une nouvelle histoire de cet objet insolite (à la fois texte, institution, mode de production, garde-fou politique et religieux, moyen d'expansion...).
- 2 Le projet de Biesen expose une belle envergure en introduction : une recherche s'étalant sur une vingtaine d'années, un désir de comparaison avec d'autres censures cinématographiques à travers le monde, une volonté diachronique (autant sur le continent américain qu'au-delà) et le recours aux archives de première main. Une gageure pour un livre ne totalisant pas plus de 163 pages (annexes comprises).
- 3 L'ouvrage se compose de quatre parties chronologiques dont seule la dernière présente un déséquilibre quantitatif notable (14 courtes pages) quand le double est privilégié dans les autres chapitres. Sans surprise, l'auteur navigue du cinéma des premiers temps jusqu'à 1933 (« Pre-Code Era »), sonde les années 1934-1945 (« Enforcing the Motion Picture Production Code »), avant d'analyser l'après-guerre entre 1945-1954 (« Post-war Developments ») puis le démantèlement progressif du système entre 1956 et 1966 (« Pushing the Envelope : The Demise of Code Censorship »). On peut féliciter une partie de l'entreprise comme celle de ne pas singulariser l'ère dite « Pré-code » afin de l'associer, plutôt, à la période qui la précède, ou bien de diviser les années 1940 et 1950 en fonction de départs significatifs (Hays en 1945, Breen en 1954) au lieu d'opérer une

scission déjà largement employée, celle obtenue par « *The Miracle Decision* » en 1952, concédant la liberté d'expression au médium cinématographique, amorce d'un assouplissement de la censure.

- 4 Néanmoins, ce découpage historique se heurte à un problème épistémologique (de quelle censure cinématographique parle-t-on ?), dont l'effet macroscopique s'avère un peu grossier : certaines informations sont datées et la structure chronologique (avènement/stabilité/déclin) neutralise soit des périodes importantes (le moment hétérodoxe de la Seconde Guerre mondiale n'est pas analysé avec la rectitude nécessaire), soit des interrogations nécessaires (pourquoi et comment des anomalies parviennent à échapper à la vigilance du système ?). L'étude de la censure hollywoodienne demande, à notre avis, une approche exactement inverse : définir plus méthodiquement son objet et observer avec une plus grande acuité son instabilité ontologique conditionnée par des allers-retours entre des études micro et macroscopiques faisant fi d'une téléologie quelque peu sommaire.
- 5 De là, il est aisé de contester certains de ses postulats (par exemple la place prépondérante de la moralité) ou de les interroger (le terme même de « censure » est-il le plus à même de rendre compte du phénomène étudié ?), ce que ne manque pas de faire ailleurs plusieurs recherches récentes. Laissant ces aspects de côté, Biesen propose toutefois une bibliographie imposante de sept pages dont la variété pourra permettre au lecteur intéressé une vision plus approfondie de l'auto-régulation depuis des études de cas solides jusqu'à des ouvrages plus théoriques, complétant la vocation indéniablement didactique de l'opus.
- 6 En revanche, la dimension pédagogique s'oublie à plusieurs endroits, par le mélange de propositions incertaines dont la confrontation laisse sceptique, notamment dans l'introduction (heureusement, ce désagrément disparaît dans la suite du texte). Ainsi, après avoir opposé la censure extérieure (gouvernementale, étatique et locale) à la censure interne (l'auto-régulation) dont elle n'explique, ni pour l'un, ni pour l'autre, le fonctionnement, et après avoir listé les sujets qu'elle entend aborder (les différentes périodes, les différents bureaux, le *Production Code*...), Biesen opère des collusions surprenantes. Sont convoqués Abbas Kiarostami et la censure en Iran, l'émigration de cinéastes européens fuyant le nazisme et l'apport du cinéma soviétique sur l'esthétique hollywoodienne. Tous sont conviés car soumis – sans que cela ne soit mis en perspective – à des régimes censoriaux. La démonstration s'arrête là où elle n'avait pas été esquissée. L'auteur n'explique pas ces filiations sibyllines. Est-ce à dire que les cinéastes ont fui la censure et l'ont importée ou que ces personnalités ont su s'y conformer, l'ayant connu ailleurs ? Que faire des propos de Kiarostami (et d'Akira Kurosawa) dont le rapport au *studio-system* hollywoodien est de près ou de loin inexistant ? Quoi qu'il en soit, comparer l'auto-régulation aux censures iranienne, hitlérienne et stalinienne (jdanovienne) nous paraît excessivement disproportionné et erroné. Il eût été plus probant de circonscrire la définition même de censure (en quoi ce système est-il différent de la censure traditionnelle ?) et de lui adjoindre les nuances nécessaires dans l'histoire du cinéma américain (expliquer la complexité de sa mise en place du fait de ses objectifs et moyens sur le territoire).
- 7 Au-delà des intentions liminaires, Biesen opte au cours de l'ouvrage pour des chapitres très brefs, évoquant un élément remarquable (et souvent usé) de la constitution de l'auto-régulation dont les piliers demeurent l'abandon de la protection du premier amendement sur la liberté d'expression et la pression moralisatrice. Ignorant

superbement la complexité de la censure dans le cinéma des premiers temps (réduit à quelques films emblématiques), Biesen balaie la décision *Mutual vs. Ohio*, considérée comme la première pierre de l'histoire à venir, là où, à la suite de Garth Jowett, plusieurs chercheurs ont apporté depuis une dizaine d'années des études autrement plus consistantes. De fait, l'ensemble de la première partie est à cette image : reprendre des lieux communs (tel que l'embauche de William Hays suite aux scandales Arbuckle ; la formule ; la liste des « Dont's and Be Carefuls », la rédaction et le contenu du Code de production) sans jamais chercher à les contextualiser dans un processus plus vaste, à les mettre en perspective. Finalement, la place est occupée par la reproduction des différentes listes, déjà publiées à maintes reprises (mais sans précautions historiographiques). Reproduisant les habitudes concernant l'usage de ce texte, l'auteur passe sous silence les multiples amendements opérés sur le Code au cours des années 1930 à 1950, ce qui pourtant lui aurait permis de mieux comprendre l'apparition de « cas d'exception », notamment au début des années 1930. Il nous semble qu'expliquer l'intérêt des femmes de censeurs pour les films de Mae West, le soutien de Jason Joy (premier directeur de l'instance régulatrice à l'ère dite du « Pré-Code ») aux films de gangsters, l'approbation des *musicals* de Busby Berkeley, les précisions apportées dans des documents complémentaires au Code de production en lui-même (par exemple, ce qui est entendu par « nudité »), aurait permis de porter à un public non-spécialiste des éléments donnant du sens à une période dont on se complaît à n'en explorer que les incongruités. Isoler et unifier la période 1930-1934 est une erreur lorsqu'on sait à quel point les méandres et les retournements furent nombreux. Dès lors, accoler un propos de Hays tenu en 1932 à des films de 1930-1931 n'est pas opportun (mais opportuniste).

- 8 Le deuxième chapitre, consacré à « l'Ère du Code » souffre des mêmes maux. À trop vouloir schématiser les informations deviennent fausses : Breen n'a pas été recruté en 1934 et était actif au sein du Studio Relation Committee (SRC) depuis 1932 prenant part à l'ère « pré-Code », les « valeurs morales compensatoires » ne sont pas de son initiative ni une de ses exigences propres, il n'a pas interdit la ressortie de *Footlight Parade* en 1935 (mais a demandé des ajustements, des coupes), la Legion of Decency n'est pas une initiative des autorités de l'Église catholique, etc. D'autres informations ne sont quant à elles pas données. Il était attendu des données sur la constitution de la MPPDA puis de ses instances gouvernant la censure (SRC puis PCA) afin de mieux comprendre les modalités de la censure intra-filmique régie par des agents allogènes (les Églises, l'État, les syndicats, les lobbies, les marchés étrangers, les exploitants de salles).
- 9 Hormis ces inexactitudes, le livre ouvre parfois des brèches dans son discours conventionnel, prenant pour objet des situations plus subtiles ; chaque chapitre étant composé de paragraphes brefs à partir d'un film singulier (le plus souvent très connu des cinéphiles). En témoigne le cas compliqué de *Klondike Annie* de Mae West (réalisé par Raoul Walsh) auquel la PCA apporte des changements mais diffusé pourtant par la Paramount sans les autorisations préalables, de *The Letter* (William Wyler, 1940) dont la mise en production en 1938 se heurte au souvenir de la sortie tumultueuse de la version de 1929, de *The Lost Week-End* dont les récriminations n'empêcheront pas le tournage ou *The Phantom Lady* et *Scarlett Street* dont les supports publicitaires subvertissent là encore les recommandations. Ces exemples amoindrissent le totalitarisme artistique évoqué quelques pages auparavant et permet à Biesen d'apporter quelques éclairages sur la négociation hollywoodienne autour des années 1936-1940, notamment sur *Gone with the Wind*, dont on aime rappeler le transgressif « *Frankly, my dear, I don't give a damn* »

[Franchement, mon chou, je m'en fous], pourtant autorisé suite à de nombreuses concessions de la part de Selznick et à une démarche plus globale d'un amendement au Code (initiée en 1939 avec le court-métrage de la Warner *The Man Without Country*), concernant les insanités. De fait, contrairement à une idée si répandue, Selznick n'a donc pas méprisé « l'autorité » de la MPPDA.

- 10 Délaissant la période 1939-1945 (quelques pages qui résument l'avènement du Film noir sur lequel Biesen a travaillé par ailleurs), le quatrième chapitre aborde les modifications censoriales après la Seconde guerre mondiale initiées par Geoffrey Shurlock, alors adjoint de Joseph Breen. Il s'agit de prendre acte de mutations engendrées par la guerre, de se dégager du Code Hays pour accorder une place plus conséquente à la représentation des traumatismes contemporains (d'autant que des images des combats, des mutilations, des cadavres de G.I. ensanglantés ont été montrées sur les écrans américains au cours du conflit, parfois en couleurs). Sont analysés ici les cas principaux de la sortie de *The Outlaw* et de la bataille publicitaire que Hugues entreprit envers et contre tous, de *Crossfire* et des personnages atteints de déficiences psychologiques avant de s'attarder sur les conséquences des auditions menées durant la chasse aux sorcières. Il n'est pas aisé de glisser sans indications ni changement de focale de la censure interne à une censure politique externe. Mais, le choix de Biesen est original dans la mesure où, contrairement aux études ayant l'auto-régulation pour objet, elle démontre une variété possible d'interventions dans le champ cinématographique. On comprend en creux le rôle minimal de la PCA sur les interrogatoires et autres déclarations liées aux auditions de l'HUAC. D'autre part, l'auteur atteste d'un usage d'outils de régulation désuets aux vues des mutations sociales entre 1945-1953, une des qualités du livre étant ici de ne pas se contenter de n'explorer qu'une seule voie de censure du cinéma américain (celle du Code Hays, en l'occurrence). Le chapitre se clôt sur d'autres exemples (*A Streetcar Named Desire*, *Detective Story*, *Japanese War Bride*...) qui défient les clauses du Code, ce qui amènera, une nouvelle fois, à des ajustements en 1951, avant d'analyser brièvement la distribution des films étrangers (européens pour la plupart), loups dans la bergerie, qui seront à l'origine de la « *Miracle Decision* » (concernant *Il Miracolo* de Rossellini), soit la protection du premier et quatrième amendements concernant la liberté d'expression du médium cinématographique.
- 11 Le dernier chapitre interroge les mutations nombreuses des années 1950. Suite au retrait de Joseph Breen et contemporaine de la mort de William Hays (tous deux en 1954), la distribution de films noirs (*The Big Combo*, *Kiss Me Deadly*) puis de *The Man With Golden Arm*, accompagnée de succès publics provoque des révisions importantes, notamment en 1956 autorisant la représentation des drogues, de la prostitution, de l'avortement, des accouchements, et des relations interraciales (« misgenderation »). Cette libéralisation s'accompagne d'une redéfinition de l'obscénité par la Cour Suprême (en 1957) et d'un assouplissement de la classification de la Legion of Decency.
- 12 Ces derniers chapitres portent finalement leur attention sur une période moins bien documentée, notamment par les sources de premières mains numérisées (les documents de la MPPDA s'arrêtent en 1939). Bien que les informations demeurent superficielles et appellent des études plus prononcées, elles s'avèrent suffisamment roboratives. Trop de discours critiques et universitaires s'appuient, par méconnaissance, sur des collusions datées et analysent les films du mitan des années 1950 jusqu'à l'apparition du Nouvel Hollywood selon le cadre initial du Code de

production, niant systématiquement ses bouleversements, parfois apparus dans des délais extrêmement courts, lesquels demandent de fait une attention plus soutenue sur les dates de production, de sortie. L'ouvrage tempère ainsi cette volonté trop unificatrice (selon ces discours, le Code de production fonctionne selon la même cadence et la même autorité de 1934 à 1968).

- 13 La complexité du secteur après 1968 et le culte du secret de la MPAA sur la réflexion menée autour de l'auto-régulation (et de la censure toujours active aux États-Unis) à partir des années 1980 obligent les dernières analyses à un étayage moins élaboré (parlons plutôt de balayage). Biesen s'appuyant sur des recherches en cours, dont l'aspect épars et morcelé rend difficile la synthèse vulgarisatrice (d'autant qu'il est permis de soupçonner un intérêt amoindri de la part de l'auteur pour ces défis contemporains). Pourtant, bien des manières de faire n'ont pas disparu. L'atténuation des contenus romanesques souhaitées par la Formula en 1924 reste de mise dans les années 1980 (les adaptations des romans *First Blood* ou *Nothing Lasts Forever* sont édulcorées pour être portées à l'écran, devenant *Rambo* et *Piège de cristal*).
- 14 La principale qualité du livre reste toutefois la mise en évidence de la capacité mutagène du Code de production. Les personnes ayant eu la charge de faire appliquer l'auto-régulation ont su diversifier les approches, les modèles, et se révèlent ainsi plus à l'écoute des temps qu'on a bien voulu le dire. Ces révolutions ont été possibles par le biais de facteurs inéluctables (la mort progressive de ses représentants, départs, béances de plusieurs années à la tête de la MPAA entre 1963 et 1966, etc.) au cours de son histoire. Pour un ouvrage de vulgarisation aussi modeste, Biesen trouve en fin de compte un consensus en conjuguant trois dimensions ici remarquablement entrecroisées : un regard sur les films, sur les hommes, et sur la structure générale du système. Certes, on peut reprocher à de multiples reprises la focale employée, le choix unique de films reconnus pour leur résistance à l'endroit de la censure, une iconographie limitée à des portraits officiels (tous les responsables posant dignement à leur bureau, affiches publicitaires), mais on peut reconnaître une approche différente de celle proposée généralement en France (plus documentée, plus précise) qui a pour mérite d'inciter à entreprendre la relecture de cette période avec plus de clairvoyance et de justesse.