ECOLE NATIONALE DES CHARTES

Alicia LEÓN Y BARELLA
diplômée de master

Sauver l'écran en danger

Le cinéma américain en France (1926-1936) domination et résistances

--

PREMIER TOME

Thèse
pour le diplôme d'archiviste paléographe
2012

Remerciements

Mme Elisabeth Parinet et M. Pascal Ory ont bien voulu diriger mon étude, à l'Ecole des chartes et à l'Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne. Pour leur attention, leurs encouragements et leurs précieux conseils, je tiens ici à exprimer ma profonde gratitude. Je remercie également M. Jacques Portes qui a bien voulu me guider dans mes recherches.

Les nombreux conseils de MM. Dimitri Vezyroglou et Christophe Gauthier ainsi que le séminaire « Histoire culturelle du cinéma » qu'ils animent avec Mme Anne Kerlan ont été d'une très grande aide pour mes recherches. Qu'ils en soient ici remerciés.

Ce travail n'aurait pu aboutir sans l'aide des équipes des Archives et des Bibliothèques. Qu'il me soit donc permis de remercier ici M. Alain Carou, conservateur au département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France, Mme Nicole Brondel, chargée d'études documentaires aux Archives nationales (section XIX^{e} siècle), qui a bien voulu me faciliter l'accès aux fonds du ministère des Beaux-Arts, et le service des Archives de la Bibliothèque du Film, en particulier MM. Régis Robert et Valdo Kneubühler.

Je tiens à remercier tout particulièrement, à la Bibliothèque du Film, Mmes Nathalie Benajam, Sophie Hébert et Laurence Lécuyer, pour l'intérêt qu'elles ont témoigné à mes recherches et pour les facilités d'accès aux fonds qu'elles ont bien voulu m'accorder, pendant mon stage à la BiFi et après.

Je voudrais remercier chaleureusement toutes les personnes qui m'ont aidée, encouragée et soutenue, notamment Hélène Gasnault, Pierre Marcotte et Maryse Vaissière pour leurs relectures attentives, Camille Rebours qui a bien voulu me faire bénéficier de son savoir sur Léon Gaumont et les méandres de la GMG, Aurore Cartier, Olympe Crocq, Lucie Leprevost, Laurie Marguet, François Michel, et Johanna Zanon.

Je tiens également à remercier Renée et Gilberte pour leur patience et leur attention, Laure et Karim, pour leurs encouragements et précieuses corrections, et, pour leur aide constante, mes parents, qui m'ont donné le goût du cinéma, de l'Amérique et de la résistance.

Un grand merci, enfin, à Fanny.

Sommaire

Introduction 11
Présentation et état des sources 31
Bibliographie 59

Première partie : La France submergée par le film américain (1926-1929) 81

Chapitre 1. Le paysage cinématographique français 85
Chapitre 2. Le film américain en France : facteurs et moyens d'une domination 107
Chapitre 3. Les Français face à Hollywood 131
Chapitre 4. L'attitude des pouvoirs publics 167

Deuxième partie : La révolution du parlant, un espoir est né (1929-1933) 197

Chapitre 5. L'arrivée du parlant en France : méfiance et espérances 200
Chapitre 6. Renaissance d'une nation cinématographique 218
Chapitre 7. La fin d'un espoir ? 254

Troisième partie : L'échec de la reconquête des écrans (1933-1936) 285

Chapitre 8. Le cinéma français en faillite 288
Chapitre 9. Le film étranger reprend ses droits 306
Chapitre 10. Nouvelles orientations pour la protection du film français 339

Conclusion 367

Abréviations

ACE : Alliance Cinématographique Européenne

AFRHC : Association Française de Recherche en Histoire du Cinéma

APPC : Association Professionnelle de la Presse Cinématographique

Arch. Aff. Etr. : Archives du ministère des Affaires étrangères

Arch. Nat. : Archives nationales

BFI : British Film Institute

BiFi : Bibliothèque du Film

BNC : Banque nationale de crédit

BnF : Bibliothèque nationale de France

BnF-ASP : département des Arts du Spectacle à la Bibliothèque nationale de France

CSC : Conseil supérieur du cinématographe

CNE : Conseil national économique

GFFA : Gaumont-Franco Film-Aubert

GMG : Gaumont-Metro-Goldwyn

IHTP : Institut d'histoire du temps présent

MAE : Ministère des Affaires étrangères

MGM : Metro-Goldwyn-Mayer

MPPDA : Motion Picture Producers and Distributors of America

RKO : Radio-Keith-Orpheum

SAF : Société anonyme française

SDN : Société des Nations

Ufa : Universum-Film-Aktiengesellschaft

VO : version originale

VOST : version originale sous-titrée

Avertissement

Cette thèse se présente en deux volumes, le second étant consacré aux annexes et à l'index. La numérotation est continue.

Sauf mention contraire, les traductions de citations pouvant apparaître dans le texte sont de nous.

Sauf mention contraire, les mots soulignés au sein d'une citation l'ont été par l'auteur de la citation.

Lorsqu'un film est évoqué, nous indiquons systématiquement l'année de production (qui peut être différente de l'année de sortie en salles), le réalisateur et la maison de production.

The American Motion Picture Industry stood on a mountaintop from which the beacon of its silver screen was sending rays of light and color and joy into every corner of the earth.

William H. Hays
Mémoires, 1955

Telle une immense araignée,
la production américaine tissait sans relâche sa toile autour du globe.
Fritz Lang, « Concurrence ou collaboration »
Cinéa-Ciné pour tous, 15 mars 1926

Introduction

Les catholiques ont le Vatican.
Les musulmans ont la Mecque.
Les communistes, Moscou.
Les femmes, Paris.
Mais pour les hommes et les femmes de toutes les nations, de toutes les croyances, de toutes les latitudes, une ville est née depuis un quart de siècle, plus fascinante et plus universelle que tous les sanctuaires. Elle s'appelle Hollywood.
Hollywood ![1]

Par ces mots, s'ouvre l'ouvrage de Joseph Kessel sur « la ville enchantée ». Plus qu'aucune autre culture, religion ou idéologie, Hollywood est universelle. Elle est l'objet d'une fascination sans égale, due à ses films, à ses stars, à la mythologie et aux fantasmes qu'elle véhicule. Mais la ville de Kessel est également une « ville mirage », avec tout ce que cette notion comporte de faux-semblants et de dangers. Car, avec le succès international du cinéma américain et, donc, de la culture américaine, c'est la puissance, économique et politique, des Etats-Unis qui en sort consolidée.

En janvier 2011, *La Fabrique de l'Histoire*, sur la radio France Culture, consacrait une série d'émissions[2] au *soft power* américain. Ce concept, inventé par le théoricien des relations internationales Joseph S. Nye en 1991 dans *Bound to Lead*[3], est né en réaction aux thèses qui évoquaient le déclin de la puissance américaine[4]. Pour Joseph S. Nye, cette puissance, dans le monde contemporain, ne peut plus être évaluée uniquement en des termes politiques et militaires : il faut désormais prendre en compte la capacité de séduire et de persuader les autres Etats, sans avoir à user de la force ou de la menace, ne pas se contenter de conquérir des territoires ou des marchés mais gagner les âmes et les esprits en imposant ses valeurs, son mode de vie et de pensée. Ce *soft power* « consiste à obtenir des autres qu'ils veuillent la même chose que vous (…) et repose sur l'attrait des idées dont vous êtes le champion[5]. » Les fondements de ce « pouvoir en douceur » sont des ressources intangibles, au premier rang desquelles la culture.

Significativement, une de ces émissions[6] était dédiée au cinéma, avec pour intervenants Jean-Pierre

1. J. Kessel, *Hollywood ville mirage* [1937], Paris : Ramsay, Poche-Cinéma, 1989, p. 7.
2. Du 3 au 6 janvier, quatre émissions, présentées par Emmanuel Laurentin.
3. J.S. Nye, *Bound to Lead : The Changing Nature of American Power*, New York : Basic Books, 1991. Traduction française par B. Delorme : *Le leadership américain : quand les règles du jeu changent*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1992.
4. Ces thèses sont, entre autres, développées par l'Anglais Paul Kennedy dans *Rise and Fall of the Great Powers*, New York : Random House, 1987. Traduction française par M.-A. Cochez et J.-L. Lebrave : *Naissance et déclin des grandes puissances : transformations économiques et conflits militaires entre 1500 et 2000*, Paris : Payot, 1989.
5. *Ibid.*, p. 28.
6. Emission du 5 janvier : Histoire du Soft Power 3/4. Résumé de l'émission : « Archives autour de l'accord Blum-Byrnes, accord franco-américain, signé le 28 mai 1946 par le secrétaire d'Etat des Etats-Unis, James F. Byrnes et les représentants du gouvernement français,

Bertin-Maghit et Laurent Le Forestier[1]. Le cinéma était considéré comme vecteur de ce *soft power* et l'on y étudiait les accords Blum-Byrnes de 1946 et ses conséquences en France, accords vus comme le moment-rupture, à partir duquel le cinéma américain se mit à « envahir » les salles françaises. Ces accords restent en effet gravés dans la mémoire collective comme la défaite du cinéma français face au cinéma américain, mais aussi comme la naissance d'un fort mouvement de contestation à l'égard de cette « invasion ». Cette émission ne déroge pas à la règle, en n'évoquant que très succinctement les acquis de l'entre-deux-guerres, en faisant de ces accords l'aboutissement d'une politique du cinéma commencée en 1940 pour Bertin-Maghit et en 1936 pour Le Forestier. L'enjeu de notre travail sera de replacer la période de l'entre-deux-guerres dans le long processus de protection du film français, nécessairement lié aux mouvements de contestation à l'égard de la présence des films américains en France. Pour ce faire, cette étude emprunte à divers champs historiques, qu'il convient de rappeler ici.

Un carrefour historiographique

S'inscrire dans une histoire culturelle du cinéma

Notre propos n'ambitionnera pas, ou plutôt, ne se contentera pas de revenir sur la politique du cinéma français, des travaux de ce type ayant déjà été publiés, en particulier par Paul Léglise[2], dans une analyse principalement institutionnelle et juridique. Nous ne procéderons pas non plus à une approche esthétique du cinéma américain des années vingt et trente et l'analyse des films eux-mêmes sera finalement très restreinte ici. L'optique choisie est plutôt celle d'une « nouvelle histoire du cinéma », plus si nouvelle au demeurant, histoire

Léon Blum et Jean Monnet, liquidant une partie de la dette française envers les Etats-Unis en échange d'une exigence : que toutes les salles de cinéma françaises soient ouvertes au cinéma américain. ».
Adresse URL : http://www.franceculture.com/emission-la-fabrique-de-l-histoire-histoire-du-soft-power-34-2011-01-05.html

1. Jean-Pierre Bertin-Maghit est spécialiste du cinéma français sous l'Occupation, tandis que Laurent Le Forestier s'est notamment spécialisé dans le cinéma français des premiers temps (Pathé, Louis Feuillade).
2. P. Léglise, *Histoire de la politique du cinéma français*, vol. 1 : *Le cinéma et la IIIe République*, Paris : Filméditions, 1970.

qui s'éloigne des écueils encyclopédiques – représentés par l'*Histoire générale du cinéma* de Georges Sadoul, parue pour la première fois en 1949 – ou esthétiques et qui cherche à réparer les échecs de « tous ces historiens du cinéma, artisans de solides monographies plus ou moins étoffées, [mais qui] ne nous permettent guère d'appréhender le rôle de cet art dans la civilisation de ce premier vingtième siècle », ainsi que l'exposait Robert Mandrou dès 1958[1]. Cette nouvelle histoire du cinéma a pour principes le recours à des sources de première main et une prise de distance à l'égard de tout jugement de valeur : il s'agit en somme de préférer le regard d'historien à celui du cinéphile, assertion qui peut sembler évidente, mais qui a pourtant longtemps été négligée dans l'étude de cet « art qui est plus qu'un art », pour reprendre l'expression de Robert Mandrou[2]. Il s'agit également de renoncer à utiliser le cinéma comme un simple objet où se reflèterait la société, comme un miroir, approche chère à Marc Ferro[3]. En somme c'est une « troisième voie » que propose l'histoire culturelle du cinéma :

> Elle ne fait ni l'histoire du cinéma pour le cinéma, selon un point de vue interniste aujourd'hui de plus en plus battu en brèche, ni l'histoire de la société « à travers » le cinéma, posture qui a jusqu'à présent cantonné l'approche historique du cinéma, au mieux, au rôle de supplétif d'une histoire sociale qui cherchait à se voir dans le film comme Narcisse dans son étang. C'est l'histoire du cinéma en tant que fait culturel, et donc en tant que fait constitutif du social, que nous appelons de nos vœux[4].

Le regard porté ici sera donc résolument culturel. Il s'agira d'appliquer au cinéma les principes de l'histoire culturelle, discipline apparue timidement dans les années soixante avant d'être définitivement légitimée dans les structures universitaires à partir des années quatre-vingt[5] (multiplication des ouvrages-manifestes, colloques et séminaires[6], et même questions du programme d'agrégation[7]). L'historien du culturel privilégie « l'ensemble des représentations collectives propres à une société[8] », tout en prenant en compte la double signification du mot *représentations* : le monde que l'on *se* représente – les représentations sont donc

1. R. Mandrou, « Histoire du cinéma », *Annales ESC,* 13e année, janvier-mars 1958, n°1, p. 141. Cité par C. Gauthier, « Le cinéma : une mémoire culturelle », *1895*, n° 52, septembre 2007, p. 10.
2. *Ibid*., p. 140. Cité par C. Gauthier, *art. cit.*, p. 9.
3. Par exemple dans *Cinéma et histoire*, Paris : Gallimard, 1993 ou dans *Le Cinéma, une vision de l'histoire*, Le Chêne, Paris : 2003.
4. D. Vezyroglou, « Questions de perspective : les archives personnelles et l'histoire culturelle du cinéma à travers le cas d'Abel Gance », in I. Bessière et J. A. Gili, dir., *Histoire du cinéma : Problématique des sources,* Paris : INHA, Maison des sciences de l'homme, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 2004, p. 151-162, à la p. 151.
5. On se reportera ici à l'article fondateur de Roger Chartier, « Le monde comme représentation », (*Annales ESC,* 44e année, 1989, n°6), ainsi qu'aux nombreux ouvrages et articles de Pascal Ory, en particulier « L'histoire culturelle de la France contemporaine : question et questionnement », *Vingtième siècle,* n°16, octobre-décembre 1987, p. 67-82.
6. Ainsi, le séminaire de J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli ouvert en 1991 et consacré à l'« Histoire culturelle de la France contemporaine », dans le cadre de l'Institut d'histoire du temps présent.
7. En 1988-1989, le thème de la question d'histoire contemporaine à l'agrégation est : « Histoire culturelle de l'Europe occidentale de 1919 à la fin des années 1950, croyances et pratiques religieuses, idées et pratiques politiques, courants intellectuels et artistiques et leurs relations avec les mentalités collectives, Allemagne, France, Espagne, Italie, Royaume-Uni ». Par la suite, des questions d'histoire médiévale et moderne ont à leur tour porté sur des questions culturelles.
8. P. Ory, « L'histoire culturelle de la France contemporaine, question et questionnement », *art. cit.*, p. 68.

là mentales – et le monde que l'on re-présente – l'expression de cet imaginaire mental –, sous forme de pratiques, de modes de vie, de productions concrètes ou symboliques. Il s'agira donc de s'inscrire dans une histoire culturelle du cinéma, prenant pour témoins les différents acteurs de cette société cinématographique : réalisateurs, producteurs, distributeurs, journalistes, hommes politiques et spectateurs. Pour saisir le discours produit par ces acteurs, nous avons opté pour un dépouillement de sources très variées, en particulier de périodiques spécialisés dans le cinéma et de quotidiens à large tirage, grâce auxquels nous avons pu saisir la place croissante allouée au cinéma dans ces pages[1]. Cette diversité des sources, qui est au cœur de l'histoire culturelle, a permis de porter un regard neuf sur la présence de Hollywood sur les écrans français comme des discours, dont la forme se construit, se précise et se fixe à ce moment précis, celui de l'entre-deux-guerres.

Or, de même que l'histoire culturelle est une « discipline carrefour[2] », qui « n'a pas vraiment de problème de frontières avec les deux grandes approches historiennes que sont respectivement l'histoire de l'économie et celle du politique[3] », notre étude sera nécessairement au croisement de plusieurs champs : technique, économique, social et politique, au niveau national comme international.

Ce dernier aspect, celui des relations internationales, a été profondément renouvelé par le champ de l'histoire culturelle. Longtemps, l'historien des relations internationales s'est restreint à l'étude de la diplomatie politique, qui s'est élargie par la suite, au moment des Trente Glorieuses, à une étude économique des relations internationales. Puis, à partir des années quatre-vingt, sous l'impulsion de Pierre Milza, des liens se nouent entre histoire des relations internationales et histoire culturelle :

> L'idée s'impose progressivement que dans l'étude des relations entre nations, les traités, les denrées et les hommes ne sont pas les seuls objets possibles. En d'autres termes, le diplomatique, l'économique et le démographique ne sont pas les seuls aspects de l'échange et de la circulation entre les nations. Les formes d'expression culturelle y sont également essentielles.[4]

Ainsi, un numéro de *Relations internationales* est consacré pour la première fois à « Culture et relations internationales » en 1981, puis, c'est un séminaire qui, entre 1991 et 2004, traite des relations culturelles internationales, dans le cadre de l'Institut d'histoire du temps présent (IHTP), et enfin un colloque,

1. Cf. Présentation et état des sources, p. 51-54.
2. J.-Y. Mollier, « Histoire culturelle », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala, dir., *Dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF, 2002, p. 266-267. Cité par Ph. Poirrier, dir., *L'histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie ?*, Dijon : Editions Universitaires de Dijon, 2008, p. 39.
3. P. Ory, *L'histoire culturelle*, Paris : PUF, 2008, p. 21.
4. Préface de J.-F. Sirinelli, in D. Rolland, *Histoire culturelle des relations internationales : carrefour méthodologique : XX^e siècle*, Paris : l'Harmattan, 2004, p. 7-8.

dont les actes parus en 2010 attestent de l'intérêt que suscite encore la question[1]. Ces deux champs historiographiques sont, en effet, nécessairement liés : l'histoire culturelle « étudie la circulation de tout ce qui est chargé de sens, au sein des sociétés données mais aussi entre elles[2] », d'autant plus qu'avec le XX^{e} siècle s'affirme un processus de globalisation qui brouille, sinon efface, les frontières et les barrières douanières, phénomène particulièrement sensible dans le domaine de la culture.

Cette récente histoire culturelle des relations internationales se donne pour objectif d'analyser ses objets selon trois approches, une approche formelle, une autre fonctionnelle et la dernière conjoncturelle. L'approche formelle consiste à définir les formes de la relation culturelle : nature de l'objet considéré (formes d'expression, institutions qui les gèrent, valeurs exprimées), nature de la relation opérée (en fonction de quatre binômes qui ne sont pas nécessairement contradictoires : relation publique/privée, ponctuelle/massive, informelle/structurée, éphémère/durable) et enfin le cadre de cette relation (s'agit-il de relations entre Etats ou entre groupes ethniques, idéologiques, etc. ?). L'approche fonctionnelle met en lumière les acteurs, les facteurs et les effets de cette relation, sans négliger de distinguer à chaque fois ce qui ressort du politique, de l'économique et du culturel. Enfin, l'approche conjoncturelle consiste à appliquer chacune de ces grilles de lecture à un espace propre, qu'il soit géographique, temporel ou social.

Il s'agit donc d'élargir encore la réflexion autour des relations culturelles internationales : ne plus se contenter de l'étude de la diplomatie culturelle – dimension institutionnelle, officielle et volontaire de ces relations – mais prendre également en compte les échanges et les transferts culturels – beaucoup plus délicats à analyser – au sein desquels est essentielle la notion d'*acculturation*, définie par Pascal Ory comme « la pénétration durable et reformulatrice d'une culture par une autre[3] ».

Cette approche est d'autant plus féconde à nos yeux que le *medium* que l'on étudie, le cinéma, est le symbole même de cette culture de masse qui abolit aisément – ou en tout cas plus facilement qu'aux siècles précédents – les frontières. Un autre pan historiographique que nous invoquerons donc ici et sur lequel notre étude se fondera est l'histoire de la culture de masse. D'abord analysée en France par des sociologues [4], ce n'est que tardivement que les historiens français en font un objet d'étude à part entière. Cette mise à l'écart est probablement due aux présupposés négatifs associés à cette culture (nivellement par le bas, aliénation,

1. M.-A. Matard-Bonucci, A. Dulphy, R. Frank et P. Ory, *Les relations culturelles internationales au XX^{e} siècle. De la diplomatie à l'acculturation*, Bruxelles : Peter Lang, 2010.
2. Préface de J.-F. Sirinelli, in D. Rolland, o*p. cit.*, p. 9.
3. Préface de P. Ory, in M.-A. Matard-Bonucci, A. Dulphy, R. Frank et P. Ory, o*p. cit.,* p. 19.
4. E. Morin, *L'Esprit du temps*, Paris : Grasset, 1962, ou encore Alain Touraine, dans un chapitre de *Sociologie de l'action*, Paris : Seuil, 1965.

endoctrinement) la rendant inapte à tout discours scientifique. Des années soixante-dix aux années quatre-vingt-dix, les recherches d'Alain Corbin, Jean-Yves Mollier ou encore Jean-François Sirinelli[1] constituent les premières études d'envergure sur la question et précisent la genèse de cette culture. En effet, si, là encore, on a longtemps eu tendance à associer l'apparition de cette nouvelle culture à l'après Seconde Guerre mondiale, les historiens s'accordent désormais sur une chronologie plus longue et font commencer cette massification de la culture dans les dernières décennies du XIX[e] siècle, en lien avec les transformations sociales, économiques et politiques de la Belle Epoque, en particulier avec les réformes de l'instruction, le développement des outils de communication et l'organisation d'industries culturelles propres à toucher le public le plus large possible, comme la presse de masse, désormais libre et diversifiée, la littérature de grande diffusion, le théâtre, le café-concert, le *music-hall* puis, à la fin du siècle et surtout au début du suivant, le cinéma. Outre la question du « quand », la question du « où » s'est également posée : la culture de masse est-elle née en Europe ou aux Etats-Unis ? Au-delà de la délicate question de l'invention de ce phénomène, celui-ci est apparu dans des espaces – ce qui ne correspond pas toujours à des pays – qui ont pu regrouper les cadres nécessaires à sa naissance, en l'occurrence un « espace occidental, industrialisé et urbanisé, dans lequel les chemins de fer, la poste, le journal et l'école occupent une position centrale[2] ». Cela ne laisse finalement que trois pays susceptibles d'accueillir la naissance de cette culture de masse : la France, la Grande-Bretagne et les Etats-Unis[3].

Ces différentes approches historiographiques – histoire culturelle et ses déclinaisons, histoire culturelle du cinéma, histoire culturelle des relations internationales – sont au cœur de notre sujet et tous les thèmes précédemment évoqués trouveront leur place dans ce travail.

1. Alain Corbin a débuté par une étude d'histoire économique et sociale (*Archaïsme et modernité en Limousin au XIXe siècle*, 1975), avant de spécialiser dans la construction d'une histoire du sensible ; Jean-Yves Mollier a consacré sa thèse de doctorat à l'*Histoire politique et* [l'] *histoire culturelle au cœur du XIX[e] siècle français* (1986) puis s'est spécialisé dans l'édition ; Jean-François Sirinelli s'est attaché à une histoire socio-culturelle du politique (sa thèse, soutenue en 1986 est consacrée aux *khâgneux et normaliens dans l'entre-deux-guerres*).
2. J.-Y. Mollier, « L'émergence de la culture de masse dans le monde », in J.-Y Mollier, J-.F. Sirinelli et F. Valotton, *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*, Paris : PUF, 2006, p. 66.
3. *Ibid.*

Reconsidérer le cinéma de l'entre-deux-guerres

Les études sur le cinéma ont longtemps ignoré le cinéma des premiers temps au sens large (une trentaine d'années, de 1895 à la fin des années vingt) et nombre d'historiens ont fait commencer leurs travaux après le passage au parlant[1]. « La césure technique de l'arrivée du parlant semble avoir établi une barrière infranchissable, comme si les choses sérieuses ne commençaient vraiment, dans l'histoire du cinéma, qu'avec le son[2] ». Cependant, l'histoire du cinéma muet a vu apparaître ces dernières années ses historiens et ses cadres, en particulier l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC) et le Séminaire d'Histoire culturelle du cinéma à l'Institut d'histoire du temps présent. Tous deux consacrent à la période du cinéma muet une place non négligeable. A ces cadres s'ajoutent des revues qui ont pu servir de caisse de résonance au renouveau de l'historiographie, ainsi *1895*, la revue de l'AFRHC, ou encore *Archives*, bulletin publié par la Cinémathèque euro-régionale Jean Vigo.

La redécouverte de la période muette privilégia d'abord les tout premiers temps du cinématographe. Ainsi, deux colloques « Nouvelles approches de l'histoire du cinéma » (Colloque de Cerisy, 17-25 août 1985[3]) puis « Les vingt premières années du cinéma français » (Colloque international de la Sorbonne nouvelle, 4-6 novembre 1993[4]) furent autant d'occasions de revenir sur l'histoire du cinéma primitif, avec les ouvrages fondateurs que furent ceux de Laurent Mannoni (sur l'aspect technique des premiers appareils de projection notamment[5]), de Jean-Jacques Meusy (sur les salles de cinéma[6]) ou encore de Richard Abel (le cinéma français et son industrie[7]). Par ailleurs, la célébration du centenaire de l'invention du cinéma (1995) encouragea certains éditeurs à publier une myriade d'ouvrages à l'intérêt variable : monographies régionales (entre autres, Cent ans de cinéma... en Isère, en Bourgogne, en Bretagne[8]), « beaux livres » sur Gaumont[9] ou Pathé[10] ou

1. Exemples parmi d'autres, F. Montebello, *Le cinéma en France depuis les années 30*, Paris : Armand Colin, 2005, ou encore J.P Jeancolas, *Le cinéma des Français, 15 ans d'années trente : 1929-1944,* Paris : Nouveau Monde éditions, 2005.
2. D. Vezyroglou, *Le cinéma en France à la veille du parlant*, Paris : CNRS Editions, 2011, p. 14.
3. Les actes de ce colloque sont parus sous la direction de Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie : *L'Histoire du cinéma : nouvelles approches*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1989.
4. T. Lefebvre et M. Marie, dir., *Les vingt premières années du cinéma français. Actes du colloque international de la Sorbonne nouvelle, 4, 5 et 6 novembre 1993*, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, AFRHC, 1995.
5. Laurent Mannoni, actuel directeur des collections d'appareils de la Cinémathèque Française, est l'auteur, entre autres, du *Grand art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma*, Paris : Nathan, 1994.
6. J.-J. Meusy, *Paris palaces ou Le temps des cinémas, 1894-1918*, Paris : CNRS Editions, 1995.
7. R. Abel, *The ciné goes to town : French cinema, 1896-1914*, Berkeley : University of California Press, 1998.
8. Y.W. Chi, *Cent ans de cinémas en Isère*, Grenoble : Musée dauphinois, 1994 ; *100 ans de cinéma en Bourgogne (1895-1995)*, Dijon : Conseil régional de Bourgogne, 1995 ; J.P. Berthomé et G. Naizet, *Bretagne et cinéma : cent ans de création cinématographique en Bretagne*, Rennes, Brest : Editions Apogée, Cinémathèque de Bretagne, 1995. D'autres ouvrages du même type nous ont été utiles et sont donc présents dans la bibliographie.
9. G. Venhard, *La maison Gaumont a 100 ans*, Perpignan : Institut Jean Vigo, 1995.
10. Il s'agit ici du catalogue d'une exposition organisée par le Centre Georges Pompidou [26 octobre 1994 - 6 mars 1995] : J. Kermabon,

ouvrages plus pointus, par exemple sur l'exploitation[1].

En ce qui concerne le cinéma des années vingt, et même celui de la première décennie du parlant, sa « mémoire culturelle » – pour reprendre l'expression de Christophe Gauthier[2]– a connu une genèse plus lente mais se consolide avec régularité et constance depuis une dizaine d'années. A ce titre, le chercheur peut s'appuyer sur toute une série d'ouvrages ou de recherches universitaires couvrant les aspects politiques, économiques, industriels, sociaux et artistiques du cinéma des années vingt. Ainsi, le renouveau historiographique de cette période charnière qu'est l'entre-deux-guerres doit beaucoup à Martin Barnier[3] et Jacques Choukroun[4]. Poursuivant la réflexion de Malraux, qui clôt son *Esquisse d'une psychologie du cinéma* en soulignant que « par ailleurs, le cinéma est une industrie[5] », ces deux historiens ont su redonner aux aspects techniques et industriels leur place dans l'histoire du cinéma en replaçant le moment de transition vers le parlant dans un contexte plus large et en revenant sur les mythes véhiculés par cette transition, comme celui qui voit, dans le passage au parlant, le moment où le cinéma français régresse esthétiquement[6] et surtout perd définitivement pied face au géant américain. Sur ce dernier point, la lutte contre les cinématographies étrangères est également devenu un nouveau terrain de recherches qui s'intéresse aux rapports entre cinéma et identité nationale.

A la vision traditionnelle du cinéma comme instrument de l'histoire, s'est substituée une nouvelle approche, qui tend à faire du cinéma une entité propre, et non un miroir ou un reflet. L'objet culturel qu'est le cinéma n'est pas une simple *représentation* de la société, mais bien un élément constitutif du social. La même approche vaut pour le lien entre cinéma et nation : le cinéma n'est pas qu'un vecteur de l'idée nationale. Ainsi, Jean-Michel Frodon insiste-t-il sur la similarité entre nation et cinéma, qui « est due à un mécanisme commun qui les constitue l'un et l'autre : la projection[7] », et sur le rôle du cinéma dans la naissance de l'idée nationale. La nation doit s'*incarner* pour exister et ne pouvait rêver meilleur *medium* que le cinéma, en tant qu'objet culturel de masse. Il rappelle à ce sujet que les cinématographies sont et ont toujours été « nationales », même

dir., *Pathé, premier empire du cinéma*, Paris : Editions du Centre Georges Pompidou, 1994.

1. C. Forest, *Les dernières séances : cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Paris : CNRS Editions, 1995.
2. C. Gauthier, « Le cinéma : une mémoire culturelle », *1895*, n° 52, septembre 2007, p. 9 à 26.
3. M. Barnier, *En route vers le parlant : histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège : Editions du CEFAL, 2002.
4. J. Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : une histoire économique : 1928-1939*, Paris : AFRHC / Perpignan : Cinémathèque euro-régionale Institut Jean Vigo, 2007
5. A. Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris : Gallimard, 1946.
6. Dans l'ouvrage de J.-P. Jeancolas, *Le cinéma des Français, 15 ans d'années trente : 1929-1944,* Paris : Nouveau Monde éditions, 2005, le troisième chapitre, consacré aux premiers temps du parlant, est intitulé « Les années médiocres » et évoque une « inexorable dégradation » (p. 23).
7. J.-M. Frodon, *La projection nationale : cinéma et nation*, Paris : Odile Jacob, 1998, p. 17.

à l'époque du muet, car le cinéma n'est pas une langue, mais bien un langage (l'idée est d'André Bazin[1]). Christophe Gauthier quant à lui situe aux années précédant la Première Guerre mondiale la naissance de la notion « d'école française » du film[2]. Dimitri Vezyroglou s'est également intéressé à cette « projection nationale », dans sa thèse de doctorat, significativement intitulée *Essence d'une nation : cinéma, société et idée nationale en France à la fin des années vingt*[3]. L'auteur de cette étude, qui aura été extrêmement précieuse à nos propres recherches, a pu, en se limitant à un moment précis, l'année 1928, donner un aperçu de l'ensemble de l'industrie du cinéma à la fin des années vingt et, donc, à la veille du passage au parlant, tout en insistant sur le rôle du cinéma comme « projection nationale ». Cette notion de cinéma national, sa dimension patriotique a une résonance toute particulière pour notre sujet, car la résistance du cinéma français à « l'envahisseur » américain s'explique par une série de préoccupations – économiques, politiques, culturelles, esthétiques – qui dépassent le seul cadre du « septième art ».

Ces différentes études, qui se rattachent toutes, de près ou de loin, à l'histoire culturelle du cinéma, se sont éloignées d'une étude classique des films, des réalisateurs, des acteurs, des écoles pour tâcher d'analyser le phénomène-cinéma, l'industrie-cinéma ou la société-cinéma de manière plus globale tout en l'ancrant dans des périodes plus restreintes afin d'aboutir à des résultats plus précis. Mais si de nombreuses approches originales ont vu le jour, certaines études sont en cours ou attendent encore leurs historiens, qui permettront encore de débroussailler le champ du cinéma de l'entre-deux-guerres. Ainsi, les studios[4], l'exploitation et la programmation[5], la distribution[6] ou encore certains aspects de la production[7] mériteraient des études spécifiques et approfondies.

1. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma,* tome I : *langage et ontologie,* Paris : Editions du Cerf, 1958.
2. C. Gauthier, « Le cinéma des nations : invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910 - années 1930) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51, t. 4, décembre 2004, p. 58-77. Voir également la thèse du même auteur : *Une composition française. La mémoire du cinéma en France des origines à la Seconde guerre mondiale*, sous la direction de Pascal Ory (Paris I), janvier 2007, 680 p.
3. D. Veryroglou, *Essence d'une nation : cinéma, société et idée nationale en France à la fin des années vingt*, thèse de doctorat sous la direction de Pascal Ory (Paris-I), déc. 2001. Une partie de ce travail a été publiée dans D. Vezyroglou, *Le cinéma en France à la veille du parlant*, Paris : CNRS Éditions, 2011.
4. On trouve, sur les studios, une approche fouillée sur les studios de la Victorine (A.E. Dutheil de la Rochère, *Les studios de la Victorine, 1919-1929*, Paris-Nice : ARFHC-Cinémathèque de Nice, 1998). Pour le reste, il s'agit essentiellement de « beaux-livres » à la gloire d'un studio ou d'une compagnie, en général publiés en 1995 pour la centenaire de la naissance du cinéma. Ainsi E. Le Roy et L. Billia, dir., *Eclair : un siècle de cinéma à Epinay-sur-Seine*, Paris : Calmann-Lévy, 1995.
5. Valentin Stimpf travaille actuellement sur une thèse de doctorat, dirigée par Christian Viviani (Paris-I), ayant pour sujet « *Les habitudes spectatorielles dans les métropoles européennes en 1929-1930* ». Un des aspects étudiés est la programmation parisienne.
6. François Garçon a certes travaillé sur la distribution, mais les bornes chronologiques choisies (1907-1957) ne permettent pas un solide approfondissement de la période de l'entre-deux-guerres.
7. On a notamment regretté l'absence d'une étude sur un personnage clé des années vingt, Jean Sapène, magnat de la presse, directeur de la société des Ciné-romans, et de Pathé entre 1924 et 1930.

Repenser l'affrontement franco-américain

Dans un cadre plus large que la seule question du cinéma, des études ont été menées sur l'antiaméricanisme. Parmi les nombreux travaux sur le sujet[1], l'approche de Philippe Roger intéresse particulièrement notre sujet. L'auteur y analyse les fondements d'une « détestation » qui est moins celle d'un pays au sens strict que celle d'un modèle universel[2], tout en évitant l'écueil partisan qui, bien souvent, pollue le débat sur un sujet encore sensible. Il décrypte notamment les vieux préjugés sur les Etats-Unis et les Américains et analyse avant tout le discours antiaméricain dont la rhétorique est, dès la fin du XIX[e] siècle, si solidement établie qu'elle n'a plus nécessairement de rapport avec l'actualité politique ou économique.

> Dès la fin du XIX[e] siècle, presque tous les ingrédients sont réunis (…) Fait plus frappant encore, il est déjà consensuel. En un temps de divisions stridentes, il est (déjà) la chose de France la mieux partagée. Dès cette époque, il n'est ni de droite ni de gauche. Il réconcilie spiritualistes et laïcs, nationalistes et internationalistes.[3]

La chose est ancienne (le XVIII[e] des Lumières, selon Roger), mais le mot n'apparaît qu'au XIX[e] siècle, sous la plume de Baudelaire puis des frères Goncourt et reste longtemps lié à la notion – et à la critique de cette notion – de modernité. Au cours des années vingt et trente, de nombreux auteurs rappellent la menace que représentent les Etats-Unis, dans des ouvrages au titre souvent évocateurs, ainsi Robert Aron et Arnaud Dandieu (*Le Cancer américain*), Jean-Louis Chastanet (*L'Oncle Shylock ou l'impérialisme américain à la conquête du monde*), Kadmi-Cohen (*L'Abomination américaine*) et surtout Georges Duhamel, dans ses fameuses *Scènes de la vie future*. La plupart des *topoi* sur l'Amérique, les Américains et l'américanisation évoqués par ces auteurs, nous les avons retrouvés dans le milieu du cinéma français de l'entre-deux-guerres.

Le conflit cinématographique entre la France et les Etats-Unis a souvent été traité, mais toujours de façon succincte ou maladroite, soit dans le cadre d'ouvrages qui ne traitaient pas de ce sujet spécifiquement, soit au sein d'études européennes voire mondiales, soit dans des chronologies trop larges (souvent en préambule à une réflexion sur l'exception culturelle française), soit, enfin, dans des études anglo-saxonnes

1. Cf. bibliographie, p. 65-67.
2. Ainsi, Robert Aron et Arnaud Dandieu voient dans l'Amérique, non pas « un cadre territorial, mais bien un cadre de pensée et d'action (…), une méthode, une technique, une maladie de l'esprit. Partout où celle-ci sévit (…), le Yankee a fait école et se retrouve chez lui ». R. Aron et A. Dandieu, *Le cancer américain*, Paris : Rioder, 1931, p. 80.
3. Ph. Roger, *L'Ennemi américain : Généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris : Seuil, 2002, p. 10.

maîtrisant mal la rouages institutionnels de la France, tant au niveau de la politique que de l'industrie cinématographique. Une étude très fouillée sur la question est celle de Kristin Thompson[1]. Son approche globale, tournée vers l'exportation des films hollywoodiens dans le monde entier, s'appuie sur des statistiques précises, établies grâce aux archives du département du Commerce américain et très largement reprises par la grande majorité des auteurs ayant abordé cette question. Aucune étude n'a été menée sur le cas précis de la France, sauf celle de Jens Ulff-Møller[2]. Celle-ci nous a été précieuse, puisque l'universitaire danois y analyse le conflit cinématographique entre la France et les Etats-Unis, mais sur une période plus longue que la nôtre, son étude s'achevant après la Seconde Guerre mondiale. Son ambition, partisane et militante, est de démontrer que « la domination de Hollywood a été la conséquence de manœuvres économiques et politiques à une échelle machiavélique[3] », et ne doit donc rien à la prétendue supériorité esthétique des films de Hollywood. Surtout, le grand intérêt de cet ouvrage réside dans les sources auxquelles Ulff-Møller a recours, à savoir les Archives du département d'Etat américain, de l'ambassade des Etats-Unis à Paris, du département du Commerce, de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) et enfin les papiers privés de William Hays. En ce qui concerne le côté français, seules des sources de seconde main ont été utilisées : quelques articles de périodiques cités dans d'autres ouvrages ou reproduits dans les archives américaines, ainsi que l'*Histoire générale du cinéma* de Georges Sadoul. L'ensemble est donc assez dissymétrique, très précis sur les manœuvres des compagnies et du gouvernement américains, mais plus vague et parfois même erroné dans l'analyse de la situation française. Il offrait donc un contrepoint idéal à notre étude et une source inestimable dans l'approche de sources américaines qu'un temps limité nous empêchait d'aller consulter directement.

1. K. Thompson, *Exporting Entertainment : America in the World Film Market, 1907-1934*, Londres : British Film Institute, 1986.
2. J. Ulff-Møller, *Hollywood's film wars with France : film-trade diplomacy and the emergence of the French film quota policy*, Rochester : University of Rochester Press, 2001.
3. J. Ulff-Møller, *op. cit.* : « The conclusion that Hollywood's film dominance has been the product of economic and political maneuvering on a Machiavellian scale is inescapable », p. XIII.

Les cadres de notre étude

Notre questionnement, qui s'appuie sur une historiographie foisonnante, doit tout d'abord préciser certaines notions au cœur de l'étude. Qu'est-ce qu'un film français ou américain ? Qu'est-ce qui fait la nationalité d'un film ? La question est liée à celle de la notion d'auteur. Si un film a un *auteur*, alors ce peut être lui qui confère une nationalité au film. Or, ces deux notions trouvent leur définition – certes non définitive – pendant l'entre-deux-guerres. Xavier Loyant, dans sa thèse d'Ecole des chartes sur la Société des auteurs de films[1], a étudié la genèse de la notion d'auteur de films, résultante d'une construction intellectuelle et politique, finalement légitimée en 1929, mais légalisée en 1957 seulement[2]. De même, la définition du film français se construit lentement. La période du muet est le moment d'un cinéma que l'on se plaît à qualifier d' « international ». C'est un cinéma qui dépasse aisément les frontières, avant tout en raison de l'absence de dialogues. Pourtant, des critères esthétiques constituant une « école française » du film sont énoncés ici ou là, avec une visée clairement nationaliste ou patriotique. L'ambition de créer un véritable « cinéma français », emprunt d'un style et d'une âme qui lui sont propres, est, notamment, assumée par Henri Diamant-Berger dès 1916 :

> Je parle de ce fait en apparence enfantin qu'un film fait par des Français, en France, aura un caractère spécial qui le fera reconnaître comme un film français. (…) Si l'ABC du cinéma fut le même pour tous, il est évident que plus nous allons, plus le film se trouve fortement marqué et nationalisé par ceux qui l'exécutent. Ceux-là, en effet, éditeur, auteur, adaptateur ou metteur en scène, ont une éducation, une formation, vivent dans une ambiance, obéissent à une clientèle proche et immédiate qui décide de la nationalité du film.[3]

Par la suite, l'idée d'un style français se consolide parallèlement à la prise de conscience de la domination du cinéma américain. L'invention des écoles cinématographiques est donc également un moyen de lutter contre un cinéma si dépourvu d'âme et de style qu'il peut s'exporter partout dans le monde... Le vrai cinéma international, c'est celui que l'on produit à la chaîne à Hollywood, du film « passe-partout, du film susceptible de convenir à tous les spectateurs du monde et du demi-monde, sous toutes les latitudes[4] ». La

1. X. Loyant, *La Société des auteurs de films (1917-1929)*, Thèse de l'Ecole des chartes, sous la direction de E. Parinet, 2009.
2. En 1957 est votée la loi sur le droit d'auteur.
3. H. Diamant-Berger, « L'avenir du cinéma », *Le film*, n°28, 23 septembre 1916. Cité par C. Gauthier, « Le cinéma des nations : invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910 - années 1930) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51, t. 4, décembre 2004, p. 58-77, à la p. 63.
4. Henry Rainaldy, « Le film universel », *Le Courrier cinématographique*, n°16, 22 avril 1922. Cité par C. Gauthier, « Le cinéma des

définition du film français se fait donc en partie en opposition à celle du film d'outre-Atlantique. Ce film américain est beaucoup plus aisément définissable. Certes, beaucoup d'acteurs, réalisateurs, techniciens ou producteurs, sont issus d'une immigration européenne, qu'elle soit temporaire ou définitive, mais ce qui fait l'essence du film américain, ce n'est pas la nationalité de ses auteurs mais ses cadres de production – les *Majors*[1] – et son lieu de production et de tournage, Hollywood. La définition du film américain est donc claire quand celle du film européen, et *a fortiori* français, est embryonnaire.

A cette première définition, esthétique, du cinéma français fait écho son pendant légal, que les professionnels du cinéma appellent de leurs vœux dès le milieu des années vingt. Les pouvoirs publics finissent par proposer une définition du film français, d'abord en 1928 lors du décret Herriot puis en 1931, dans le premier décret de contingentement prenant en compte le passage au parlant. Dans les deux cas, à quelques variantes près, un film peut être qualifié de français si la *très* grande majorité des participants au film sont français et si le film a été tourné en France. Ces deux définitions – empirique et légale – du film français trouvent leurs origines dans une même idée : la défense du cinéma français – et, au delà, de la culture française – contre l'envahisseur américain.

Depuis 1895 et jusqu'à la Première Guerre mondiale, le cinéma français est en position dominante sur l'ensemble des marchés mondiaux : ainsi, en 1912-1913, le cinéma français occupe près de 85 % des écrans du monde entier. A travers l'exemple de la société des Etablissements Pathé Frères, il convient de revenir sur l'idée d'un cinéma français essentiellement préoccupé par l'aspect artistique et d'un cinéma américain uniquement tourné vers le commerce et l'argent. En effet, le développement de cette compagnie en un trust et son rayonnement international ont fourni à l'Amérique un modèle pour mettre en place sa propre industrie capitaliste du cinéma. Dès 1904, le premier bureau de la société est ouvert à New York, des succursales s'ouvrent dans les plus grandes villes du monde[2]. Pathé s'efforce également d'obtenir l'appui des pouvoirs publics français dans sa conquête du marché américain. Charles Pathé enjoint ainsi le directeur général des douanes de négocier la baisse des tarifs douaniers américains relatifs aux films, et en vient même à réclamer une « réciprocité de régime entre les deux pays[3] », dont le principe sera farouchement défendu par les Américains quelques années plus tard.

C'est justement pour contrer la stratégie monopolistique de Pathé Frères que se crée aux Etats-Unis le

nations... », à la p. 71.

1. Et ce, dès avant les années trente, fréquemment surnommées « l'âge d'or des studios ».
2. H. Bousquet, « la stratégie de développement de la société », in J. Kermabon, dir., *Pathé, premier empire du cinéma, op. cit.*, p. 81.
3. Lettre de Charles Pathé à Monsieur Branet, Conseiller d'Etat – Directeur général des douanes, 20 avril 1913. Arch. Nat., F[12] 8925.

premier regroupement des principales compagnies américaines, la Motion Pictures Patent Company (MPPC), ancêtre de la MPPDA. Organisation verticale de l'entreprise, location forcée des films, utilisation d'acteurs de nationalités différentes pour faciliter l'exportation, contrôle de l'exploitation et de la distribution à l'étranger, etc. : la plupart des armes employées par les *Majors* américaines l'ont été auparavant par Charles Pathé.

Dès avant la guerre néanmoins, les premiers signes d'essoufflement d'une industrie française du cinématographe jusque là conquérante voient le jour, tandis que les compagnies américaines s'efforcent de récupérer le contrôle de leur marché intérieur. Parmi ces compagnies américaines, on compte la Famous-Players-Lasky, la future Paramount, destinée à jouer un grand rôle dans le contrôle américain sur le cinéma français. Puis vint la guerre. L'année 1914 et la mobilisation générale marquent un coup d'arrêt brutal pour l'industrie française, ce qui va permettre la durable implantation du film américain dans les salles françaises.

La situation s'inverse donc complètement entre 1913 et 1918 : le cinéma français anciennement dynamique et exportateur se replie sur son marché, tandis que le cinéma américain prend son essor, tant au niveau national qu'international. La présence du cinéma américain a bien été perçue par les Français, de même que la hausse du nombre de films américains distribués en France, venant rapidement dépasser le nombre de films français. Une illustration de *La Cinématographie française* de 1919[1] nous montre en effet que l'idée de la fragilité du marché français et la crainte de l'invasion par les nations cinématographiques étrangères existe déjà dans l'immédiat après guerre. Ce que la caricature sous-entend, c'est que le cinéma français doit payer, à l'entrée de tous les pays étrangers, des droits de douane, qui sont autant d'obstacles à l'exportation des films français. Parallèlement, rien n'est imposé aux cinématographies étrangères, qui peuvent donc allègrement faire rentrer leurs caisses de films en France. A ce moment-là de l'Histoire cependant, le *cowboy* n'est pas la seule menace pour la France, qui voit également l'arrivée des films anglais et italiens...

Si les Français perçoivent le danger américain dès les lendemains de la guerre, ce n'est que plus tard que les premières formes de résistance commencent à apparaître. Selon Jens Ulff-Møller, c'est à partir de 1924 que Jean Sapène, le directeur de la compagnie de production des Cinéromans, fait paraître dans *Le Matin*, journal dont il est le propriétaire, des articles plaidant pour la mise en place de quotas, qui permettrait notamment de développer la vente de films français à l'étranger. Selon David Strauss, historien américain spécialiste de l'antiaméricanisme des intellectuels français, c'est seulement en 1927 que les premières réactions à la présence américaine sur les écrans français prennent forme, parallèlement au conflit autour des dettes de guerre[2]. Nous

1. Cf. Annexe 1 : « La crise du film français (*La Cinématographie française*, 1919) ».
2. « Although the European market has been flooded with American films since 1920, the reaction to this development in France took

avons néanmoins privilégié l'année 1926 pour commencer notre étude, en raison de plusieurs facteurs. Le moment 1926 est, pour la France, charnière car il voit la tenue du premier Congrès international du cinématographe à Paris. Ce congrès, essentiellement composé d'Européens puisque les Américains y brillent par leur absence, marque les esprits comme un premier acte de résistance à « l'envahisseur américain ». Dès lors, la réflexion commune des Européens, tous touchés – mais à des échelles différentes – par l'entrée massive des films américains, permet la prise de conscience, en France, des mesures à adopter et des réformes à mener pour sauver l'écran français. La lutte contre le film américain dépasse largement le cadre du cinéma et s'inscrit dans le mouvement général d'appréhension à l'égard de l'américanisation de la culture européenne, menacée de disparaître. Les *leaders* américains ne cachent d'ailleurs pas cette ambition culturelle autant qu'économique. Ainsi, C. J. North, responsable de la Section cinéma au sein du département du Commerce, insiste sur le rôle du cinéma dans la propagation de la culture américaine et sur la nécessité de briser les industries cinématographiques locales :

> The film is a silent salesman of great effectiveness, and by that method much trade is being diverted to America. Moreover, through American motion pictures, the ideals, culture, customs, and tradition of the United States are gradually undermining those of other countries. The film industry of these other countries must be built up as a barrier against this subtle Americanization process.[1]

Par ailleurs, le milieu des années vingt est aussi un moment important du côté américain puisque la présence de Hollywood sur les écrans européens n'est plus seulement une simple conséquence de la Grande Guerre. L'avantageuse situation du cinéma américain qui peut profiter, au sortir du conflit mondial, d'une industrie européenne en déliquescence, se transforme en une active politique visant à conserver et accroître cette position. Ainsi, voit-on, à ce moment, l'apparition des filiales européennes de compagnies américaines, qui se chargent avant tout de la distribution de leurs films mais se lancent également dans la production de films tournés en France. La politique active des compagnies américaines reçoit également un appui considérable de l'Etat. Pour cela, l'année 1926 est également charnière puisqu'elle voit la naissance de la Motion Picture Section au sein du département du Commerce. C'est là le grand avantage de Hollywood sur la cinématographie française. Quand les Français peinent à se faire soutenir par les pouvoirs publics, l'Etat américain, lui, est d'une aide constante pour les *Majors*, par le biais notamment de leur puissante organisation

shape only in 1927, along with the protest against the onerous terms of the War debt agreement. », *in.* D. Strauss, « The Rise of Anti-Americanism in France: French Intellectuals and the American Film Industry, 1927–1932 », *The Journal of Popular Culture*, n° 4, t. X, 1977, p. 752-759, à la p. 752.

1. « Le cinéma est un commerçant muet très efficace, et grâce à lui, une grande part des échanges commerciaux se tourne vers l'Amérique. Qui plus est, au travers des films américains, les idéaux, la culture, les habitudes et traditions des Etats-Unis subvertissent ceux des autres pays. Les industries cinématographiques de ces autres pays doivent être considérées comme des barrières contre cet imperceptible processus d'américanisation. » C .J. North, cité par K. Thompson, *op. cit.*, p. 122.

patronale, la MPPDA dirigée par le « Tzar du cinéma », William Hays.

Du côté français, la résistance à Hollywood est loin d'être partagée par l'ensemble de la profession. Notre étude témoignera, tout au long de ces dix années, d'un affrontement constant entre producteurs et exploitants, dont les intérêts sont diamétralement opposés. Cependant, les pouvoirs publics commencent à prendre en considération cette américanisation des écrans et des esprits. La décennie 1926-1936 voit en effet une plus grande attention portée par l'Etat au cinéma, qui se met donc, avec plus ou moins de succès, à l'encadrer, à l'institutionnaliser et à le protéger. Le décret Herriot (1928) est la première mesure qui témoigne de cette prise de conscience. S'ensuivront des mesures plus ou moins efficaces jusqu'aux accords Marchandeau du 6 mai 1936, qui fixent pour un temps le destin de la présence du cinéma américain en France. Ces accords, vécus par les contemporains, comme une véritable capitulation, témoignent de l'échec de la politique de protection du film français. Il n'en reste pas moins que la réflexion sur la question s'est étoffée en dix ans. En proposant des réformes concrètes de l'industrie cinématographique, ces dix années ont fourni des modèles à la politique culturelle du Front populaire en matière de cinéma. En inventant l'esprit de l'exception culturelle française, elles ont ouvert un débat qui ne se clôt que bien plus tard. Les répercussions de ces dix années d'interrogations et de tâtonnements sont donc bien plus larges que ne pourraient le laisser croire les décevants accords de 1936.

Notre travail peut se définir comme une analyse des *représentations* – sous toutes ses acceptions – du cinéma américain en France. Au cours de ces dix années marquées en leur milieu par l'arrivée du parlant. Comment les Américains font-ils représenter leurs films ? Comment les Français se représentent-ils le cinéma hollywoodien ? Quelles furent les conséquences de cette représentation mentale en termes de fascination et de résistances ? C'est l'angle de la résistance que l'on privilégiera dans cette étude, destinée à être élargie dans le cadre d'une thèse de doctorat. De même, il s'agira d'analyser comment cet instrument culturel de masse par excellence qu'est le cinéma fut utilisé par les instances politiques, mais également économiques et sociales, dans le cadre des relations franco-américaines.

Pour répondre à ces questions, notre étude se fera en trois temps et restituera la place du cinéma dans le contexte politique, économique et intellectuel de l'entre-deux-guerres. De 1926 à 1929, Hollywood est en

position de force. Le cinéma américain domine les écrans, si bien qu'apparaissent les premières mesures de protection de l'industrie cinématographique. La période suivante, qui court de 1929 à 1932, est témoin de l'arrivée du parlant. Cette révolution technique est à l'origine d'un immense espoir pour les partisans d'une protection du film français. Cependant, en dépit d'un réveil de l'industrie nationale, cet espoir est de courte durée. Notre dernière partie (1932-1936) s'attardera donc sur la désillusion française, tant pour des raisons internes – dissensions entre professionnels, crise économique, etc. – qu'en raison de la politique internationale du cinéma américain.

Présentation

et

Etat des sources

Notre étude du cinéma américain en France s'inscrivant dans le domaine de l'histoire culturelle, nous travaillerons autour de deux axes principaux : la présence concrète du film américain en France et les réactions des Français à cette « invasion ». Ces deux axes ont donc nécessité une large diversité des sources, puisant à la fois du côté des papiers officiels, des périodiques et d'archives privées. Compte tenu du temps imparti, de la distance géographique et pour préserver la cohérence d'ensemble d'un travail qui a privilégié le regard français, nous avons décidé de mettre de côté les archives américaines de la MPPDA et des *Majors* hollywoodiennes.

De nombreuses difficultés sont apparues à la consultation de ces sources. Leur dispersion a été une première barrière. En effet, à la diversité des sources répond la diversité des lieux de conservation (Archives nationales, à Paris et à Fontainebleau, Archives des Affaires étrangères, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque du Film). Par ailleurs, le caractère lacunaire des fonds nous a posé de sérieux problèmes. En effet, beaucoup d'archives ont été perdues, soit qu'elles n'aient jamais été conservées, soit, pour les papiers officiels notamment, en raison des destructions occasionnées lors de l'occupation allemande. De ce fait, certains types d'archives nous ont fait défaut, et dans les papiers consultés, l'ensemble était rarement cohérent, en particulier dans les archives des ministères.

En dépit de ces difficultés, la masse d'informations mise au jour s'est révélée riche, mais, à n'en point douter, d'autres documents pourront compléter cet état des sources.

Documents d'archives et sources manuscrites

On a trouvé pour notre sujet des documents dans des institutions variées. En ce qui concerne les archives publiques, et les documents des ministères en particulier, la difficulté a été la dispersion des sources, puisque chaque ministère ou presque a sa « direction du cinématographe » (ministère de l'agriculture, Armée etc.). Nous avons néanmoins pu dépouiller les archives de six ministères (Beaux-Arts, Affaires Etrangères, Commerce, Intérieur, Travail, Secrétariat général et services du Premier Ministre), les plus susceptibles de comporter des documents nous intéressant. Les pièces sont de toutes sortes : textes de lois et décrets, notes internes, quelques statistiques et beaucoup de correspondance avec des syndicats, des représentants de

l'industrie américaine ou, plus fréquemment, avec les autres ministères (demandes de renseignements, avis sur telle ou telle question). Les échanges de lettres ont souvent été difficiles à reconstituer, puisque nous n'avons eu accès qu'à la correspondance passive. Nous avons bien souvent trouvé des minutes de lettres, sans retrouver les lettres elles-mêmes, ni dans le fonds de l'expéditeur ni dans celui du destinataire. La reconstitution du travail des commissions ou des conseils (comme le Conseil supérieur du cinématographe[1]) s'est également avérée malaisée, en raison de l'absence de fonds cohérent. Nous avons pu néanmoins retrouver les procès-verbaux de quelques séances, disséminées dans les archives de certaines directions ministérielles ou dans des archives privées.

Enfin, peu de documents d'archives ont été trouvés pour nous renseigner sur les débats au sein de la profession. On peut regretter ici la disparition d'un grand nombre de documents, ainsi les archives syndicales se sont-elles révélées introuvables. Pour combler cette lacune, la consultation des périodiques et des bulletins syndicaux a été notre source principale. Néanmoins, certaines pièces découvertes au département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque nationale de France ou à la Bibliothèque du Film ont été d'une importance non négligeable.

Archives nationales

L'administration du cinématographe a longtemps été partagée entre plusieurs ministères, en particulier entre le ministère de l'Intérieur et celui des Beaux-Arts, ce qui révèle clairement la façon dont l'on considérait le cinéma : tantôt un divertissement forain à surveiller de près, tantôt un Art, à encadrer et à encourager. A la fin des années 1910 néanmoins, c'est au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts que l'administration et le contrôle de l'industrie cinématographique s'organisent[2]. C'est donc dans les archives de la sous-direction du cinématographe du ministère des Beaux-Arts que l'on trouvera le plus de renseignements pour notre période.

Le ministère de l'Intérieur garde néanmoins un rôle important quant au cinéma, en particulier en ce qui concerne le contrôle, la censure et l'application des mesures édictées par le ministère des Beaux-Arts. En

1. Le Conseil supérieur du cinématographe regroupait des représentants de nombreux ministères, c'est pourquoi nous avons pu recouper un certain nombre d'informations en dépouillant plusieurs directions ministérielles.
2. En particulier avec le décret du 25 juillet 1919, confiant le pouvoir de censure au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

consultant les archives de la Sûreté générale, nous avons pu nous renseigner sur la surveillance policière des modalités d'importation et d'exportation des films étrangers et nous rendre compte du rôle de la Sûreté dans les négociations sur la place du film américain en France.

Quant aux fonds du ministère du Commerce, du Travail et du Secrétariat général du gouvernement et services du Premier ministre, ce sont des fonds secondaires, dans lesquels seuls quelques dossiers concernaient le cinématographe. Enfin, nous avons consulté quelques fonds d'archives privées, mais seules celles de Marcel Abraham s'inscrivaient dans notre étude.

Ministère des Beaux-Arts, direction du cinématographe : F[21] 4691 à 4698

En une décennie, les appellations ont varié pour le ministère comme pour la direction des Beaux-Arts, indication non négligeable de l'importance donnée par les gouvernements aux Beaux-Arts en général et au cinéma en particulier[1]. Le fonds de cette direction du cinéma est organisé en fonction de ses activités principales. Notre présentation des sources, tout en s'appuyant sur l'inventaire du fonds produit par les Archives nationales, ne comporte que les dossiers nous intéressant dans chaque carton. Nous indiquons le numéro et l'intitulé de la cote, puis nous signalons les dossiers et sous-dossiers dépouillés dans chacun des cartons. C'est sous cette forme qu'ont été identifiées les sources dans le corps du texte.

F[21] 4691 : Cinéma. Organisation générale (1917-1938).

Ce carton nous renseigne sur la législation qui régit le cinéma, sur la mise en place des divers conseils et commissions qui ont pu débattre de l'avenir du cinéma français et enfin sur certains des rapports remis au ministre.

Dossier 1 : Législation et réglementation.

Sous-dossier a. Collection de lois, décrets, arrêtés relatifs au cinéma.

1. Pour plus de détails, voir l'annexe n° 7. Voir également l'ouvrage de M.-C. Genet-Delacroix, *Art et Etat sous la III^e^ République : le système des Beaux-Arts (1870-1940),* Paris : Publications de la Sorbonne, 1992, et notamment son cinquième chapitre : « La structure de l'administration centrale ».

Sous-dossier b. Organisation et statuts ; projets et propositions de réformes.

Dossier 2 : Comités, commissions et conseils.

Sous-dossier a. Conseil supérieur du cinématographe (1931-1934).

Sous-dossier b. Commission du cinématographe (1936).

Dossier 3 : Rapports et projets divers provenant de personnalités extérieures au ministère.

Sous-dossier a. Rapports divers sur la crise du cinéma en France.

Sous-dossier b. Etudes sur le film français et les films parlants américains par Valentin Mandelstamm

Dossier 4 : Cinéma. Divers.

Sous-dossier a. Le cinéma en Alsace-Lorraine.

Sous-dossier b. Personnalités cinématographiques.

Sous-dossier c. Professions du cinéma.

F[21] 4695/A : Contrôle de l'industrie cinématographique.

On trouvera ici ce qui concerne le contrôle des films, désormais aux mains non plus de l'Intérieur, mais du ministère des Beaux-Arts, puis de la Commission de Contrôle après le décret Herriot.

Dossier 1 : Spectacles de cinéma. Projets d'aides et de recettes.

Dossier 2 : Contrôle des films.

Sous-dossier a. Dossiers du cabinet du directeur général des Beaux-Arts.

Sous-dossier b. Commissions.

Sous-dossier c. Service du contrôle.

Dossier 3 : Films français. Promotion, soutien, diffusion.

F[21] 4695/B : Cinéma. Contingentement.

De la préparation du contingentement à son application en passant par les débats qu'il occasionne, c'est ici que nous avons trouvé les documents les plus intéressants, comme la correspondance entre les représentants de l'industrie cinématographique (Will H. Hays, Henry C. Mac Lean, Harold L. Smith) et le personnel du ministère des Beaux-Arts, ou encore les diverses réactions des professionnels aux décrets.

Dossier 1 : Régime du décret de février 1928. Commission de contrôle des films, sous-commission du contingentement.

Sous-dossier a. Préparation du contingentement des films étrangers.

Sous-dossier b. Correspondance et dossier documentaire (articles de presse) remis par Harold L. Smith.

Sous-dossier c. Chambre syndicale. Prises de positions vis-à-vis du contingentement.

Sous-dossier d. Prises de position d'organismes divers à l'égard du contingentement en France.

Dossier 2 : Régime du décret Petsche du 30 août 1931 créant le Conseil supérieur du cinématographe. Préparation et application des décrets de 1932 et 1933 sur le contingentement.

Sous-dossier a. Préparation de la réglementation de l'année cinématographique du 1e juillet 1932 au 30 juin 1933.

Sous-dossier b. Préparation et application de la réglementation de l'année cinématographique du 1e juillet 1933 au 30 juin 1934.

Sous-dossier c. Exemples étrangers.

Dossier 3 : Documentation : articles de presse et imprimés divers relatifs au contingentement.

F[21] 4696 : Cinéma. Années trente.

Ce carton comporte des informations sur le passage au parlant et sur les projections des films parlant en langue étrangère en France (enquêtes, demandes de dérogations, postsynchronisation, etc.).

Dossier 1 : Films étrangers en France.

Sous-dossier a. Projection dans les salles en France de films parlant en langue étrangère.

Sous-dossier b. Post-synchronisation des films.

Dossier 2 : Manifestations internationales et médiatisation.

Sous-dossier a. Congrès et festivals du film.

Sous-dossier b. Articles de presse.

Sous-dossier c. Demandes de renseignements divers.

F[21] 4697 et 4698 : Cinéma. Années trente, documentation

Ces deux cartons regroupent divers numéros de l'« Agence d'information cinégraphique de la presse française et étrangère » et différentes lettres d'informations produites par le département du Commerce extérieur américain, *Motion Picture Abroad*, mais malheureusement à partir de 1936 seulement.

Par ailleurs, cinq autres cartons ne nous intéressent pas ici, mais sont révélateurs des fonctions du ministère. Ils comportent des documents concernant les prises de vues cinématographiques (F[21] 4694 A et B) et les déclarations d'exploitation de salles (F[21] 4692 et 4693 A et B) . Nous avons néanmoins consulté ces trois derniers cartons, dans l'espoir d'y trouver la trace de certains types de salles évoquées dans nos recherches, en particulier les salles tenues par des succursales américaines (Metro-Goldwyn-Mayer et Paramount essentiellement) ou des salles dites spécialisées (qui passent des films en version originale). Cette recherche a cependant été infructueuse, les informations trouvées n'étant que de peu d'intérêt ou extrêmement

lacunaires.

Direction générale de la Sûreté générale : MOSCOU 1994 0500

Les archives des bureaux de la Sûreté générale appartiennent au « Fonds de Moscou ». Ces archives, saisies par l'armée allemande en 1940 puis par les troupes soviétiques en 1945 et rendues à la France après la chute de l'URSS, en 1994 et 2000, sont désormais conservées au Centre d'Archives Contemporaines, sur le site de Fontainebleau. Nous indiquons ici les cartons (ou « articles ») dans lesquels nous avons pu trouver des renseignements concernant notre sujet.

1305 : Présentation de films étrangers en France : condamnations, demandes de renseignements auprès des préfets des départements, rapport de Henri Diamant-Berger soupçonnant les services de la douane de concussion, etc.

1307 : Renseignements destinés aux préfets concernant l'application des décrets de contingentement.

1311 : Commission interministérielle chargée de préparer le statut du cinéma (1934-1936).

1317 : Renseignements statistiques relatifs à la projection des films en France entre 1934 et 1939.

1424 : Commission interministérielle chargée de préparer le statut du cinéma (1934-1936), avec en particulier des lettres de Harold L. Smith.

1425 : Accords franco-américains de mai 1936.

Les papiers mis au jour à Fontainebleau se rapportent donc, dans une grande mesure, au dernier temps de notre étude (1933-1936). La consultation de la sous-série F^7, « Police générale », aux Archives nationales (site de Paris) n'a pas donné plus de renseignements que le fonds Moscou.

Ministère du Commerce et de l'industrie : F[12]

Le ministère du Commerce et de l'industrie ne s'occupe pas du cinématographe, mais peut en avoir indirectement la charge, par le biais de conseils interministériels par exemple ou lorsqu'il recense les associations professionnelles françaises.

F[12] 8793 : dans ce carton concernant le Conseil national économique, on trouve le rapport de Guy de Carmoy, inspecteur des finances, sur l'industrie cinématographique (1936).

F[12] 9405 : une série de cartons est consacrée aux « associations et groupements professionnels ». On trouve dans celui-ci quelques pièces sur la Chambre syndicale de la cinématographie française. On peut regretter de n'avoir de sources que sur ce syndicat, et non sur les syndicats des exploitants.

F[12] 9407 : c'est également parmi les « associations et groupements professionnels » que l'on trouvera un dossier sur le Conseil supérieur du cinématographe (1932), contenant la liste de ses membres ainsi que des notes internes.

Ministère du travail : F[22]

Le carton F[22] 315 comporte une liasse concernant le Conseil supérieur du cinématographe.

Secrétariat général du gouvernement et services du Premier ministre : F[60]

Cette sous-série a reçu les archives des services de la Présidence du Conseil, créés en 1935 afin d'aider le président du Conseil dans sa mission de coordination et de contrôle des services publics. On y trouve donc des dossiers constitués d'éléments variés (copies de textes législatifs, courriers, rapports) servant

d'instruments de travail au président du Conseil. Quelques pièces intéressent notre sujet, mais la plus grande partie des documents est malheureusement postérieure à notre période.

F^{60} 300 : Cinématographe, questions administratives

On trouve ici quelques pièces concernant le projet de nouveau statut du cinéma (1935) et notamment des lettres de protestations provenant de divers groupements syndicaux.

F^{60} 302 : Cinématographe, questions internationales

Ce carton contient des pièces sur les accords commerciaux et en particulier sur les accords Marchandeau de 1936 (texte du traité, lettres de protestation de la Chambre Syndicale, etc.)

Archives privées de Marcel Abraham : 312 AP

Marcel Abraham (1898-1955) eut un rôle d'une grande importance au sein de ministère des Beaux-Arts. Outre sa fonction d'inspecteur d'académie, il fut directeur de cabinet de trois ministres de l'Education nationale, de 1932 à 1951 : Anatole de Monzie, Jean Zay puis Pierre-Olivier Lapie. Si l'essentiel de ses papiers concerne l'enseignement, on a trouvé un carton concernant le cinéma : **312 AP 6**, intitulé « Films, bibliothèques, … ». Les pièces qui nous intéressaient prenaient place dans le cadre de son rôle de directeur de cabinet de Jean Zay (1936-1939), et concernaient donc la toute fin de notre étude.

Archives des Affaires Etrangères

Série des Relations Commerciales. 1919-1944.

Au sein du ministère des Affaires étrangères, la sous-direction des relations commerciales, créée en 1919

et dirigée par Jacques Seydoux jusqu'en 1926, est chargée de l'ensemble des questions touchant au commerce : développement des relations commerciales de la France, négociations et accords avec les pays étrangers, surveillance de l'exécution des traités, etc. Le personnel de la sous-direction était donc amené à prendre des renseignements ou à diligenter des enquêtes, ainsi qu'à correspondre directement avec les représentants des industries étrangères. En ce qui concerne le cinéma, ces attributions sont donc partagées avec la direction du cinématographe au sein du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

B[40] 3 : industrie du cinéma

On trouve dans la sous-série B « Dossiers généraux », classée par types d'industrie, quatre cartons concernant le cinéma pour la période qui nous intéresse :

- Dossier 2, qui traite de la période allant de 1924 à 1928.

- Dossier 3, de 1929 à 1931.

- Dossier 4, concernant *a priori* l'année 1932 seulement. En réalité, ce dossier comporte également une série de documents généraux : « textes, projets de loi, documentation concernant l'industrie du cinéma », sur une chronologie plus large.

- Dossier 5, qui traite de la période allant de janvier à avril 1937, dans lequel nous avons trouvé des renseignements sur les conséquences de l'accord Marchandeau (1936).

Ces cartons comprennent des documents épars, parfois sans grande cohérence, allant de la réglementation du cinéma en général à la correspondance avec des ambassadeurs ou des représentants de l'industrie américaine. On trouve en particulier une série de notes internes sur la situation du cinéma en France et à l'étranger, ainsi que des courriers avec le Service des Œuvres ou le ministère des Beaux-Arts (dont on ne retrouve pas forcément le pendant après dépouillement des lettres du Service des Œuvres). Le détail des cartons précisé plus haut révèle le caractère lacunaire des informations trouvées. En effet, nous n'avons rien pu trouver pour certaines années (principalement les années 1934 et 1936).

Service des Œuvres françaises à l'étranger. 1911-1940.

Créé en 1920, le Service des Œuvres françaises à l'étranger était chargé de la promotion de l'art français et de la langue française ou encore de diverses manifestations françaises à l'étranger. Ses agents sont donc constamment en relation avec les ambassades françaises. Les documents concernant le cinéma sont classés dans la « section des œuvres diverses », aux côtés du tourisme et du sport. Il s'agit donc *a priori* d'un axe inverse à notre sujet : non pas la promotion et la réception d'un art étranger en France, mais la valorisation d'un art français à l'étranger. On trouve cependant un nombre non négligeable de documents pouvant nous intéresser, en particulier parce que les agents de ce service recevaient régulièrement des plaintes (par le biais de l'ambassadeur français à San Francisco ou à Washington) des Américains à propos des mesures prises en France contre l'industrie américaine. Par ailleurs, on y trouve des dossiers très complets sur la réception et la censure de films américains traitant de sujets sensibles, comme la Légion étrangère.

- 0-XXV/1 : Etats-Unis

  Seul le carton 40 (« section des œuvres diverses, subventions aux établissements d'assistance et d'enseignement ») pouvait intéresser notre sujet. Il comporte une série de lettres des ambassadeurs français aux Etats-Unis concernant parfois le cinéma.

- 0-XXXIV : section tourisme, sport et cinéma ou section des œuvres diverses, pour la période 1912-1932

  On a trouvé peu d'informations dans les cartons dépouillés, mis à part dans le carton 100 et surtout dans le carton 84, où sont conservés divers dossiers sur des films « sensibles » : *The Big Parade, Beau Geste* et *Dawn*. Les notes de services et correspondances avec les divers ministères concernés nous ont donc permis ici d'étudier la réaction des pouvoirs publics face à des films jugés « anti-français ».

- 0 7/1 et 0 7/1 – 1A : section des œuvres diverses, pour la période 1932-1940

  Quatre cartons concernaient ici le cinéma (462 à 465). Comme pour les sous-séries précédentes, ces cartons comportaient, de façon éparse, des lettres et des notes internes. On y a également trouvé les comptes rendus des réunions de la commission interministérielle préparant le Statut du cinéma, en 1936.

  Nous regrettons ici de ne pas avoir eu accès à l'un de ces cartons (carton 463. Cinéma : dossier général – films français, revues cinématographiques – Chambre syndicale française de la production de films),

incommunicable.

Département des arts du spectacle (BnF)

Fonds Administration du cinéma et des Beaux-Arts

Il s'agit d'un fonds composé de deux ensembles, d'une part les papiers d'Edmond Benoît-Lévy (1858-1929), exploitant des années 1910-1920, et d'autre part les papiers de Jean Locquin (1879-1949), député de la Nièvre de 1914 à 1932, très impliqué dans le cinéma. Ce dernier a participé à de nombreuses commissions et conseils (il a en particulier été vice-président de la Commission des finances et membre du Conseil supérieur du cinématographe) et a été nommé rapporteur du budget des Beaux-Arts, ce qui rend ses papiers très précieux. On y trouve, en particulier, de nombreuses notes sur le contingentement, le doublage des films ou encore sur les projets de réorganisation du cinéma.

Contingentement des films étrangers :

- 4°COL-80/25 (1) : Fédération générale des associations de directeurs de spectacles de province, 1 l. dact. s., à F. Poncet, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, 7 juin 1929.
- 4°COL-80/25 (2) : Fédération du spectacle de province, « Question du contingentement – Rapport de protestation », 3ff. dact., juin 1929.
- 4°COL-80/25 (3) : Gaston Gérard, proposition de loi pour la protection du film français (2 ff. impr., 11 février 1930) ; Felix Prax, rapport pour la chambre de commerce de Marseille (1 br. impr., 1930, 18 p.).
- 4°COL-80/25 (4) : Note sur le projet de contingentement pour l'année cinématographique 1932-1933, 8 ff. dact., 4 mai 1932.
- 4°COL-80/25 (7) : Publicité pour les productions françaises de la Paramount pour 1931-1932, 1f. impr., 1932 ; 8 coupures de presse, 15 février 1930-4 janvier 1932.

Doublage des films étrangers :

- 4°COL-80/26 : pétition contre le « dubbing », 2 ff. dact., s.d. [1931-1932] ; plaintes de l'Union des artistes au Conseil supérieur du cinématographe, 5 ff. dact., s. d. [1932].

Projets d'organisation du cinéma :

- 4°COL-80/31 (1 à 4) : Conseil supérieur du cinématographe (1931-1932).
- 4°COL-80/32 (2 et 3) : Projet Quinson « en vue de la création d'un Centre National de production cinématographique ».
- 4°COL-80/33 (1 à 3) : Sous-commission mixte chargée en mars 1932 d'étudier le projet de création d'un « centre national de production cinématographique ».

Bibliothèque du Film

Peu de fonds concernaient directement notre sujet aux Archives de la BiFi. Nous avons néanmoins vérifié en consultant les archives de grandes personnalités de l'industrie cinématographique engagées dans les débats de leur époque (Louis Aubert, Germaine Dulac, Abel Gance, Léon Gaumont, Marcel L'Herbier, etc.) avec plus ou moins de succès. Nous avons néanmoins trouvé dans certains de ces fonds quelques pièces nous intéressant :

Fonds Germaine Dulac

Germaine Dulac (1882-1942), réalisatrice et théoricienne du cinéma, représente dans les années vingt l'avant-garde française, produisant un cinéma « impressionniste » et surréaliste, en particulier avec *La coquille et le clergyman*, sur un scénario d'Antonin Artaud, en 1928. Après ce film, elle s'éloigne de la réalisation et occupe des postes administratifs (au sein de la Gaumont-Franco-Film-Aubert, en particulier dans la section des films d'actualités) et, en 1935-1936, réfléchit activement aux projets de développement du cinéma français et

au renflouement de la GFFA par l'Etat. Nous n'avons pu trouver, dans les papiers de Germaine Dulac, de réflexion sur la place du cinéma américain en France, mais le dossier sur la GFFA (DULAC 280-B17) nous a permis d'éclaircir certains points, en particulier à propos de la cession des studios Paramount à la GFFA à la fin de notre période.

Fonds Abel Gance

Abel Gance (1889-1981), réalisateur, scénariste et producteur, s'impliqua aussi dans la vie de la corporation ainsi que dans les débats de son époque sur la place du cinéma américain et la défense du cinéma français. Aussi avons-nous pu trouver dans ce fonds un dossier sur le décret Herriot (GANCE 489 B 101), comportant un certain nombre de lettres adressées à Yvon Delbos, Léon Brézillon, ou encore Edouard Herriot lui-même.

Fonds Léon Gaumont

Le carton LG 254 B 29 de cet important fonds de la Bibliothèque du Film nous a permis de mieux discerner le rôle du fondateur d'une des plus grandes compagnies françaises du cinéma au sein de la Chambre syndicale de la cinématographie française, dans les sections des tireurs et des importateurs-exportateurs. Nous avons pu y trouver des informations sur les tarifs de la pellicule vierge et impressionnée, sur l'importation des films français à l'étranger (essentiellement en Allemagne, mais également dans d'autres pays d'Europe de l'Est). Le plus important pour notre étude est constitué du dossier 12/12, entièrement consacré au contingentement. Plusieurs notes, datées de 1925, y détaillent les avantages et inconvénients d'une telle mesure.

Sources imprimées

Périodiques

Périodiques dépouillés de façon exhaustive pour la période 1926-1936.

- *La Cinématographie française. 1918-1966*

  Cet hebdomadaire, dirigé à partir de 1924 par Paul-Auguste Harlé, s'adresse aux professionnels du cinéma, et notamment des directeurs de salles, avec des critiques de films et de nombreux conseils pour l'aménagement des salles (en particulier au moment du passage au parlant). Harlé, par le biais de ses éditoriaux, se fait plutôt défenseur de la cause des producteurs, mais les exploitants ont leurs colonnes et leurs journalistes, comme Lucien Doublon, qui tient la rubrique « Une idée par semaine ». Par ailleurs, de nombreuses enquêtes statistiques (nombre de films distribués, nombre de salles passées au parlant), menées par Marcel Colin-Reval et Pierre Autré, ont été extrêmement précieuses pour notre étude.

- *Hebdo-Film, Revue indépendante et impartiale de la production cinématographique. 1916-1935*

  L'éditorial du premier numéro (4 mars 1916) rend bien compte des ambitions de son directeur, André de Reusse : *Hebdo-Film* sera « un journal de bataille. (…) Oui, comme « ceux de là-bas », Hebdo-Film est un poilu Français ! Sans peur de mettre les pieds dans le plat, sans souci d'écorcher l'anguille, sans crainte des plus hétéroclites mitrailles. (…) Hebdo-Film dira haut et net ce qu'il est bon qu'on sache. »

  Comme *La Cinématographie française*, cet hebdomadaire s'adresse aux directeurs de salles (présentations et critiques de films), tout en défendant dans les éditoriaux une politique de défense du cinéma français, *a priori* rejetée par les exploitants. On compte parmi les journalistes le jeune Marcel Carné, qui collabora à *Hebdo-Film* quelques années avant d'être licencié par de Reusse en 1931, pour une raison très significative

des engagements du journal : les articles et critiques de films du futur réalisateur étaient trop favorables aux Américains.

Recueils d'articles et échantillonnage

Pour saisir l'ampleur des débats autour de la question du cinéma américain en France, nous ne pouvions nous contenter de ces deux périodiques. Un dépouillement exhaustif n'étant guère possible compte tenu du temps imparti, nous avons donc décidé de procéder par échantillonnage et en nous appuyant sur divers recueils d'articles. En effet, nous avons trouvé dans les cartons du ministère des Beaux-Arts (F^{21} 4695/B) des dossiers de presse très fournis en ce qui concerne les détracteurs des décrets de contingentement (essentiellement les exploitants, avec *Le Courrier cinématographique*[1]).

La collection Auguste Rondel des Arts du Spectacle (BnF) est également une source précieuse d'articles. Certains dossiers fournissent un ensemble cohérent (un article, une brochure ou plusieurs articles du même auteur), tandis que d'autres sont des recueils factices, regroupant parfois une trentaine d'articles autour d'un thème donné. Dans ce dernier cas, nous indiquons les cotes, sans préciser le détail.

- 8-Rk-220 : ACHARD (Paul), « Paris-Hollywood », 15 articles parus dans *l'Ami du Peuple* du 25 novembre au 19 décembre 1929.

  Il s'agit là d'articles sur l'industrie cinématographique américaine, notamment dans les studios de la Paramount, puis sur la vie américaine en général, suite à un voyage de l'auteur.

- 8-Rk-687 : FAIN (Gaël), « Pour une politique française du cinéma ». Extraits de *la Réforme économique*, avril 1928.

  Cette cote regroupe une série d'articles commentant l'actualité économique de l'industrie cinématographique, en particulier le décret Herriot.

- 8-Rk-688 : MANDELSTAMM (Valentin), « Etat du cinéma mondial », extr. de *La Revue mondiale*, 1er février 1932, p. 253 à 284.

1. *Le Courrier cinématographique* (1911-1937) est un hebdomadaire dirigé par le directeur de cinéma Charles le Fraper, ardent défenseur des exploitants et même, dans les années trente, membre très actif du Syndicat national de l'exploitation cinématographique.

Il s'agit d'un des articles rédigés par Valentin Mandelstamm (1879-1949) sur l'industrie cinématographique américaine. Ici, l'article compare les industries américaine, française, allemande, italienne, anglaise et suédoise. Ce personnage clé, envoyé à Hollywood en tant que représentant de l'ambassade de France et du ministère de l'Instruction et des Beaux-Arts, fut l'auteur de nombreux rapports plus officiels que l'on peut trouver dans la collection Auguste Rondel et aux Archives nationales.

- Divers rapports présentés à la Semaine du cinéma français (avril-mai 1929)[1] :

  8-Rk-726 : Paul DAVID, *Le cinéma et l'expansion économique*.

  8-Rk-727 : Gaël FAIN et Louis POMMERY, *Le financement de l'industrie cinématographique*.

  8-Rk-728 : Pierre VASSEUR, *Une chambre européenne du cinéma.*

  8-Rk-730 : Rapport provisoire sur la vente et la location des films.

  8-Rk-731 : Gaël FAIN, *Rapport sur l'exploitation des salles.*

Recueils factices :

- 8-Rk-689 : Accords de Washington

  Le thème de ce dossier de presse est, en réalité, beaucoup plus large que son titre ne le laisse entendre (les accords de Washington datant de 1946), puisqu'on trouve sous cette cote des articles plus généraux sur la protection du film français, dès les années 1920.

- Deux dossiers nous ont renseigné sur les deux plus grands théâtres cinématographiques de l'entre-deux-guerres :

  8-Rk-763 : Le Paramount.

  8-Rk-770 : Le Rex.

- 8-Rk-786 : Sociologie du cinéma (dont un texte écrit par Yves Chataigneau, *L'influence internationale du cinématographe*, qui est un des rapports présentés à la Semaine du cinéma français).

- 8-Rk-638 : Evolution du cinéma (1926-1928).

- 8-Rk-639 : Evolution du cinéma (1929-1930).

1. Ces textes ne sont pas toujours catalogués comme étant des rapports présentés à la Semaine du cinéma français. Nous avons pu préciser leur origine grâce aux informations fournies par le dépouillement des périodiques.

- 8-Rk-640 : Evolution du cinéma (1931-1939).

Au département des Arts du Spectacle toujours, la **collection Marcel Lapierre**, constituée de recueils d'articles, s'est également révélée d'un grand intérêt. Tout au long de sa vie, ce journaliste et historien du cinéma a collecté des articles issus de journaux français, spécialisés ou grand public. Nous indiquons, sous chaque cote, le ou les articles qui ont pu intéresser notre sujet :

- 4°COL 77/19 : Etats-Unis, 1930-1931

  « Le problème d'Hollywood », *Le Journal du Commerce*, 23 septembre 1931.

- 4°COL 77/111 (1) : Etats-Unis, 1934

  Emile Vuillermoz, « Programme américain », *Le Temps*, s.d.

- 4°COL 77/114 (1) : France, 1934

  On trouve ici quatre comptes rendus des Assemblées générales du Syndicat français des directeurs de théâtre cinématographique, parus dans *l'Ecran*. Parmi ces séances, deux nous intéressent particulièrement, celles du 24 janvier et du 6 juin 1934.

- 4°COL 77/144 (2) : Etats-Unis, 1935

  Série d'articles de *Ciné-Comœdia* « Que voulait et que veut le cinéma américain ? » (février-mars 1935)

- 4°COL 77/147 (2) : France, 1935

  Série d'articles de *Ciné-Comœdia,* Jean de Rovera, « D'où vient et où va le cinéma français », février 1935.

- 4°COL 77/185 : France, 1936

  Compte rendu de l'Assemblée générale de la Confédération française des directeurs de théâtre cinématographique (CFDTC), 19 mai 1936, publié dans *L'Ecran.*

Un dernier fonds du département des arts du spectacle s'est avéré contenir une riche revue de presse : le **Fonds Moussinac**. Le fonds étant alors en traitement, nous n'avons pu consulter qu'un seul dossier :

- 4°COL 10/14 (10) : Contingentement. Nous y avons trouvé des documents d'archives (rapport de Sapène

sur le contingentement, rapport de protestation produit lors de la commission du contingentement du congrès de Nice de 1929), mais dont, pour beaucoup, nous avions déjà trouvé la trace aux Archives nationales. L'intérêt principal résidait donc dans la série d'articles que contient ce dossier, relatifs aux règlements de contingentement des années 1928 et 1929.

Enfin, nous avons complété ces dossiers de presse et recueils d'articles par des échantillonnages, en particulier autour de quelques dates significatives : février 1928 et l'été qui suit pour considérer les réactions au décret Herriot ; les étés 1929, 1932, 1934 pour les contingentements ayant été à l'origine de débats et mai 1936 pour l'accord Marchandeau. Les périodiques choisis relèvent de la presse grand public et de la presse spécialisée.

Quotidiens :

Nous avons choisi quatre quotidiens aux orientations politiques variées afin de percevoir les changements de discours à l'égard du cinéma américain en fonction des engagements politiques. Nous présentons ici en quelques lignes chacun des quotidiens, la place accordée au cinéma dans chacun d'eux, ainsi que leur sentiment général sur la question du cinéma américain en France. Enfin, l'ordre dans lequel apparaissent les quatre quotidiens suit l'importance des tirages, que nous précisons afin d'évaluer l'impact de ces journaux sur la population française[1].

- *L'Humanité* (1904 à nos jours), journal socialiste puis communiste.

  Tirage : 349 587 exemplaires en 1939.

  Une page hebdomadaire est consacrée au cinéma et à la radio. Tandis que divers journalistes sont chargés de rédiger des critiques cinématographique, c'est Léon Moussinac qui, à partir de 1923, écrit la rubrique principale de la page. Il insiste notamment sur la forme que doit prendre le cinéma : ce

1. Les informations sur les tirages sont issues de Cl. Bellanger, J. Godechot, P. Guiral et F. Terrou, dir., *Histoire générale de la presse française*, tome 3 : *de 1871 à 1940*, Paris : PUF, 1972, p. 511. Nous avons opté pour 1939 comme date de référence, car, quoique postérieure à notre période, cette date permettait de comparer les données au cours d'une même année.

doit être un art populaire tout en étant éducatif. Surtout, l'art cinématographique doit servir la Révolution. Le dernier article signé par Léon Moussinac paraît dans le numéro du 17 février 1933. Après son départ, la part consacrée aux pages cinématographiques va en s'amenuisant, allant même jusqu'à disparaître en 1934. Si elles réapparaissent en 1936, ce n'est cependant que pour présenter les critiques des nouveaux films.

Dans son approche des débats qui nous intéressent ici, Léon Moussinac offre un point de vue tranché. Seul le cinéma soviétique trouve grâce à ses yeux. Le cinéma américain comme le cinéma français ne produisent, selon lui, que des œuvres sans intérêt. Il explique cette médiocrité par l'influence du capitalisme dans l'industrie cinématographique, due à des personnalités sans scrupule. Les attaques se concentrent essentiellement sur Jean Sapène, surnommé « Titi I[er], roi du cinéma » en référence à un film produit par Sapène qui est l'occasion d'une critique assassine de la part du journaliste[1]. Le conflit entre Sapène et Moussinac s'envenime encore par la suite autour de l'affaire *Jim le Harponneur*, en 1928[2].

Pour Léon Moussinac, le cinéma doit accompagner la Révolution, ce n'est qu'ainsi qu'il atteindra le statut d'art : « Le cinématographe véritable ne naîtra que sur les ruines de la cinématographie capitaliste des deux mondes[3] ».

- *Le Petit Journal* (1863-1944), plutôt neutre.

  Tirage : 178 327 exemplaires en 1939.

  Tous les vendredis, on trouve deux colonnes sur l'actualité cinématographique. Certains articles sont rédigés par René Jeanne, important critique théâtral et cinématographique[4]. Pour les évènements de premier ordre, comme le décret Herriot, le cinéma peut se hisser en première page.

1. *Titi I[er], Roi des gosses* fut un des succès de la Société des Cinéromans, réalisé par René Leprince en 1926. A son sujet, Moussinac écrit : « Je m'attendais bien à quelque chose d'affreusement médiocre, mais je dois dire que le film est encore au-dessous de ce que j'avais imaginé », *L'Humanité*, 3 décembre 1926.
2. Une critique de ce film américain (*The Sea Beast*, Millard Webb, 1926) distribué par la Société des Cinéromans conduit Jean Sapène à faire condamner Léon Moussinac. Lors du procès en appel, il mobilise derrière lui les défenseurs d'une critique cinématographique libre et indépendante. Voir sur le sujet : J.-P. Jeancolas, « Le Harponneur, Léon Moussinac et la critique », in *1895*, n° 11, décembre 1991, p. 116-117, ou encore C. Gauthier, *La Passion du cinéma, cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, Ecole des chartes/AFRHC, 1999, p. 157-160.
3. L. Moussinac, « Le nouveau statut du cinéma », *L'Humanité*, 20 février 1928.
4. A la fois journaliste, auteur dramatique et historien du cinéma, René Jeanne (1887-1969) occupe également un rôle important dans la politique du cinéma français : membre du jury de la Mostra de Venise en 1937 et 1938, initiateur (avec Emile Vuillermoz) du festival de Cannes et membre actif des différents syndicats de la presse cinématographique.

A l'égard du cinéma américain, les critiques cinématographiques peuvent en vanter les qualités, mais les articles à visée plus large développent souvent le discours de l'invasion des écrans par le film américain et de la menace qui pèse sur le cinéma et la culture française. On trouve néanmoins peu d'articles de fond, de réflexion générale sur la place de l'Amérique, mais plutôt un relevé plus ou moins détaillé de certains évènements, en particulier les préparations des différents contingentements.

- *Le Populaire* (1916-1970), journal socialiste (le sous-titre étant : « revue hebdomadaire de propagande socialiste et internationaliste »)

  Tirage : 157 837 exemplaires en 1939.

  Bimensuel jusqu'en 1927, puis quotidien, *Le Populaire*, dirigé par Léon Blum, est l'organe de la SFIO. A partir de 1927, le cinéma y occupe une page, en général partagée avec l'actualité théâtrale, voire la danse. Outre des brèves succinctes sur l'actualité du cinéma et en particulier sur les tournages (« Derrière l'écran »), la rubrique « Courrier du cinéma » permet d'évoquer des ouvrages et des articles consacrés au septième art. C'est souvent un moyen habile pour la direction de prendre position sur des questions délicates, comme le contingentement, en se rétractant derrière l'avis de professionnels. Mais on trouve surtout, une fois par semaine, la rubrique « Sur les écrans », que rédige d'un bout à l'autre de la période Charles Jouet. Celui-ci se contente le plus souvent de faire la critiques des sorties de films nouveaux mais prend aussi parti, plaidant pour un cinéma de qualité. Son amour du cinéma le conduit à s'enthousiasmer pour des films français, allemands, russes, et bien sûr aussi américains, dont il relève souvent le savoir-faire professionnel. Il voue notamment une admiration sans borne pour Charlie Chaplin, un cinéaste dont l'humanisme est au diapason des engagements du journal.

  Au moment du passage au parlant, le journaliste, comme un grand nombre de ses collègues, s'y montre hostile, craignant une « Babel de l'écran[1] ». Progressivement, l'attention portée aux vedettes françaises ou américaines croît, occupant l'essentiel de la page du cinéma et se hissant même parfois aux premières pages du journal.

  Concernant l'actualité cinématographique, Charles Jouet la commente succinctement mais prend nettement parti contre le contingentement. Il s'inscrit là dans la ligne politique générale des socialistes, favorables à la coopération internationale et très réservés à l'égard du protectionnisme

1. Ch. Jouet, « Le film parlant », *Le Populaire*, 24 juin 1928, n°1970.

économique. Tout en déplorant « l'invasion exagérée des films américains[1] », il juge le contingentement anti-économique et néfaste pour le bon développement de l'industrie française : « le protectionnisme ne peut que nous nuire et le film français, quoique ne brillant guère, s'affaiblirait encore sans une rude concurrence étrangère[2] ».

- *L'Intransigeant* (1880-1948), dirigé par Léon Bailby, orienté à droite.

  Tirage : 134 462 exemplaires en 1939.

  Ce journal consacre une place assez importante au cinéma. Les articles, signés par Lucien Boisyvon puis par René Bizet, s'étoffent avec les années. Une colonne est consacrée quotidiennement au cinéma, et s'intéresse aux aspects politiques comme aux critiques de films. Le directeur du journal, Léon Bailby, prend parfois lui-même la plume pour évoquer la politique du cinéma français, dans de brefs articles souvent situés en première page. En outre, une fois par semaine, le journal offre plus de détails sur l'actualité cinématographique, celle-ci allant jusqu'à occuper deux pages à partir de 1932. Cette double page est consacrée presque exclusivement aux vedettes et aux nouveaux films, dans une mise en page bien plus luxueuse, avec de nombreuses photographies.

  La position générale du journal vis-à-vis de l'actualité cinématographique est assez neutre : la présence des films américains sur les écrans n'est pas perçue comme une réelle menace, les mesures protectionnistes de type contingentement sont regardées dubitativement et le seul objectif à atteindre serait de développer la production et de chercher un terrain d'entente entre les différentes branches de la corporation cinématographique.

Presse spécialisée :

- *Cinéa-Ciné pour tous* (1923-1932)

Cet hebdomadaire, dirigé par Jean Tedesco puis par Pierre Henry, est né de la fusion entre *Ciné pour tous* et *Cinéa,* un journal fondé par Louis Delluc qui contribua, par sa qualité et ses combats, à donner au cinéma

1. Ch. Jouet « Le contingentement ? », *Le Populaire*, 16 novembre 1927, n°1747.
2. Ch. Jouet, « Une dictature du cinéma ? », *Le Populaire*, 27 juillet 1927, n°1635.

ses lettres de noblesse. *Cinéa-Ciné pour tous* essaie d'en perpétuer l'esprit, mais finit par devenir un magazine illustré plus populaire qu'intellectuel. Le dépouillement s'est révélé précieux pour les articles de fonds et les enquêtes de cette revue.

Bulletins syndicaux

Comme nous l'avons expliqué plus haut, les archives syndicales nous ont fait défaut. On a néanmoins pu regrouper un certain nombre de numéros du « Bulletin de la Chambre Syndicale française du cinématographe et des industries qui s'y rattachent ». Une grande partie de ces bulletins est conservée à la Bibliothèque nationale de France (numéros répartis entre le département des Arts du Spectacle et celui de l'Audiovisuel), mais également, de façon éparse, aux Archives nationales (F^{21} 4695/B), ou encore à la Bibliothèque du Film, dans le dossier GANCE 489 B 101. Nous avons ainsi pu consulter tous les numéros des années 1926 à 1929. Pour les années suivantes, en revanche, l'ensemble est extrêmement lacunaire.

Nous plaçons également ici une revue particulière, *L'Ecran* (1917-1948), qui se trouve à à mi-chemin entre le bulletin syndical et le journal corporatif. La revue, fondée par Léon Brézillon, est en effet éditée par le Syndicat français des directeurs de Théâtres cinématographiques. Elle est dirigée par les présidents successifs du Syndicat français, Léon Brézillon d'abord, puis Raymond Lussiez. Sans être tout à fait un bulletin syndical, *L'Ecran* sert de caisse de résonance aux combats du Syndicat français. La conservation de cette revue – au département des Arts du Spectacle de la BnF – est cependant très lacunaire. Nous avons pu regrouper la plupart des numéros des années 1929, 1930, 1932 et 1933

Ouvrages

- Annuaires

Annuaire général de la cinématographie et des industries qui s'y rattachent.

Le Tout-cinéma : annuaire général illustré du monde cinématographique.

La semaine à Paris : Paris-guide : tout ce qui se voit, tout ce qui s'entend à Paris.

- Ouvrages généraux sur le cinéma et Mémoires

Nous mentionnons ici des ouvrages parus dans les années 1920-1930, ou des mémoires de contemporains parus plus tardivement, évoquant le cinéma français et américain ou les Etats-Unis en général, afin de percevoir non seulement les réactions, positives ou négatives, des Français face à Hollywood, mais aussi les réflexes de pensée propres aux intellectuels français de l'entre-deux-guerres vis-à-vis des Etats-Unis et des Américains.

Arcy-Hennery (René), *Destin du cinéma français*, Paris : Société française d'éditions littéraires et scientifiques, 1935, 192 p.

L'Art cinématographique, Paris : Félix Alcan, 1926 à 1930, 8 volumes :

- Tomes I, II, III et IV : « Esthétique ».

- Tome V : « Hollywood au ralenti »

- Tome VI : « Techniques ».

- Tomes VII et VIII : « Cinémas nationaux »

Arnoux (Alexandre), *Du muet au parlant : mémoires d'un témoin*, Paris : La Nouvelle Edition, 1946, 211 p.

Bächlin (Peter), *Histoire économique du cinéma*, Paris : La Nouvelle Edition, 1947, 205 p.

Bardèche (Maurice) et Brasillach (Robert), *Histoire du cinéma*, Paris : Denoël et Stelle, 1935, 423 p.

Baroncelli, de (Jacques), *Écrits sur le cinéma*, Perpignan : Institut Jean Vigo, 1996, 302 p.

Bouquet (Jean-Louis) et Fescourt (Henri), *L'idée et l'écran : opinion sur le cinéma*, Paris : G. Haberschill et A. Sergent, 1925, 35 p.

Canudo (Ricciotto), *L'usine aux images*, Paris : Séguier, 1995, 381 p.

Charensol, (Georges), *Panorama du cinéma*, Paris : Editions Kra, 1930, 231 p.

Chevanne, (André), *L'industrie du cinéma : le cinéma sonore*, Bordeaux : Librairie Delmas, 1933, 137 p.

Clair (René), *Réflexion faite : notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950*, Paris : Gallimard, 1951, 271 p.

Congrès International du Cinématographe, *compte rendu officiel du congrès international du cinématographe : Paris, 27 septembre – 3 octobre 1926*, Paris : Chambre syndicale française de la cinématographie et des industries qui s'y rattachent, 1926, 172 p.

Delluc (Louis), *Ecrits cinématographiques*, Paris : Cinémathèque française, 1985, 447 p.

Diamant-Berger (Henri), *Il était une fois le cinéma*, Paris : Jean-Claude Simoën, 1977 [1e ed. : 1932], 246 p.

Dulac (Germaine), *Ecrits sur le cinéma : 1919-1937*, Paris : Paris expérimental, 1994, 225 p.

Herriot (Edouard), *Europe*, Paris : Rieder, 1930, 278 p.

Morand (Paul), *France la doulce*, Paris : Gallimard, 1934, 221 p.

Moussinac (Léon), *Naissance du cinéma*, Paris : Povolozky, 1925, 178 p.

_____, *Panoramique du cinéma*, Paris : Au Sans Pareil, 1929, 148 p.

Pagnol (Marcel), *Cinématurgie de Paris, 1939-1966*, [1966], Paris : éd. de Fallois, 1991, 222 p.

Pathé (Charles), *Ecrits autobiographiques*, Paris : l'Harmattan, 2006, 351 p. Cet ouvrage réunit plusieurs textes de Charles Pathé, dont : *Souvenirs et conseils d'un parvenu* (1926) et *De Pathé frères à Pathé-cinéma* (1940).

Pierre Braunberger, producteur : Cinémamémoire, propos recueillis par Jacques Gerber, Paris : Centre national de la cinématographie, Centre Georges Pompidou, 1987.

Rebatet (Lucien), dit Vinneuil (François) *Les Tribus du cinéma et du théâtre*, (*Les juifs en France*, IVe tome), Paris : Nouvelles éditions françaises, 1941, 127 p.

Renaitour (Jean-Michel), *Où va le cinéma français ?*, Paris : Baudinière, 1937, 478 p.

Richebé (Roger), *Au-delà de l'écran : 70 ans de la vie d'un cinéaste*, Monte-Carlo : Pastorelly, 1977, 273 p.

Seabury (William Marston), *Motion Pictures Problems : the Cinema and the League of Nations*, New York : Avondale press, 1929, 426 p.

- Ouvrages sur les Etats-Unis et Hollywood

ACHARD (Paul), *Un œil neuf sur l'Amérique*, Paris : E. Ramlot et C^ie, 1930, 285 p.

ARON (Robert) et DANDIEU (Arnaud), *Le cancer américain*, Paris : Rioder, 1931, 247 p.

ARON (Robert), *Dictature de la liberté*, Paris : Grasset, 1935, 289 p.

AUTANT-LARA (Claude), *Hollywood Cake-walk (1930-1932) : chronique cinématographique du 20^e siècle,* Paris : Henri Veyrier, 1985, 408 p.

CENDRARS (Blaise), *Hollywood. La Mecque du cinéma* suivi de *L'ABC du Cinéma,* Paris : Grasset, 1936, 149 p.

CHASTANET (Jean-Louis), *L'Oncle Shylock ou l'impérialisme américain à la conquête du monde*, Paris : Flammarion, 1927, 176 p.

DUHAMEL (Georges), *Scènes de la vie future*, Paris : Mercure de France, 1932, 248 p.

DURTAIN (Luc), *Hollywood dépassé*, Paris : Gallimard, 1928, 249 p.

HAYS (Will H.), *The Memoirs of Will H. Hays,* 2 vol., New York : Doubleday, 1955.

JEANNE (René), « L'invasion cinématographique américaine », *Revue des deux mondes*, n° 55, février 1930, p. 863-864.

JEANNE (René) et LEUMANN (E. M.), *Les mystères d'Hollywood*, Paris : Téqui, Taillandier, 1928, 233 p.

KADMI-COHEN, *L'abomination américaine,* Paris : Flammarion, 1930, 282 p.

KESSEL (Joseph), *Hollywood, ville mirage*, Paris : Ramsay (Poche cinéma), 1989 [1^e éd. : 1937], 169 p.

LEHMAN (Lucien), *Le grand mirage, U.S.A.*, Paris : Maisonneuve frères, 1929, 249 p.

MANDELSTAMM (Valentin), *Hollywood : roman de mœurs cinématographiques*, Paris : Calmann-Lévy, 1925, 264 p.

NOÉ (Ivan), *L'épicerie des rêves*, Paris : La Baudinière, 1933, 123 p.

POMARET, (Charles-Henri), *L'Amérique à la conquête de l'Europe,* Paris : Armand Colin, 1931, VII-287 p.

SIEGFRIED (André), *Les États-Unis d'aujourd'hui,* Paris : Armand Colin, 1927, 362 p.

TARDIEU (André), *Devant l'obstacle. L'Amérique et nous*, Paris : Editions Emile-Paul Frères, 1927, 311 p.

Bibliographie

Nous présentons ici les principaux ouvrages et articles sur lesquels notre étude s'est appuyée, comprenant à la fois des ouvrages généraux et des analyses plus pointues. La bibliographie est organisée autour de trois ensembles : des ouvrages de contextualisation historique et méthodologique puis des ouvrages sur l'histoire du cinéma de l'entre-deux-guerres au sens large comme sur des points plus précis. Enfin, le troisième ensemble est consacré aux études existantes sur les liens entre Hollywood et l'Europe.

Contextualisation historique et méthodologique

L'étude du cinéma américain en France est au croisement de plusieurs objets de recherche : histoire politique nationale, histoire des relations internationales, histoire économique et, bien sûr, culturelle. Cette rubrique comprend donc un certain nombre d'ouvrages nous ayant permis de contextualiser notre recherche au regard de ces différents objets d'étude. Certains de ces ouvrages sont également précieux en terme de méthodologie.

Contexte méthodologique et épistémologique

Bessière (Irène) et Gili (Jean A.), dir., *Histoire du cinéma : problématique des sources*, Paris : Institut national d'histoire de l'art, Maison des sciences de l'homme, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 2004, 342 p.

Ethis (Emmanuel), *Les spectateurs du temps : pour une sociologie de la réception du cinéma ; suivi de La petite fabrique du spectateur : trois textes sur le cinéma et les modalités de sa réception*, Paris : L'Harmattan, 2005, 320 p.

Gauthier (Christophe), « Le cinéma : une mémoire culturelle », *1895*, n°52, septembre 2007, p. 9 à 26.

Müller (Jurgen) et Pérusse (Denise), « Cinéma et Réception », *Cinémas*, n° 2-3, t. 2, 1992.

Nye (Joseph S.), *Le leadership américain : quand les règles du jeu changent*, Nancy : Presses Universitaires de

Nancy, 1992, 266 p. (traduit de : *Bound to Lead : The Changing Nature of American Power*, 1991).

Ory (Pascal), *L'histoire culturelle*, Paris : Presses Universitaires de France, 2008 [1e éd. : 2004], (Que sais-je ?), 127 p.

_____, *La culture comme aventure : treize exercices d'histoire culturelle*, Paris : Complexe, 2008, 298 p.

_____, « L'histoire culturelle de la France contemporaine, questions et questionnement », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 16, oct.-déc. 1987, p 67-82.

Poirrier (Philippe), *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris : Seuil, 2004, 435 p.

_____, dir., *L'histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie ?,* Dijon : Editions Universitaires de Dijon, 2008, 198 p.

Sorlin (Pierre), *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris : Aubier Montaigne, 1977, 319 p.

Vernet (Marc), « Le cinéma sans le cinéma, ou du bon usage de l'archive », *Cinémathèque*, n° 7, printemps 1995, p. 80-97.

Histoire sociale, politique et économique

Artaud (Denise), *Le New Deal*, Paris : Armand Colin, 1969, 286 p. [réédité en 1987 sous le titre : *L'Amérique en crise : Roosevelt et le New Deal*)

Baillou (Jean), *Les Affaires étrangères et le corps diplomatique français*, tome 2 : *1870-1980*, Paris : CNRS Editions, 1984, (Histoire de l'administration française), 1018 p.

Becker (Jean-Jacques) et Bernstein (Serge), *Victoire et frustrations, 1914-1929*, Paris : Seuil, 1990, (Nouvelle histoire de la France contemporaine, n° 12), 455 p.

Borne (Dominique) et Dubief (Henri), *La crise des années 30 : 1929-1938*, Paris : Seuil, 1989, (Nouvelle histoire de la France contemporaine, n° 13), 324 p.

Dard (Olivier), *Les Années trente : le choix impossible*, Paris : Librairie générale française, 1999 (La France contemporaine), 274 p.

Genet-Delacroix (Marie-Claude), *Art et état sous la IIIe République : le système des Beaux-Arts : 1870-1940*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1992, LVIII-433 p.

_____, « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », *Romantisme*, 1996, n°93, p. 39-50.

Lacroix-Riz (Annie), *Le choix de la défaite : les élites françaises dans les années 1930*, Paris : Armand Colin, 2009 [1e éd. : 2006], 679 p.

_____, *Industriels et banquiers français sous l'Occupation : la collaboration économique avec le Reich et Vichy*, Paris : Armand Colin, 1999, X-661 p.

La France et l'Allemagne, 1932-1936, communications présentées au Colloque franco-allemand organisé par le Comité international d'histoire de la Deuxième guerre mondiale (10 au 12 mars 1977), Paris : CNRS Editions, 1980, 417 p.

Loubet del Bayle (Jean-Louis), *Les non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris : Seuil, 1969, 496 p.

Marseille (Jacques), « Les origines "inopportunes" de la crise de 1929 en France », *Revue économique*, Vol. 31, n°4, 1980, p. 648-684.

Monier (Frédéric), *Les années vingt : 1919-1930*, Paris : Librairie générale française, 1999 (La France contemporaine), 217 p.

Néré (Jacques), *La crise de 1929*, Paris : Armand Colin, 1968, 221 p.

Noiriel (Gérard), *Le Creuset français : histoire de l'immigration, XIXe-XXe siècles*, Paris : Seuil, 1988, 437 p.

Sauvy (Alfred), *Histoire économique de la France entre les deux guerres*, 4 vol. dont :

- Vol. 1 : *De l'armistice à la dévaluation de la livre*, Paris : Fayard, 1965, 564 p.

- Vol. 2 : *De Pierre Laval à Paul Reynaud*, Paris : Fayard, 1967, 626 p.

Schor (Ralph), *L'Opinion française et les étrangers en France, 1919-1939*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1985, 761 p.

Weber (Eugen), *La France des années trente. Tourments et perplexités*, Paris : Fayard, 1994, 418 p.

Winock (Michel), *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris : Seuil, 1990, 444 p.

Histoire culturelle

Barrot (Olivier) et Ory (Pascal), dir., *Entre-deux-guerres. La création française, 1919-1939*, Paris : Editions François Bourin, 1990, 631 p.

Belanger (Claude), Godechot (Jacques), Guiral (Pierre) et Terrou (Fernand), dir., *Histoire générale de la presse française,* tome 3 : *1871-1940*, Paris : Presses Universitaires de France, 1972, 687 p.

Chaubet (François), *Histoire intellectuelle de l'entre-deux-guerres : culture et politique*, Paris : Nouveau monde éditions, 2006, 380 p.

Corbin (Alain), dir., *L'avènement des loisirs (1850-1960)*, Paris : Aubier, 1995, 471 p.

Dollot (Louis), *Les relations culturelles internationales*, Paris : Presses Universitaires de France, 1964, (Que sais-je ?), 128 p.

Dubosclard (Alain) et alii, *Entre rayonnement et réciprocité. Contributions à l'histoire de la diplomatie culturelle*, Paris : Publications de la Sorbonne, 2002, 197 p.

Kalifa (Dominique), *La culture de masse en France*, tome 1 : *1860-1930*, Paris : La découverte, 2001, 122 p.

Marseille (Jacques) et Eveno (Patrick), dir., *Histoire des industries culturelles en France, XIX^e^-XX^e^ siècles : actes du colloque, déc. 2001*, Paris : Association pour le développement de l'histoire économique, 2002, 477 p.

Matard-Bonnucci (Marie-Anne), Dulphy (Anne), Frank (Robert), et Ory (Pascal), *Les relations culturelles internationales au XX^e^ siècle. De la diplomatie à l'acculturation*, Bruxelles : Peter Lang, 2010, 693 p.

May (Lary), *Screening out the Past : the Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, Oxford : Oxford University Press, 1980, 304 p.

Mollier (Jean-Yves), Sirinelli (Jean-François) et Vallotton (François), dir., *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*, Paris : Presses universitaires de France, 2006, 323 p.

Morin (Edgar), *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris : Grasset, 1962, 280 p.

Portes (Jacques), *De la scène à l'écran. Naissance de la culture de masse aux Etats-Unis*, Paris : Belin, 1997 (Cultures américaines), 351 p.

Prochasson (Christophe), « De la culture des foules à la culture des masses », in Bruguière (André), Revel (Jacques), dir., *Les Formes de la culture*, Paris : Seuil, 1993, (Histoire de la France, n° 4), p. 421-455.

Raimond (Michel), *Eloge et critique de la modernité*, Paris : Presses Universitaires de France, 2000, 334 p.

Regourd (Serge), *L'exception culturelle*, Paris : Presses Universitaires de France, 2004 [1e éd. : 2002], (Que sais-je ?), 128 p.

Rioux (Jean-Pierre) et Sirinelli (Jean-François), *Le temps des masses, Le vingtième siècle*, Paris : Seuil, 2005, (Histoire culturelle de la France, n° 4), 505 p.

_____, dir., *La culture de masse en France: de la Belle Époque à nos jours*, Paris : Fayard, 2002, 461 p.

Robin (Régine), *Masses et culture de masse dans les années 30*, Paris : Les Editions Ouvrières, 1991, 234 p.

Rolland (Denis), dir., *Histoire culturelle des relations internationales : carrefour méthodologique : XX^e siècle*, Paris : l'Harmattan, 2004, 268 p.

La France et les Etats-Unis

Allen (Donald Roy), *French Views of America in the 1930s*, New York : Garland, 1979, XV-348 p.

Baudru (Pascal), *Français et Américains : l'autre rive*, Paris : Pearson Education, 2003, 219 p.

Behr (Edward), *Une Amérique qui fait peur*, Paris : Plon, 1995, 324 p.

Bishop (Tom), Mooney (Dana) et Girard (Coralie), dir., *Les antiaméricanismes*, New York : New York University, Center for French Civilization and Culture, 2001, 179 p.

Colombani (Jean-Marie) et Wells (Walter), *Dangerous De-Liaisons : What's Really Behind the War between France and the U.S.*, Hoboken : Melville House, 2004, 168 p.

Dard (Olivier) et Lüsebrink (Hans-Jürgen), *Américanisations et anti-américanismes comparés*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2008, 260 p.

Dior (Eric), *Un couple infernal. Deux cents ans de francophobie et d'antiaméricanisme*, Paris : Perrin, 2003, 266 p.

Duranton-Crabol (Anne-Marie), « De l'anti-américanisme en France vers 1930 : la réception des *Scènes de la vie future* », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 1, t. 48, 2001, p. 120-137.

Duroselle (Jean-Baptiste), *La France et les Etats-Unis des origines à nos jours*, Paris : Seuil, 1976, 284 p.

Fauré (Christine) et Bishop (Tom), dir., *L'Amérique des Français*, Paris : Françoise Bourin, 1992, 240 p.

Grazia, de (Victoria), *Irresistible empire : America's Advance through Twentieth-Century Europe*, Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press, 2005, 586 p.

Hage (Armand), *Histoire des relations franco-américaines : des origines à nos jours*, Paris : Ellipses, 2010, 201 p.

Kuisel (Richard F.), *Le miroir américain : 50 ans de regard français sur l'Amérique*, Paris : J.-C. Lattès, 1996, 392 p. (traduit de *Seducing the French : the Dilemma of Americanization,* 1993).

Lacorne (Denis), Rupnik (Jacques) et Toinet (Marie-France), *L'Amérique dans les têtes : un siècle de fascinations et d'aversions*, Paris : Hachette, 1986, 310 p.

Nouailhat (Yves-Henri), *France et États-Unis : août 1914-avril 1917*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1979, 483 p.

Ory (Pascal), « L'américanisation : modernisme et culture de masse » (p. 252-261), in Compagnon (Antoine) et Seebacher (Jacques), dir., *L'esprit de l'Europe* ; tome 3 : *Goûts et manières*, Paris : Flammarion, 1993, 322 p.

_____, « 'Américanisation' : le mot, la chose et leurs spectres » (p. 133-145), in Marcowitz (Reiner), dir., *Nationale Identität und transnationale Einflüsse : Amerikanisierung, Europäisierung und Globalisierung in Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg*, Munich : Oldenbourg, 2007, 157 p.

Portes (Jacques), *Une fascination réticente. Les Etats Unis dans l'opinion française 1870-1914*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, 1990, 458 p.

_____, éd., *L'Amérique comme modèle, l'Amérique sans modèle*, Lille : Presses universitaires de Lille, 1993, 220 p.

Revel (Jean-François), *L'obsession anti-américaine : son fonctionnement, ses causes, ses inconséquences*, Paris : Plon, 2002, 458 p.

Roger (Philippe), *L'Ennemi américain : Généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris : Seuil, 2002, 601 p.

Servan-Schreiber (Jean-Jacques), *Le défi américain*, Paris : Denoël, 1967, 342 p.

Strauss (David), « The Rise of Anti-Americanism in France : French Intellectuals and the American Film Industry, 1927-1932 », *The Journal of Popular Culture*, n° 4, t. X, 1977, p. 752-759.

_____, *Menace in the West : the rise of French Anti-Americanism in Modern Times*, Westport : Greenwood Press, 1978, 317 p.

Histoire du cinéma

Nous regroupons ici des ouvrages très variés sur l'histoire du cinéma français et américain de l'entre-deux-guerres, même si nous avons pu prendre en considération des ouvrages antérieurs ou postérieurs à cette période, lorsqu'ils ont éclairé à un moment ou à un autre notre étude.

Dictionnaires et outils de travail

Albera (François) et Gili (Jean A.), dir., *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, *1895*, n° 33, juin 2001, 424 p.

Aumont (Jacques) et Marie (Michel), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris : Armand Colin, 2005 [1e éd. : Nathan, 2001], 426 p.

Bazin (André), *Qu'est-ce que le cinéma*, 4 vol., dont :

- tome I : *Ontologie et langage*, Paris : Editions du Cerf, 1958, 177 p.

- tome II : *Le cinéma et les autres arts*, Paris : Editions du Cerf, 1959, 145 p.

- tome III : *Cinéma et sociologie*, Paris : Editions du Cerf, 1961, 181 p.

Boussinot (Roger), *L'Encyclopédie du cinéma par l'image*, Paris : Bordas, 1967, 1550 p.

Ciment (Michel) et Passek (Jean-Loup), *Dictionnaire du cinéma américain*, Paris : Larousse, 1988, 705 p.

Ciment (Michel), Gauteur (Claude), Rabourdin (Dominique) et Zimmer (Jacques), *La critique de cinéma en France : histoire, anthologie, dictionnaire*, Paris : Ramsay, 1997, 423 p.

Chirat, (Raymond), *Catalogue des films français de long métrage : films de fiction (1919-1929)*, Toulouse : Cinémathèque de Toulouse, 1984, non paginé.

_____, *Catalogue des films français de long métrage : films sonores de fiction (1929-1939)*, Bruxelles : Cinémathèque royale de Belgique, 1975, 172 p.

Jeanne (René) et Ford (Charles), *Histoire encyclopédique du cinéma*, Paris : Robert Laffont, 1947, 615 p.

Leprohon (Pierre), *Histoire du cinéma*, 2 vol. :

- *Vie et mort du cinématographe, 1895-1930*, Paris : Editions du Cerf, 1961, 291 p.

- *L'Etape du film « parlant », 1927-1962*, Paris : Editions du Cerf, 1963, 326 p.

Le Forestier (Laurent), dir., « Des procédures historiographiques en cinéma », *Cinéma(s)*, n°2-3, vol. 21, printemps 2011, 206 p.

Mitry (Jean), *Histoire du cinéma. Art et industrie,* 5 vol., dont :

- tome II : *1915-1925*, Paris : Editions universitaires, 1987, 519 p.

- tome III, *Histoire du cinéma muet, 1923-1930*, Paris : Editions universitaires, 1969, 520 p.

- tome IV, *Les années trente*, Paris : Editions Jean-Pierre Delarge, 1980, 736 p.

Sadoul (Georges), *Histoire générale du cinéma*, 6 vol., dont :

- tome V, *L'art muet, l'après-guerre en Europe, 1919-1929*, Paris : Denoël, 1973, 568 p.

- tome VI, *L'art muet. Hollywood et la fin du Muet, 1919-1929*, Paris : Denoël, 1975, 589 p.

_____, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Paris : Flammarion, 1972, [1e éd. : 1949], 731 p.

Tulard (Jean), dir., *Dictionnaire du cinéma*, 2 vol., Paris : R. Laffont, 1991.

Virmaux (Alain et Odette), dir., *Dictionnaire du cinéma mondial. Mouvements, écoles, tendances, courants, genres*, [s.l.] : Editions du Rocher / Jean-Paul Bertrand éditeur, 1994, 923 p.

Nous avons également eu recours à quelques sites internet, en particulier pour l'identification des films, des castings et des équipes techniques. Les trois sites les plus utiles ont été :

www.imdb.com : *The Internet Movie Database* propose des fiches techniques globalement fiables malgré certaines erreurs, des imprécisions et des lacunes, en particulier pour les films muets.

cineressources.bifi.fr : la base de données en ligne de la BiFi fournit souvent des fiches techniques et des filmographies très précises.

www.lacinemathequedetoulouse.com/searchchirats/search_index : le projet « cinéma français des années vingt » de la Cinémathèque de Toulouse propose une base de données participative permettant d'enrichir les données fournies par le catalogue de Raymond Chirat (cf. *supra*).

Les cinémas français et américain : aspects généraux

Abel (Richard), *Silent Film*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1996, 319 p.

_____, *French Cinema : the First Wave, 1915-1929*, Princeton : Princeton University Press, 1984, 672 p.

_____, *French Film Theory and Criticism : a History-Anthology : 1907-1939*, 2 vol., Princeton : Princeton University Press, 1988.

Bertin-Maghit (Jean-Pierre), *Le cinéma français sous l'Occupation,* Paris : Olivier Orban, 1989, 464 p.

Bourget (Jean-Loup), *Le cinéma américain : 1895-1980, de Griffith à Cimino*, Paris : Presses universitaires de France, 1983, 263 p.

Chirat, (Raymond), *Le cinéma français des années trente*, Paris : Hatier, 1983, 128 p.

Cleynen (Jacques), *La politique du cinéma français : stratégies et réalisations, 1929-1935*, Thèse de doctorat sous la dir. de Marc Ferro, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 972 p.

Frodon (Jean-Michel), *La projection nationale : cinéma et nation*, Paris : Odile Jacob, 1998, 248 p.

Gauthier (Brigitte), *Histoire du cinéma américain*, Paris : Hachette, 2004, 160 p.

Gauthier (Christophe), *La passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à*

1929, Paris : AFRHC/Ecole Nationale des chartes, 1999, 392 p.

_____, « Le cinéma des nations : invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910 - années 1930) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51, t. 4, décembre 2004, p. 58-77.

_____, *Une composition française. La mémoire du cinéma en France des origines à la Seconde guerre mondiale*, thèse de doctorat sous la direction de Pascal Ory (Paris I), janvier 2007, 680 p.

Gauthier (Christophe), Perron (Tangui) et Vezyroglou (Dimitri), « Histoire et cinéma : 1928, année politique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°48, t. 4, avril 2001, p. 190-208.

Guback (Thomas H.), « Cultural Identity and Film in the European Economic Community », *Cinema Journal*, n°1, t. 14, automne 1974, p. 2-17.

Hayward (Susan), *French National Cinema*, Londres : New York, Routledge, 1993, XII-325 p.

Jeancolas (Jean-Pierre), *Le cinéma des Français. 15 ans d'années trente : 1929-1944*, Paris : Nouveau Monde éditions, 2005 (1e éd. : 1983), 389 p.

_____, « Cinéma des années trente : la crise et l'image de la crise », *Le Mouvement social*, n° 154, janvier-mars 1991, p. 173-195.

Juan (Myriam), *They had faces, they got voices : le vedettariat dans le cinéma en France (1926-1936)*, Mémoire de master 2, sous la direction de Pascal Ory, Paris I Panthéon-Sorbonne, 2008, 252 p.

Langman (Larry), *American Film Cycles : the Silent Era*, Londres : Greenwood Press, 1998, 400 p.

Léglise (Paul), *Le cinéma et la IIIe République*, Paris : Filméditions, 1970, (Histoire de la politique du cinéma français), 325 p.

Loyant (Xavier), *La Société des auteurs de films*, Thèse de l'Ecole des chartes, sous la direction d'Elisabeth Parinet, 2009, 338 p.

Masson (Alain), dir., *Hollywood 1927-1941, la propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, Paris : Autrement, 1999, 263 p.

Müller (Jurgen), *Films des années 20 et des premières années du cinéma*, Cologne : Taschen, 2007, 479 p.

Ory (Pascal), « Cinéma » (p. 416-469), in. *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire (1936-1938)*, Paris : Plon, 1994, 1033 p.

Toulet (Emmanuelle), *Cinématographe, invention du siècle*, Paris : Gallimard, 1988, 176 p.

_____, *Le cinéma au rendez-vous des arts : France, années 20 et 30*, Paris : Bibliothèque nationale de France, 1995, 220 p.

Veillon (Olivier-René), *Le Cinéma américain. Les Années trente : 1929-1945*, Paris : Seuil, 1986, 229 p.

Vernier (Jean-Marc), « L'État français à la recherche d'une *politique culturelle* du cinéma : de son invention à sa dissolution gestionnaire » (p. 95-108) in « Cinéma français et Etat : un modèle en question », *Quaderni*, n°54, printemps 2004, 143 p.

Vezyroglou (Dimitri), *Le cinéma en France à la veille du parlant.*, Paris : CNRS Editions, 2011, 380 p.

_____, « Les grandes espérances », *1895*, n° 31, 2000, p. 129-142.

Vincendeau (Ginette), « France – Terre d'accueil : l'industrie cinématographique française des années 30 face aux étrangers » (p. 139-145), in Heike Hurst et Heiner Gassen, *Tendres ennemis. Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne*, Paris : l'Harmattan, 1991, 352 p.

Aspects économiques et industriels du cinéma

Augros (Joel) et Kitsopanidou (Kira), *L'économie du cinéma américain : histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*, Paris : Armand Colin, 2009, 286 p.

Balio (Tino), *The American Film Industry*, Madison : University of Wisconsin Press, 1976, 499 p.

_____, *Grand design : Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, Berkeley : University of California press, 1995, (History of the American cinema, n° 5), 483 p.

Benghozi (Pierre-Jean), *Le Cinéma, entre l'art et l'argent*, Paris : L'Harmattan, 1989, 204 p.

Benghozi (Pierre-Jean) et Delage (Christian), *Une histoire économique du cinéma français, 1895-1995 : regards franco-américains*, Paris : L'Harmattan, 1997, 364 p.

Bluem (William A.) et Squire (Jason E.), *The Movie Business : American Film Industry Practice*, New York : Hastings House, 1972, 368 p.

Brieu (Christian), Ikor (Laurent) et Viguier (Jean-Michel), *Joinville, le cinéma : le temps des studios*, Paris : Ramsay, 1985, 167 p.

Dutheil de la Rochère-Buxtorf (Anne-Elisabeth), *Les studios de la Victorine, 1919-1929*, Paris-Nice : ARFHC-Cinémathèque de Nice, 1998, 287 p.

Garçon (François), *La distribution cinématographique en France, 1907-1957*, Paris : CNRS Editions, 2006, X-282 p.

Gomery (Douglas), *The Hollywood Studio System : a History*, Londres : BFI Publishing, 2005, 333 p.

Guback (Thomas H.), « Derrière les ombres de l'écran : Le cinéma américain en tant qu'industrie », *Sociologie et sociétés*, n° 1, t. 8, avril 1976, p. 5-24.

Kindem (Gorham Anders), *The American Movie Industry : the Business of Motion Pictures*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1982, 448 p.

Le Roy (Eric) et Billia (Laurent), dir., *Eclair : un siècle de cinéma à Epinay-sur-Seine*, Paris : Calmann-Lévy, 1995, 205 p.

Mercillon (Henri) et Guitton (Henri), *Cinéma et monopoles : le cinéma aux Etats-Unis : étude économique*, Paris, Armand Colin, 1953, 203 p.

Meusy (Jean-Jacques), *Cinquante ans d'industrie cinématographique : 1906-1956*, Paris : Fondation Crédit lyonnais, 1996, 596 p.

Michalet (Charles-Albert), *Le Drôle de drame du cinéma mondial*, Paris : Editions La Découverte, 1987, 214 p.

Moley (Raymond), *The Hays Office*, Indianapolis / New-York : The Bobbs-Merill Company, 1971, 266 p.

Waldman (Harry), *Paramount in Paris : 300 Films Produced at the Joinville Studios, 1930-1933*, Lanham : Scarecrow Press, 1998, XIX-236 p.

Wasko (Janet), *How Hollywood Works*, Londres : SAGE, 2003, 248 p.

Ouvrages sur des points précis

- L'exploitation en France

Aumont (Yves) et Daguin (Alain-Pierre), *Les Lumières de la ville : Nantes et le cinéma*, Nantes : l'Atalante, 1995, 133 p.

Berneau (Pierre) et Berneau (Jeanne), *Le spectacle cinématographique à Limoges de 1896 à 1945 : cinquante ans de culture populaire*, Paris : AFRHC, 1996, 199 p.

Buxtorf, Anne-Elisabeth, « La salle de cinéma à Paris entre les deux guerres : l'utopie à l'épreuve de la modernité », *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 163, 2005, p. 117-144.

Club des jeunes historiens, *Histoire du spectacle cinématographique à Dole : 1895-1945*, [Dole] : [Archives municipales], 1981, 73 p.

Davray-Piekolek (Renée), dir., *Paris grand-écran : splendeur des salles obscures, 1895-1945*, [exposition au Musée Carnavalet, 17 janvier-30 avril 1995], Paris : Paris musées, 1994, 127 p.

Forest (Claude), *Les dernières séances : cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Paris : CNRS Editions, 1995, 309 p.

Le Nord et le cinéma : contributions à l'histoire du cinéma dans le Nord-Pas-de-Calais, coll., Pantin : Le temps des cerises, 1998, 345 p.

Noell (René), *Histoire du spectacle cinématographique à Perpignan de 1896 à 1944*, Perpignan : Les cahiers de la cinémathèque, 1973, 124 p.

- Passage au film parlant

Abel (Richard) et Altman (Rick), dir., *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington / Indianapolis : Indiana University Press, 2001, XVI-327 p.

Barnier (Martin), *En route vers le parlant : histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège : Edition du CEFAL, 2002, 255 p.

_____, *Des films français made in Hollywood : les versions multiples : 1929-1935*, Paris : L'Harmattan, 2004, 273 p.

Belaygue (Christian), dir., *Le passage du muet au parlant. Panorama mondial de la production cinématographique (1925-1935)*, Toulouse : Cinémathèque de Toulouse / Editions Milan, 1988, 120 p.

Choukroun (Jacques), *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : une histoire économique, 1928-1939*, Paris : AFRHC / Perpignan : Cinémathèque euro-régionale Institut Jean Vigo, 2007, 351 p.

Crafton (Donald), *The Talkies : American Cinema's Transition to Sound : 1926-1931*, New York : C. Scribner's Sons, 1997, (History of the American Cinema, n° 4), 639 p.

Gomery (Douglas), *The Coming of Sound,* New York : Routledge, 2005, XXI-181 p.

Icart (Roger) et Oms (Marcel), dir., *La révolution du parlant. Les cahiers de la Cinémathèque*, n° 13-14-15, printemps-été-automne 1974, 219 p.

Masson (Alain), *L'image et la parole : l'avènement du cinéma parlant*, Paris : La Différence, 1989, 295 p.

_____, « Du muet au parlant », *Positif*, n° 520, juin 2004, p. 76-102

Pisano (Giuso) et Pozner (Valérie), dir., *Le muet a la parole : cinéma et performances à l'aube du XXe siècle*, Paris : AFRHC, 2005, 351 p.

- Monographies de compagnies

Albera (François), *Albatros : des Russes à Paris, 1919-1929 :* Milan-Paris, Mazzotta-Cinémathèque française, 1995, 181 p.

Garçon (François), *Gaumont, un siècle de cinéma*, Paris : Gallimard, 1994, (Découverte Gallimard), 128 p.

Gili (Jean) et Kermabon (Jacques), *Du coté de chez Pathé (1895-1935)*, *1895*, n°21, décembre 1996, 207 p.

Hugues d' (Philippe) et Muller (Dominique), *Gaumont, 90 ans de cinéma*, Paris : Ramsay, 1986, 221 p.

Kermabon (Jacques), dir., *Pathé, premier empire du cinéma* [exposition au Centre Georges Pompidou, 26 octobre 1994-6 mars 1995], Paris : Editions du Centre Georges Pompidou, 1994, 473 p.

Le Forestier (Laurent), *Aux sources de l'industrie du cinéma : le modèle Pathé : 1905-1908*, Paris : l'Harmattan, 2006, 348 p.

Marie (Michel), Le Forestier (Laurent) et Schapira (Catherine), *La Firme Pathé Frères, 1896-1914*, Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2004, 446 p.

Rossel-Kirschen (André), *Pathé-Natan : la véritable histoire*, Périgueux : Pilote 24, 2004, 302 p.

Venhard (Gilles), *La maison Gaumont a 100 ans*, Perpignan : Institut Jean Vigo, 1995, 188 p.

Willems (Gilles), « Les origines du groupe Pathé-Natan et le modèle américain », *Vingtième siècle*, n°46, 1995, p. 98-106.

- Presse et cinéma

Bosseno (Christian), « Le cinéma et la presse », *La Revue du cinéma. Image et son,* n°341, juillet 1979, p. 105-114 ; n°342, septembre 1979, p. 93-104 ; n°343, octobre 1979, p. 74-84 ; n 344, novembre 1979, p. 69-82.

Heu (Pascal Manuel), *Le Temps du cinéma : Emile Vuillermoz, père de la critique cinématographique, 1910-1930*, Paris : L'Harmattan, 2003, II-314 p.

Icart (Roger), *La révolution du parlant vue par la presse française*, Perpignan : Institut Jean Vigo, 1988, 466 p.

Jeanne (René) et Ford (Charles), *Le cinéma et la presse (1895-1960)*, Paris : Armand Colin, 1961, 265 p.

Moustacchi (Dominique), *La perception des cinématographies étrangères, notamment américaine, dans la presse corporative française (1916-1922)*, mémoire de DEA sous la direction de Jean A. Gili, Paris I-Panthéon Sorbonne, 2003.

Toulet (Emmanuelle), « Aux sources de l'histoire du cinéma : naissance d'une presse sous influence », in *Restaurations et tirages de la Cinémathèque française*, vol. 4, Paris : Cinémathèque française, 1989, p. 14-25.

L'Europe et Hollywood

Nous consacrons ce dernier ensemble aux ouvrages et articles évoquant les relations entre le cinéma américain et l'Europe. Nous incluons ici des études sur des périodes autres que la nôtre, afin d'avoir une vision plus large que la seule décennie que nous étudions mais également à des fins méthodologiques, pour comprendre ainsi comment a été analysée la présence du cinéma américain en Europe par d'autres chercheurs.

Abel (Richard), « Guarding the Borders in Early Cinema : the Shifting Ground of French-American Relations » (p. 45-54), in Fullerton (John), dir., *Celebrating 1895 : the Centenary of Cinema*, Sidney : John Libbey & Company, 1998, XVI-288 p.

Dubosclard (Alain), « Le cinéma, passeur culturel, agent d'influence de la diplomatie française aux États-Unis dans l'entre-deux-guerres », *1895*, n°42, février 2004, p. 57 à 75.

_____, « 'Commandant' Pechkoff (1884-1966) », *Guerres mondiales et conflits contemporains,* n°202-203, février 2001, p. 243-254.

Barnier (Martin) et Moine (Raphaëlle), *France-Hollywood : échanges cinématographiques et identités nationales*, Paris : L'Harmattan, 2002, 230 p.

Bertrand (Claude-Jean) et Bordat (Francis), « Le cinéma américain en France : Histoire et bilan », in : *Les Médias américains en France*, Paris : Belin, 1989, 271 p.

Bjork (Ulf Jonas), « The U.S. Commerce Department Aids Hollywood Exports, 1921-1933 », *The Historian*, n° 3, t. 62, 2000, p. 575-588.

Boujut (Michel), dir., *Europe-Hollywood et retour : cinémas sous influences*, Paris : Autrement, 1986, 236 p.

Bourget (Jean-Loup) et Viviani (Christian), *Hollywood : les connexions françaises*, Paris : Nouveau monde, 2007, 402 p.

Choukroun (Jacques), « Aux origines de « l'exception culturelle française » ? Des études d'experts au « Rapport

Petsche » (1933-1935) », *1895*, n° 44, 2004, p. 5-27.

_____, « Un Américain à Paris. Comment William Hays a renversé la première tentative de protection du cinéma français soixante-six ans avant le GATT », *Archives,* n° 85, novembre 2000, 12 p.

Cosandey (Roland) et Albera (François), dir., *Cinéma sans frontières, 1896-1918 : aspects de l'internationalité dans le cinéma mondial : représentations, marchés, influences et réception,* Lausanne : Payot, 1995, 383 p.

Dempsey (Michael), « Selling American Films Overseas », *American Film*, n° 7, novembre 1981, p. 58-62.

Grantham (George), *Some Big Bourgeois Brothel : Contexts for France's Culture Wars with Hollywood*, Luton : Université de Luton, 2000, VII-184 p.

Grazia, de (Victoria), « Mass Culture and Sovereignty : The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960 », *The Journal of Modern History*, n° 1, t. 61, mars 1989, p. 53-87.

Griset (Pascal), « Fondation et empire : l'hégémonie américaine dans les communications internationales 1919-1980 », *Réseaux*, n° 49, t. 9, 1991, p.73-89.

Guback (Thomas H.), *The American and European Film Industries : Twenty Years of Economic Relations*, Urbana : University of Illinois, 1964, non paginé.

Guido (Laurent), « La réception du cinéma hollywoodien en France : une perspective historique », *Francophonie au pluriel* (actes du colloque organisé par l'Année francophone internationale à Paris, 17-20 mai 2001), Quebec : Cidef - AFI, 2003, p. 228-238.

Higson (Andrew) et Maltby (Richard), "*Film Europe*" *and* "*Film America*" *: Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939*, Exeter : University of Exeter Press, 1999, 406 p.

Hubert-Lacombe (Patricia), *Le cinéma français dans la guerre froide, 1946-1956*, Paris : Editions l'Harmattan, 1996, 203 p.

Hugues d' (Philippe), *L'envahisseur américain : Hollywood contre Billancourt*, Lausanne : Favre, 1999, 175 p.

Jarvie (Ian), « Dollars and Ideology : Will Hays' Economic Foreign Policy 1922-1945 », *Film History*, n° 3, t. 2, octobre 1988, p. 207-221.

_____, *Hollywood's Overseas Campaign : the North Atlantic Movie Trade, 1920-1950*, Cambridge : Cambridge University Press, 1992, 473 p.

Jeancolas (Jean-Pierre), « L'arrangement Blum-Byrnes à l'épreuve des faits. Les relations (cinématographiques) franco-américaines de 1944 à 1948 », *1895*, n° 13, décembre 1992, p. 3-49.

Lefebvre (Thierry), « Internationalité, influences, réception : le cas de la diffusion des films américains en France (1894-1916) » (p. 55-66) in Marie (Michel), Lefebvre (Thierry) et Mannoni (Laurent), dir., *Cinéma des premiers temps : nouvelles contributions françaises*, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 1996, 140 p.

Nowell-Smith (Geoffrey) et Ricci (Steven), dir., *Hollywood and Europe : Economics, Culture, National identity, 1945-1995*, Los Angeles / Londres : UCLA / BFI, 1998, 164 p.

Portes (Jacques), « Hollywood et la France, 1896-1930 », *Revue française d'études américaines*, n° 59, 1994, p. 31-34.

_____, « Le cinéma américain : la domination des années 1920 », in *Les années vingt aux Etats-Unis, continuités et ruptures*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1994, p. 173 à 190.

_____, « À l'origine de la légende noire des accords *Blum-Byrnes sur le cinéma* », *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* n°33, 1986, p. 314-329

Saunders (Thomas J.), *Hollywood in Berlin : American Cinema and Weimar Germany*, Berkeley : University of California Press, 1994, 332 p.

Segrave (Kerry), *American Films Abroad : Hollywood's Domination of the World's Movie Screens from the 1890s to the Present*, Jefferson : McFarland, 1997, 366 p.

Stokes (Melvyn) et Maltby (Richard), dir., *Hollywood abroad : audiences and cultural exchange*, London : BFI Publishing, 2004, VII-183 p.

Strauss (William Victor), « Foreign Distribution of American Motion Pictures », *Harvard Business Review*, n° 8, avril 1930, p. 307-315.

Tacchella (Jean-Charles), *Cinémas européen et américain : Histoire des relations culturelles et économiques*, Paris : SACD, 1995, 41 p.

Thompson (Kristin), *Exporting Entertainment : America in the World Film Market, 1907-1934*, Londres : BFI Publishing, 1986, 238 p.

_____, *Herr Lubitsch Goes to Hollywood : German and American Film after Word War I*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2005, 154 p.

_____, « The End of the "Film Europe" Movement », *History on/and/in Film*, Perth : History & Film Association of Australia, 1987, p. 45-55.

_____, « National or International films ? The European Debate during the 1920s », *Film History*, vol. 8, n°3, Autumn 1996, p. 281-296.

Trumpbour (John), *Selling Hollywood to the World : U.S. and European Struggles for Mastery of the Global film Industry, 1920-1950*, New York, Cambridge University Press, 2001, XVI-378 p.

Ulff-Møller (Jens), *Hollywood's Film Wars with France : Film-Trade Diplomacy and the Emergence of the French Film Quota Policy*, Rochester : University of Rochester Press, 2001, XIX-202 p.

Vasey (Ruth), *The world According to Hollywood, 1918-1939*, Exeter : University of Exeter Press, 1997, 299 p.

Première partie

La France submergée par le film américain

(1926-1929)

La perception de la crise du cinéma français due aux coups répétés de la « machine Hollywood » n'apparaît pas soudainement dans cette seconde moitié des années vingt. Elle existe dès le lendemain de la Grande Guerre, vécue comme le moment qui provoque l'effondrement de l'empire cinématographique français et l'on se plaît à faire du cinéma « l'un des plus grands blessés de la guerre...[1] ». Un projet de loi déposé par le député Maurice Bokanowski[2] en 1921 montre que, dès cette époque, on commence à percevoir les dangers de la colonisation des écrans par Hollywood, même si le projet est finalement mis en échec[3] :

> En 1913, la France était le plus grand pays exportateur de films ; elle tenait la tête du marché mondial. Cette situation s'est complètement modifiée à notre détriment pendant la guerre. Les producteurs des Etats-Unis, ne recevant plus de films du dehors, ont pu développer leur industrie en dehors de toute concurrence.
>
> En France, au contraire, on s'est trouvé à la fin de la guerre dans la nécessité de reconstituer pour ainsi dire tous les éléments de la production cinématographique. (…)
>
> On peut dire sans exagération que le film français est en train de disparaître de tous les écrans du monde.[4]

Certes, beaucoup d'éléments nous incitent à aller dans ce sens : l'entrée dans le conflit implique la priorité donnée aux industries de guerre, au détriment de l'industrie cinématographique qui voit ses outils détournés à des fins de propagande, ses lieux de tournage occupés et transformés, ses hommes mobilisés. La France cinématographique connaît donc un temps d'arrêt. Cependant, la guerre est loin de constituer une césure exclusive, car les prémisses de la crise sont perceptibles dès les années dix. Aux Etats-Unis, c'est avant la Première Guerre mondiale que la production nationale se développe avec son installation à Hollywood. En se développant, le cinéma américain reconquiert son propre marché jusque là dominé par la production française. Quant à la politique d'expansion du cinéma américain en Europe, on la ressent dès avant la guerre. Thierry Lefebvre considère que c'est à partir de 1906-1907 que le cinéma américain commence à s'implanter en France, sans être pour autant une réelle menace pour la cinématographie française, du moins jusqu'à la guerre : en 1913, 34,5 % des films montrés en projections corporatives[5] sont américains et 36,7 % sont français. En 1918, le nombre de films américains dépasse déjà le nombre de films français : 45 % des films présentés sont américains contre 37 % de films français[6].

1. Lettre à Paul Léon, directeur des Beaux-Arts de 1919 à 1932, datée du 14 décembre 1924. Arch. Nat., F[21] 4691 3. a. Expéditeur inconnu.
2. Maurice Bokanowski (1879-1928) fut député radical-socialiste de la Seine de 1918 à 1928 et ministre à deux reprises (marine et commerce). Au Parlement, il se fait spécialiste du cinématographe et entretient notamment des liens avec la Société des auteurs de films. Voir, sur ce sujet, X. Loyant, « Un premier échec : le projet de loi Bokanowski », in *La société des auteurs de films (1917-1929),* Thèse de l'Ecole des chartes, sous la direction d'E. Parinet, 2009.
3. Le projet de loi de Maurice Bokanowski prévoyait une réforme du régime fiscal et un relèvement du tarif douanier pour l'importation des films étrangers. Surtout, le député propose un dégrèvement pour les salles de cinéma passant plus de 20 % de films français.
4. Projet de loi cité dans une « Note sur le projet de règlement de contingentement pour l'année cinématographique 1932-1933 », datée du 4 mai 1932. BnF-ASP, Administration du cinéma et des Beaux-Arts. 4°COL 80/25 (4).
5. Les projections corporatives sont organisées par les producteurs ou les distributeurs à l'intention des exploitants.
6. T. Lefebvre, « Internationalité, influences, réception : le cas de la diffusion des films américains en France (1894-1916) » in M. Marie, T.

Le cinéma français connaît donc la crise depuis une décennie déjà et sa situation est finalement moins noire en 1926 qu'elle ne l'a été en 1918 : les compagnies cinématographiques se sont remises tant bien que mal au travail, les studios reprennent les tournages et les films français retrouvent une certaine place sur les écrans, même s'ils ne sont plus en position dominante. Un premier coup d'œil sur l'évolution du marché cinématographique en France[1] permet de prendre la mesure de ce lent redressement français.

Aux yeux des contemporains cependant, ce redressement est difficile à percevoir tant les manifestations concrètes de la domination américaine sont visibles. Dans les esprits comme dans les discours, les notions d'« envahissement » et de « colonisation » sont bien présentes et recouvrent pour les contemporains une réalité d'autant plus dangereuse qu'elle s'applique à un art de masse dont les répercussions sur les esprits sont réputées incontrôlables. Les premiers mouvements de résistance apparaissent alors, bientôt suivis par des mesures officielles de protection.

Lefebvre et L. Mannoni, dir., *Cinéma des premiers temps : nouvelles contributions françaises*, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 1996, p. 63.

1. Cf. annexe n° 2 : « Films américains, français et allemands présentés en France entre 1924 et 1936 ».

Chapitre 1. Le paysage cinématographique français

Il convient tout d'abord de replacer le sujet dans son contexte et, pour cela, de s'intéresser aux cadres qui structurent le cinéma français de l'entre-deux-guerres, sans négliger l'héritage de la période antérieure à la guerre. On reviendra donc ici sur trois aspects principaux : l'organisation de la cinématographie française, ses rapports avec l'Etat et enfin l'horizon cinématographique offert aux Français en cette seconde moitié des années vingt.

Situation des différentes branches de la profession cinématographique et mise en place des groupements syndicaux

Le film, avant d'être vu par le public, connaît trois étapes principales : sa production (phase qui regroupe le financement, la réalisation, le montage et toutes les opérations intermédiaires), sa distribution (phase de l'acheminement du film du studio à la salle de cinéma) et enfin son exploitation (lorsqu'enfin le film arrive dans les salles). L'existence de ces trois pôles manifeste le passage à une industrie et une économie modernes du spectacle cinématographique : le film ne se fait plus de façon artisanale, mais passe par des voies intermédiaires qui le commercialisent jusqu'à son exploitation dans des salles prévues spécifiquement à cet effet. Production, distribution et exploitation peuvent être entre les mains des mêmes hommes d'affaires ou au contraire être éclatées entre différentes compagnies. C'est une des principales différences entre les industries française et américaine. Aux Etats-Unis, avec l'installation à Hollywood au cours des années 1910[1], se mettent en place des structures de concentration verticale ou trusts, contournant ainsi la loi[2]. En regroupant les étapes de production, de distribution et d'exploitation, les compagnies peuvent tout à la fois éliminer la concurrence

1. D. Gomery, *The Hollywood Studio System : a History*, Londres : BFI Publishing, 2005, p. 7.
2. Le Sherman Antitrust Act (1890) et plus encore le Clayton Antitrust Act (1914) encouragent la libre-concurrence en interdisant les situations de monopole et les concentrations d'entreprises. Ces lois sont appliquées aux premiers temps du cinéma (Pathé puis le Trust Edison en subirent les conséquences) mais progressivement oubliées. Le Congrès américain encourage même l'assouplissement de la loi dans le but de faciliter les exportations avec le Webb-Pomerene Act de 1918 (cf. *infra*, p. 109).

et perdre moins de temps et d'argent entre chaque étape. De ce fait, huit *Majors* dominent l'industrie cinématographique hollywoodienne, les *Big Five* (Metro-Goldwyn, Paramount, Twentieth-Century Fox, Warner Bros. et RKO Pictures) et les *Little Three* (United Artists, Columbia et Universal). En France, une organisation verticale mondiale a existé avant la guerre, celle de Gaumont et surtout de Pathé, qui regroupait toutes les étapes de la fabrication du film, de la fabrication de la matière première à l'exploitation en France et à l'étranger. Cette situation, par ailleurs exceptionnelle, est largement remise en cause par la guerre et les difficultés économiques. Les trois branches principales de la cinématographie sont donc, en France, le plus souvent distinctes.

Production

Au lendemain de la guerre, les compagnies cinématographiques les plus importantes, Pathé et Gaumont[1], renoncent à la production pour se concentrer sur d'autres secteurs, en particulier la production de pellicule et d'appareils de projection[2] . Les faillites se multiplient, la production française, tournant autour de 60 films par an, laisse les coudées franches aux cinématographies américaine et allemande. Mais, au cours des années vingt, le secteur se redresse – Richard Abel évoque le chiffre de 130 films de long métrage en 1922[3] –, tout en changeant radicalement de visage. Le domaine de la production est dominé par un petit nombre de compagnies, dirigées par des hommes nouveaux. En 1921, quand Charles Pathé renonce à la production, c'est pour concéder la production et la distribution des films à Pathé-Consortium-Cinéma[4]. L'année suivante, Jean Sapène[5], déjà magnat de la presse et producteur à la tête de la Société des Cinéromans, prend le contrôle de Pathé-Consortium-Cinéma : en 1924, la compagnie est réorganisée, intégrée et est devenue la compagnie

1. Pathé se replie sur les activités industrielles en 1921, tandis que Gaumont ne produit plus après la mort de Louis Feuillade, directeur de la production, en 1925.
2. Pour approfondir, les études sur Pathé sont nombreuses : entre autres, J. Kermabon, dir., *Pathé, premier empire du cinéma*, Paris : Ed. du Centre Georges Pompidou, 1994 ou J. Gili et J. Kermabon, dir., *Du côté de chez Pathé (1895-1935), 1895,* n°21, décembre 1996). Sur Gaumont, citons la vue d'ensemble de F. Garçon, *Gaumont, un siècle de cinéma*, Paris : Gallimard, 1994, ainsi que Ph. d'Hugues et D. Muller, *Gaumont, 90 ans de cinéma*, Paris : Ramsay, 1986.
3. R. Abel, *French cinema : The first wave, 1915-1929*, Princeton : Princeton University Press, 1984, p. 21.
4. Pathé-Consortium-Cinéma est donc une société indépendante de Pathé-Cinéma, en dépit de l'utilisation du même nom. Cf. J. Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : une histoire économique : 1928-1939*, Paris : AFRHC / Perpignan : Cinémathèque euro-régionale Institut Jean Vigo, 2007, p. 56-57.
5. Jean Sapène (1867-1940) est un personnage central de l'industrie cinématographie des années vingt. D'abord patron de presse (directeur du *Matin* et président du Consortium des Grands Quotidiens de Paris). En 1922, il prend possession de la Société des Cinéromans, rachetée à René Navarre, qu'il développe considérablement, par le biais notamment de films à épisodes qu'il fait produire à Joinville. La direction artistique de la production des Cinéromans est assurée par Louis Nalpas. Il passe ensuite un accord de distribution avec Pathé-Consortium en 1922, avant d'en prendre le contrôle en 1924.

française la plus puissante[1]. Outre celle-ci, d'autres compagnies à l'œuvre dans la deuxième moitié des années vingt connaissent un certain succès. La Société des films Albatros[2], dirigée par des immigrés russes, Alexandre Kamenka et Josef Ermolieff[3], est spécialisée dans des films prestigieux et coûteux. Les Productions Natan sont créées par Bernard Natan[4] en 1926. Un consortium chargé à la fois de la production, de la distribution et de l'exploitation est établi en 1929 regroupant Les Etablissements Louis Aubert et Franco-Film, la compagnie de Robert Hurel : Aubert-Franco-Film. En vue d'amplifier et d'améliorer la production, les producteurs mettent l'accent sur les studios qui sont transformés et modernisés au fil de la décennie sur le modèle américain, les plus réputés étant ceux de Joinville, Epinay-sur-Seine, Montreuil, Billancourt et de la Victorine[5].

Enfin, pour compléter le tableau des producteurs français, il convient de ne pas négliger la myriade de petites maisons de production qui font tourner un ou deux films par an, parfois regroupées autour d'une personnalité, en particulier de réalisateurs comme Jacques de Baroncelli (Les Films de Baroncelli), Léon Poirier (Les Films Léon Poirier) ou Marcel L'Herbier (Cinégraphic). Certaines sociétés se forment même pour la production d'un film en particulier[6].

Un autre aspect nouveau du secteur de la production dans la seconde moitié des années vingt est la multiplication des coproductions européennes, en particulier avec l'Allemagne et l'Autriche. Cette coopération dépasse même le simple cadre européen puisque les compagnies américaines installées en France, si elles s'occupent principalement de la distribution des films tournés aux Etats-Unis, produisent également certains films français. Le cas de la Société anonyme des films Paramount est à ce titre exemplaire, mais assez peu étudié par les historiens, surtout pour la période du film muet. Une note rédigée par l'administrateur-délégué, le major Bell, revient sur l'origine de la création de cette filiale française de la Paramount. Cet administrateur-délégué est probablement Monta Bell (1891-1958), réalisateur et producteur américain, qui rejoint la Paramount au milieu des années vingt où il est fait directeur de la production. Il aurait alors occupé le premier

1. R. Abel, *French Cinema : the First Wave, op. cit.*, p. 23.
2. Sur cette compagnie, voir : F. Albera, *Albatros : des Russes à Paris, 1919-1929*, Milan-Paris : Mazzotta-Cinémathèque française, 1995.
3. Alexandre Kamenka (1889-1969) et Josef Ermolieff (1889-1962) sont deux Russes immigrés à Paris. Ils créent en 1922 la société de production Albatros. Le succès de leurs premiers films est notamment dû à la présence d'un autre immigré russe, l'acteur Ivan Mosjoukine.
4. Bernard Natan (1886-1941), né Nathan Tanenzapf, d'origine roumaine, arrive en France en 1905 et entre l'année suivante aux Etablissements Pathé de Vincennes. Il lance une première compagnie de production (Ciné-Actualité, 1909) puis une deuxième (Rapid-Film, 1913). En 1926, la compagnie des films Bernard Natan est créée. Dans les années trente, il se trouvera à la tête de la compagnie Pathé (cf. *infra*, p. 227-228).
5. Joinville et Epinay-sur-Seine, Montreuil et Billancourt sont dans la région parisienne tandis que les studios de la Victorine sont près de Nice. Sur l'histoire des studios de cinéma en France, on trouve quelques monographies, en particulier E. Le Roy et L. Billia, dir., *Eclair : un siècle de cinéma à Epinay-sur-Seine*, Paris : Calmann-Lévy, 1995 ou encore A.-E. Dutheil de la Rochère, *Les studios de la Victorine, 1919-1929*, Paris-Nice : ARFHC-Cinémathèque de Nice, 1998. Pour une approche générale, voir l'article « studios » dans F. Albera et J. A Gili, *Dictionnaire du cinéma français des années vingt, 1895*, n°33, juin 2001.
6. J. Mitry, *Histoire du cinéma*, *Art et Industrie,* vol. II, Paris : Editions Universitaires, 1987, p. 362.

le poste de chef de production de la SAF Paramount avant que Robert T. Kane ne le remplace. Le Français Adolphe Osso[1] prend la tête de la filiale française de la Paramount, en tant que président-directeur général.

La compagnie est créée en 1921 afin de tourner des films historiques sur des sujets français, avec des artistes et un personnel technique français, visant le public des deux côtés de l'Atlantique. La création de la SAF Paramount permettrait donc, comme le souligne avec empressement Bell, de faire connaître aux Américains les trésors historiques et littéraires de la France et de développer la coopération entre les deux pays :

> Pensée sur un désir de collaboration étroite entre la France et les Etats-Unis, elle constituera pour la France, s'il lui est possible d'atteindre son but, un merveilleux instrument de bonne et saine propagande, en créant des films qui montreront notre pays à des dizaines de millions de spectateurs américains sous un aspect strictement conforme à la vérité historique.[2]

Pour couper court à tout soupçon d' « américanisme », Bell insiste sur son sentiment d'appartenance à la France (*notre pays*) et prend soin de préciser que la SAF Paramount peut être réellement considérée comme une société française, dont les bénéfices profiteront à la France et non à l'Amérique :

> Au point de vue purement économique, on a paru craindre que la Société des Productions françaises Paramount ne dresse en face de nos industries une concurrence étrangère. Cela n'est pas exact, puisqu'il ne s'agit nullement d'importer en France des films étrangers qui viendraient concurrencer la production française sur son marché (…) : il s'agit seulement de tourner en France des films qui jusqu'à présent étaient tournés aux Etats-Unis. (…)
>
> La société dépense en France des dollars qui lui sont fournis par ses commanditaires américains. Tous ces dollars restent en France, vont à des Français, puisque *toutes les opérations de fabrication du film sans exception* sont faites en France.

Mais, en réalité, peu de films ont été produits par la société nouvellement créée. Le plus fameux est *Madame Sans-Gêne,* tourné en France en 1925 par un réalisateur français, Léonce Perret, avec une distribution française, à l'exception du premier rôle, tenu par Gloria Swanson. Pour le reste, la compagnie se charge surtout d'éditer et de distribuer des films français produits par d'autres compagnies ou coproduits. Ainsi nous avons pu relever, en dépouillant les critiques cinématographiques de *La Cinématographie française*, une série de films distribués par la Paramount mais de nationalité française. Ainsi, on a dénombré, pour l'année 1926, trois films français distribués par la Paramount : *La Neuvaine de Colette* de Georges Champavert, *La Châtelaine du Liban* de Marco de Gastyne et *Le Marchand de bonheur* de Joseph Guarino. Tous trois sont en réalité produits par des compagnies françaises et seulement distribués par la Paramount. Le poids de la Société française des

1. Adolphe Osso (1893-1961) : après un passage aux Etats-Unis chez Paramount et Pathé Exchange, dans les années dix, Adolphe Osso vient en France fonder la SAF Paramount, dont il est le président-directeur général jusqu'en 1930. A cette date, il se lance dans la production et la distribution (société des Films Osso).
2. « Note sur la société anonyme française des productions Paramount et les buts qu'elle poursuit », adressée par le Major Bell à la direction des Beaux-Arts, [1925?].

productions Paramount est donc bien en deçà de ce qu'annonçait le major Bell en termes de production. L'essentiel de son travail reste donc de distribuer les films produits et réalisés aux Etats-Unis.

Distribution

Le pôle de la distribution a longtemps été négligé par les historiens, du fait, entre autres, du manque de sources, même si de récentes études en ont montré toute l'importance[1]. C'est un chaînon essentiel dans l'industrie du film, puisque ce sont les distributeurs « qui maîtrisent la mise des films sur le marché, c'est-à-dire, indirectement, la composition des programmes offerts aux spectateurs[2]. » Charles Pathé invente le système de la distribution en 1907 en remplaçant la vente directe des films par leur location (les termes de l'époque sont d'ailleurs indistinctement *distributeurs* ou *loueurs*), mais il faut attendre 1919 pour que le premier règlement des loueurs soit adopté par la Chambre française de la cinématographie[3], règlement qui vise en particulier à définir les relations entre producteurs et distributeurs ainsi qu'entre distributeurs et exploitants[4]. Le plus souvent, ce sont des producteurs qui décident de se lancer dans la distribution afin d'assurer des débouchés à leur production. Ainsi Jean Sapène, producteur avec sa Société des Cinéromans se fait distributeur avec la Société Pathé-Consortium-Cinéma puis Paris-Consortium[5]. De même, Alexandre Kamenka, producteur avec la société des Films Albatros est aussi distributeur après avoir acquis Armor. Dans les années vingt, « on compte environ 450 agences de location (dont plus de la moitié à Paris), qui correspondent en fait à près de 180 groupes, réunissant parfois plusieurs raisons sociales[6] ». Parmi celles-ci, quelques-unes sont des compagnies étrangères. Les *Majors* créent des Sociétés Anonymes Françaises qui distribuent des films américains mais aussi européens, comme Paramount, Fox-Film, Universal ou Vitagraph, le distributeur de Warner Bros. L'une des *Big Five,* Metro-Goldwyn, réussit même à conclure un accord avec la compagnie française Gaumont, qui lui afferme son dense réseau de salles[7]. D'autres compagnies créent en

1. Deux études approfondissant la question de la distribution : F. Garçon, *La distribution cinématographique en France, 1907-1957*, Paris : CNRS Editions, 2006 et D. Vezyroglou, *Le cinéma en France à la veille du parlant*, Paris : CNRS Editions, 2011, en particulier le chapitre « Les cadres de la réception », p. 21 à 61.
2. D. Vezyroglou, *op. cit.,* p. 22.
3. P. Léglise, *Le cinéma et la IIIe République*, Paris : Filméditions, 1970, p. 40.
4. Le règlement de 1919 est remanié à plusieurs reprises par la suite, en particulier en 1929, sous la pression des exploitants .
5. Après un conflit entre Charles Pathé et Jean Sapène, Jean Sapène rebaptise sa société de distribution Paris-Consortium.
6. D. Vezyroglou, article « Distribution » in F. Albera et J. A Gili, *Dictionnaire du cinéma français des années vingt, 1895*, n°33, juin 2001, p. 147-148.
7. L'alliance dure de 1925 à 1928, date après laquelle la Metro-Goldwyn devenue Metro-Goldwyn-Mayer crée une agence indépendante à Paris. Cependant, même après la dissolution de l'alliance GMG, les salles Gaumont restent affermées à la Metro, car le contrat prévoyait une durée de cinq ans à partir du 31 août 1925. En 1930, les salles seront rachetées par le consortium GFFA. cf. D. Muller et

Europe, le plus souvent en France, des agences, comme United Artists, First National ou Erka Prodisco, filiale de RKO pour la distribution. Enfin, les compagnies plus petites se regroupent ou se font représenter, comme Columbia dont Jacques Haïk[1] gère la distribution.

Afin de saisir la complexité de la branche de la distribution, nous nous sommes appuyée sur les informations fournies par *La Cinématographie française.* Les tableaux reproduits en annexe permettent de prendre la mesure de la situation de la distribution en France pour les années 1927 et 1928[2]. On y précise le nombre de films distribués en une année, classés par nationalité et par compagnie distributrice. En 1927[3], nous comptons 45 compagnies, auxquelles il convient d'adjoindre une quinzaine de petites sociétés de distribution regroupées dans la ligne « Divers ». La distribution, en France, reste donc extrêmement dispersée. Parmi ces compagnies, seules douze ont distribué 15 films ou plus et ces douze compagnies centralisent plus de 65 % des films distribués en France. Parmi elles, on compte quatre compagnies françaises : arrive en tête Pathé-Cinéromans, avec 35 films distribués, puis Roger Weil avec Super-Film, Les Films Célèbres et enfin les Etablissements Louis Aubert, qui comptent respectivement 25, 20 et 15 films distribués. En ce qui concerne les firmes étrangères, l'Alliance Cinématographique Européenne (ACE) distribue 15 films du pays dont elle est issue, l'Allemagne. Le nombre de films distribués par les compagnies américaines est nettement plus important : six compagnies distribuent 232 films, soit, par ordre d'importance, Paramount (62 films), Fox-Films (39), Universal (38), Erka-Prodisco (34), First-National (32) et Warner-Vitagraph (27). Enfin, la compagnie franco-américaine Gaumont-Metro-Goldwyn (GMG) distribue 40 films en 1927.

En 1928[4], la situation est sensiblement la même : seules quatorze compagnies distribuent plus de 15 films et près de 60 % des films exploités cette année là. Le nombre de compagnies françaises augmente avec six compagnies : Pathé-Cinéromans (29 films), Films célèbres et Méric (20 films chacun), Super-Film, Interfilms et Sofar (19 films chacun). L'ACE quant à elle distribue 18 films et cinq compagnies américaines distribuent 198 films : Paramount (54), Universal (43), Fox-Films (34), First-National (29), Warner-Vitagraph (21) et Erka-Prodisco (17). Enfin, la GMG distribue 41 films. Pour ces deux années, le marché de la distribution est clairement monopolisé par les *majors* américaines. En comptant la GMG, elles centralisent près de 50 % des

Ph. d'Hugues, *Gaumont, 90 ans de cinéma*, Paris : Ramsay, 1986, p. 79-80.

1. Jacques Haïk (1893-1950) est à la fois producteur et, surtout, distributeur (Société des films Jacques Haïk) où il se fait remarquer en important les premiers films de Charlie Chaplin en France. Dans les années trente, il se lance dans l'exploitation, en créant des salles de prestige, comme l'Olympia ou le Rex.
2. Ces tableaux sont tirés des bilans dressés par Marcel Colin-Reval en fin de chaque année à partir de 1927, c'est pourquoi nous n'avons pas d'équivalent pour l'année 1926. Nous avons pris le parti d'exclure les statistiques de 1929, pour les distributeurs comme pour l'étude du marché en général (cf. *infra*, p. 99-101). En effet, les bouleversements que l'on remarque dès l'année 1929 seront mieux à même d'être expliqués dans la partie suivante.
3. Cf. Annexe n°3 : « La distribution en France en 1927 ».
4. Cf. Annexe n°4 : « La distribution en France en 1928 ».

films distribués en France en 1927 et 41 % en 1928, laissant ainsi peu de place aux compagnies françaises.

Remarquons également que les distributeurs américains n'ont pas le monopole du cinéma hollywoodien : beaucoup de compagnies françaises ont dans leur catalogue des films américains, en particulier la société de Félix Méric, visiblement spécialisée dans le film d'Outre-Atlantique (3 films sur 4 en 1927, 19 films sur 20 en 1928). De façon générale, et sur ces trois années, l'étude de ces tableaux montre bien à quel point la distribution française est éclatée par rapport à la distribution américaine. Sept compagnies se chargent de l'essentiel de la distribution des films américains alors que ce sont plus de cinquante compagnies françaises qui se partagent le marché du film. Mis à part les distributeurs qui, parce qu'ils sont liés à des maisons de production, ont à charge un nombre important de films, beaucoup de compagnies distribuent peu de films par an. Sans compter les films dont on ne connaît pas le nom de la compagnie distributrice, regroupés dans la ligne « divers »[1], on peut compter, en 1927, 10 compagnies françaises distribuant trois films ou moins et 14 en 1928. Enfin, comme pour le secteur de la production, certaines compagnies se sont formées autour d'un nom et pour la distribution d'un film précis. Ainsi, la société de distribution « Epstein » n'existe-t-elle que pour distribuer le film *La Chute de la maison Usher*, réalisé par Jean Epstein. La situation de la distribution française s'apparente bien à une structure à deux vitesses, comme l'est le secteur de la production.

Exploitation

L'exploitation, troisième et dernier pôle de l'industrie cinématographique, connaît une situation similaire : France à deux vitesses, dans l'accès aux films comme dans les structures de l'exploitation. En effet, les différences sont nettes, au début de la période concernée, dans la géographie française des salles de cinéma. Dimitri Vezyroglou affine cette observation en s'appuyant sur des statistiques générées à partir d'annuaires corporatifs, ce qui lui permet de dégager les espaces où le nombre de salles est important (les grands espaces urbanisés, entre autres Paris, Marseille, Lyon, Lille et leurs banlieues ouvrières) et ceux où, au contraire, les salles se font rares (la « diagonale du vide » qui court de la Bretagne jusqu'au Massif Central tout en comprenant la Corse). Le niveau national est d'ailleurs largement en retrait par rapport à d'autres pays (Etats-Unis bien sûr, mais également Angleterre, Allemagne, Belgique). La moyenne du taux d'équipement (nombre de places par habitant) est d'une place pour 30 habitants tandis que la moyenne américaine est de 1

1. Les compagnies regroupées dans la ligne « divers » distribuent généralement un ou deux films par an. Par souci de précision, nous avons néanmoins préféré ne pas utiliser ces chiffres et nous contenter des données certaines mentionnées dans le tableau.

place pour 13 habitants[1].

C'est aussi le pôle qui connaît le plus de difficultés, si l'on en croit les nombreux articles et lettres adressées au directeur des Beaux-Arts dans lesquels les exploitants transmettent leurs griefs. Les difficultés de l'exploitation sont principalement dues aux obstacles administratifs[2], aux taxes ainsi qu'aux contraintes imposées par les distributeurs. La situation varie néanmoins sensiblement selon que l'on est exploitant indépendant ou que l'on se trouve intégré dans un circuit. La politique de concentration a connu, comme on l'a vu, ses premières expérimentations en France dès avant la guerre. En ce qui concerne l'exploitation, il s'agit, pour une compagnie de production (et/ou de distribution) d'acquérir des salles qui sont alors directement rattachées à la maison-mère ou de passer des contrats avec des propriétaires de salles qui deviennent alors « adhérentes » et qui, en général, obtiennent de passer en exclusivité les films de la maison de production. Dans les deux cas, la maison-mère prélève entre 35 et 50 % des recettes de l'exploitation[3] et s'assure ainsi l'exploitation des films de son catalogue. Cette concentration réapparaît progressivement dans la décennie qui suit la fin de la guerre, mais principalement dans les maisons américaines[4] et allemandes. Les principaux circuits français – l'Omnia-Pathé-Consortium-Lutetia et les Etablissements Louis Aubert – se concentrent à Paris (les deux circuits y contrôlent une salle sur cinq) et, dans une moindre mesure, dans les grandes villes de province[5]. Ainsi Louis Aubert, lors de la fusion avec Franco-Film, profite-t-il d'un élargissement des salles disponibles, notamment dans le Sud-Est[6]. Il s'agit de salles exceptionnelles par leur taille, leur confort, leur luxe, la qualité de leur orchestre ou encore la publicité qui les entoure[7]. Cependant, il y a loin entre le Gaumont-Palace (6 000 places) ou le Paramount-Palace (2 000 places) et les salles les plus communes, tant à Paris qu'ailleurs. La majorité des salles sont beaucoup plus chichement aménagées[8] et de moindre taille (en

1. D. Vezyroglou, *op. cit.*, p. 35 à 42.
2. Les exploitants devaient demander aux maires ou aux préfets une autorisation préalable à l'ouverture de leur cinéma, à la différence des théâtres. Suite aux protestations répétées des directeurs, le décret Herriot (1928) proclame, dans son premier article, « L'ouverture et l'exploitation des cinématographes est libre », mettant ainsi fin à l'autorisation préalable.
3. A. Chevanne, *L'industrie du cinéma : le cinéma sonore*, Bordeaux, Librairie Delmas, 1933, p. 72-73.
4. Rappelons ici que le parc des salles Gaumont a été affermée pour cinq ans à la Loew-Metro-Goldwyn, lui permettant ainsi de distribuer ses films sur tout le territoire national. Avec la formation de la GFFA en 1930, un troisième circuit français d'importance nationale apparaît donc (cf. *infra*, p. 227).
5. D. Vezyroglou, *op. cit.*, p. 42.
6. Jacques Choukroun relève seize salles appartenant, en 1929, au circuit de la Franco-Film, deux à Lyon et à Grenoble, une à Vienne, Romans, Valence, Carpentras, Avignon, Nîmes, Marseille, Toulon, Clermont-Ferrand, Saint-Etienne, Saint-Chamond, Bourg. J. Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : une histoire économique, 1928-1939*, Paris : AFRHC / Perpignan : Cinémathèque euro-régionale Institut Jean Vigo, 2007, p. 47.
7. Le phénomène n'est pas nouveau : dès les premières années du XX^{e} siècle, Paris voit l'apparition de luxueuses salles de cinéma, en particulier sur les désormais fameux Grands Boulevards. Voir à ce propos : J.-J. Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris : CNRS Editions, 1995 ; R. Davray-Piekolek, *Paris grand-écran : splendeur des salles obscures, 1895-1945*, Paris : Paris musées, 1994.
8. L'une des colonnes de *La Cinématographie française* consiste d'ailleurs à conseiller les petits directeurs de province dans l'amélioration de leurs salles (aération, décoration, etc.).

général moins de 500 places). Ainsi, à Perpignan, René Noell n'a-t-il relevé en 1927, pour une population de près de 70 000 habitants, que cinq salles dont la plus importante, le Cinéma du Vernet, ne compte que 400 places[1].

Cinéma et syndicats

Avec l'affirmation du cinéma comme industrie, et non plus simple divertissement forain, les professionnels se regroupent en corporations. Le premier vrai regroupement constitué en syndicat est l'œuvre des directeurs de salles parisiens, qui autour de 1910 forment le Syndicat des exploitants. Ce dernier prend un nouvel essor avec l'élection comme président de l'énergique Léon Brézillon en 1912, qui rebaptise pour l'occasion le groupement en Syndicat français des directeurs de théâtres cinématographiques[2], titre plus élégant et ouvrant le syndicat aux exploitants de province. Léon Brézillon (?-1936) est un exploitant parisien qui, partant d'une seule salle de cinéma, le Palais des Fêtes[3], fondé en 1910, un réseau de cinémas assez important en Ile-de-France, avec huit cinémas à Paris et autant en région parisienne. Outre le Palais des Fêtes, nous avons pu repérer, pour la saison 1928-1929, cinq salles du réseau parisien de Léon Brézillon : le Monge-Palace dans le V^{e} arrondissement, le Danton-Cinéma-Palace dans le VI^{e}, l'Eldorado dans le X^{e}, l'Ornano-Palace dans le XVIII^{e}, le Cocorico dans le XX^{e}. Ses succès professionnels comme son engagement dans le Syndicat français en font un personnage de premier plan de l'exploitation française.

Avec l'arrivée de Léon Brézillon, le siège du Syndicat français reste à Paris, mais se situe désormais au Palais des Fêtes. Il est malaisé de percevoir l'action concrète de ce syndicat tant les sources nous manquent. Les missions du Syndicat consistaient à défendre les intérêts des exploitants : liberté du commerce et défense de la corporation, contre les prétentions des auteurs notamment[4]. Les statuts du Syndicat français résument les buts du groupement syndical. Il s'agit :

> 1° de grouper les propriétaires, directeurs et directrices de cinématographes,
> 2° de défendre les intérêts matériels et moraux de ses membres et de la corporation,
> 3° de créer des liens d'amitié et de bonne confraternité entre eux,

1. R. Noell, *Histoire du spectacle cinématographique à Perpignan de 1896 à 1944*, in *Les cahiers de la cinémathèque*, numéro spécial, 1^{e} trimestre 1973, p. 60.
2. Voir l'annexe n°5 : Le bureau du Syndicat français des directeurs de théâtres cinématographiques.
3. Le Palais des Fêtes, d'abord salle de concert-cinéma, puis de cinéma seulement, est située au 8, rue aux Ours, dans le III^{e} arrondissement. Il s'agit d'un établissement conséquent qui s'étend sur deux étages.
4. En 1912, le syndicat des auteurs et compositeurs dramatiques demandent que les auteurs soient rétribués au pourcentage des recettes des films, comme c'est le cas pour les pièces de théâtre, ce qui provoqua le soulèvement des exploitants.

> 4° de remplir les fonctions d'arbitre à titre amiable et par voie judiciaire,
> 5° d'une façon générale, de faire tout ce qui sera utile aux intérêts communs. [1]

Le syndicat reste cependant largement centré sur Paris. Les membres du Syndicat français dont nous avons pu trouver la trace[2] travaillent tous à Paris ou dans la région parisienne. Outre Léon Brézillon, à la tête du Palais des Fêtes, situé au cœur de Paris, son successeur à la présidence, Raymond Lussiez, dirige les Palaces à Ivry et Vitry-sur-Seine. C'est pour cette raison que l'on voit se multiplier les associations régionales, regroupées dans la Fédération générale des associations de directeurs de spectacles de province, dirigée par Mauret-Lafage, directeur du Grand-Théâtre à Bordeaux. L'ensemble des directeurs de théâtres cinématographiques se regroupent parfois, en particulier dans les moments de crise. Ainsi en 1934, au moment des négociations pour un nouveau contingentement, se crée l'Union des chambres syndicales de théâtres cinématographiques.

Quant au regroupement des producteurs, il ne s'agit à l'origine que d'une association créée en 1908, la Chambre syndicale du phonographe. La Chambre apparaît autour de Louis Gaumont afin de lutter contre Pathé et ses tendances monopolistiques[3]. Cette mission de défense des intérêts généraux de l'industrie survit dans le groupement qui en prend la suite, la Chambre syndicale de la cinématographie française et des industries qui s'y rapportent, apparue en 1912. La Chambre syndicale, dirigée à sa création par Jules Demaria[4], a servi essentiellement à établir les règles du commerce du film (contrats de location, etc.) et à représenter l'industrie auprès des pouvoirs publics. Les statuts de la Chambre syndicale ainsi que la consultation des bulletins syndicaux permettent de prendre la mesure de l'étendue des pouvoirs du syndicats. La Chambre, dans ses statuts, précise ses attributions générales, qui touchent tout autant aux domaines artistiques qu'industriels et économiques :

> La Chambre Syndicale a pour objet d'étudier et de défendre les intérêts moraux, artistiques, économiques, industriels et commerciaux de la cinématographie française ; de représenter l'industrie cinématographique auprès des pouvoirs constitués ; de resserrer les liens de confraternité et de solidarité qui doivent exister entre les membres d'une même corporation ; de centraliser tous les éléments de défense des intérêts généraux de la corporation ; de favoriser, par la voie de la conciliation et l'arbitrage, le règlement de tous les différends survenus entre ses adhérents et aussi tous les membres et groupements se rattachant à la corporation ; de propager par tous les moyens le goût et la pratique de la cinématographie en France[5].

1. Statuts du Syndicat français..., reproduits dans *Le Tout-cinéma* de l'année 1928.
2. Voir l'annexe n°5.
3. Pathé avait concédé le monopole de l'exploitation de ses films à cinq sociétés qu'il avait constituées lui-même en 1907. Cf. P. Léglise, *op. cit.*, p. 36.
4. Jules Demaria (1850-1965) est un fabricant d'abord spécialisé dans les accessoires photographiques, au sein de la société Demaria Frères, créée en 1897. S'intéressant à l'industrie cinématographique, il fonde au début des années dix la Société des Etablissements J. Demaria qui propose des projecteurs de cinéma professionnels.
5. « Statuts déposés le 18 juillet 1912 sous le numéro 2 859 modifiés par l'Assemblée générale extraordinaire du 29 avril 1926 », reproduits dans le *Bulletin de la Chambre Syndicale*, 15 janvier 1927.

Mais, au delà de ces grands principes, la Chambre obtient également des pouvoirs bien plus concrets. En 1928, la Chambre croit nécessaire de rappeler les différents services qu'elle assure. Outre son rôle d'arbitrage évoqué plus haut (elle règle les litiges entre commerçants cinématographiques et peut même représenter ses adhérents auprès des chambres de commerce), elle joue progressivement un rôle de plus en plus important auprès des pouvoirs publics : c'est elle qui perçoit pour le compte du Trésor la taxe de contrôle sur les films, devenant ainsi « régisseur de recettes pour le recouvrement de la redevance de 5 centimes (…) dus par mètre de film cinématographique soumis au contrôle[1] ». Elle vend également les cartes de visas de contrôle et fournit son aide et ses locaux aux services douaniers pour la projection et la vérification des films importés en France.

Lorsqu'est fondée la Chambre en 1912, l'ambition est clairement de regrouper les différentes professions cinématographiques, afin de ne plus combattre en ordre dispersé. Les quatre groupes les plus importants dans les années dix – édition, fabrication, location, exploitation – y ont leur place. Brézillon lui-même représente alors les directeurs à la Chambre syndicale et en devient l'un des vices-présidents. Par la suite, la Chambre syndicale continue de représenter les différentes branches de l'industrie – producteurs, auteurs et metteurs en scène, distributeurs, directeurs de salles, importateurs, exportateurs, fabricants de pellicule – qui se répartissent en autant de sections[2]. Progressivement cependant, la Chambre syndicale se fait le porte-parole des intérêts des grandes maisons de production, ce qui ne manque pas d'alimenter un conflit de plus en plus ouvert avec le Syndicat français des directeurs de théâtres cinématographiques. Malgré cela et en dépit des affrontements dont on retracera plus loin les étapes, les liens n'ont jamais été totalement rompus entre les deux syndicats. On voit par exemple Léon Brézillon assister encore aux réunions du Comité directeur de la Chambre syndicale en 1928, même s'il n'y est plus vice-président. Inversement, en 1934, le président de la Chambre syndicale, Charles Delac, est cordialement invité à donner son point de vue lors du Congrès de l'exploitation cinématographique organisé par le Syndicat français[3].

L'organisation de l'industrie du cinéma en France au lendemain de la guerre est donc profondément hétérogène. Trois types de divisions apparaissent : une division fonctionnelle (producteur, distributeur, exploitant), une division nationale (essentiellement, Français, Américains et Allemands) et une division de taille

1. « Décret [du 19 octobre 1922] fixant les conditions de perception de la taxe de 5 centimes par mètre de film cinématographique instituée par l'art. 49 de la loi de finances du 31 décembre 1921 ». Arch. Nat., F^{21} 4691 1. a.
2. Cf. Annexe n°6 : « Le bureau de la Chambre syndicale de la cinématographie française ».
3. Compte rendu des Assemblées générales du Syndicat français, reproduit dans *l'Ecran.* BnF-ASP, Collection Lapierre, 4°COL 77/114 (1).

(structures verticales intégrées et sociétés indépendantes). L'opposition entre chacun de ces groupes aux intérêts tous différents provoque une incompréhension mutuelle que l'insertion dans les syndicats n'a que partiellement gommée. Ces dissensions rendent d'autant plus difficile l'action de l'Etat, placé au cœur de ces rapports de force. Comme le regrette encore, dix ans plus tard, René Guy-Grand, polytechnicien et cinéphile, les « pouvoirs publics considèrent [le cinéma] comme une jungle dans laquelle il est plus prudent de ne pas mettre les pieds[1] ».

Etat et cinéma

Comme nous l'avons vu dans la présentation des sources, le cinéma relève de plusieurs ministères. Non sans humour, Paul-Auguste Harlé évoque « huit nourrices pour un seul poupon[2] ». Huit administrations sont en charge du cinéma : les Beaux-Arts qui « guident son esprit », les Finances qui « gèrent sa fortune », le Commerce qui « réglemente ses affaires », l'Intérieur qui « surveille sa moralité », les Affaires étrangères qui « organisent sa propagande extérieure », la Justice qui « le contrôle pour l'Alsace et la Lorraine », l'Education nationale qui « lui impose ses désirs pour les usages scolaires » et le Travail qui « réglemente l'emploi de ses artisans ». Cette multiplication de tutelles conduit, selon Harlé, à la discontinuité de l'action politique censée aider au développement de l'industrie cinématographique.

Ce sont principalement les ministères de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ainsi que celui des Affaires étrangères qui s'occupent des aspects qui nous intéressent ici, à savoir l'organisation de la profession, la production de textes législatifs visant à le défendre et enfin les rapports entretenus avec les cinématographies étrangères. Cependant, prenant acte des qualités de « propagande » que pouvaient apporter le cinéma, plusieurs directions du cinématographe voient le jour dans d'autres ministères, l'Enseignement, l'Agriculture, les Travaux Publics – en particulier par le biais de l'Office national du tourisme –, les Colonies ou encore la Guerre[3]. Chaque ministère travaille donc séparément et, avec l'importance croissante du

1. Lettre de René Guy-Grand, membre de la société des auteurs de films, à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, le 21 juillet 1936. Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger, 0 7/1, 462.
2. P. A. Harlé, éditorial de *La Cinématographie française*, 23 juin 1934, n°816. Notons que la date tardive explique la présence du ministère de l'Education nationale, apparu en 1932. Quant aux « Beaux-Arts », il ne s'agit pas d'un ministère mais d'une Direction générale. En 1926, c'est le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts qui est chargé du cinéma.
3. La création de la Section cinématographique de l'armée, en 1915, est de loin la réalisation la plus importante parmi ces ministères. Le but de cette section, devenue, en 1917, la Section photographique et cinématographique de l'armée est de « rassembler, pour la propagande française à l'étranger, des clichés et des films susceptibles de montrer la bonne tenue des troupes, leur entrain et les

cinématographe, la nécessité d'une coordination interministérielle se fait de plus en plus sentir. C'est là l'ambition de la proposition de loi déposée par Antoine Borrel[1] en 1927 tendant à créer un Office national du cinématographe qui regrouperait toutes les affaires liées au cinéma[2]. Cet office ne vit jamais le jour, mais l'idée refit surface à plusieurs reprises pendant notre période et fut en partie réalisée avec la création du Conseil supérieur du cinématographe en 1931[3].

Pour les pouvoirs publics, la politique à l'égard du cinéma offre un double visage : la perception des taxes et le contrôle des films. La fiscalité cinématographique[4] repose sur trois taxes. Le droit des pauvres est une taxe sur les spectacles de divertissement (théâtre, *music-hall*, cirque, cinéma) prélevée au profit des bureaux de bienfaisance et des établissements hospitaliers, dont l'existence est attestée au début des temps modernes. Elle représente 10 % des recettes, dont une part est souvent incluse dans le prix des places. La taxe d'Etat sur les spectacles est une taxe de guerre instituée en 1916 puis maintenue après la guerre et prévoyant qu'un pourcentage des bénéfices des salles de cinéma soit reversé au Trésor. Il s'agit d'un impôt progressif, le pourcentage d'imposition se calculant par paliers, ainsi, à Paris :

5 %	Etablissements faisant jusqu'à 15 000 francs de recettes nettes mensuelles
10 %	Etablissements ayant des recettes comprises en 15 000 et 30 000 francs
15 %	Etablissements ayant des recettes comprises entre 30 000 et 50 000 francs
20 %	Etablissements ayant des recettes comprises entre 50 000 et 100 000 francs
25 %	Etablissements ayant des recettes dépassant 100 000 francs.

Tableau 1 : La taxe d'Etat : différents paliers à Paris

Cette répartition par paliers permet ainsi de prendre en compte la richesse de chaque établissement. Par ailleurs, à partir de la loi de finance du 16 avril 1930, les directeurs de théâtres cinématographiques de province, moins riches, bénéficient d'une réduction de moitié par rapport aux exploitants parisiens. La taxe d'Etat en province représente donc entre 2,5 et 12,5 % des recettes. Enfin, les exploitants doivent verser une

actions héroïques qu'elles accomplissent », comme l'explique Lyautey, ministre de la Guerre, cité par Violaine Challéat dans « Le cinéma au service de la défense, 1915-2008 », *Revue historique des armées* , n° 252, 2008, p. 3-15.

1. Antoine Borrel (1878-1961) : député puis sénateur radical de la Savoie.
2. Sur le projet d'Office national du cinématographe, voir D. Vezyroglou, *op. cit.*, p. 232-236.
3. Cf. *infra*, p. 238-240.
4. Nous nous appuyons ici sur une note de la direction du cinématographe, au moment de la « préparation de la refonte de la législation fiscale régissant les spectacles » (jamais menée à terme), en 1931. Arch. Nat., F[21] 4691 1. b. Pour plus de détails, voir P. Léglise, *op. cit.*, notamment le chapitre 5 : « La genèse de la fiscalité cinématographique » (p. 51 à 60) et le chapitre 23 : « Un grand film à épisodes : la chevauchée fiscale » (p. 273 à 299).

taxe municipale. En vertu de la loi du 25 juin 1920 (art. 92), les maires peuvent percevoir une taxe sur les spectacles (cinémas, théâtres, concerts), dont les tarifs doivent être approuvés par le préfet. Pour éviter les excès, la loi du 27 décembre 1927 (art. 24), indique que « la taxe municipale ne peut excéder 50 % de l'impôt d'Etat[1] ».

Il faut en outre leur adjoindre diverses impositions : impôt sur les bénéfices industriels et commerciaux, droit de timbre sur les affiches, taxe d'apprentissage... La charge est donc lourde pour les directeurs de salles : d'après l'exposé remis par Charles Delac à la commission du cinématographe en avril 1932, « l'ensemble de ces taxes, supportées surtout par la grande exploitation (qui seule permet à la production française de se maintenir) donne une moyenne de 40 % de la recette brute[2] ». La réévaluation de cette fiscalité est une demande constante au sein des différents groupements syndicaux et une des explications données par les contemporains de la crise que traverse le cinéma français, sans qu'aucune mesure d'envergure ne soit prise par les pouvoirs publics avant Vichy.

Quant au contrôle des films, c'est une pratique qui existe dès la naissance du cinéma, ce dernier étant vu comme un objet à l'influence dangereuse auprès des foules. Ce contrôle reprend, dans un premier temps, la législation appliquée aux spectacles forains et était géré conjointement par le ministère de l'Intérieur et par les autorités locales. Les maires et les préfets pouvaient faire interdire un film s'ils estimaient que le spectacle était « susceptible de provoquer des manifestations troublant l'ordre et la sécurité publique[3] ». Les mesures de censure, préventive ou après la sortie du film, se faisaient néanmoins de façon arbitraire et surtout désordonnée, si bien que le ministère de l'Intérieur décida de centraliser ce service, tout en laissant aux municipalités leurs pouvoirs de censure. En 1916, un arrêté du ministère institua, au niveau national, une commission chargée de l'examen et du contrôle cinématographique. En 1919, ce contrôle cinématographique est désormais partagé entre l'Intérieur et les Beaux-Arts, qui donne dorénavant son accord pour tout film destiné à être projeté. La censure change de forme avec le décret Herriot de 1928 : la commission de censure, qui ne comportait jusque là que des fonctionnaires, accueille désormais des professionnels du cinéma et ne dépend que du ministère de l'Instruction et des Beaux-Arts. En 1931 enfin, le Conseil supérieur du cinématographe contient une commission chargée de la censure et dirigée cette fois par le ministère de l'Intérieur...

1. Par « impôt d'état », l'auteur de la loi entend la taxe d'Etat sur les spectacles.
2. « Le Régime fiscal de l'exploitation cinématographique », Exposé remis par Charles Delac au nom de la Chambre française de la cinématographie à la commission du cinématographe. BiFi, Fonds Léon Gaumont, LG 254-B29, 9/12.
3. Circulaire de 1909 adressée par l'Intérieur aux préfets, citée par P. Léglise, *op. cit.*, p. 30. Cette première manifestation de la censure est liée à un film sur une exécution capitale s'étant produite à Béthune dont le ministre de la Justice voulait empêcher la diffusion.

Dans *Le Populaire*, comme dans *L'Humanité*, la censure est régulièrement dénoncée. Le 26 août 1932, Charles Jouet relève par exemple une longue liste de films mutilés par la censure. Outre des films soviétiques (*Le Cuirassé Potemkine, La Mère*), on compte un certain nombre de films américains comme *Buster s'en va-t-en guerre*, *Le Lys Brisé*, *Charlot soldat* ou encore *A l'Ouest rien de nouveau*[1].

Le marché cinématographique français

Tous les ans, *La Cinématographie française* dresse un bilan de l'année qui s'est écoulée, rappelant les films qui ont été exploités en France, en fonction de leur pays d'origine et des compagnies distributrices. Ces chiffres, présentés en annexe[2], sont cependant à prendre avec précaution car ils sont exclusivement tirés des tableaux établis par Marcel Colin-Reval dans *La Cinématographie française*. Or la genèse de ces statistiques est on ne peut plus floue : alors que Marcel Colin-Reval explique en 1928 qu'il s'agit de chiffres « établis d'après les présentations des films à la censure française[3] », Pierre Autré, commentant ces données, affirme au contraire en 1936 que ces chiffres « ne s'accordent pas (…) avec ceux de la Censure[4] » car un film peut être inscrit à la censure et même recevoir son visa de censure sans être commercialisé immédiatement (en général il est distribué l'année suivante). Dans les deux cas, les chiffres présentés sont bien les films distribués en France, et non les films produits[5]. Par ailleurs, les films concernés par ces statistiques ne sont que les films de long métrage (plus de 1 600 mètres, soit plus d'une heure de films). Se pose donc ici le problème des premières parties, méconnues et difficiles à étudier. Si les analystes de *La Cinématographie française* en font parfois mention, il ne nous a pas été possible de les étudier ici dans le détail. Par ailleurs, nous avons parfois dû corriger des erreurs de calcul[6]. Enfin, ces bilans annuels nous éclairent sur la proportion de films exploités

1. Ch. Jouet, « Réformes diverses », *Le Populaire*, 26 août 1932, n°3488.
2. Cf. Annexe n°2 : « Films américains, français et allemands présentés en France entre 1924 et 1936 ».
3. M. Colin-Reval, « Le marché français en 1928 », *La Cinématographie française*, 22 décembre 1928, n°529.
4. P. Autré, « Le marché français en 1936 », *La Cinématographie française*, 26 décembre 1936, n°947.
5. Le nombre de films français exploités peut donner une idée de la production annuelle, mais les chiffres ne sont pas pour autant superposables : d'une part, plusieurs années peuvent s'écouler entre la production et l'exploitation d'un film et d'autre part, certains films ressortent en salles plusieurs années après leur première exploitation. La confusion étant fréquente, il nous a semblé important de préciser ce point.
6. Ainsi, le tableau de 1936 (*La Cinématographie française*, « Le marché français de 1926 à 1936 », du 26 décembre 1936, n°947), abondamment repris dans plusieurs ouvrages (ainsi, dans J. Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français...* et J. Ulff-Møller, *Hollywood's Film Wars with France...*) repose sur des erreurs de calculs et des fautes de frappe. Pour citer un exemple parmi d'autres, l'auteur indique un nombre identique de films présentés en 1926 et 1927 (581) alors que le détail des films par nationalité (dans le même numéro) montre un total de 565 films pour l'année 1926.

en France en général, sans précision du nombre de salles les présentant et sans distinction entre Paris et la province. Toutefois, ces documents restent une source inestimable, tout autant pour les statistiques qu'ils offrent aux chercheurs que pour les commentaires qui les accompagnent.

Les films américains dans la distribution en France

De 1926 à 1928, les articles témoignent de l'angoisse que vivent les professionnels du cinéma. La situation est vécue comme catastrophique, la France étant en passe de devenir une véritable colonie cinématographique américaine. Ainsi, en avril 1926, Paul-Auguste Harlé dresse-t-il ce bilan :

> L'industrie créatrice française est cependant bien loin d'avoir acquis une vitalité assez vigoureuse pour influencer sérieusement le courant d'importation en France du film étranger. On continue de l'importer en quantité énorme. D'aucuns disent : excessive. Et le film américain, bien entendu, tient toujours la tête. « Gaumont-Metro-Goldwyn », « Paramount », « Artistes Associés », « Fox-Film », « First National », « Universal », « Erka », etc., enveloppent notre territoire d'un véritable réseau de pellicule transatlantique.[1]

Progressivement cependant, les journalistes font preuve d'optimisme. Ainsi, l'année 1927 est qualifiée de « belle année pour le cinéma français[2] ». Les chiffres montrent d'ailleurs bien que la situation se redresse peu à peu : les films américains sont toujours les premiers en nombre à être distribués en France, mais la situation n'est plus aussi hégémonique qu'au lendemain de la Première Guerre mondiale. La présence du cinéma américain, telle que le graphique nous l'indique, diminue très clairement : en 1926, ce sont déjà près de 25 % de films américains en moins qui sont présentés sur les écrans français par rapport à 1924. La chute se poursuit ensuite, avec 30 % de films en moins entre 1926 (444 films américains) et 1928 (313 films). Sur l'ensemble de la période qui nous intéresse ici (1926-1928), le cinéma américain perd donc 30 % de sa visibilité. Cependant, la baisse du nombre de films américains présentés n'est pas particulièrement bénéfique pour le cinéma français. Certes, la part de films français exploités connait une croissance régulière (on exploite en 1928 1,7 fois plus de films français qu'en 1926) mais non exceptionnelle. Au contraire, il nous faut remarquer la croissance extraordinaire du cinéma allemand, dont le nombre de films dépasse dès 1927 le nombre de films français distribués (91 films allemands contre 81 français). Entre 1926 et 1928, quatre fois plus de films allemands sont offerts à l'exploitation française.

1. P. A. Harlé, « Le marché français en 1925. Un coup d'œil sur la production et l'édition françaises. », *La Cinématographie française*, 3 avril 1926, n°387.
2. M. Colin-Reval, « Bilan de l'année 1927 », *La Cinématographie française*, 17 décembre 1927, n°476.

Remarquons enfin que le marché cinématographique en général se contracte puisque de 693 films exploités en 1924, on passe à 588 en 1928, soit 15 % de films en moins. Cette contraction du marché est essentiellement due à la moindre visibilité des films américains. Le coefficient d'élasticité entre la variation des films américains et des films en général est en effet de 1,94, ce qui signifie que, entre 1926 et 1928, le nombre de films américains diminue près de deux fois plus vite que le nombre de films en général [1].

La présence des films américains sur les écrans français : une réalité difficile à saisir

Cependant, ces données globales sur la situation française ne permettent pas de montrer la complexité de la distribution et de l'exploitation des films en France. En effet, même si peu de sources de première main peuvent nous aider ici, on peut supposer que la proportion de films français ou étrangers montrés en France varie considérablement selon que l'on se situe à Paris ou en province. Pour la province, on peut avoir recours à certains ouvrages proposant des monographies régionales[2], mais peu d'informations précises y sont données sur la programmation locale, sans doute par manque de sources. On peut néanmoins avancer certaines hypothèses. L'exploitation des films américains est probablement plus importante en province qu'à Paris, et ce pour deux raisons. D'une part, les exploitants y sont moins riches et ont donc plus de difficultés à acquérir des films français, plus coûteux, tandis que les films américains, déjà amortis sur leur territoire, peuvent se permettre de louer leurs films à des prix bien plus avantageux. D'autre part, l'exploitation française est encore, à la veille du parlant, largement indépendante. Les salles appartenant à des circuits français ont plus facilement accès aux films français produits au sein de ces circuits. Mais, comme nous l'avons vu, ces salles se trouvent essentiellement à Paris et dans quelques grandes villes de province. Les autres salles de France, indépendantes, n'ont pas un accès aussi facile à la production française.

1. Le coefficient d'élasticité permet de faire le rapport entre deux taux de variation et en particulier de mesurer comment une variable réagit à la variation d'une autre variable.
2. P. et J. Berneau, *Le spectacle cinématographique à Limoges de 1896 à 1945 : cinquante ans de culture populaire*, Paris : AFRHC, 1992 ; R. Noell, *Histoire du spectacle cinématographique à Perpignan de 1896 à 1944*, *Les cahiers de la cinémathèque*, n° spécial, 1e trimestre 1973 ; *Le nord et le cinéma : contributions à l'histoire du cinéma dans le Nord-Pas-de-*Calais, coll., Pantin : Le temps des cerises, 1998 ou encore Y. Aumont et A. P. Daguin, *Les Lumières de la ville : Nantes et le cinéma*, Nantes : L'Atalante, 1995, 133 p.
On notera ici la présence de nombreux articles dans la revue *1895* proposant des études régionales, mais pour lesquelles les auteurs ont privilégié les premières décennies du cinéma.

Un exemple : la programmation parisienne du 5 au 12 février 1926

Quant à la situation parisienne, une analyse approfondie des annuaires comme *La semaine à Paris* ou *Le Tout-cinéma,* pourrait nous renseigner sur la programmation des salles de cinéma parisiennes[1]. A titre d'exemple, il nous a paru intéressant de voir l'état de l'exploitation à Paris au début de notre période. Nous avons donc choisi une semaine précise, la semaine du 5 au 12 février 1926, afin d'y repérer les films passant dans chaque salle, en nous appuyant sur *La Semaine à Paris*[2].

Il nous faut tout d'abord préciser quelques points méthodologiques. L'hebdomadaire *La Semaine à Paris* établit la liste des films par salles. Précisons d'emblée que certaines salles n'ont pas communiqué leur programme à temps. C'est le cas pour le Pathé-Cluny, le Studio des Ursulines, le Pigalle, le Saint-Denis et l'Alhambra. En 1926, le périodique classe chacun des films exploités dans cinq catégories différentes :

1	Drames et comédies dramatiques
2	Comédies
3	Comiques
4	Documentaires
5	Films à épisodes

Les catégories 3 et 4 sont constituées de films de court métrage, dont il est très difficile de retrouver la trace[3]. Puisque l'intérêt de cette recherche dans *La Semaine à Paris* était de repérer la nationalité des films, et si possible les sociétés qui les ont produits ou distribués, nous avons donc pris le parti de mettre de côté ces deux catégories. Nous avons par ailleurs essayé de repérer les salles appartenant à des circuits (essentiellement l'Omnium-Pathé-Consortium-Lutétia, Gaumont et Aubert). Pour l'OPCL, nous avons pu nous appuyer sur le quotidien de Jean Sapène, *Le Matin*, qui indique chaque semaine les films passant dans les salles de ce circuit. Pour le circuit Aubert, une liste des salles parisiennes est dressée en 1929 par *La Cinématographie française*[4]. A quelques variantes près, il nous a semblé que la liste restait valable pour l'année 1926. Pour le circuit

1. La thèse de doctorat, en cours, de Valentin Stimpfl sous la direction de Christian Viviani (Paris-I) s'intéresse à la programmation parisienne sur deux années : *Les habitudes spectatorielles dans les métropoles européennes en 1929-1930*. Valentin Stimpfl, déjà auteur d'un mémoire de Master 2, y comparera la programmation cinématographique de Paris, Berlin, Londres et Turin.
2. Cf. Annexe 7 : « La programmation parisienne du 5 au 12 février 1926 ».
3. Pour rétablir les fiches techniques des différents films, nous nous sommes appuyée sur deux bases de données disponibles sur internet (imdb.com et cineressources.bifi.fr) ainsi que sur l'ouvrage de R. Chirat, *Catalogue des films français de long métrage : films de fiction (1919-1929)*, Toulouse : Cinémathèque de Toulouse, 1984.
4. « Les Etablissements Louis Aubert s'organisent financièrement », *La Cinématographie française*, 19 janvier 1929, n°533.

Gaumont, nous avons eu au recours à la bibliographie le concernant[1].

Sur une semaine, le nombre total de films (des cinq catégories) exploités à Paris monte à 289. Parmi ces films, on compte 194 films de long métrage (catégories 1, 2 et 5), qui représentent 80 films différents, les nouveaux films étant projetés dans plusieurs salles en même temps. L'origine de ces 194 films se répartit comme suit :

France	90
France-Autriche	8
Etats-Unis	83
Allemagne	3
Danemark	1
Danemark-Suède	1
Inconnus	8
TOTAL	194

Tableau 2 : Films exploités à Paris du 5 au 12 février 1926

Les Parisiens ont donc, cette semaine là, bien plus de chance d'assister à un film français, ou semi-français, qu'à un film américain. Cette exceptionnelle proportion d'écrans passant des films français est due à la présence de deux films à épisodes français susceptibles d'avoir un grand succès, donc exploités dans de nombreuses salles. En effet, les deux films les plus projetés à Paris cette semaine là sont *Jean Chouan*, un film de Luitz-Morat produit par la société des Cinéromans, projeté sur trente-neuf écrans, et *L'orphelin du cirque*, un film de Georges Lannes produit par la compagnie Weil-Lauzin, projeté dans seize salles. A eux deux, ces films monopolisent près de 30 % de l'ensemble des écrans parisiens. L'ampleur du nombre d'écrans projetant ces deux films, et surtout *Jean Chouan*, est réellement exceptionnelle. En effet, la grande majorité des films de long métrage exploités à Paris le sont dans moins de dix salles :

1. En particulier, Ph. d'Hugues et D. Muller, dir., *Gaumont, 90 ans de cinéma*, Paris : Ramsay, 1986, p. 220.

Films	Pays de production	Nombre de salles où ils sont exploités
Jean Chouan	France	39
L'Orphelin du cirque	France	16
La Ruée vers l'or	Etats-Unis	13
Feu Mathias Pascal	France	13
La Reine de la mode	Etats-Unis	9
Salammbô	France-Autriche	8
Le Fantôme de l'Opéra	Etats-Unis	8
Maris aveugles	Etats-Unis	6
La Charmeuse	Etats-Unis	5
Le Taciturne	Etats-Unis	4

Tableau 3 : Dix films les plus projetés à Paris (semaine du 5 au 12 février 1926)

La proportion de films de long métrage représentés à Paris est à l'avantage de la production française, en ce début d'année 1926. Est-ce une situation conjoncturelle ou la conséquence d'une politique réfléchie de promotion de la production française de la part des exploitants parisiens ? Une analyse des salles nous permet de proposer quelques réponses. On compte à Paris 109 salles. Parmi celles-ci, 23 passent exclusivement des films américains, tandis que 30 ne passent que des films français. L'inscription de ces salles dans les grands circuits est particulièrement significative. Ainsi toutes les salles appartenant au circuit Gaumont ne passent que des films américains, comme l'alliance Gaumont-Metro-Goldwyn le laissait supposer. En revanche, les films américains en question ne sont pas exclusivement des productions Metro-Goldwyn ni ne sont distribuées que par la GMG. Seules deux salles projettent des films de la production Metro-Goldwyn, le Madeleine (dans le VIII^{e} arrondissement) et le Gaumont-Palace (dans le XVIII^{e} arrondissement), qui sont néanmoins les deux plus grandes salles du circuit. A l'inverse, la majorité des salles ne projetant que des films français appartiennent au circuit Omnium-Pathé-Consortium-Lutétia. Ainsi le Nouveau Cinéma, dans le XVIII^{e} arrondissement a choisi pour les trois longs métrages qu'il projette trois films français : *Feu Mathias Pascal, L'Abbé Constantin* et *Jean Chouan*. Le troisième circuit, Aubert, se situe entre les deux, puisque sa politique est de passer un film français et un film américain, même si certaines salles ne passent que des films américains, comme l'Artistic dans le IX^{e} arrondissement.

Quant aux salles indépendantes, la différence n'est pas bien nette : on y voit cette semaine 38 films français et 43 films américains. On perçoit de grandes disparités entre les salles indépendantes. Certains

cinémas peuvent proposer plusieurs films quand d'autres n'en proposent qu'un, ce qui donne une indication sur la taille de l'établissement, les salles du réseau de Léon Brézillon (Compagnie générale des cinémas Family Palace – Brézillon) proposent toutes plusieurs films (trois pour le Palais des Fêtes, deux pour le Monge, le Danton et le Cocorico). Pour la programmation de ses salles, Léon Brézillon a pu louer les grands succès de la semaine, quelles que soient les compagnies distributrices et quelle que soit leur nationalité. On trouve donc, dans les salles de la Compagnie générale des cinémas Family Palace – Brézillon, deux films français (*Jean Chouan* et *Salammbô*) et deux américains (*La reine de la mode* et *La ruée vers l'or*). A l'inverse, d'autres salles ne proposent qu'un film de long métrage par semaine et ont fréquemment recours à des films plus anciens, ces salles ne pouvant s'offrir des films en exclusivité. Le cas le plus remarquable est l'Artistic cinéma Myrha, dans le XVIII[e] arrondissement, qui présente deux films américains datant de plusieurs années, *Rêve de seize ans* (*Molly O'*) avec Mabel Normand, réalisé en 1921, et une comédie avec Douglas Fairbanks, *Une poule mouillée* (*The Mollycoddle*), réalisée en 1920. Par ailleurs, il est possible que certaines de ces salles indépendantes aient passé des contrats avec des maisons de distribution. Ainsi le Majestic (III[e] arrondissement), propose trois films à son public. Deux sont français, l'un est américain, mais tous les trois sont distribués par Pathé-Consortium. Il peut s'agir ici d'un contrat entre la salle et la compagnie, voire d'une forme de *block-booking*[1], ce qui laisserait à penser que ce système tant décrié ne serait pas l'apanage des compagnies américaines.

Remarquons enfin que le principe des circuits de salles a pour conséquence une certaine uniformité des programmes. En effet, chaque circuit fonctionne sur une série de films qui sont projetés dans chacune des salles du circuit. Le cas le plus emblématique est bien sûr *Jean Chouan*. Le film, produit par la compagnie des Cinéromans, est exploité dans trente cinémas sur les trente-trois que compte l'OPCL, alors dirigé par Jean Sapène, également à la tête des Cinéromans. *Jean Chouan* est donc un exemple remarquable du fonctionnement de l'organisation verticale de la compagnie : le film, produit par Cinéromans et distribué par Pathé-Consortium, voit son exploitation (donc son succès) largement assurée par le réseau des salles parisiennes de l'OPCL. La situation se vérifie avec le film de Pierre Marodon, *Salammbô*, produit, distribué et exploité par les Etablissements Louis Aubert. Outre ces films produits par des compagnies appartenant à des sociétés intégrées, on trouve les mêmes sélections de films dans les salles de circuit. Les salles de l'OPCL montrent toutes soit *Jean Chouan*, soit *Feu Mathias Pascal*, soit *La Reine de la Mode*. Parfois, dans un même arrondissement, les salles de ce circuit peuvent exploiter exactement les mêmes films. Ainsi, dans le XVII[e] arrondissement, le cinéma des Batignolles, le Demours et le Royal-Wagram présentent tous les trois *Jean*

1. Le *block-booking* est une pratique communément employée par les distributeurs américains, visant à louer en bloc aux exploitants de salles plusieurs films de leur catalogue. Pour plus de détails, cf. *infra*, p. 128.

Chouan et *Feu Mathias Pascal*.

L'étude de l'exploitation des salles parisiennes dans la semaine du 5 au 12 février 1926 nous a ainsi permis de confirmer certaines hypothèses. Paris est extrêmement marqué par les circuits, tant au niveau de la distribution que de l'exploitation. Les Parisiens peuvent voir de nombreux films français car la plupart des salles appartiennent à des circuits également engagés dans le secteur de la production. Les salles qui appartiennent au circuit franco-américain, Gaumont-Metro-Goldwyn, sont au contraire réservées aux films américains.

Chapitre 2. Le film américain en France : facteurs et moyens d'une domination

La place du cinéma hollywoodien dans cette seconde moitié des années vingt ne s'explique plus seulement par la désorganisation de l'industrie française suite à la guerre. Désormais, les compagnies américaines peuvent compter sur un certain nombre de facteurs leur permettant de renforcer leur position. Hollywood bénéficie en effet, contrairement à l'industrie française du cinéma, de l'appui constant des pouvoirs publics. Par ailleurs, l'organisation de l'industrie américaine est centralisée, autour de la MPPDA, quand les Français peinent à travailler ensemble. Le succès du film d'outre-Atlantique est donc dû essentiellement – mais pas seulement – aux « manœuvres économiques et politiques » dénoncées par Jens Ulff-Møller[1].

Le « commerce des images » dans la politique économique franco-américaine

On ne reprendra pas ici l'histoire des relations franco-américaines de l'indépendance des Etats-Unis à l'entre-deux-guerres, mais il s'agira simplement de situer, le plus synthétiquement possible, l'état des relations, politiques et économiques, entre ces deux pays, après la Première Guerre mondiale[2]. Il s'agira également de voir la place qu'a pu tenir le cinéma, en sa qualité de production commerciale, dans ces relations.

1. J. Ulff-Møller, *Hollywood's Film Wars with France : Film-Trade Diplomacy and the Emergence of the French Film Quota Policy*, Rochester : University of Rochester Press, 2001, p. XIII.
2. Voir en particulier J.B. Duroselle, *La France et les Etats-Unis des origines à nos jours*, Paris : Seuil, 1976.

Les conséquences de la Grande Guerre sur les relations franco-américaines

Au lendemain de la guerre, les Américains sont encore les héros, les sauveurs de la nation. Alliés à partir de 1917 et artisans de la paix, leur Président, Thomas Woodrow Wilson[1], est accueilli avec ferveur par les Français. Quelles que soient leurs orientations politiques, tous placent leurs espoirs dans l'instigateur de la Société des Nations. Mais la situation se renverse dès 1919, en raison de la lancinante question des dettes de guerre. Les Français doivent rembourser aux Etats-Unis 36 milliards de francs-or[2] et comptent sur les réparations prévues dans le Traité de Versailles (art. 232) pour se libérer de cette dette. Confrontés aux difficultés de l'économie allemande et à la mauvaise volonté de ses dirigeants, ils décident, à l'initiative de Poincaré, d'occuper la Ruhr en octobre 1923. Cette politique de force, dite des « gages productifs », est sévèrement condamnée par les Etats-Unis, alors même que ceux-ci, sensibles aux difficultés de la jeune république de Weimar, encouragent le rééchelonnement et la réduction des réparations (plan Dawes, plan Young...).

Parallèlement, le durcissement de la législation protectionniste par les Républicains, revenus au pouvoir en 1920, rend impossible le rééquilibrage des comptes extérieurs entre les deux pays. Aux Etats-Unis, une succession de lois entraîne l'augmentation régulière des *tariffs* dont la moyenne, déjà élevée en 1913 (Tarif Underwood, 22 %), passe à 38 % en 1922 (loi Fordney-McCumber) puis à 59 % en 1930 (tarif Hawley-Smoot)[3]. Cette politique, encouragée par Herbert Hoover, secrétaire du Commerce de 1921 à 1928 puis Président de 1929 à 1933, a pour conséquence d'asphyxier les partenaires des Etats-Unis en les privant de liquidités. Cette *Beggar thy neighbor policy*[4], expression forgée par des économistes conscients des dangers de l'unilatéralisme, est communément présentée comme une des origines de la Grande Dépression des années trente, ou du moins de son implacable mondialisation[5].

1. Thomas Woodrow Wilson (1856-1924) est élu à deux reprises à la présidence des Etats-Unis (de 1913 à 1921). Démocrate et profondément pacifiste, il éloigne l'Amérique du premier conflit mondial pendant trois ans, avant de se résigner à intervenir en avril 1917. Il propose l'idée de la Société des Nations, mais les Etats-Unis ne la rejoindront jamais. Le prix Nobel de la paix lui est décerné en 1919 pour avoir fondé la SDN.
2. A titre de comparaison, le budget annuel de la France monte à 5 milliards de francs-or. J.B. Duroselle, *op. cit.*, Paris : Seuil, 1976, p. 134.
3. J.B. Duroselle, *op. cit.*, p. 135-136.
4. On pourrait traduire cette expression par « politique d'appauvrissement du voisin ».
5. C'est notamment la thèse défendue dans J. Néré, *La crise de 1929*, Paris : Armand Colin, 1968.

La place du cinéma dans la politique économique des deux pays

Tout en étant foncièrement libéral, l'Etat américain a mis au point une législation permettant d'encourager l'industrie et le commerce, sur laquelle Hollywood a pu s'appuyer. Ainsi, des lois, comme le *Webb-Pomerene Act* de 1918 qui autorise la formation de trusts pour l'exportation, ont pu renforcer encore la pugnacité des entreprises américaines sur les marchés internationaux. Dans un discours prononcé en 1980, Jack Valenti[1] rappelle l'importance de cette loi pour l'industrie du cinéma :

> Without the embrace of the Webb-Pomerene, the US film and television industry would have been crippled in its efforts to win the admiration and the patronage of foreign audiences (…). The American film industry is peculiarly vulnerable to unfavorable action by foreign governments and by combinations of foreign private interests, by industry cartels, and by an avalanche of non-tariff trade barriers (…) and without the canopy of Webb-Pomerene, we would be powerless to counter these restrictions and aimless in our attempts to increase our trade[2].

En Europe, la politique d'intervention de l'Etat et de protectionnisme adoptée pendant la guerre se poursuit tout au long des années vingt et trente, en dépit de la Conférence de Genève (1927). Les recommandations de la « Conférence Internationale pour l'abolition des prohibitions et restrictions à l'import-export » visaient à approfondir les dispositions de l'article 23 du Pacte de la SDN[3], en introduisant dans les relations économiques internationales un esprit de coopération et en bannissant la politique d'isolement économique pratiquée par certaines nations. Les effets furent quasi nuls, bien que les Etats-Unis se soient parfois appuyés sur l'esprit de la Conférence pour réclamer l'interdiction de toute forme de contingentement.

Ce premier état des lieux des politiques économiques menées de part et d'autre de l'Atlantique montrent que les Etats-Unis, contrairement à la France, prennent en compte le cinéma dans leur législation. On a déjà vu que, en France, le cinéma – en tant qu'art, industrie ou commerce – n'occupe guère les législateurs : il faut attendre 1928 pour que le premier statut du cinéma soit établi, conjointement à des mesures protectionnistes à l'égard du cinéma étranger[4] et aucun texte régissant le commerce extérieur en

1. Jack Valenti (1921-2007) fut président de la Motion Picture Association of America de 1966 à 2004 (la MPAA est l'organisation qui découle de la MPPDA après la Deuxième Guerre mondiale).
2. « Si le Webb-Pomerene Act n'avait pas été adopté, il aurait été difficile pour l'industrie américaine du cinéma et de la télévision d'obtenir l'admiration et le soutien des spectateurs étrangers (…). L'industrie du film américain est particulièrement vulnérable face aux politiques défavorables des gouvernements étrangers, face aux intérêts privés étrangers, face aux trusts industriels et face aux successions de barrières commerciales qui ne sont pas des droits de douane (…) ; sans la protection du Webb-Pomerene Act, cela nous aurait été impossible de répondre à ces restrictions, il aurait été vain d'essayer d'augmenter notre commerce extérieur. », cité par J. Ulff -Møller, *op. cit.,* p. 49-50.
3. Le Pacte de la SDN, signé en juin 1919, est la charte régissant les rapports entre les états membres. L'article 23 traite du commerce et l'alinéa e) demande « un équitable traitement du commerce de tous les Membres de la Société ».
4. Cf. *infra*, p. 172-176.

général n'inclut le cinéma, toujours considéré à part. Au contraire, le cinéma est bien présent dans les réflexions économiques américaines, probablement en raison de l'influence politique des dirigeants du cinéma[1] mais également parce que le cinéma représente un poids non négligeable dans l'industrie du pays et qu'il est un important pourvoyeur d'emplois. Par ailleurs, si le gouvernement américain s'implique autant dans le commerce du film, c'est également en cohérence avec l'adage « trade follows the film[2] ». Le cinéma est alors utilisé pour ouvrir la voie aux produits de consommation américains car, comme l'écrit C. J. North alors responsable de la section cinéma au département du Commerce, « le film est un commerçant muet[3] ».

Les pouvoirs publics français, au contraire, peinent à saisir l'importance économique et sociale du cinéma. Yves Chataigneau[4], au ministère des Affaires étrangères, regrette ce manque de clairvoyance, le retard français étant d'autant plus inacceptable à ses yeux que le cinéma est né en France et que la production nationale a longtemps dominé les écrans mondiaux. Dans une note qu'il produit au sein du Service des Œuvres et significativement intitulée « Nécessité et programme d'une politique du cinématographe », il démontre l'importance du cinéma, dans l'espoir de convaincre ses supérieurs d'entamer une ambitieuse politique du cinéma :

> Le cinématographe est le plus efficace des moyens de propagande mis actuellement au service de l'expansion intellectuelle et commerciale des nations. Il est pénible pour notre amour-propore, regrettable pour notre influence internationale, inquiétant pour la sécurité de notre patrimoine, de constater que des peuples étrangers tirent la plus grande utilité de cette invention française et que, sur notre propre territoire, la proportion des films nationaux représentés ne cesse de décroître.[5]

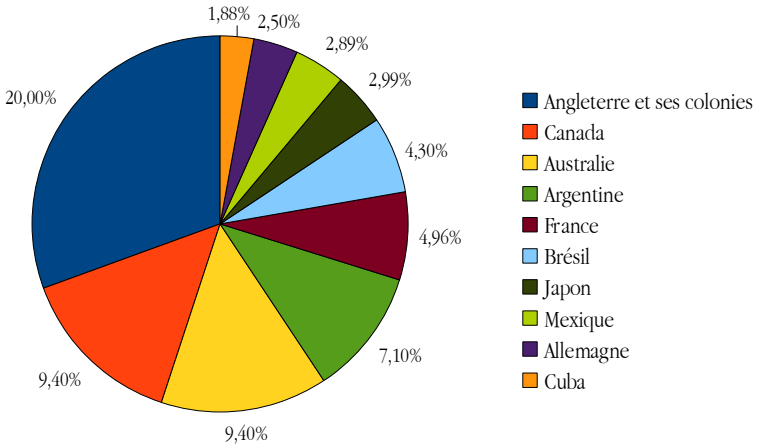
Chataigneau insiste sur l'intérêt économique de l'industrie du cinéma et sur la publicité gratuite qu'il permet, dont « l'influence (…) sur les masses est plus considérable que celle de la Presse quotidienne ». Dans ces deux domaines, l'Amérique est prise comme modèle :

> Les films américains ont surtout, jusqu'à ce jour, servi à développer le commerce extérieur des Etats-Unis. On comprend l'importance qu'ils peuvent prendre à cet égard si on se rappelle la part prise par les Etats-Unis dans le commerce mondial des images. Sur 65 milliards de francs investis dans le monde entier dans l'industrie cinématographique, les Etats-Unis fournissent 50 milliards, et en tirent 2 milliards pour la balance de leurs paiements. L'industrie cinématographique est dans ce pays, tant par l'importance des capitaux engagés que celle des

1. Pour les liens étroits entre Hays et l'administration républicaine, cf. *infra,* p. 119.
2. « Le commerce suit le film ». L'origine de l'expression est incertaine. Certains l'attribuent à William Hays, d'autres à Hoover.
3. C. J. North, « Our silent ambassador », *Independent*, 12 juin 1926, p. 699. Cité par K. Thompson, *Exporting Entertainment : America in the World Film Market, 1907-1934*, Londres : BFI, 1986, p. 122.
4. Yves Chataigneau (1891-1969) : employé dans l'administration du ministère des Affaires étrangères (Service des Œuvres) puis de la Présidence du Conseil (dont il est le secrétaire général à la fin des années trente), il fait carrière par la suite dans la diplomatie (Levant, Algérie, URSS).
5. Y. Chataigneau, « Nécessité et programme d'une politique du cinématographe », [1929-1930?]. Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger, 0 7/1, 465.

> revenus tirés de l'exploitation, la deuxième des industries nationales, immédiatement avant celle de l'automobile, et aussitôt après celle des conserves. (…)
>
> Le film est devenu, dans ces conditions, le meilleurs des commis-voyageurs de l'Amérique du Nord. Il a créé des courants de goûts et de besoins, appelé l'attention sur les marques américaines d'automobiles, sur les appareils domestiques en usage aux Etats-Unis, popularisé la forme standard des vêtements féminins et masculins en vogue à New-York ou à Chicago. (…)

Le cinéma tient donc une place très importante dans l'économie américaine. Mais quelle est la part du marché européen dans les bénéfices engrangés par Hollywood ? En 1926, Marcel Colin-Reval consacre un dossier dans *La Cinématographie française* à l'état de l'exportation et de l'importation dans les quatre premiers pays de l'industrie du film : les Etats-Unis, l'Allemagne, la France et l'Angleterre[1]. On note une augmentation spectaculaire des exportations américaines dans le monde. En 1913, le total de l'exportation est de 10 560 mètres de film, en 1925, elle est de 77 743 312 mètres, répartis comme suit :



Les pays anglophones, Angleterre, Canada, Australie, sont les premiers importateurs de films américains, totalisant à eux trois un peu moins de 40 % des exportations américaines. La France arrive en cinquième position, avec 5 % environ du total des mètres de film exportés. La place de la France est donc relativement réduite, tout comme l'est celle de l'Allemagne, qui ne totalise que 2,5 % des exportations, loin derrière l'Angleterre et les pays extra-européens. On notera toutefois que si celle des autres pays de l'Europe continentale paraît extrêmement faible pour les Etats-Unis, le cinéma américain est omniprésent sur ces marchés, avec souvent plus de 90 % des films projetés. La part relative de l'Europe continentale paraît donc peu importante par rapport à l'ensemble des exportations mondiales, même si en valeur absolue, le nombre de mètres de films vendus et les bénéfices engrangés par cette vente sont loin d'être négligeables.

1. M. Colin-Reval, « Exportation et importation mondiale », *La Cinématographie française*, 31 décembre 1926, n° 426. Les sources utilisées pour les statistiques américaines proviennent de la MPPDA (« l'organisation Hays de Washington »).

Les acteurs de la politique du cinéma

Les acteurs français : vers une délicate organisation

En France comme aux Etats-Unis, les acteurs de la politique du cinéma sont de deux ordres : pouvoirs publics et professionnels. En France, les professionnels sont consultés pour les décisions se rapportant au cinéma par le biais des syndicats patronaux – essentiellement la Chambre syndicale française de la cinématographie et, dans une moindre mesure, le Syndicat français des directeurs de théâtres cinématographiques. La consultation des archives de la direction des Beaux-Arts permet à ce titre d'évaluer l'omniprésence de la Chambre syndicale, par l'entremise de son président. Celui-ci dialogue régulièrement avec le directeur et lui fait part de ses remarques, en particulier sur le contingentement. La Chambre syndicale a un rôle « officiel » très important[1] et participe à toutes les réflexions et négociations ayant trait au cinéma. C'est donc un partenaire essentiel de l'administration publique.

Au sein de l'administration, plusieurs directions ministérielles[2] jouent un grand rôle dans les négociations politiques et économiques avec les Etats-Unis, au sein du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (direction des Beaux-Arts), des Affaires étrangères (direction des Relations commerciales et Service des Œuvres) et du Commerce (direction des Affaires commerciales et industrielles). L'essentiel des négociations se joue au sein de ces directions, qui par ailleurs se tiennent mutuellement au courant des avancées de tels ou tels dossiers. La superposition des différentes directions, aux attributions parfois très similaires, peut s'avérer problématique et un véritable casse-tête pour les professionnels désireux de s'entretenir avec les autorités. Henri Diamant-Berger, par exemple, souhaitant obtenir un rendez-vous pour exposer une affaire douanière, ne sait à qui s'adresser. Il envoie donc un courrier au ministre des Finances afin d'éclaircir la situation :

> J'ignore si le cinéma entre dans vos attributions actuelles, mais comme les Ministères officielles [*sic*] jouent à la balle avec nous et qu'il nous est impossible de savoir duquel nous

1. Sur le rôle politique de la Chambre syndicale, cf. *supra*, p. 94-95.
2. Pour l'organisation de l'administration des Beaux-Arts et des Affaires étrangères, voir l'annexe n°8 : « Le personnel des principaux ministères chargés du cinématographe : Instruction et Beaux-Arts – Affaires étrangères ».

> dépendons, je m'adresse à vous, sachant, malgré les mauvais avis qu'on vous a donnés, que votre sympathie pour nous est réelle.[1]

Le travail de ces directions ministérielles repose, dans une large mesure, sur le travail des différentes commissions parlementaires et gouvernementales qui vont progressivement se mettre en place, et parfois se superposer. Ainsi, la préparation du décret Herriot est l'œuvre d'une « commission spéciale du cinéma, instituée près le ministre de l'Instruction publique et des Beaux Arts ». Cette commission, créée en mars 1927, découle du « Comité du cinéma français », apparu l'année précédente. Après le décret Herriot, ce sont encore de nouvelles commissions qui vont se créer : commission du contrôle des films, sous-commission du contingentement, commission parlementaire sous l'égide des Finances, etc. Ces commissions fonctionnent grâce à l'action de quelques parlementaires particulièrement actifs et engagés dans la défense du cinéma, comme Antoine Borrel, Louis-Jean Breton, Gaston Gérard, Yvon Delbos ou encore Jean-Michel Renaitour. Ces parlementaires, appartenant tous au centre-gauche, vont même constituer en 1928 un « groupe du cinématographe » à la Chambre des députés. On verra par la suite combien leur rôle s'est avéré décisif dans les débats autour de la protection du cinéma français.

Enfin, il ne faut pas négliger le rôle de l'ambassades (Washington) et des principaux consulats français (San Francisco, Los Angeles et New York). Régulièrement, les représentants français à l'étranger font parvenir aux ministres concernés des rapports et des informations plus ou moins confidentiels afin d'aider à la prise de décision. Le 10 mai 1929 par exemple, au moment du passage au parlant, le consul de France à San Francisco et Los Angeles, Maurice Heilmann[2], envoie aux ministères du Commerce et des Affaires étrangères un rapport sur « l'industrie cinématographique à Hollywood » de M. Nicolas, agent commercial à San Francisco. Si l'on en croit le préambule de cette lettre, c'est « pour [se] conformer aux instructions contenues dans la lettre circulaire en date du 18 janvier dernier », qu'un rapport a été élaboré[3]. Une lettre similaire datée de septembre 1929, atteste que l'attaché commercial auprès de l'ambassade française à Washington avait le même rôle[4] : il s'agit alors de Maurice Garreau-Dombasle[5]. Afin de mieux quadriller le territoire américain, un deuxième

1. Lettre de Henri Diamant-Berger au ministre des Finances, 17 mai 1934. Arch. Nat. (Fontainebleau), MOSCOU 1994 0500, art. 1305.
2. Maurice Heilmann : consul de France à San Francisco de 1924 à 1931. Le poste est ensuite occupé par Yves Méric de Bellefont de 1931 à 1937.
3. Lettre du consul à San Francisco et Los Angeles, Maurice Heilmann, au ministère des Affaires étrangères, datée du 10 mai 1929 et comportant le rapport de M. Nicolas. Arch. Aff. Etr., B[40] 3, dossier 3.
4. Lettre de l'attaché commercial au ministère du Commerce, datée du 25 septembre 1929. Arch. Aff. Etr., B[40] 3, dossier 3.
5. Maurice Garreau-Dombasle : d'abord attaché commercial dans les Indes anglaises, il rejoint les Etats-Unis en 1927 jusqu'en 1940, date à laquelle il démissionne et rejoint la « France libre ». Il occupe par la suite des postes d'ambassadeur en Amérique du Sud (Chili) et Centrale (Mexique).

consulat est d'ailleurs créé en Californie en 1929 ou 1930[1], le consulat de Los Angeles[2], occupé par Henri Didot[3] jusqu'en 1935, puis par Joseph Viala jusqu'en 1940[4].

Les ministères s'appuient donc sur les informations fournies par les Français aux Etats-Unis, en provenance aussi bien de l'ambassade que du consulat. Ces informations peuvent s'avérer d'une importance décisive. Les deux lettres précédemment évoquées sont écrites au moment où les négociations se font de plus en plus tendues autour du contingentement. Elles dressent l'état des lieux des compagnies américaines – leurs succès, leurs faiblesses – et indiquent celles avec lesquelles des accords seraient les plus fructueux[5]. Les représentants officiels de la France à l'étranger peuvent aussi prendre part plus activement aux conflits franco-américains et s'adresser directement aux *leaders* de l'industrie cinématographique américaine. Ainsi, au moment des tensions entre la France et Hollywood autour de l'affaire *Beau Geste*[6], le chargé d'affaires à l'ambassade, Louis de Sartiges[7], prend l'affaire en main et s'adresse directement à William Hays.

La présence des représentants de la France aux Etats-Unis est de mieux en mieux organisée, les relais sont nombreux et les contacts avec le gouvernement français fréquents et précieux. Même à Hollywood, on trouve des représentants du gouvernement français, preuve supplémentaire de l'importance croissante que revêt le cinéma pour les pouvoirs publics. Il faut revenir ici sur un personnage, au rôle à la fois officiel et officieux, au service de la France comme de Hollywood, Valentin Mandelstamm (1876-1949), figure atypique qui reviendra souvent entre ces pages. Cet écrivain russe[8] partagea sa vie entre la France et les Etats-Unis. Sa vie est obscure – on sait néanmoins qu'il a été formé à l'Ecole Centrale, qu'il fut ingénieur des Arts et Manufactures[9] et qu'il a été un des fournisseurs des armées blanches lors de la guerre civile qui déchire la Russie de 1918 à 1921[10] – et son rôle ambigu, tantôt simple observateur, tantôt émissaire de l'ambassade de

1. A. Dubosclard (« Le cinéma, passeur culturel, agent d'influence de la diplomatie française aux États-Unis dans l'entre-deux-guerres », *1895,* n°42, février 2004, p. 57-75) donne la date de mai 1930, mais la lettre de Maurice Heilmann, datée du 10 mai 1929, fait déjà état d'un « consul de France à Los Angeles ».
2. Il s'agissait à l'origine du « consulat de San Francisco et de Los Angeles », divisé ensuite en deux consulats différents.
3. Henri Didot occupe, dans les années dix, un poste d'agent consulaire à New York (Y. H Nouailhat, *La France et les Etats-Unis : août 1914-avril 1917*, Paris : Publications de la Sorbonne, p. 156). Au cours de la seconde moitié des années vingt il devient « représentant de la France à Los Angeles » (cf. « Rapport de M. Didot sur l'état du cinéma aux Etats-Unis », cité dans le *Bulletin de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 15 juillet 1928) avant d'être nommé officiellement consul de France à Los Angeles.
4. A. Dubosclard, *art. cit.*
5. Lettre du consul à San Francisco, Maurice Heilmann, au ministère des Affaires étrangères, datée du 10 mai 1929. Arch. Aff. Etr., B^{40} 3, dossier 3.
6. *Beau Geste* est un film donnant une image négative de la Légion étrangère. Cf. *infra*, p. 142-143.
7. Louis de Sartiges était chargé d'affaires à l'ambassade française à Washington. L'ambassadeur était alors l'écrivain Paul Claudel, en poste de 1926 à 1933. Il est probable qu'il quitte Washington en même temps que Claudel, puisqu'il occupe par la suite le poste d'ambassadeur du Chili (1933-1941).
8. Il rédigea essentiellement des poèmes et des romans d'aventures, comme *Hollywood, roman de mœurs cinématographiques* ou encore *Jim Blackwood, jockey* qui fut adapté à l'écran par Georges Monca en 1910.
9. Il l'indique dans son rapport du 25 novembre 1928 sur l'avènement des films parlants et synchronisés. Arch. Nat., F^{21} 4691 3. b.
10. A. Dubosclard, « 'Commandant' Pechkoff (1884-1966) », *Guerres mondiales et conflits contemporains,* n°202-203, février 2001, p. 243-254.

France et du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, tantôt appointé par des compagnies américaines[1]. De 1927 à 1932, il est chargé de mission à Hollywood pour le compte de l'ambassade de France, alors représentée par Paul Claudel[2] :

> À la suite d'un accord passé entre l'ambassadeur de France (Paul Claudel), agissant sur instructions du ministère des Affaires étrangères, d'une part, et, d'autre part l'office Hays (aujourd'hui office Johnston), j'avais été nommé comme agent de liaison entre cet office et l'ambassade de France à Washington, et conseiller général auprès des producteurs de films d'Hollywood.[3]

Son rôle, qu'il définit lui-même comme « conseiller général touchant toutes les productions à atmosphère française[4] » était en réalité plus large, d'après ce qu'on a pu en voir dans nos archives. Auprès des ambassades, il est chargé de fournir des informations sur les scénarios prévus ou en cours de tournage, afin de prévenir un éventuel conflit diplomatique. Du côté des compagnies, il permet d'éviter les aspects « anti-français » de certaines productions américaines et se voit même confier la mission de trouver des interprètes pour jouer des Français. Il semble qu'il ait essentiellement travaillé pour la Metro-Goldwyn-Mayer[5], à partir de 1928. La France est, semble-t-il, le seul pays à disposer d'un tel agent, même si, de façon informelle, Hollywood a pu compter, dès 1926, sur le concours d'un écrivain français, le dramaturge Alfred Savoir, pour mieux traiter les sujets français :

> Afin d'éviter la concurrence, en France même, les Américains à qui on reproche de travestir les mœurs de ce pays, viennent de s'attacher un auteur dramatique – il s'agit de M. Alfred Savoir – qui fournira aux cinématographistes d'Hollywood des sujets français et contrôlera l'exactitude des types, des coutumes, etc... Ainsi l'Amérique va-t-elle acquérir le monopole des films « bien français » ![6]

Toutefois, le rôle que s'est octroyé Valentin Mandelstamm paraît avoir été accepté à reculons par les Américains. Une lettre de Frederick L. Herron, montre en effet que c'est l'influence de Mandelstamm auprès de l'ambassade ainsi que l'espoir d'amadouer la France, qui poussèrent les cadres de la MPPDA à tolérer un

1. Alain Dubosclard évoque longuement Mandelstamm dans son article (« Le cinéma, passeur culturel... », *art. cit.*) mais insiste sur son rôle de promoteur du cinéma français à Hollywood. Son rôle est également mentionné dans R. Vasey, *The World According to Hollywood. 1918-1939*, Exeter : University of Exeter Press, 1999, en particulier dans le chapitre « Foreign Agents », p. 80-84. Ruth Vasey s'appuie essentiellement sur des sources américaines.
2. Paul Claudel (1868-1955) : en marge d'une grande carrière d'écrivain (*Tête d'or*, *Le Soulier de satin*, *L'Echange*), il occupe divers postes consulaires et diplomatiques jusqu'en 1935 : vice-consul à New York, consul à Boston puis à Fou-Tcheou (Chine). Il passe ensuite dans le corps diplomatique : Brésil, Danemark, Japon, Etats-Unis puis Belgique. Il fut ambassadeur à Washington de 1927 à 1933.
3. Mémoire de Valentin Mandelstamm à la DGRC, 16 septembre 1949. Arch. Aff. Etr., Relations culturelles 1945-1970, Echanges culturels, dossier n° 186, cité par A. Dubosclard, *art. cit.*
4. Lettre de Valentin Mandelstamm à l'ambassadeur Berthelot, daté du 6 mai 1928. Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger. 0-XXXIV – 84.
5. « Valentin Mandelstamm, écrivain attaché à la Société Metro-Goldwyn, à Hollywood », *L'Humanité*, 25 août 1928 ; les lettres qu'il envoie à l'ambassade sont par ailleurs à l'en-tête de la MGM.
6. *L'Humanité*, 30 septembre 1926.

homme – un « mercenaire » – qui ne leur inspirait guère confiance :

> We simply must cultivate the French Embassy and their hirelings if we ever expect to quiet that country down. Much as I hate to take on people such as Mandelstamm, it seems to be the only solution of our problem.[1]

Outre son implication dans la genèse de certains films[2], Valentin Mandelstamm rédige également de nombreux rapports[3], destinés à l'ambassade de Washington, puis réexpédiés au ministère des Affaires étrangères, et qui finissent pour la plupart dans la presse où il jouit d'une aura particulière. Tandis qu'Emile Vuillermoz[4], dans *Le Temps*, n'hésite pas à voir dans ces études un véritable « évangile technique et commercial[5] », René Jeanne, dans *Le Petit Journal*, met en évidence sa position, idéale pour juger les industries cinématographiques françaises et américaines :

> Depuis bientôt dix ans, M. V. Mandelstamm passe chaque année cinq ou six mois en Amérique : il a ses entrées dans les studios et auprès des personnalités les plus importantes, il est même 'persona grata' auprès des dirigeants d'une des plus grosses firmes d'outre-Atlantique. Son opinion est donc de celles qui doivent être prises en considération. [6]

Valentin Mandelstamm lui-même n'hésite pas à se mettre en scène et à mettre en valeur ses qualités de médiateur pour donner à la France son aide et ses conseils désintéressés. Il aime à se présenter comme l'homme providentiel qui permettra, si on l'écoute, au film français de retrouver la première place :

> Depuis 1920, étant allé sept fois en Amérique, pour y passer chaque fois 6 ou 8 mois, ayant travaillé dans la plupart des grands studios américains, versé à fond dans les détails de la technique américaine, au courant de la mentalité des producteurs, des distributeurs et du public américains, possédant dans le monde du cinéma, aux Etats-Unis, des relations considérables – et prouvées – je suis revenu sept fois en France et, à chaque fois, avec plus de conviction, parce que les faits de plus en plus venaient confirmer mes idées, je me suis efforcé de montrer aux intéressés tout ce qu'il y avait à faire pour conquérir le marché américain, autrement dit, *le marché mondial*.[7]

Grâce à son expérience, à sa connaissance des milieux cinématographique français comme américains

1. « Nous devons conserver de bonnes relations avec l'ambassade de France et leurs mercenaires si nous voulons pouvoir un jour réduire ce pays au silence. Même si je rechigne à travailler avec des gens comme Mandelstamm, il n'y a, me semble-t-il, pas d'autre solution à notre problème ». Cité par R. Vasey, *op. cit.*, p. 81.
2. Mandelstamm aurait collaboré – entre autres – à *Condamned to the Devil's Island* (MGM/United Artists, 1929), qui évoque les prisons françaises, et à *Du Barry, Woman of Passion* (United Artists, 1930), sur la maîtresse de Louis XV. R. Vasey, *op. cit*., p. 81-82. Il a également travaillé sur le film *Bugle Sounds* (MGM, 1928). Cf. *infra*, p. 143-144.
3. Rapports de Valentin Mandelstamm : 1928 : « L'avènement des films parlants et synchronisés » et « Etude sur le film français et ses rapports avec le cinéma américain » ; 1930 : « Rapport sur le film parlant » ; 1932 : « Etat du cinéma mondial », etc.
4. Emile Vuillermoz (1878-1960) : critique musical et cinématographique (*Le Temps, Candide, Paris-Presse*) qui proposa, avec René Jeanne, la création du Festival de Cannes pour concurrencer la Mostra de Venise, devenue trop fascisante. Voir P. M. Heu, *Le Temps du cinéma. Emile Vuillermoz, père de la critique cinématographique : 1910-1930*, Paris : L'Harmattan, 2003.
5. E. Vuillermoz, « Un intéressant document », *Le Temps*, [s.d.]. Arch. Nat., F^{21} 4691 3. b.
6. R. Jeanne, « L'Amérique et l'Europe », *Le Petit Journal,* 17 août 1928.
7. V. Mandelstamm, « Etude sur le film français et ses rapports avec le cinéma américain », mars 1928. Arch. Nat., F^{21} 4691 3. b. Cette étude est également reproduite dans *Hebdo-Film*, 28 juillet 1928, n°648, p. 2 à 12, à la p. 2.

et à sa clairvoyance, il peut offrir son aide et ses conseils. Mais son rôle est également celui d'un véritable « agent de liaison[1] ». Sur le contingentement par exemple, il n'hésite pas à faire connaître son opinion, hostile au système[2], dans l'espoir de convaincre les ministres concernés. Il participe même directement aux négociations quand, en 1929, il rencontre William Hays et réussit à faire changer d'avis les compagnies américaines, afin qu'elles acceptent le *statu quo*[3], ainsi que nous le verrons plus en détail par la suite.

Valentin Mandelstamm est cependant resté largement sous-employé par les pouvoirs publics français, en dépit de ses efforts pour obtenir un rôle plus important encore. Dans son « Etude sur le film français et ses rapports avec le cinéma américain », il termine son exposé en appelant de ses vœux un « Chef, investi d'autorité autant que de responsabilité ». Pour être choisi, ce chef devra avoir un certain nombre de qualifications :

> Une culture scientifique prouvée,
> Une capacité certaine d'écrivain,
> Une connaissance approfondie des milieux artistiques parisiens,
> Une éducation d'homme de théâtre,
> Des relations étendues dans la presse française et américaine,
> Un standing social réel et un renom individuel,
> Une connaissance approfondie et prouvée de ce qui touche les branches de la technique cinématographique et du traitement des scénarios,
> Une connaissance approfondie de la technique du film américain, des milieux et des personnalités du film américain, des relations étendues et prouvées dans les milieux dirigeants du film américain et dans la presse américaine.
> Une connaissance sérieuse des langues, surtout de l'anglais et de l'allemand,
> Un record avéré d'activité,
> La confiance des milieux gouvernementaux,
> L'enthousiasme.[4]

Comment l'homme de lettres qu'est Mandelstamm, à la fois Russe, Français et Américain, au réseau social couvrant la France et Hollywood, déjà bien intégré dans les compagnies américaines comme auprès des ministères, ne pourrait-il pas être cet homme providentiel qui, en faisant le pont entre la France et l'Amérique, sauverait le film français ? En dépit de ses efforts, Mandelstamm est cependant resté largement sous-employé par les pouvoirs publics français. Chacun de ses rapports lui donne l'opportunité de rappeler sa clairvoyance, mais également de regretter l'absence de concrétisation de ses conseils. Il affirme s'être « heurté à de

1. L'expression, appliquée à Mandelstamm, est d'Emile Vuillermoz, dans « Un intéressant document », *art. cit.*
2. C'est notamment son hostilité au contingentement qui fera de lui, aux yeux de certains, un traître, inféodé aux grands studios hollywoodiens. Ainsi, André de Reusse décrit un Mandelstamm « supernaturalisé yankee », et ajoute que « la servilité envers ses patrons n'exige pas qu'il la pousse jusqu'à faire litière de nos intérêts immédiats ». *In* « Chosetingentement », *Hebdo-film*, 4 juin 1932, n°849.
3. Une lettre des Affaires Etrangères aux Beaux-Arts évoque une « conversation confidentielle que l'informateur » de l'ambassadeur à Washington avait eu avec Hays. Il s'agit très probablement de Mandelstamm. 4 février 1929. Arch. Aff. Etr., B^{40} 3, dossier 3.
4. V. Mandelstamm, « Etude sur le film français et ses rapports avec le cinéma américain », *art. cit.*, à la p. 12.

l'indifférence, de l'incompétence, de la mauvaise volonté, de l'aveuglement, et personne n'a voulu [l']écouter[1] », alors que toutes ses prévisions se sont avérées exactes par la suite : « depuis huit ans, TOUT ce que j'ai annoncé et prédit dans les nombreux articles que j'ai écrits touchant le film français et le cinéma s'est malheureusement réalisé. Les textes sont là. Tous les spécialistes de bonne foi le reconnaissent.[2] »

Du côté américain : des acteurs forts pour un travail collectif

Les compagnies cinématographiques américaines peuvent, dès le début, compter sur des appuis puissants. Les acteurs américains de la politique du cinéma, en particulier en ce qui concerne l'exportation du cinéma américain, viennent, comme en France, de groupements syndicaux (la MPPDA) et du secteur public (ambassadeurs, attachés culturels et commerciaux). Ces derniers donnent très tôt au cinéma une importance sans égale en France. Dès 1921, Hoover envoie en Europe des attachés commerciaux, chargés de se renseigner sur l'état des marchés locaux, sur les compagnies avec lesquelles les Etats-Unis pourraient conclure des accords, etc. Ces hommes travaillent pour le département du Commerce et leurs attributions ont parfois tendance à chevaucher celles des diplomates (qui dépendent du département d'Etat). C'est d'ailleurs avec ces derniers que les gouvernements européens préfèrent négocier. On assiste donc à une division du travail : les attachés commerciaux regroupent des informations ; les ambassadeurs prennent les décisions et négocient[3]. Les efforts s'intensifient avec la création en 1926 de la *Motion Picture Section* au sein du département du Commerce. George R. Canty est chargé de la partie européenne, et installe son bureau à Paris. En mai 1928, treize diplomates américains opèrent en France, dont huit se consacrent exclusivement au cinéma[4]. Les liens entre les représentants officiels des Etats-Unis à l'étranger et l'administration sont facilités par la création du *Motion Pictures abroad*, un bulletin bi-mensuel qui présente des comptes rendus de la situation dans un pays et à une date donnés, rédigés par les membres du consulat. Malheureusement, les quelques bulletins présents dans les archives françaises ne concernaient que partiellement notre période et n'évoquaient pas la France[5].

Parallèlement, la *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) revêt un rôle tout aussi important dans les négociations. La MPPDA fut créée en 1922, à l'initiative d'Adolph Zukor (co-fondateur

1. V. Mandelstamm, « Etude sur le film français et ses rapports avec le cinéma américain », *art. cit.*, à la p. 2.
2. V. Mandelstamm, « Rapport sur l'avènement des films parlants et synchronisés », 25 novembre 1928, p. 41. Arch. Nat., F^{21} 4691 3. b.
3. J. Ulff-Møller, *op. cit.*, p. 52-53.
4. *Ibid.*, p. 53-54.
5. Arch. Nat., F^{21} 4698. On n'y trouve des exemplaires des *Motion Pictures Abroad* que pour les années 1935 à 1937 et concernant l'Allemagne et d'autres pays d'Europe, d'Amérique du Sud ou d'Asie.

de la Famous Players-Lasky Corporation, future Paramount) et de Marcus Loew (fondateur de la Metro-Goldwyn), officiellement pour remettre de l'ordre à Hollywood, dont la réputation était alors entachée par une succession de scandales[1]. Cependant, le but est bien plus large, il s'agit de regrouper les efforts des différentes compagnies contre les obstacles pouvant se présenter à elles, essentiellement la censure et les concurrences étrangères, sur le territoire américain et à l'étranger. La puissance de la MPPDA réside en grande partie dans la personnalité et l'influence de son président, William H. Hays (1879-1954). Ce dernier, avocat de profession, est en effet une figure du parti républicain. A la tête du Comité national républicain de 1918 à 1921, il dirige la campagne présidentielle de Warren G. Harding en 1920, et à cette occasion, utilise avec brio les ressources du cinéma : les allocutions du candidat étaient filmées et projetées dans les salles de cinéma avec les films d'actualités[2]. Après l'élection de Harding, Hays est nommé ministre des Postes (*U.S. Postmaster general*) de 1921 à 1922, avant d'être choisi par les studios présider la MPPDA en 1922. Il continue d'entretenir des liens très forts avec l'Administration, ce qui facilite son travail de lobbying. Les principales difficultés que rencontraient les *Majors* sont résolues par la MPPDA : les mouvements favorables à la censure (censure fédérale et censure des Etats) sont rassurés par les premières mesures d'autorégulation. En 1927, la MPPDA dresse une liste de thèmes à éviter, avant de proscrire, trois ans plus tard, la réalisation de scènes jugées amorales (Code Hays[3]). Quant à la préservation de la situation de Hollywood dans le monde, Hays travaille en étroite collaboration avec le département d'Etat et crée vers le milieu des années vingt la *Motion Picture Export Association of America* (MPEAA) dont Frederick L. Herron prend la tête. Cette filiale de la MPPDA est chargée de collecter des informations et de négocier avec les gouvernements étrangers. En 1928, un représentant de la MPEAA chargé de l'Europe installe ses bureaux à Paris. Il s'agit de Harold L. Smith, ancien vice-consul à l'ambassade des Etats-Unis à Paris. A travers cet exemple, on mesure les liens très étroits entre la corporation américaine et les institutions officielles, qui travaillent main dans la main pour le succès de l'industrie hollywoodienne. Outre ces cadres politiques, Hollywood exporte en Europe ses compagnies. Par le biais des agences, voire des filiales, les principales compagnies américaines bénéficient de relais en France qui facilitent la distribution des films américains en Europe, engagent les contacts avec les pouvoirs publics ou les *leaders* de l'industrie française du cinéma. Certains de ces représentants des compagnies américaines en France vont d'ailleurs jouer un rôle central dans les débats sur la protection du film français, comme Adolphe

1. Le plus célèbre est celui que provoque Fatty Arbuckle (1887-1933), acteur comique extrêmement populaire du cinéma muet, compère notamment de Buster Keaton. Sa carrière fut brisée en 1921, après une accusation de viol et de meurtre sur une jeune starlette.
2. D. Gomery, *The Hollywood Studio System : a History*, Londres : BFI Publishing, 2005, p. 66.
3. Le Code Hays, dont la dénomination originelle est « A code to govern the making of motion and talking pictures », est un code de censure régissant la production des films, établi en 1930 par William Hays et appliqué à partir de 1934. Tout film se doit de respecter un certain nombre de valeurs morales : rien ne doit rendre sympathique le crime, la drogue, le mal, les péchés etc. Un bureau spécial (*Hays Office*) fut chargé de relire tous les scripts. Le code fut appliqué jusqu'en 1966.

Osso (Paramount) ou Alexandre Stein (Universal puis MGM)[1].

Face à une industrie aussi bien administrée et encadrée, le cinéma français manquait singulièrement d'organisation et de cohésion, facteurs qui auraient pourtant été primordiaux pour faire face aux manœuvres américaines visant à étendre la domination de Hollywood. Comme le remarque avec aigreur un journaliste de *Ciné-Comœdia*, la puissance de l'organisation américaine est telle qu'aucune mesure officielle ne peut lui résister :

> Dès qu'un projet de loi met en jeu la suprématie américaine sur le marché français, les chancelleries sont alertées ; messages, instructions, mandats et pouvoirs empruntent vers New-York et Hollywood toutes les voies maritimes et aériennes ; estafettes, courriers et émissaires courent Paris et la France ; un délégué *persona grata* (…) va « aux renseignements » dans les hauts et petits lieux ; on accrédite, on commissionne, on députe ; et c'est au bout du compte, un état-major puissant et discipliné que Hollywood et New-York adressent aux Français. [2]

Les raisons de la domination du cinéma américain en France

Les statistiques sur le marché français en cette dernière moitié des années vingt ont confirmé la place importante du cinéma américain sur les écrans français. Quelles sont les raisons de cet engouement pour le film américain ?

Supériorité artistique et technique du cinéma américain

Pour un certain nombre de contemporains, les explications sont essentiellement d'ordre esthétique : si le cinéma américain plaît autant, c'est tout simplement parce qu'il est meilleur ! Les Américains n'expliquent pas autrement la situation, ainsi Arthur Loew, président de la Metro-Goldwyn, évoque en ces termes les mouvements européens de protection du cinéma national :

> C'est tout bonnement une tempête dans un verre d'eau, déchaînée par des politiciens en mal de prose électorale, et par quelques producteurs européens qu'effraie un péril inexistant. Le film américain fait rire et pleurer bien davantage que ne le font les autres films. (…) D'où la

1. Sur les agences et filiales des compagnies américaines en France, cf. annexe n°9 : « Le personnel des compagnies américaines ».
2. « Que voulait et que veut le cinéma américain : diriger la 'liberté' des Sociétés françaises », *Ciné-Comœdia*, 1e mars 1935. Article non signé. BnF-ASP, Collection Lapierre, 4°COL 77/144 (2).

> vogue du film américain. Quand les films étrangers feront rire plus haut et feront pleurer plus chaudement, alors le jour de nos films sera passé. Pour l'instant, notre film tient le haut du pavé et il continuera ainsi tant que nous maintiendrons notre industrie à la hauteur artistique à laquelle nous l'avons élevée[1].

Seule la qualité du film américain explique son succès en Europe. Pour les mêmes raisons, un film européen n'a pas sa place aux Etats-Unis : non qu'aucun distributeur, qu'aucun exploitant ne puisse le présenter au public, non que les barrières douanières lui ferment l'accès au marché, mais tout simplement parce qu'il n'est pas bon. Ce type de remarque est d'ailleurs balayé non sans humour par le producteur Alexandre Kamenka, dans une lettre en forme de réponse à Arthur Loew :

> Quand M. Loew parle de la faculté du film américain de faire pleurer ou rire mieux que le film européen, son affirmation n'est basée sur rien, car il ne dit pas pourquoi ce dernier film, même quand il fait pleurer ou rire, ne traverse pas l'océan. Il ne nous dit pas comment les mêmes artistes ou metteurs en scène qui étaient incapables de faire rire ou pleurer dans des films européens arriveront à le faire dans des films américains. Autrement, pourquoi les engager ?[2]

Cependant, l'idée de la supériorité esthétique du cinéma américain est également partagée par un certain nombre de Français, directeurs de salles ou journalistes, qui, allant dans le sens du public, estiment que la France ne peut pas rivaliser avec Hollywood. En accord avec le principe du « génie national », la France excelle dans un certain nombre de domaines, mais pas dans l'art cinématographique. Louis Delluc[3] lui-même assenait, en 1917, que « le Français n'a pas la tête cinématographique[4] ». C'est également le point de vue de Georges Charensol[5]. Ce dernier admet que « la France est actuellement au point de vue littéraire et pictural la première nation du monde[6] », mais qu'elle ne peut s'enorgueillir d'exceller en tout, et notamment en cinéma. Le cinéma français, d'après Charensol, n'est jamais parvenu à se créer une personnalité propre, à la différence du cinéma américain, mais également allemand, suédois ou italien. « Ce sens du cinéma qui nous fait si complètement défaut, les Américains, eux, le possèdent à un suprême degré », et l'ont même développé et amélioré depuis quelques années, en particulier sous l'influence d'artistes européens venus à Hollywood[7] et qui ont offert au monde des chefs d'œuvres comme *L'éventail de Lady Windermere* (Ernst Lubitsch), *Incognito*, *La grande duchesse et le garçon d'étage*, *Moana* (Robert J. Flaherty) ou encore *Les rapaces* (Erich von Stroheim). Ces films témoignent, toujours selon Charensol, du renouveau de l'industrie cinématographie

1. Cité par P.-A. Harlé, « Protégeons notre génie », *La Cinématographie française*, 31 décembre 1926, n°426.
2. A. Kamenka, lettre publiée dans l'éditorial de *La Cinématographie française*, 22 janvier 1927, n°429.
3. Louis Delluc (1890-1924) : critique cinématographe (*Le Film*) et cinéaste de l'avant-garde française des années vingt. Défenseur de l'indépendance de la critique, il fonda le journal *Cinéa ;* cinéphile passionné, il fut à l'origine de nombreux ciné-clubs.
4. Cité par Marcel L'Herbier, dans *Intelligence du cinématographe*, Paris : Coréa, 1945.
5. Georges Charensol (1899-1995) : journaliste littéraire, d'art et de cinéma ayant écrit pour *Le Matin* ou *L'Intransigeant*, il est également l'auteur de la première histoire du cinéma, *Panorama du cinéma*, Paris : Kra, 1929.
6. Article de Georges Charensol cité dans *Le Populaire*, 11 mai 1927, n°1558. Provenance de l'article original non précisée.
7. Charensol évoque ici Alfred Savoir, Victor Sjostrom et Eric Stroheim.

américaine et ont su s'éloigner « des poncifs, dont le cinéma américain, il y a peu de temps encore, semblait ne devoir jamais sortir ».

Cette piètre qualité du cinéma français ne justifie donc pas la protection dont on voudrait l'affubler. Ainsi, dans le journal, *Le Petit Bleu*, A. de Montgon intitule un de ses articles « L'illusoire protection du cinéma français : on n'aide pas ce qui n'existe pas et on ne va pas contre le génie du pays ». L'auteur y décline les thèmes précédemment évoqués : le cinéma français, dépourvu de valeur, ne peut rivaliser avec le cinéma américain :

> Un projet de loi vient d'être déposé pour protéger le cinéma français. Voilà encore de l'argent qui sera dépensé bien inutilement.
>
> On ne protège pas ce qui n'existe pas, on ne force pas plus le génie d'un peuple que le talent d'un individu. « Le Français n'a pas la tête épique[1] », il n'a pas non plus l'esprit cinématographique.
>
> Le cinéma français, quoi que l'on fasse, quelque argent que l'on gaspille en sa faveur, ne parviendra jamais à lutter contre le cinéma américain. (…)
>
> Si aux Etats-Unis on fait beaucoup mieux que nous dans le domaine de l'écran, c'est que le cinéma y est considéré comme une industrie principale, tandis que chez nous le cinéma reste toujours une sorte de sous-produit du théâtre.[2]

A. de Montgon reprend là une antienne classique : la trop grande dépendance du cinéma français à l'égard du théâtre. La qualité principale du cinéma américain semble être sa liberté, son naturel, en particulier parce que, contrairement au cinéma français, il ne subit pas la stérile comparaison avec le théâtre et qu'il n'a donc pas à l'imiter pour gagner sa légitimité. Dans cette optique, le cinéma américain bénéficie également d'acteurs qui, d'une part jouent pour le cinéma et non comme au théâtre, mais qui, d'autre part, sont capables de faire déplacer les foules au cinéma à la seule évocation de leur nom. Le vedettariat[3] et la mise en place du *star-system* ont en effet permis au cinéma de véritablement devenir un art populaire, tant aux Etats-Unis qu'en Europe. Le succès des films américains repose essentiellement sur la ou les stars qui en composent l'affiche. Le vedettariat s'appuie sur la presse, qu'il s'agisse des magazines spécialisés destinés au grand public (en France, *Cinémagazine, Ciné-Miroir*, *Pour Vous*[4]) ou de la presse quotidienne. On a pu remarquer en effet, à la lecture des différents journaux dépouillés, que, en dix ans, l'attention portée aux stars est de plus en plus grande dans

1. D'après la formule de Voltaire, déjà reprise par Delluc.
2. A. de Montgon, « L'illusoire protection du cinéma français », *Le Petit Bleu*, 15 février 1930. BnF-ASP, collection Rondel, 8° Rk 689.
3. Sur le sujet, voir M. Juan, *They had faces, they got voices : le vedettariat dans le cinéma en France*, Mémoire de Master 2 sous la direction de P. Ory, Paris I-Panthéon Sorbonne.
4. M. Juan fait néanmoins remarquer, dans une étude des premières pages, que ces magazines ne représentent pas tous de manière égale les stars américaines : alors que *Cinémagazine* ou *Ciné-miroir* privilégient les vedettes françaises, *Pour vous* consacre la majorité de ses unes aux stars hollywoodiennes (M. Juan, *op. cit.*, p. 115).

les pages consacrées au cinéma. Photographies, interviews, récits sur la vie des vedettes ou sur leurs voyages en France occupent largement l'espace. Dans *Le Populaire* par exemple, on ne trouve, en 1926, que peu d'indications de ce genre, alors que par la suite – surtout à partir des années trente – elles sont omniprésentes et se hissent même parfois aux premières pages : Charlot est à Paris[1], « Marlène Dietrich craint qu'on lui enlève sa fille[2] », « Douglas Fairbanks Junior est en France[3] », tandis que Jeannette MacDonald se trouve sur la Côte d'Azur[4], etc. Même dans un quotidien socialiste tourné vers l'actualité politique et sociale, les moindres faits et gestes des stars hollywoodiennes sont retracés et détaillés, parfois jusqu'en première page[5].

Le *Star-system* repose également sur la publicité déployée par les compagnies, aux stades de la distribution comme de l'exploitation. Ainsi la publicité reproduite ici, parue dans le magazine *Cinéa-Ciné pour tous*, montre combien le nom de la star à lui seul suffit à faire se déplacer les spectateurs. Le nom de Harold Lloyd supplante celui de la compagnie, Paramount, et surtout celui du film, qui n'est même pas nommé (« la nouvelle production »). Le directeur de salle serait donc bien mal avisé de ne pas choisir les films Paramount qui, grâce à Harold Lloyd, « rempli[ssen]t les Salles » et f[on]t réaliser de Belles Recettes » !

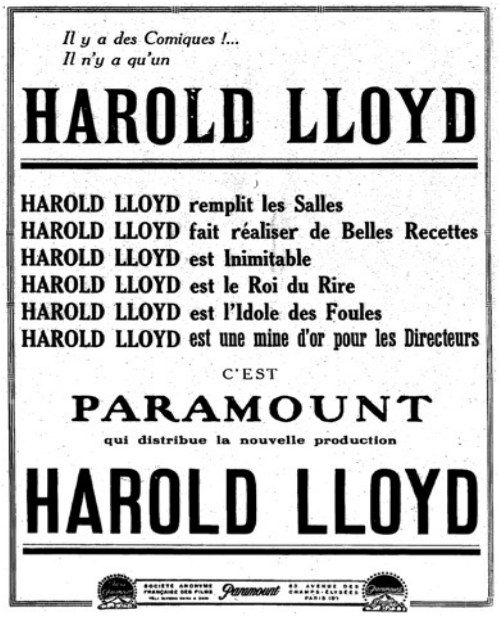


*Fig. 2 : Publicité Paramount à la gloire de Harold Lloyd (*Cinéa-Ciné pour tous*, 15 mars 1926)*

1. Le voyage de Charles Chaplin à Paris occupe les premières pages du *Populaire* à trois reprises, tantôt à propos de son arrivée (« Arrivée de Charlot à Paris », 23 mars 1931, n°2967), puis sur sa journée (« La journée de Charlot : le mime génial a déjeuné chez Briand », 24 mars 1931, n°2968) et propose enfin une interview d'un ami de Charlot (« Autour du voyage : interview avec Cami », 27 mars 1931, n°2971).
2. *Le Populaire*, 5 juin 1932, n°3406, en première page.
3. *Le Populaire*, 5 août 1932, n°3467.
4. « Les stars chez nous », *Le Populaire*, 30 décembre 1932, n°3614.
5. Il est vrai toutefois que le cinéma semble beaucoup moins passionner le public et les journalistes du *Populaire* que les exploits des aviateurs, qui font très régulièrement la une du journal au cours de ces années.

A. de Montgon estime également que l'infériorité du cinéma français par rapport au cinéma américain tient au manque d'organisation rationnelle et d'industrialisation du cinéma français. Ce point de vue est partagé par un certain nombre de professionnels du cinéma et de journalistes[1], quelles que soient leurs opinions politiques. Certains réalisateurs français s'efforcent de démontrer que le cinéma français manque des outils qui permettraient de développer et d'améliorer la production. Marcel L'Herbier appelle les pouvoirs publics à venir au chevet du cinéma français afin de lui offrir les moyens matériels et financiers qui lui font défaut face aux cinématographies étrangères :

> Manque d'argent et qui se traduit d'abord par l'impossibilité de produire ici, autrement que par accident (j'allais dire par catastrophe), ces colosses de la production mondiale, ces films gigantesques : *La grande parade*, *Le voleur de Bagdad, Faust, Métropolis, Siegfried, Ben Hur*, films de prestige qui, venus d'Est et d'Ouest, accaparent, sans concurrence possible, nos meilleures salles. (…)
>
> Le cinématographe français manque du capital matériel, des solides ressources qui lui permettraient de ne pas s'incliner devant l'étranger ; des circonstances où le cinématographe français est plus que le cinématographe étranger *soumis à l'étranglement d'une concurrence insoutenable.*[2]

Le réalisateur Robert Florey, pour montrer combien l'industrie française du cinéma manque de cohérence, fait l'éloge de l'organisation américaine. A Hollywood, tout concourt pour le succès du film : les techniciens sont bien formés, les décors bien réalisés et l'argent ne manque pas. Le metteur en scène voit sa tâche grandement simplifiée par la pléiade d'assistants qui l'entourent et qui lui permettent alors de se concentrer sur l'aspect artistique seulement :

> Quand un metteur en scène tourne au studio, il s'entoure de gens compétents et chacun est à sa place. Les « machinistes » n'existent pas. Le décor ayant été construit par un expert, les couleurs utilisées ayant été approuvées par le chef opérateur, la disposition des meubles et des accessoires ayant reçu l'approbation du metteur en scène, il ne reste, quand on tourne, que les six électriciens du haut, les cinq électriciens du bas, l'électricien chargé du contact, le « gaffer » ou chef électricien qui seul prend les instructions du chef opérateur ; puis le garçon accessoiriste et ses deux assistants qui se tiennent à une certaine distance, les opérateurs et leurs assistants, chargés de porter les appareils, de changer les magasins de film et de présenter la planche aux numéros, tout en faisant leur rapport sur le métrage utilisé et sur le nombre de scènes tournées. Il y a encore un peintre, « stand-by », qui se tient dans un coin, deux « grips » ou menuisiers bons à tout faire ; la « script-girl » (sténographe), qui marque les scènes sur un livre destiné au coupeur...
>
> L'assistant-director (régisseur), qui est véritablement le chef général du film parce qu'il prépare tout le travail du metteur en scène et qu'il commande à tout le monde, aussi bien au personnel du studio qu'aux stars et aux figurants, et enfin le manager de la production qui tient

1. Ces idées sont par exemple relayées par Paul Achard dans son ouvrage *Un œil neuf sur l'Amérique* et dans ses articles « Paris-Hollywood » (parus dans *L'Ami du Peuple*, novembre-décembre 1929), ou encore par René Selle qui produit un long article sur les méthodes de travail américaines et conclut en proposant un panachages des pratiques françaises et américaines : « Il est à souhaiter pour nous que nos maisons de production de films s'organisent 'commercialement' selon la méthode américaine, tout en laissant une plus grande latitude à nos metteurs en scène » (*Le Populaire*, 19 septembre 1929, n°2411)
2. M. L'Herbier, « Détresse du cinéma français », *Comœdia*, 18 juillet 1927. BnF-ASP, collection Rondel, 8° Rk-638.

> la caisse et surveille tout ce qui se passe.
>
> Tous ces gens-là, silencieux, connaissant leur métier à fond, se tiennent à leur place, facilitant le travail du metteur en scène.
>
> La grande force du cinéma américain vient du fait que le cinéma est considéré comme une industrie. Le cinéma est entre les mains de « businessmen » et de banquiers intelligents. Un metteur en scène capable n'a pas besoin de chercher de « combines » pour faire un film et un metteur en scène incapable ne trouve pas de place à Hollywood.
>
> Chacun doit connaître son métier et le travail est proprement fait.[1]

Face à cet état de fait, beaucoup préconisent de s'inspirer de Hollywood pour développer le cinéma français. C'est notamment le point de vue de Valentin Mandelstamm, qui plaide pour une plus grande collaboration entre les Français et les Américains, que ce soit par le biais de co-productions ou de la formation des techniciens français à Hollywood. De façon plus large, il engage les professionnels français à s'inspirer du modèle américain, pour l'organisation de l'industrie, la réalisation ou encore la qualité des studios. Dans son « Etude sur le film français et ses rapports avec le cinéma américain » envoyée en 1928, Mandelstamm revient, dans le troisième chapitre, sur les difficultés de l'industrie cinématographique française. A propos des studios, il apprécie les tentatives de modernisation, mais pointe du doigt certaines lacunes : le matériel (éclairage, pellicule, etc.) est défectueux et périmé. Valentin Mandelstamm regrette que l'on n'ait pas su faire appel au savoir-faire américain :

> En juillet 1927, j'ai assisté, à Paris, à l'inauguration d'un studio neuf, pour lequel on a certainement dépensé plusieurs millions, et qui reproduit, presque sans exception, tous les errements du passé au point de vue de l'installation et surtout de l'éclairage.
>
> On a dépensé plusieurs millions, oui : mais on n'aurait jamais songé à consacrer une centaine de millions de francs pour envoyer un ingénieur, un électricien, un technicien aux Etats-Unis, afin de s'y instruire sur place et d'en rapporter des données précises, des plans, des documents concernant ce qui se fait à ce point de vue à Hollywood.[2]

Il évoque alors les nouveautés que Hollywood a lancées et que le cinéma français pourrait adopter : la lumière à incandescence a remplacé les lampes à arc[3], on emploie désormais un éclairage artificiel pour les scènes tournées en extérieur et des maquettes pour les décors et plans larges. Ce retard technique de la France est un obstacle, selon Valentin Mandelstamm, au développement artistique et au bon travail des réalisateurs (« ils sont toujours handicapés par le matériel désuet et par le manque de techniciens véritablement au courant des techniques modernes »), des acteurs (trop marqués par le théâtre) et des

1. R. Florey, article (« Technique américaine ») paru dans Cinémagazine, cité par L. Moussinac dans *L'Humanité* du 4 février 1928.
2. V. Mandelstamm, « Etude sur le film français et ses rapports avec le cinéma américain », mars 1928. Reproduit dans *Hebdo-Film*, 28 juillet, n°648, p. 2 à 12, à la p. 6.
3. La lampe à incandescence produit de la lumière en portant à incandescence un filament de métal, grâce à une élévation de température. La lampe à arc utilise au contraire l'électricité pour produire de la lumière, grâce à un arc électrique (arc lumineux qui jaillit entre deux charbons parcourus par un courant électrique).

scénaristes (« les films français pèchent par la lenteur de l'exposition, les longueurs, le manque d'équilibre d'intérêt »). Après avoir présenté ses critiques, il propose, dans son dernier chapitre, un « plan constructif » visant à sauver le cinéma français. Il préconise une réduction drastique des coûts de production (et salue le travail de Sapène et de la société des Cinéromans, qui lui paraît aller dans cette voie), une organisation centralisée de l'exportation française et une collaboration plus active entre techniciens français et américains :

> Il faut envoyer à Hollywood une mission de cinq à sept spécialistes, ingénieurs, décorateurs, techniciens de la photographie, du développement et du tirage, électriciens, charpentiers qui procèderont à une étude approfondie des méthodes américaines et de l'équipement des studios américains.
>
> Il faut engager, à Hollywood, pour un an ou deux, de capables cameramen américains en activité, un certain nombre de techniciens, et un ou deux assistants-directeurs français (il s'en trouve) qui auront le double avantage de pouvoir s'adapter de suite aux conditions françaises tout en connaissant la technique américaine.[1]

La question des studios et de leur nécessaire modernisation est au cœur des interrogations des professionnels. Une longue enquête sur l'éventualité d'un « Hollywood français » est ainsi menée par Georges Giory dans *Paris et le Monde*[2]. Le journaliste envoie à des producteurs et cinéastes un questionnaire : cet « Hollywood français » est-il nécessaire ? Si oui, où l'installer ? Comment le concevoir ? Le but de cette manœuvre serait d'offrir au cinéma français une grande cité du film, avec des facilités, des décors, naturels et artificiels, qui permettraient l'amélioration de la production française et d'éviter le « sourire de pitié » des cinéastes étrangers « quand on leur parle du cinéma français ». Sur les dix-sept personnalités interrogées, l'unanimité ou presque affirme vouloir un « Hollywood français », de préférence installé sur la Côte d'Azur. Seules trois personnes y sont hostiles, pour diverses raisons : faible rendement d'une telle opération (Charles Pathé), inutilité, car « ce qui se justifie dans l'immense Amérique du Nord est inutile dans notre petite France » (Roger Lion), et enfin dangerosité, car une telle mesure inciterait aux « combines » et accélèrerait « l'asservissement de cet *Art futur* à l'ignoble appétit des quelques profiteurs qui le dirigent en ce moment » (Claude Autant-Lara). Outre ces voix discordantes, les autres cinéastes et producteurs se sont déclarés favorables à un Hollywood français. Germaine Dulac voit dans cette cité du cinéma un moyen de grouper les efforts et de donner à la « production française la certitude *qu'elle existe* et non qu'elle s'organise constamment », Charles-Félix Tavano (directeur artistique des Etablissements Aubert) estime qu'un Hollywood français permettrait au cinéma français de trouver des « moyens puissants pour réaliser des films avec le maximum de garanties artistiques et économiques ». Ainsi, pour diverses raisons, les personnalités interrogées

1. V. Mandelstamm, « Etude sur le film français et ses rapports avec le cinéma américain », p. 11.
2. G. Giorgy, « Un Hollywood français ? », *Paris et le monde*. Plusieurs articles entre octobre 1928 et mars 1929. BnF-ASP, Collection Rondel, 8° Rk-639.

sont favorables à cet Hollywood français, qu'ils conçoivent cependant plus comme un grand studio pouvant bénéficier de beaux décors naturels que comme une infrastructure de production moderne. Le grand bouleversement des fondements de l'industrie cinématographique en France n'est donc pas à l'ordre du jour.

La domination du cinéma américain en Europe peut donc s'expliquer par des critères de goût. Grâce à l'organisation efficace des studios hollywoodiens, sur lesquels la France devrait prendre modèle, le public se déplace pour voir un film qui lui plaise, avec une star qui le séduise. Mais ces explications sont un peu courtes : les raisons économiques, industrielles et politiques ont une place au moins aussi importante. L'attrait du public pour les stars est-il d'ailleurs seulement fonction du talent de ces vedettes ? Il est évident que la stratégie de communication des compagnies américaines n'est pas sans effet sur l'engouement que suscitent les stars.

Une domination acquise grâce à une stratégie économique efficace

Les pratiques des *Majors* américaines ont déjà fait leurs preuves aux Etats-Unis avant d'être exportées dans le monde, par l'intermédiaire des trusts déjà évoqués. La presse française présente régulièrement les méthodes américaines afin de mettre en garde les professionnels et d'alerter les pouvoirs publics, dans l'espoir qu'une législation puisse interdire un certain nombre de pratiques jugées déloyales. Ainsi, Fred Cornelissen[1] publie-t-il dans *La Revue des vivants*, dont le directeur n'est autre que le sénateur et ancien ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Henry de Jouvenel, un article sur la « Mainmise américaine sur le cinéma d'Europe[2] ». Il y décrit la stratégie américaine, telle qu'elle s'est appliquée aux Etats-Unis pour permettre la monopolisation du marché par quelques compagnies, et telle qu'elle commence à s'engager en Europe. Hollywood bénéficie en effet d'avantages certains – naissance et consolidation d'une structure verticale et concentrée, *star-system* –, et de pratiques commerciales agressives visant à obtenir le monopole d'un marché.

Les trusts acquièrent une place centrale en raison des prix auxquels ils peuvent se permettre de vendre leurs films. En effet, les films américains, quand ils se vendent à l'étranger, sont déjà largement amortis sur leur territoire national, si bien que les prix proposés aux exploitants sont dérisoires en comparaison des prix

1. Fred Cornelissen est le chef du service d'études cinématographique de l'Institut international de coopération intellectuelle de la SDN, qui organise le congrès international du cinématographe, en 1926. Il est par la suite secrétaire général adjoint de la Confédération internationale des travailleurs intellectuels.
2. F. Cornelissen, « Mainmise américaine sur le cinéma d'Europe », *La Revue des vivants*, octobre 1929, n°10, p. 245 à 258. BnF-ASP, collection Rondel, 8° Rk-689.

proposés pour les films français, suscitant une forme de dumping. Par ailleurs, nous l'avons vu, la production française, si elle se relève dans la seconde moitié des années vingt, n'offre tout de même pas suffisamment de films aux exploitants, qui doivent donc s'engager à distribuer des films américains. Or l'engagement pris auprès des distributeurs américains n'est pas sans conséquence. En effet, les pratiques du *blind-booking* et du *block-booking* contraignent l'exploitant à acquérir non pas un film mais une série de films. Le *block-booking* (location en bloc) consiste à imposer l'achat, par exemple, de six mois de programmes d'un coup, en bloc, à un prix forfaitaire, à une même société. Le *blind-booking* (location à l'aveugle) est une aggravation de ce dernier procédé, et consiste à interdire le choix des films secondaires : un directeur de salle désirant exploiter un grand film avec des vedettes se voit imposer une saison entière de programmes, sans en avoir vu aucun, sans même savoir à l'avance desquels il s'agira. Les deux pratiques sont semblables dans leurs caractéristiques comme dans leurs effets. Elles lient, pour une saison cinématographique entière l'exploitant à la compagnie de distribution. Pour les distributeurs qui sont liés à des maisons de production, elles présentent l'immense avantage, d'écouler toute la production d'une année sans difficulté, et en particulier de vendre des films peu coûteux et de piètre qualité (les *B-movies*) dont les bénéfices permettent de couvrir les frais nécessaires aux *A-movies*. *Le Populaire* se fait l'écho de cette pratique en évoquant le cas d'un directeur « d'une ville du centre de la France » qui, pour projeter *Ben Hur*, a dû accepter de passer quarante autres programmes de la Metro-Goldwyn[1]. L'exploitation indépendante, qu'elle soit française ou américaine, a régulièrement dénoncé ces pratiques. Le Syndicat français des directeurs de théâtres exige leur suppression, mais rien n'y fait, et, en dépit des interdictions officielles, la pratique perdure tout au long de la période.

L'accaparement par les compagnies américaines des organes de distribution permet à Hollywood de s'implanter durablement sur les écrans français, en particulier en province où les directeurs, souvent moins à l'aise financièrement qu'à Paris, profitent des prix cassés proposés par les Américains. Par ailleurs, et notamment à Paris, les salles elles-mêmes peuvent être aux mains des compagnies américaines, permettant de diffuser en priorité des films américains et d'importer en France les habitudes américaines. La Metro-Goldwyn, en affermant le parc de salles de la Gaumont, récupère les plus belles salles de la compagnie française et peut compter sur les plus grands cinémas de Paris, comme le Madeleine et le Gaumont-Palace. Les compagnies américaines acquièrent des salles, mais peuvent également en faire construire. Flamboyant exemple de ces salles américaines, le Paramount-Palace remplace le Théâtre du Vaudeville, sur les Grands Boulevards. Ce cinéma de très grand luxe imaginé par Auguste Bluysen propose un spectacle permanent, de 11h30 du matin à

1. A. Botta, « Le cinéma américain et le cinéma français en guerre », *Le Populaire*, 26 avril 1929, n°2273.

1h30 du matin[1], système que ne manqueront pas d'imiter les autres grands cinémas parisiens. Les articles de la presse sont dithyrambiques. *Le Courrier cinématographique*, notamment, n'hésite pas à qualifier la nouvelle salle de « plus beau théâtre cinématographique d'Europe, le joyau le plus précieux de Paris ». La description de la salle est d'ailleurs à la limite de la publicité cachée, tant les éloges sont appuyés :

> D'un goût moderne, très sûr, toute revêtue de marbre précieux, toute décorée d'ors et de cristaux étincelants, la salle, d'une capacité de 2 000 places, offre aux yeux une éblouissante vision d'art.
>
> La scène est vaste et propice à toutes représentations théâtrales. Elle a douze mètres de large sur huit de profondeur. Combien de grands théâtres parisiens n'en ont pas autant ! (…)
>
> L'orchestre présente une particularité tout à fait originale. La fosse est placée à trois mètres au-dessous du niveau de la salle, mais son plancher, monté sur vérins électriques, est susceptible de s'élever à hauteur de la scène pour l'exécution d'un solo ou des morceaux d'orchestre. Les orgues, spécialement construites par Wurlitzer, sont également mobiles, et rien n'est plus émouvant que de les voir s'élever des profondeurs du sous-sol et jaillir, pour ainsi dire, dans la salle, au milieu de flots d'harmonie tandis que de multiples projecteurs les parent des plus étincelantes couleurs.[2]

L'inauguration, qui a lieu le 24 novembre 1927, est organisée en grande pompe. Accueillis par le directeur du théâtre, Albert Kauffmann, et l'administrateur-délégué de la SAF Paramount, Adolphe Osso, les invités sont nombreux et prestigieux : des ministres (Albert Sarraut, Maurice Bokanowski, etc.), des ambassadeurs étrangers, des maréchaux (Foch et Pétain), des personnalités littéraires (Lugné-Poë, Colette, Roland Dorgelès, André Gide, Cocteau), et, bien sûr, certaines grandes figures du cinéma français comme Léon Gaumont, Jean Sapène, Abel Gance ou encore Louis Aubert[3]. Le cadre, confortable et luxueux, annonce d'emblée les intentions des directeurs du Paramount. Celles-ci sont néanmoins précisées dans le prospectus de présentation de la salle, donné lors du gala d'inauguration :

> Le Paramount a été conçu par ses fondateurs dans le but de créer, en plein cœur de Paris, un rendez-vous idéal pour la Société élégante, en quête d'une distraction intelligente et d'un agréable délassement.[4]

L'inauguration fait également de la nouvelle salle une vitrine de tout ce que peut offrir la Paramount. En ouverture, la nouvelle salle propose de la musique, avec un orchestre (*Les maîtres chanteurs* de Richard Wagner, par l'orchestre du Paramount sous la direction de Pierre Millot), des bandes Paramount-Actualités (« Les yeux du monde »), suivi d'un dessin animé (*Koko*) puis d'un nouvel intermède musical (Reginald Foort, aux orgues Wurlitzer). On passe ensuite aux longs métrages, avec un film français en couleurs (*Printemps*

1. Publicité pour le Paramount-Palace. BnF-ASP, Collection Rondel, 8° Rk-763.
2. « Une date historique : le Paramount est brillamment inauguré à Paris, le 24 novembre 1927 », *Le Courrier cinématographique*, 3 décembre 1927. L'article est signé « C. L. ». BnF-ASP, Collection Rondel, 8° Rk-763.
3. *Ibid.*
4. Brochure donnée lors de l'inauguration du Paramount-Palace. BnF-ASP, Collection Rondel, 8° Rk-763.

d'amour, de Léonce Perret) et un documentaire américain (*Chang, l'épopée de la jungle*). La Paramount cherche bien, au moment de l'inauguration, à montrer la diversité de ce qu'elle a à proposer, en particulier sa production : courts et longs métrages, documentaires et fictions, et surtout films tout autant français qu'américains[1], en vertu de l'alliance des savoir-faire français et américains représentée par la Société française des films Paramount.

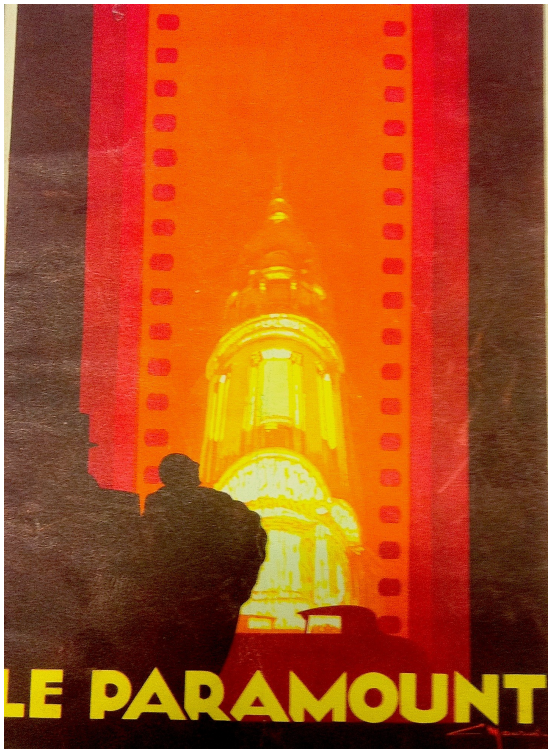


Fig. 3 : Brochure donnée lors du gala d'inauguration du Paramount-Palace (Collection Rondel, 8° Rk-763)

1. Dès janvier 1927, Albert Kauffmann annonçait d'ailleurs que « malgré qu'il portera le nom de Paramount, ce cinéma (…) ne sera pas exclusivement réservé aux films de cette marque, et que les bons films français y trouveront toujours le même accueil, la même présentation et le même lancement que les films Paramount. », *in Hebdo-Film*, 8 janvier 1927, n°567.

Chapitre 3. Les Français face à Hollywood

Dans ce contexte d'accaparement du marché français par les films américains, les réactions sont nombreuses, brodant sur les thèmes de l'invasion et de la colonisation de la France par les *Yankees*[1], déjà développés par les intellectuels français. Face à cette invasion, l'attitude des professionnels est à la fois alarmiste et désordonnée, et si, pendant un temps, les espoirs se fondent sur une réaction supra-nationale, au niveau européen, c'est finalement dans un cadre national que la situation va évoluer, avec le concours du gouvernement français. C'est dans ce contexte que se met en place le discours sur la nécessaire protection du cinéma français ainsi que la réflexion sur la forme que peut prendre cette protection.

Antiaméricanisme et critique de la modernité

Le discours de rejet de l'Amérique naît à la fin du XVIII[e] siècle puis se consolide tout au long du XIX[e]. Le terme d'américanisation de la France voit le jour sous la plume de Baudelaire, puis des frères Goncourt. Mais, avec la Première Guerre mondiale, de nouveaux éléments viennent alimenter encore le débat, en particulier l'attitude des Américains pendant et après la guerre, ainsi que l'arrivée du jazz et des films américains :

> Tout changera en l'espace des quatre années de guerre. Un peu en raison de l'engagement militaire américain, qui, par exemple, fait débarquer en Europe les premiers *jazz bands* dans les fourgons des *sammies*, beaucoup à cause du redéploiement économique qui transforme l'Europe de créancière en débitrice du Nouveau Continent et place, par exemple, le cinéma américain, récemment installé à Hollywood, en position dominante sur ce qui a été d'emblée un marché mondial : Charlot a débarqué en Europe avec plusieurs mois d'avance sur le général Pershing.[2]

L'antiaméricanisme est dès l'origine en lien avec la stigmatisation de la modernité. Ainsi, lorsque les

1. Le terme de *yankee*, qui désigne, de façon péjorative les Américains, est beaucoup employé par les contemporains et en particulier par André de Reusse. Le directeur et rédacteur en chef du journal *Hebdo-Film* aime ainsi à évoquer « l'invasion » ou « l'envahissement yankee » (par exemple, le 25 septembre 1926, n°552).
2. P. Ory, « L'américanisation : modernisme et culture de masse » (p. 252-261), in A. Compagnon et J. Seebacher, dir., *L'esprit de l'Europe* ; tome 3 : *Goûts et manières*, Paris : Flammarion, 1993, à la p. 254.

frères Goncourt parlent de l'américanisation de la France, c'est en lien avec l'Exposition universelle d'Art et d'Industrie (novembre 1867) qui représente « le dernier coup à ce qui est l'américanisation de la France, l'Industrie primant l'art, la batteuse à vapeur régnant à la place du tableau[1] ». Etre antiaméricain, c'est donc repousser les changements techniques et économiques, refuser une certaine modernité qui se confondrait avec les notions de capitalisme, d'affairisme, de matérialisme et d'individualisme. L'Amérique que ces intellectuels rejettent est celle des trusts, symboles de la dévotion au Roi-Dollar et à la loi du plus fort appliquée à l'économie. C'est la première des « métaphores négatives de l'Amérique du Nord[2] ». Dans les années vingt, les Etats-Unis sont assimilés au capitalisme déshumanisant, au machinisme, à un Etat policier et totalitaire, dont la Prohibition est un des plus forts symboles. Robert Aron[3] insiste sur la propagande quotidienne et invisible qui conduit à une forme de totalitarisme : « Toutes les forces de suggestion, telles que presse, publicité (…) tout cela rend presque superflu l'emploi de la violence ouverte, de la dictature apparente[4] ». Quant à Georges Duhamel, il déplore l'irrémédiable effacement de l'individu derrière la masse anonyme et compare la société américaine à une ruche ou une fourmilière :

> Ce qui frappe le voyageur européen, c'est le rapprochement progressif de la vie humaine avec ce que l'on sait être la vie des insectes (…) le même effacement de l'individu, la même réduction progressive et l'unification des types sociaux (…) la même soumission de tous à des exigences obscures (…) de la ruche ou de la fourmilière.[5]

Les *Scènes de la vie future*, écrites par Duhamel au retour d'un voyage aux Etats-Unis réalisé en 1929, sont emblématiques du climat intellectuel de l'entre-deux-guerres. Le fond de l'ouvrage n'est pas particulièrement original, mais le succès qu'il a eu[6] montre l'écho que ses thèses ont pu avoir dans la société française. La civilisation américaine, moderne et terrifiante, crée « une humanité fabriquée en série, un idéal fabriqué en série, une vie fabriquée en série[7] ». Une critique fréquemment formulée à l'égard de l'Amérique est son absence de culture. Les Etats-Unis, pays trop jeune pour avoir, comme l'Europe, mûri une culture pendant

1. Frères Goncourt. Cité par P. Ory, « 'Américanisation' : le mot, la chose et leurs spectres », (p. 133-145), in R. Marcowitz, dir., *Nationale Identität und transnationale Einflüsse : Amerikanisierung, Europäisierung und Globalisierung in Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg*, Munich : Oldenbourg, 2007, à la p. 134.
2. Ph. Roger, *L'Ennemi américain : Généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris : Seuil, 2002, p. 294.
3. Robert Aron (1898-1975) : après la Première Guerre mondiale, il entre aux éditions Gallimard et travaille notamment pour la NRF. Parallèlement, il mène une carrière de journaliste (*Revue des deux mondes* et, pour le cinéma, *La Revue du cinéma*). En collaboration avec Arnaud Dandieu (1897-1933), il publie, au début des années trente, trois essais qui vont constituer le socle idéologique du groupe de « l'Ordre nouveau » : *Décadence de la nation française* (1931), *Le Cancer américain* (1931) et *La Révolution nécessaire* (1933). Puis Aron poursuit sa réflexion avec, en 1935, *Dictature de la liberté*, un ouvrage qui dénonce la « crise de civilisation » et les écueils du capitalisme comme du communisme (voir J.-L. Loubet del Bayle, *Les non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris : Seuil, 1969).
4. R. Aron, *La dictature de la liberté*, Paris : Grasset, 1935, p. 111.
5. G. Duhamel, *Scènes de la vie future,* [1930], Paris : Albert Guillot, 1953, p. 36.
6. Anne-Marie Duranton-Crabol parle de 100 000 exemplaires vendus dans son article : « De l'anti-américanisme en France vers 1930 : la réception des Scènes de la vie future », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 1, t. 48, 2001, p. 120-137, à la p. 120.
7. Edmond Jaloux, *Les nouvelles littéraires*, 9 août 1930, p. 4. Cité par Duranton-Crabol, *art. cit.*, p. 127.

des siècles, a remplacé la culture par l'industrie, selon le mot des frères Goncourt. L'infériorité intellectuelle de l'Amérique – qui n'est que « barbarie éclairée au gaz[1] » – est abondamment reprise par tous ses contempteurs[2]. Le semblant de culture produit aux Etats-Unis est une culture populaire, reproduite à l'infini, désormais « c'est la fabrication et le marketing à grande échelle de 'produits' culturels[3] ». Dans cette culture des masses, le cinéma a une place toute particulière. L'association de l'Amérique et du cinéma est de plus en plus fréquente, ce que l'historien Elie Faure explique par la jeunesse du pays : « Il est naturel qu'un art neuf choisisse, pour se manifester aux hommes, un peuple neuf, et un peuple qui n'avait, jusqu'ici, aucun art vraiment personnel[4] ».

Avec la critique de la modernité, c'est donc le cinéma en général qui est méprisé et rejeté, en particulier par Georges Duhamel, qui lui consacre un chapitre entier dans *Scènes de la vie future*[5], avant de confirmer ses griefs dans des ouvrages postérieurs, comme *Querelles de famille* (1932) ou *L'humaniste et l'automate* (1933), tous dirigés contre les technologies du XX^e^ siècle et ce que l'on n'appelle pas encore la société de consommation. Duhamel est particulièrement sévère contre le cinéma « qui n'est pas encore un art[6] », mais simplement un « robinet d'images[7] ». L'auteur fait le récit d'une séance dans un de ces « temples des images qui bougent[8] ». Il s'étonne du décor luxueux comme un « lupanar bourgeois[9] », de la foule compacte et somnolente, et surtout de la platitude du film présenté. L'ensemble sonne comme un leurre :

> Car, ici, tout est faux. Fausse, la vie sur les ombres sur l'écran, fausse, l'espèce de musique répandue sur nous par je ne sais quels appareils torrentueux et mécaniques. Et qui sait ? fausse, aussi, cette multitude humaine qui semble rêver ce qu'elle voit et s'agite parfois, sourdement, avec des gestes de dormeur. Tout est faux, le monde est faux. Je ne suis peut-être plus moi-même, qu'un simulacre d'homme, une imitation de Duhamel …[10]

Le cinéma, pour Duhamel, est l'aboutissement d'une civilisation mécanisée qui fournit à ses esclaves un passe-temps pour les empêcher de réfléchir. Un « opium du peuple », c'est bien ainsi que Duhamel considère le cinéma :

1. L'expression est de Baudelaire. Il l'emploie à propos d'Edgar Allan Poe : « Les Etats-Unis ne furent pour Poe qu'une vaste prison qu'il parcourait avec l'agitation d'un être fait pour respirer dans un monde plus aromal qu'une grande barbarie éclairée au gaz ; sa vie intérieure, spirituelle de poète et même d'ivrogne n'était qu'un effort pour échapper à cette atmosphère antipathique ». Introduction (« Sa vie et ses œuvres ») de Baudelaire à E. A. Poe, *Histoires extraordinaires*, [1864], Paris : [s.n.], 1870, p. IX.
2. Ainsi, Kadmi-Cohen compare, sur la plan intellectuel, les Américains à des « pygmées », « osant affronter le colosse du Vieux Monde ». Kadmi-Cohen, *L'Abomination américaine*, Paris : Flammarion, 1930, p. 106.
3. Ph. Roger, *op. cit.*, p. 547.
4. Elie Faure, « De la Cinéplastique », in *L'Arbre d'Eden*, Paris : Crès, 1922. Cité par J. M. Frodon, *La projection nationale,* p. 103 (Frodon ne précise pas l'origine de la citation et donne la date de 1920).
5. Un chapitre entier est consacré au cinéma : « Intermède cinématographique, ou le divertissement du libre citoyen », in G. Duhamel, *op. cit.* p. 30 à 44.
6. G. Duhamel, *op. cit.*, p. 39.
7. *Ibid*., p. 35.
8. *Ibid.*, p. 31.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*, p. 33.

> C'est un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuries par leur besogne et leurs soucis. C'est, savamment empoisonnée, la nourriture d'une multitude que les puissances de Moloch ont jugée, condamnée et qu'elles achèvent d'avilir.
>
> Un spectacle qui ne demande aucun effort, qui ne suppose aucune suite dans les idées, ne soulève aucune question, n'aborde sérieusement aucun problème, n'allume aucune passion, n'éveille au fond des cœurs aucune lumière, n'excite aucune espérance, sinon celle, ridicule, d'être un jour *star* à Los Angeles.[1]

La condamnation sans appel du cinéma en général est ici représentative de la critique de la modernité : le cinéma est le prolongement de l'aliénation que suscite l'*American way of life.* Le mépris pour le cinéma se confond donc bien, chez certains intellectuels, avec la critique de la modernité. D'autres cependant font la distinction entre l'art cinématographique et son application américaine. Ainsi Kadmi-Cohen dans *L'Abomination américaine* reproche aux films américains d' « avilir, corrompre, abaisser l'âme populaire[2] », mais « concentre ses attaques sur Hollywood comme laboratoire de la standardisation appliquée au travail intellectuel[3] » et non sur le cinéma en général.

Le cinéma américain au cœur des critiques

Les critiques formulées contre la cinématographie américaine sont de diverses natures – économiques, intellectuelles, morales – mais sont indifféremment issues d'intellectuels, de professionnels ou des pouvoirs publics. Une enquête menée par *Ciné-Comœdia* en 1935 revient sur les ambitions américaines vis-à-vis de la cinématographie française[4]. Intitulée « Que voulait et que veut le Cinéma américain », elle retrace les différents griefs portés contre la politique américaine du cinéma. Plusieurs fois par semaine, un article paraît au sein de cette enquête. Les thèmes choisis révèlent d'emblée certains points d'achoppement que nous allons détailler ici : la crainte de la disparition de la culture française (« Coloniser l'esprit français », le 23 février 1935), l'emploi de pratiques commerciales déloyales (« Dumping et blind booking à l'assaut de la France », le 26 février 1935 ; « Diriger la « liberté » des sociétés françaises », le 1e mars 1935, « Les filiales françaises des sociétés américaines sont-elles françaises ou américaines ? », le 9 mars 1935), largement défendues par les pouvoirs publics

1. *Ibid.*, p. 38.
2. Kadmi-Cohen, *op. cit.*, p. 116.
3. Ph. Roger, *op. cit.*, p. 550-551.
4. « Que voulait et que veut le cinéma américain », *Ciné-Comœdia*, série d'articles parus entre février et mars 1935. BnF-ASP, Collection Lapierre, 4° COL 77/144 (2). Les articles ne sont pas signés.

(« Quand les Américains défendent leurs droits », le 6 mars 1935). L'existence de cette série d'articles, en 1935, atteste de la permanence de la crainte suscitée par Hollywood pendant toute la période étudiée. Le discours se forge peu à peu pendant l'entre-deux-guerres, est synthétisé et clarifié au milieu des années trente, avant d'être régulièrement repris au moment des accords Blum-Byrnes, au moment des négociations du GATT et même encore de nos jours.

La brutalité commerciale des compagnies américaines

Les contemporains se plaignent tout d'abord des pratiques brutales et de la concurrence déloyale que mènent les *Majors* américaines. Les mesures de *blind* et *block-booking*, le *dumping* empêchent l'exploitation française de se développer librement et la production française de trouver de la place sur les écrans, suscitant le mécontentement des professionnels, pour une fois tous d'accord. La brutalité de ces pratiques, face auxquelles les compagnies françaises ne savent guère réagir, entraîne l'emploi d'un vocabulaire clairement militaire : pour « envahir » la France, la « machine de guerre[1] » hollywoodienne est lancée. Ces critiques reprennent d'ailleurs une partie du mécontentement français contre les Etats-Unis, pays allié qui semble pourtant désormais, aux yeux des contemporains, hostile à la France, suivant ainsi l'actualité politique, celle des dettes de guerre et de l'ingérence dans la question de l'occupation de la rive gauche de la Sarre. Dans le domaine politique comme cinématographique, les Etats-Unis apparaissent aux contemporains comme de bien piètres alliés et surtout comme des « profiteurs de guerre » : n'ont-ils pas profité de la guerre pour se saisir de la première place, dévolue au cinéma français ? Ne profitent-ils pas des difficultés économiques européennes pour imposer leurs conditions ? D'après André de Reusse, les professionnels feraient bien de se méfier des Américains, dont la duplicité n'est plus à démontrer :

> Les fournisseurs de demain [quand le cinéma français aura disparu], délivrés de toute concurrence, auront les dents longues. Et les « speculum » que nous vendit au prix fort, sous couleur de stocks de guerre, notre grande « amie » l'Amérique, devrait vous être un souvenir d'utile enseignement.[2]

De Reusse part d'un postulat : la disparition du cinéma français, due à la brutalité commerciale américaine et à la trahison des exploitants. Ces derniers, en achetant des films américains à bas prix, ont

1. « Que voulait et que veut le cinéma américain : Dumping et block-booking à l'assaut de la France », *Ciné-comœdia*, 26 février 1935. BnF-ASP, Collection Lapierre, 4° COL 77/144 (2).
2. A. de Reusse, « Un autre son de cloche », *Hebdo-Film*, 30 avril 1927, n°583.

provoqué cette disparition. Mais cette situation se retournera contre eux, si l'on en croit le véhément directeur de *Hebdo-Film*, car, une fois que les Américains seront maîtres du marché français, ils pourront augmenter les prix à leur guise, comme cela a déjà été le cas après la Grande Guerre pour d'autres denrées. Le combat contre le *block* et le *blind-booking* prend rapidement un tour nationaliste. Principale doléance des exploitants, la suppression de ces pratiques est vue comme une menace pour la production comme pour l'exploitation française, même auprès des exploitants pourtant habituellement peu enclins au nationalisme cinématographique. Dans un article de *L'Ecran* au titre significatif, « Face au danger », Armand Verhylle recoupe avec habilité pratiques commerciales américaines et dangers de colonisation :

> Un intérêt prime sur les autres :
>
> Celui de la production française.
>
> Aussi, pour le défendre, pour le sauvegarder, il faut que tous les directeurs fassent front
>
> Contre le BLOCK SYSTEM
>
> Contre le BLIND SYSTEM
>
> Contre la location en bloc et à l'aveugle.
>
> Contre toutes les mesures d'asservissement. (…)
>
> Ce n'est pas seulement l'intérêt des directeurs qui est en jeu. C'est aussi celui des auteurs, des artistes, des producteurs, des éditeurs français.
>
> Du fait que le BLOCK SYSTEM bouche les écrans pour 6 mois et plus, nous en voyons les brillants résultats :
>
> a) Les films français ont leur rendement compromis.
>
> b) Leur sortie est subordonnée au « bon plaisir » des films étrangers.
>
> c) Leurs financiers immobilisent des capitaux improductifs.
>
> d) Leurs commanditaires ne veulent plus enterrer de l'argent à si long terme.
>
> e) L'effort publicitaire des éditeurs et des loueurs coupe dans le néant et tombe dans le vide.
>
> f) Le film vieillit du temps de son attente, son effet de curiosité s'émousse, son intérêt s'atténue.
>
> g) Tout s'arrête, l'effort faiblit, la production stagne, l'émulation s'énerve, tout s'amollit.
>
> h) L'engorgement se produit et devant l'accumulation des films non édités, le contingentement va trouver beau jeu de serrer la vis et le robinet.[1]

La brutalité commerciale à l'égard des pays étrangers trouve son pendant dans l'organisation interne de l'industrie cinématographique américaine, également au cœur des critiques contre Hollywood.

1. Verhylle, « Face au danger », *L'Ecran*, 5 janvier 1929, n°663.

Hollywood, machine capitaliste

La critique de l'Amérique industrielle, déshumanisée et capitaliste se retrouve en effet dans la perception de Hollywood. C'est une usine où les acteurs, les réalisateurs, les scénaristes sont soumis aux producteurs : « Tout est organisé, hiérarchisé, standardisé, jusqu'à la pensée, jusqu'à l'inspiration[1] » estime le romancier Joseph Kessel. De ce fonctionnement industriel, ressort une standardisation, une uniformisation qui n'est pas du goût de tous :

> Cinéastes européens, mes frères, il faut tirer de l'examen actuel de la Production Américaine, cette conclusion qu'il y a une limite à *l'industrialisation* d'un art ; qu'on peut, peut-être, en standardisant les types, en sélectionnant les ouvriers et les méthodes de travail, fabriquer en série une massive quantité de films. Mais c'est du libre jeu de l'esprit et de l'intelligence seulement que naissent les œuvres belles, les œuvres qui marquent un progrès dans le cerveau humain.
>
> Certainement, les procédés techniques américains sont remarquables. Mais cette technique, qu'en Europe nous avons maintenant égalée et parfois surpassée, n'intervient que pour la moitié, au plus, de la valeur d'un film. Le reste vient du génie créateur. (…)
>
> C'est à nous qu'il appartient de forger non pas des armes, mais un bouclier, contre cette constante offensive commerciale, cette insinuante entreprise, cette si tentante collaboration que l'on nous propose.
>
> Restons petits, restons simples, restons libres ![2]

Cette uniformisation produit des films identiques les uns aux autres, « comme les châssis d'Henry Ford et qui se ressemblent entre eux comme un troupeau de moutons, de par leurs scenarii, le physique même de leurs artistes et leur découpage[3] ». Les rumeurs les plus folles en viennent à courir qui démontreraient le manque d'imagination de Hollywood, provoquée par une industrialisation excessive. Marie Léa, dans *L'Ami du film*, annonce l'invention d'une « machine à scénariser » :

> On vient de découvrir, paraît-il, à Hollywood, une machine (…) à faire les scenarii. Elle ressemblerait, comme aspect, à la machine à compter. Voyons, que vais-je bien pouvoir inventer pour mon prochain film ? Ayons recours à la précieuse machine ? D'abord combien y aura t-il d'actes ? Pressons sur le bouton voulu. Cinq actes.
>
> – Premier acte ?
>
> Elle a répondu : succès, actrice.
>
> – Deuxième acte ?
>
> « Meurtre, actrice »
>
> – Troisième acte ?
>
> « Succès de la remplaçante »
>
> – Quatrième acte ?

1. J. Kessel, *Hollywood ville mirage* [1937], Paris : Ramsay, Poche-Cinéma, 1989.
2. P.-A. Harlé, « Protégeons notre génie », *La Cinématographie française*, 31 décembre 1926, n° 426.
3. Jacques Faure, « A M. Lasky », *Hebdo-Film*, 26 avril 1930, n°739.

> « Mariage de la remplaçante »
> – Cinquième acte ?
> « Remords »
> Voilà les éléments de mon scénario. (…) Dejà les esprits chagrin déplorent ce nouveau progrès du machinisme. Ils crient au scandale, au bluff, au mépris de l'art, au cabotinage.[1]

Cette prétendue invention révèle bien les fantasmes qui entourent l'industrie cinématographique américaine. En Amérique, le cinéma est affaire de machines et de profits. Une des critiques qui revient souvent, en particulier dans *L'Humanité*, est la critique du capitalisme de l'industrie américaine. Léon Moussinac convient que la technique américaine est bonne, mais que « si elle ne donne que des résultats effroyables, c'est qu'elle est mise au service du capital[2] ». Le cinéma américain n'est là que « pour le plus grand rendement du dollar, pour le plus profond abrutissement des foules, pour la plus grande menace de colonisation du prolétariat d'Europe ». A vrai dire, cette critique n'épargne pas le cinéma français. Comme à Hollywood, le cinéma français est empêché dans son développement par le monopole de certaines compagnies qui poursuivent des buts financiers et non artistiques. Moussinac se plait d'ailleurs à répéter, pour appuyer son propos, les propos attribués à Louis Aubert : « C'est très simple le cinéma : regardez. Deux tiroirs, l'un pour les recettes, l'autre pour les dépenses ; et cette petite boîte mystérieuse où sont classées les fiches des films avec ce qu'ils ont coûté et rapporté...[3] ». Seule l'Union Soviétique, aux yeux du journaliste, a pu créer un véritable art cinématographique, parce qu'il « annonce les temps révolutionnaires[4] ».

Les propos, très militants, de Moussinac sont toutefois relayés en dehors de *L'Humanité*. Le 23 janvier 1926, Jean Tedesco[5] fait, au Vieux-Colombier, une conférence dans laquelle il médite sur le rôle de l'argent dans le cinéma. Il admet l'importance de l'argent, mais conclut que, au bout du compte, le Génie l'emporte. Il utilise alors en contrepoint l'exemple américain :

> Nous ne nous étonnerons plus des vastes mouvements de foule à la mode d'Ambrosio ; ni de ces Carthage en carton-pâte, ni de ces Babylone en stuc[6]. Nous ne sommes pas émerveillés par ces réclames américaines. Ce film a coûté dix millions de francs. Cela nous est bien égal. Ce que nous voulons, c'est une seconde d'émotion, un éclair d'intelligence. (…) *Le cinéma américain, qui est le plus riche de tous, est le plus pauvre en invention*. Des forces réelles, comme le nom d'un Fairbanks ou d'une Pickford sont les pires entraves à la possibilité d'une création originale. Mary, petite reine de l'écran, ne peut se permettre le moindre écart dans le

1. M. Léa, « La machine à scénariser », *L'Ami du film*, 20 novembre 1931. BnF-ASP, collection Rondel, 8° Rk-786.
2. L. Moussinac, « Technique américaine », *L'Humanité*, 4 février 1928.
3. Cité, entre autres, dans le numéro de *L'Humanité* du 23 juillet 1926.
4. L. Moussinac, « Annonce », *L'Humanité*, 7 mai 1926.
5. Jean Tedesco (1895-1959) : critique cinématographique, rédacteur en chef de *Ciné*a-Ciné pour tous, il dirige également le Vieux-Colombier depuis 1924 qu'il transforme en salle spécialisée, la première de Paris. Cf. C. Gauthier, *La Passion du cinéma, cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris : Ecole des chartes/AFRHC, 1999, p. 115-123.
6. Référence, sans doute, au film DW Griffith, *Intolérance*.

> choix de ses rôles et sa façon de les jouer.[1]

L'ensemble de ces critiques – industrialisation, uniformisation, système capitaliste entièrement tourné vers l'argent – rappelle l'opposition classique[2] du cinéma européen comme art opposé au cinéma américain, objet industriel et commercial uniquement, le génie contre la technique, l'artisan contre l'industriel, la liberté contre l'asservissement.

Hollywood au service de la propagande américaine

Les films qui en découlent, jugés « idiots », ne seraient pas dangereux s'ils n'avaient pas autant de succès... Ce qui inquiète le plus les intellectuels et professionnels du cinéma en France n'est autre que la crainte de voir, avec l'américanisation des écrans, se poursuivre la baisse morale et intellectuelle de la France. L'idée de la « colonisation de l'esprit français » est abondamment reprise par les contemporains. Le député Gaston Gérard[3], lors de la discussion du budget des Beaux-Arts à la Chambre, met devant les yeux de ses collègues le spectre de cette colonisation :

> Dans quelques années, la plupart de nos salles auront été achetées à coups de dollars par des sociétés américaines qui y passeront tous leurs films et qui n'y passeront que ceux-là !
>
> La mentalité américaine, les mœurs américaines, l'art américain se seront peu à peu imposés chez nous, aux dépens de notre personnalité.
>
> Petit à petit, notre art disparaîtra, nos écrivains, nos dramaturges, nos musiciens plagiés, dépouillés, ne trouveront plus aucun débouché, ne pourront plus faire connaître, aimer triompher notre pensée, notre civilisation latine. C'est un immense effort de colonisation intellectuelle, implacable, qui nous menace.[4]

Certains films en effet sont accusés d'être des armes de propagande à la gloire de la culture et de la mentalité américaines, faisant du cinéma un véritable instrument de ce qui sera par la suite appelé le *soft power* à l'américaine. Au cœur de cette « mentalité américaine » vient en premier lieu le capitalisme et l'amour de l'argent. Les journalistes de *L'Humanité* sont coutumiers de ce genre de critiques vis-à-vis du cinéma

1. Le texte de la conférence est retranscrite dans *Cinéa-Ciné pour tous*, 1e février 1926, n°54.
2. Cette opposition est revendiquée notamment par la « première avant-garde française » dont Louis Delluc et Jean Tedesco, dans *Cinéa,* étaient les défenseurs.
3. Gaston Gérard (1878-1969) : député de la Côte-d'Or de 1928 à 1932, puis de 1936 à 1942, il participe aux commissions de l'Enseignement et des Beaux-Arts. Membre du « groupe du cinéma » à la Chambre des députés, il prend position pour une politique de défense du cinéma français et soumet une proposition de loi allant dans ce sens en 1930 (cf. *infra*, p. 241).
4. Deuxième séance de la Chambre des députés du 9 novembre 1929, discussion du budget des Beaux-Arts, reproduction dans *Hebdo-Film*, 14 décembre 1929, n°720.

américain. Mais on les trouve aussi dans *Le Populaire*, sous la plume de Jean George Auriol[1] et Robert Kiefe. Sous un titre sans ambiguïté, « Le cinéma, instrument du capitalisme : la pernicieuse niaiserie des films actuels », ils évoquent le « danger social » que peut représenter le cinéma quand il est fait pour « endormir l'inquiétude croissante du peuple ». La démonstration s'appuie sur trois films, un français (*Gagne ta vie*), un allemand (*Calais-Douvres*) et un américain (*Bought*). Ce dernier est, selon les auteurs, le « plus dangereux parce qu'hypocrite » :

> Ce film contient une glorification du travail, mais conforme à la mystique américaine : ce qui est beau, c'est l'argent et le luxe que procure le travail ; le luxe religieusement adoré par les Américains, matérialisation magnifique de l'argent sacré ![2]

Le film traite de l'ambition d'une jeune femme pauvre, qui, attirée par le luxe, décide d'utiliser sa beauté pour arriver à ses fins « selon les meilleures traditions des femmes américaines ». Il y a bien un *happy end* puisque l'héroïne finit par épouser le « jeune homme pauvre qu'elle aime depuis longtemps », mais attend tout de même, pour déclarer sa flamme, « qu'il commence à être sur le chemin de la fortune ». Le synopsis du film relève, d'après les deux auteurs de l'article, de la propagande capitaliste : il place l'argent au cœur de toutes les relations humaines et tend « sous prétexte de les amuser, (…) à endormir le légitime sentiment de révolte [des travailleurs] ». On notera toutefois que Charles Jouet, l'inamovible critique du journal, adopte lui une attitude beaucoup plus favorable au cinéma américain, s'enthousiasmant volontiers pour l'art de metteur de scène de King Vidor ou les talents d'actrices de Gloria Swanson, sans aucune approche militante.

Hollywood contre la France

La colonisation intellectuelle reprochée à Hollywood s'attaque également au patrimoine français, régulièrement pillé par les cinéastes américains, puisque les Etats-Unis, pays jeune, ne peuvent s'inspirer d'une culture et d'une Histoire qui leur soient propres. Ce pillage est d'autant plus inacceptable que le film américain peut transformer la réalité – ou en tout cas, la réalité telle que la voient les Français – dans un sens défavorable à la France. Le cinéma américain est ainsi accusé de relayer la propagande anti-française, de donner des

1. Jean George Auriol (1907-1950) s'intéresse très tôt au cinéma, participant notamment à la création d'une des premières salles d'avant-garde, le Studio 28 et en œuvrant comme scénariste, auprès de Marcel L'Herbier et de Max Ophuls notamment. Il fonde avec Robert Aron la *Revue du cinéma*, en 1929. Si cette revue ne connaît pas le succès escompté, elle est à l'origine de la création d'une autre revue du cinéma qu'il aida à fonder : *Les cahiers du cinéma*. Mort peu avant la concrétisation du projet, le premier numéro des *Cahiers* lui est dédié.
2. J. G. Auriol et R. Kiefe, « Le cinéma, instrument du capitalisme : la pernicieuse niaiserie des films actuels », *Le Populaire*, 4 décembre 1931, n°3222.

habitants de l'hexagone une représentation biaisée : « le Français [est vu] comme un être dépourvu de toute moralité, la Française comme une poupée d'amusement, l'un comme un "villain", l'autre comme une "vamp"[1] ». Le regard farouchement anti-américain de Pierre Gilles dans *Le Matin* rejoint les peurs obsidionales d'une nation qui se sent menacée de toute part[2]. Pour le journalistes, les « insultes » proférées par les Américains à l'encontre des Français s'expliquent par leur « cœur pangermain » ! Ils s'efforcent en effet de

> prouver que nos compatriotes ne cherchent qu'à se vautrer dans les plus basses orgies, que nos sœurs ont des âmes d'aventurières et que nous ne songeons tous, de Calais à Marseille, qu'au plaisir avec un petit *p*. On voit trop souvent Paris à travers les clichés vulgaires du faux Montmartre et de deux ou trois boîtes mal famées.[3]

Le personnel des Affaires étrangères est sensible aux effets dévastateurs de cette vision des Français, qui fait – sur tous les écrans du monde – une mauvaise publicité pour la France, avec toutes les conséquences en terme de commerce et de tourisme que cela risque d'entraîner. Yves Chataigneau, dans le cadre du Service des Œuvres, s'en prend aux films qui caricaturent, voire ridiculisent, la France, en soulignant la portée « réaliste » du cinéma :

> Tels films, comme "DRY MARTINI[4]" ou "THEY HAD TO SEE PARIS[5]" représentent notre capitale comme le lieu de rencontre des aventuriers et le piège attrayant mais fatal aux étrangers vertueux.
>
> (…) Or au Cinéma, les spectateurs, entraînés par le rythme des images, d'autant mieux qu'ils sont dans la proportion de 90 pour cent des visuels, sont incapables de faire preuve d'esprit critique. L'idée du réel y est suggérée par la reconstitution imaginaire de l'événement et non par sa photographie scrupuleuse. Le "réel" au Cinéma n'est ni le "rationnel" ni le "vrai", mais le "reconstitué".[6]

D'autres affaires sont plus graves, qui souillent l'honneur de la nation. En effet, certains films provoquèrent de fortes tensions entre les deux pays, en particulier *La Grande Parade* et *Beau Geste*. *La Grande Parade* de King Vidor (*Big Parade*, MGM, 1925) retrace la vie de deux soldats partis pour la guerre en France, mais, une fois arrivés,

> ils étaient en butte à toutes sortes de brimades et de désagréments de la part des habitants. Ils assistent à des scènes d'ivrognerie où les soldats français faisaient parade des sentiments les plus bas et se couvraient de ridicule. Le seul officier français auxquels ils avaient eu affaire leur

1. Protestation du Syndicat français des directeurs, relayée par *La Cinématographie française*, 12 novembre 1927, n° 471.
2. Sur le sujet, voir M. Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris : Seuil, 1990. Un chapitre de cet ouvrage est d'ailleurs consacré à l'attitude des Français face aux Etats-Unis : chapitre 3, « l'anti-américanisme », p. 50-76.
3. P. Gilles, « Dernier appel », *Le Matin*, 14 août 1925.
4. *Dry Martini* est un film réalisé par Harry d'Abbadie d'Arrast en 1928 et produit par la Fox.
5. *They had to see Paris* est un film réalisé par Frank Borzage en 1929, également produit par la Fox.
6. Y. Chataigneau, « Nécessité et programme d'une politique du cinématographe », [1929-1930?]. Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger. 0 7/1, 465.

> donnait l'ordre de la part du Général en chef français de se coucher dans leurs tranchées et de n'en pas sortir, eux lui répondaient que leur habitude n'était pas de se coucher et l'envoyaient promener avec le plus souverain mépris. Puis étalage de courage des Américains et des Allemands servant leurs mitrailleuses sans faillir, attendrissement sur la bonté des Américains soignant avec affection les pauvres blessés allemands si courageux etc. etc.[1]

Le deuxième film est une production Paramount (1926, Herbert Brennon) mettant en scène le soldat Beau Geste, un Américain engagé dans la Légion étrangère et qui affronte en Algérie tout autant le sergent sadique que les rebelles arabes. Une note interne de Fernand Pila au sein du Service des Œuvres françaises à l'étranger rappelle que le film

> calomnie notre armée de la façon la plus outrageante et la plus mensongère : la légion y est définie comme le refuge de ceux qui sont morts pour le monde et qui se sont condamnés eux-mêmes ; le principal personnage du film est un adjudant ivrogne et brutal qui torture ses hommes et emploie le terme de « charogne » pour désigner le corps de ses soldats tués pendant le combat ; un autre sous-officier dévalise les morts.[2]

La vision que le film semblerait donner de la Légion étrangère trouble les autorités françaises, si bien qu'elles s'efforcent, par divers moyens de faire interdire ou remonter le film. Les deux affaires montrent l'intérêt nouveau pour le cinéma et surtout pour l'image de la France à l'étranger. Tout d'abord, les pouvoirs publics essaient de faire interdire ces deux films en France (*Beau Geste* sera bien interdit, mais *La Grande Parade* connaîtra un immense succès en France). Plus important, ils tentent de les faire interdire à l'étranger : que ces films soient vus par les Français est humiliant, certes, mais qu'ils soient vus par des étrangers pourrait s'avérer, aux yeux des pouvoirs publics, dangereux pour les relations internationales de la France. Ceci explique que les ambassadeurs français reçoivent l'ordre d'essayer d'en faire supprimer certaines scènes, voire d'en faire interdire l'exploitation. Parmi une série de lettres types adressées aux ambassadeurs, on trouve celle envoyée à l'ambassadeur du Guatemala, au sujet du film *Beau Geste*. Le directeur des affaires politiques et commerciales, Beaumarchais, après avoir rappelé les griefs portés contre le film, évoque les différentes mesures qui ont déjà été prises dans plusieurs autres pays du monde. Au Canada, au Danemark, en Norvège et en Suède, les scènes diffamatoires ont pu être supprimées. En Australie, outre la modification de certaines scènes, le Consul général a même fait « insérer, en tête du film, une courte notice à l'éloge des hauts faits de la Légion ». Beaumarchais demande donc au « Ministre de France au Guatemala » de faire pression auprès la censure locale afin d'obtenir la suppression de certaines scènes[3].

1. Lettre de G. Martin-Zédé, ex-capitaine d'artillerie, à M. Dejean, sous-directeur d'Amérique, 6 octobre 1926. Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger. 0-XXXIV – 84.
2. Note datée du 7 janvier 1927. Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger. 0-XXXIV – 84.
3. Lettre de Beaumarchais au Ministre de France au Guatemala, datée du 27 avril 1927. Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger. 0-XXXIV – 84.

Par ailleurs, l'ambassade de France à Washington joue également un rôle dans ces deux affaires en transmettant à William Hays les plaintes de la France. Louis de Sartiges, chargé d'affaires à l'ambassade, évoque *Beau Geste* et les critiques qu'a essuyées le film en France. Il lui demande, avec beaucoup de précaution, d'agir auprès de la Paramount afin de faire modifier les scènes problématiques :

> My intention, in thus bringing this case to your attention, in an entirely friendly way, is to see weither you could not find it possible to approach the producing Company and ask them to cut out such short parts which are not essential to the film and by which the public could be induced to judge the character of the French Officers of the Foreign Legion under the unfavorable aspect that is presented to them in the film as shown today. [1]

Dès le lendemain, Hays répond à Sartiges et lui assure qu'il en parlera à la Paramount et s'efforcera d'obtenir lesdites coupes[2]. Il semble néanmoins que la Paramount n'ait pas fait modifier le film car, un an plus tard, en décembre 1927, l'ambassadeur Paul Claudel écrit à William Hays une lettre pleine de ressentiment[3]. Il y évoque différents films diffamatoires, et notamment *Beau Geste*. En dépit des longues et bonnes relations franco-américaines, nouées par « le sang héroïque versé en commun sur tant de champs de batailles, depuis Yorktown jusqu'à l'Argonne », la France est particulièrement touchée par les « injures » américaines, même si d'autres pays les subissent également. Surtout, Claudel pointe du doigt l'hypocrisie de la MPPDA, qui prétend être en contact avec les ambassades et tout faire pour ne pas produire de films pouvant heurter les consciences nationales, ce que Claudel dément. Selon l'ambassadeur, ses remarques n'ont au contraire jamais été prises en compte. Il rappelle également avoir proposé, sans succès dans un premier temps, l'aide de Valentin Mandelstamm afin d'« évit[er] aux auteurs de films bien des balourdises ». Il invite alors le président de la MPPDA à œuvrer pour faire cesser ces « calomnies » dont la France est la victime et finit par le menacer de mesures plus sévères en cas de récidive. Les films produits par des compagnies ayant fait du tort au bon renom de la France pourraient ainsi se voir refuser l'accès au territoire français [4].

Après ces deux affaires, William Hays semble s'efforcer d'éviter tout obstacle à la diffusion des films américains. Ce dernier rappelle aux maisons de production les règles à respecter pour ne pas faire l'objet de censure dans les différents pays d'Europe et encourage les initiatives des compagnies. La MGM engage en 1928 Valentin Mandelstamm comme *adviser*[5]. Ce dernier est embauché pour un nouveau film sur la Légion

1. « Si j'évoque cette affaire devant vous, c'est dans l'espoir que vous puissiez approcher la compagnie de production pour leur demander de couper certaines petites scènes qui ne sont pas essentielles au film mais qui pourraient conduire le public à penser que les officiers français de la Légion étrangère sont tels que le film les montre aujourd'hui, sous un jour défavorable ». Lettre de Sartiges à Will H. Hays, 25 octobre 1926. Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger. 0-XXXIV – 84.
2. Lettre de William H. Hays à Sartiges, 26 octobre 1926. Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger. 0-XXXIV – 84.
3. Annexe n°10 : « Lettre de Paul Claudel à William Hays ».
4. On a d'ailleurs essayé de mettre en application cette mesure lors du premier règlement de contingentement (12 mars 1928).
5. Sur le rôle de Valentin Mandelstamm, voir *supra*, p. 114-118.

étrangère, *Bugle Sounds*[1]. Pour ce film, la MGM a sollicité directement les pouvoirs publics français : le scénario a été envoyé à divers ministères et en particulier au ministre de la Guerre. Mandelstamm tient l'ambassadeur au courant de l'avancée du tournage – qui a lieu au Maroc – et contrôle la teneur des scènes tournées. De fait, le film semble avoir pour but la réhabilitation de la Légion étrangère :

> Je tiens un journal quotidien de notre expédition et, lorsque le film sera prêt, et qu'on en donnera la première représentation mondiale à l'Opéra de Paris (j'espère, puisqu'en principe vous approuvez), ce journal sera publié en brochure, dans toutes les langues, par les soins de la Metro-Goldwyn (…) sous le titre « Comment nous avons fait le film sur la Légion étrangère ». Cette idée, que j'ai eue, et qui a été agréée par M. Thalberg[2], est je crois de nature à aider encore au lancement de cette œuvre cinématographique d'une si grande portée sur l'influence française à l'étranger, et qui, j'en suis sûr, sera suivie d'autres analogues (La Fayette, notamment). M. Thalberg m'en a encore parlé, et il m'a prié de vous redire combien il a été heureux de l'entretien que vous lui avez accordé.[3]

Des avis demandés aux ministres concernés, une première à l'Opéra, une participation active de Mandelstamm, une volonté affichée de Thalberg de faire des films pro-français... Il semblerait que l'attention des pouvoirs publics ait porté ses fruits, à tel point que l'on peut se demander s'il ne peut s'agir, sinon d'un film de commande, au moins d'une façon pour la MGM, alors encore plus ou moins associée avec Gaumont[4], de se racheter, après le scandale suscité en France par *La Grande Parade*. La Metro-Goldwyn-Mayer semble cependant être la seule compagnie à s'être souciée à ce point des sensibilités françaises. La Paramount, au contraire, essuie encore les critiques en 1928, à propos de son film *Gentlemen Prefer Blondes*[5]. La version américaine du film comporterait des « scènes où la vie française apparaitrait sous un jour défavorable », qui auraient été coupées pour la version française[6]. Encore une fois, c'est Mandelstamm qui est chargé de l'enquête. D'après nos dépouillements, la Paramount, probablement sous la pression de William Hays, s'engage, en 1929, à suivre la voie de la MGM :

> Les incidents qui se sont produits au sujet de différents films qui ont été jugés attentatoires au prestige ou à la dignité des pays intéressés ont conduit la société la plus importante, la « Paramount Famous Players Lasky Corporation » à créer un *service spécial de psychologie internationale*, chargé d'étudier les films sous le rapport des répercussions extérieures. A sa tête a été placé un jeune homme que sa culture intellectuelle distingue nettement du milieu

1. La genèse de ce film a été étudiée par Alain Dubosclard dans son article : « 'Commandant' Pechkoff (1884-1966) », *Guerres mondiales et conflits contemporains,* n°202-203, février 2001, p. 243-254. Pechkoff, Russe blanc exilé en France, à la carrière militaire et diplomatique, rédigea le scénario du film *Bugle Sounds* et se rendit sur les lieux du tournage, avec Valentin Mandelstamm, pour contrôler la représentation de la France et de la Légion étrangère dans le film.
2. Irving Thalberg (1899-1936) : grand *Tycoon* hollywoodien, il quitte Universal pour la MGM en 1924, où il est directeur de production.
3. Lettre de Valentin Mandelstamm à Philippe Berthelot, ambassadeur de France, datée du 6 mai 1928. Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger. 0-XXXIV – 84.
4. Gaumont et Metro-Goldwyn ont décidé de se séparer en 1927 mais la rupture ne prend effet qu'en septembre 1928.
5. *Gentlemen Prefer Blondes* : film Paramount dirigé par Mal St Clair. Comme dans le *remake* de Howard Hawks, avec Marilyn Monroe et Jane Russell (1953), une partie de l'action se passe à Paris.
6. Lettre de Yves Chataigneau à Valentin Mandelstamm, datée du 8 novembre 1928. Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger. 0-XXXIV – 100.

> habituel d'Hollywood et que des séjours prolongés dans les divers pays européens ont familiarisé avec les répercussions populaires.[1]

Comme la Metro-Goldwyn-Mayer, la Paramount met à sa disposition les services d'un *adviser* chargé d'empêcher les « balourdises » que Paul Claudel craignait tant. S'agit-il de Valentin Mandelstamm ? Rien, dans nos archives, ne nous permet de l'affirmer.

Les raisons pour lesquelles tout bon Français ne saurait faire confiance aux Américains sont résumées dans une publicité détournée, dont Robert Hurel (Franco-Film) est à l'origine[2], parue dans *Hebdo-Film*[3]. La publicité, mêlant texte et dessins, raconte l'histoire d'un directeur de cinéma de province, M. Juste, et de sa fille, confrontés au représentant d'une firme de distribution au nom sans équivoque, Jim Blufman. Les dessins le représentent avec un dollar en guise de tête, signifiant ainsi la soif d'argent des Américains. Jim Blufman vient donc auprès de M. Juste afin de lui vendre une série de films et ce qu'il propose n'est rien d'autre que « la meilleure Production du Monde ». On peut voir là un regard acerbe sur les publicités racoleuses proposées par les compagnies américaines. La présentation du texte central (« IL FAUT que celle-ci soit la plus riche, la plus artistique du MONDE » etc.) rappelle d'ailleurs la mise en page de la publicité Paramount pour un film avec Harold Lloyd précédemment analysée. Enfin, après avoir compris que Jim opérait pour la « Maison qui a produit (…) une odieuse série de films anti-Français », M. Juste et sa fille, loyaux Français, le mettent à la porte. Tout est dit dans cette publicité, sans que le mot américain ne soit jamais précisé, mais la représentation de l'Oncle Sam est là pour faire passer le message avec plus de clarté si besoin était. La publicité outrancière, le mépris, l'ambition, l'amour du « dieu dollar », la vanité et enfin la propagande anti-française, voilà tout ce dont les exploitants français, et les Français en général, devraient se méfier.

1. Rapport de M. Nicolas, agent commercial auprès du consul général de France à San Francisco et Los Angeles, 10 mai 1929. Arch. Aff. Etr., B[40] 3, dossier 3. Nous soulignons.
2. Robert Hurel a passé des accords de distribution avec des firmes américaines et a même été en 1926 directeur général de la location de la SAF Paramount, mais cela ne l'empêche pas de se donner le rôle de sauveur du film français par la suite, en particulier dans le cadre de la Chambre syndicale française de la cinématographie. Cf. *infra*, p. 171-172. L'utilisation de la publicité par Robert Hurel et Franco-Film est soulignée par A.-E. Dutheil de la Rochère, *Les studios de la Victorine, 1919-1929*, Paris-Nice : ARFHC-Cinémathèque de Nice, 1998, p. 221.
3. *Hebdo-Film*, 1[e] janvier 1928, n°618, cf. annexe n°11 : publicité anti-américaine signée Robert Hurel.

Un front européen ?

Avec l'arrivée massive des films américains en Europe, les mesures de protection nationale apparaissent rapidement. L'Allemagne, la première, s'engage en 1921 dans une politique de quotas visant à protéger ses films. Mais l'Europe, dans le contexte pacifique de Locarno[1], est également amenée à faire front commun, à imaginer des mouvements de défense supra-nationale.

Co-productions européennes

Un des premiers aspects de cette collaboration réside dans les coproductions européennes, destinées à montrer un cinéma pan-européen. La décennie des années vingt voit en effet un nombre considérable de coproductions, essentiellement franco-allemandes. Entre beaucoup d'autres exemples, citons *Cagliostro* (Richard Oswald, 1929) produit conjointement par la société des Films Albatros et par la Wengeroff-Film GmbH, compagnie allemande, et regroupant une équipe artistique et technique composée d'Allemands et de Français. L'ambition européenne de contrebalancer la puissance de Hollywood est mise en avant dans *Cinéa-Ciné pour tous*, qui voit dans *Cagliostro* un « excellent produit européen à opposer aux importations d'Hollywood[2] ».

Le mouvement « Film-Europe » est encore plus large, il s'agit d'une collaboration européenne à divers niveaux : au niveau de la production, mais également de la distribution. Ce terme était utilisé principalement dans la presse allemande[3] pour évoquer l'idéal d'un cinéma pan-européen qui permettrait de défier Hollywood et qui irait de pair avec la formation des « Etats-Unis d'Europe ». L'objectif était en quelque sorte de créer un « marché commun » qui permettrait de venir à bout de la difficulté principale de l'exploitation européenne : l'étroitesse des marchés nationaux. C'est dans ce cadre que Paul de la Borie, journaliste et directeur de *La critique cinématographique*, présente un projet qui consiste à créer un groupement de producteurs et de distributeurs français, allemands, anglais et italiens. Avant de commencer la réalisation des films, le scénario devrait être soumis à chacun des représentants nationaux. Si le film leur semble potentiellement capable de plaire au public français, allemand, anglais et italiens, ils donnent leur accord. Ce principe permettrait ainsi de

1. Les accords de Locarno sont signés en octobre 1925 par les principaux pays européens, qui s'engagent à respecter les frontières fixées par le traité de 1919. Aristide Briand, ministre français des Affaires étrangères, y voit la naissance des « Etats-Unis d'Europe ».
2. Ed. E., « Un grand film d'histoire et d'aventure : Cagliostro », *Cinéa-Ciné pour tous*, 1e juin 1929, n°134.
3. Au cours de nos divers dépouillements de périodiques, nous n'avons pas constaté l'utilisation de ce terme, même quand les journalistes évoquaient les différentes formes de collaboration européenne.

s'assurer de la réussite quasi certaine du film dans chacun des pays européens[1]. Si cette proposition ne connut pas de réalisation concrète, un rapprochement franco-allemand vit le jour. Un des principaux artisans de ce projet fut le producteur Erich Pommer[2], qui réussit à conclure un accord entre la Ufa, dont il avait pris la tête un peu plus tôt, et Louis Aubert. Puis, en 1925, la naissance du trust de production et de distribution franco-allemand Pathé-Westi, marqua une deuxième étape du projet « Film-Europe ». Le but était de pouvoir distribuer les films européens à l'échelle de toute l'Europe, d'obtenir ainsi de meilleures recettes et donc de pouvoir améliorer la quantité et la qualité des films mais également de pouvoir vendre à bas coût leurs films aux Etats-Unis. Westi exploiterait ses films en France et Pathé en Allemagne, en attendant de passer d'autres compagnies sous contrat. Mais les difficultés de l'Ufa[3] en 1925 et la banqueroute de Westi en automne 1926 mirent cependant fin à ce beau projet[4]. Par la suite, d'autres accords furent conclus entre différentes compagnies européennes, mais beaucoup moins ambitieux. Pour la saison 1928-1929, Sapène signe un accord de distribution pour les Cinéromans à Londres (British International Pictures Ltd) et à Berlin (Terrafilm). Si de Reusse voit là encore une manifestation des « Etats-Unis d'Europe » et un moyen « de résister à l'invasion yankee et de nous défendre un peu contre la voracité de l'Uncle Sam[5] », cet accord ne concernait qu'un nombre très limité de films[6].

Le congrès international du cinématographe (septembre-octobre 1926)

Une autre instance supra-nationale porteuse d'espoir était la Société des Nations. Le directeur de l'Institut International de Coopération Intellectuelle, Julien Luchaire[7], propose, en juillet 1924, au terme de son

1. Ch. Jouet, « Etats-Unis d'Europe », *Le Populaire*, 7 septembre 1927.
2. Erich Pommer (1889-1966) commence sa carrière dans la filiale allemande de Gaumont en 1907 puis travaille dans une autre compagnie française, Eclair. Après la guerre, il devient producteur au sein de l'Ufa, principale société de production allemande. En 1933, il quitte l'Allemagne en raison de ses origines juives et émigre à Paris, où il travaille pour la Fox, puis part s'installer à Hollywood.
3. Significativement, quand la Ufa se retrouve au bord de la faillite, ce n'est pas à ses alliés européens qu'elle demande un prêt, mais à deux compagnies américaines : la Paramount et la MGM.
4. Pour plus de détails sur la question, voir notamment K. Thompson, « The rise and fall of Film Europe » (p. 56-81), *in* A. Higson et R. Maltby, "*Film Europe*" *and* "*Film America*" *: Cinema, commerce and cultural exchange, 1920-1939*, Exeter : University of Exeter Press, 1999.
5. A. de Reusse, *Hebdo-Film*, 14 avril 1928.
6. L. Moussinac, *L'Humanité*, 21 avril 1928.
7. Julien Luchaire (1876-1962) mène en France une carrière brillante d'universitaire et d'écrivain. Il crée le premier institut français à l'étranger (à Florence) en 1907. Il se distingue également dans l'administration publique, au sein du ministère des Colonies et de celui de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. En 1922, il est nommé expert à la Commission internationale de coopération intellectuelle où il attire l'attention sur l'importance du cinéma. En 1925, le gouvernement le nomme directeur de l'Institut International de Coopération Intellectuelle récemment créé, ancêtre de l'UNESCO, dont il démissionne en 1930 face aux poussées nationalistes. Il se consacre ensuite à l'enseignement (Ecole pratique des hautes études) et à l'écriture.

enquête sur « le cinématographe dans ses rapports avec la vie intellectuelle », d'organiser, avec le concours de la Commission Internationale de Coopération Intellectuelle de la SDN, le premier congrès international du cinématographe, lequel se tient du 27 septembre au 3 octobre 1926. La mise en place du congrès est l'œuvre d'une commission présidée par le député Jean Locquin[1]. Cette commission a pour vice-président Julien Luchaire et pour secrétaire Fred Cornelissen. Les organisateurs font également appel à des représentants de quatre syndicats : la Chambre syndicale (Jules Demaria, Louis Aubert, Charles Delac et Paul Kastor), le Syndicat français (Léon Brézillon et Jean Chataigner), la Société des Auteurs de films (Charles Burguet et Henry Roussel) et l'Association professionnelle de la presse cinématographique (J.-L.Croze, E.-L. Fouquet et Henry Lepage).

Le congrès tire son origine de la SDN, mais ne s'est pas fait sous son patronage direct, ainsi que le précise Julien Luchaire à un collègue trop prompt à associer les deux :

> L'honorable délégué a bien voulu dire que le Congrès était, en quelque sorte, engagé vis-à-vis de la Société des Nations. Je dois lui dire que je ne suis pas de son avis. La Société des Nations a déclaré désirable ce Congrès, mais elle l'a laissé se réunir et discuter dans une complète autonomie[2].

Il n'en reste pas moins que les idéaux que le congrès met en valeur sont très proches de ceux de la SDN. L'enjeu était la coopération internationale en vue de résoudre pacifiquement les problèmes de l'organisation mondiale du cinéma, « d'un point de vue de collaboration intellectuelle, artistique et pédagogique[3] » et non industrielle ou commerciale. Le congrès est marqué par divers discours, en particulier ceux du président Gaston Doumergue et du ministre Edouard Herriot. Un des buts de ce congrès était de manifester l'importance nouvelle de l'art cinématographique ainsi que l'attention – elle aussi, nouvelle – que lui portent les pouvoirs publics. L'éloquence de Jean Locquin est à ce titre exemplaire :

> Le cinématographe, qui aspire à devenir le septième art et pour lequel on cherche dans l'Olympe une dixième muse, a conquis son droit de cité parmi les grands modes d'expression de la pensée et de la sensibilité humaines. Le temps est loin où il était regardé comme une simple curiosité, comme « un jouet d'enfant », un rival de Guignol (…). Il est sorti de cette période d'enfance tumultueuse, de cette phase comique et burlesque (…). Ses ambitions sont désormais plus hautes. Il revendique maintenant ses lettres de noblesse. Il ne veut plus être confondu, par exemple, avec de vulgaires « spectacles forains ». Il demande à être assimilé au théâtre, qu'il tend à égaler. Il réclame sa charte, un statut juridique, des garanties… Il n'a pas

1. Jean Locquin (1879-1949) : député socialiste de la Nièvre de 1914 à 1932, il participe à la commission des finances, ainsi qu'à celle de l'enseignement et des Beaux-Arts. Dans ces deux commissions, il est partisan d'une forte intervention de l'Etat. Concernant le cinéma, il est membre du Conseil supérieur du cinéma à partir de 1931 et participe à la sous-commission mixte chargée de la création d'un Centre national de production cinématographique, créée en 1932.
2. *Compte rendu officiel du congrès international du cinématographe*, Paris : Chambre syndicale française de la cinématographie, 1926, p. 150.
3. *Ibid.*, p. 11.

tort.[1]

Le cinéma, considéré comme un art à part entière, a aussi un rôle – social et intellectuel – à accomplir. On retrouve la même idée dans le discours d'Edouard Herriot. S'adressant aux cinéastes du monde entier, il leur rappelle leur mission de « contribuer à une autre éducation de l'esprit humain ». Le représentant anglais au congrès, M. Dovener, insiste lui sur le rôle du cinéma dans la propagation de la paix. La « langue universelle du cinématographe, la seule langue que le monde entier puisse comprendre », doit en cela seconder dans ses efforts la Société des Nations. Pour mener à bien cette mission et pour étudier toutes les questions mises à l'ordre du jour, huit commissions furent établies : « Etude des moyens d'améliorer la production cinématographique, tant du point de vue industriel qu'artistique », « Cinémathèques nationales », « Films d'enseignement, d'éducation sociale, scientifiques, agricoles, etc. », « Statut juridique du cinéma, droits d'auteurs, propriété artistique du cinéma, conditions de travail », « Recrutement et sélection des artistes et techniciens du cinéma, syndicats et fédérations », « La presse du cinéma », « Rapports du cinéma et des autres arts » et enfin « Etude du rôle et de l'organisation d'un Bureau international du cinéma rattaché à la Société des Nations ».

Les membres invités au congrès revêtaient des fonctions très diverses, puisque le but de la conférence était justement de rapprocher les différentes personnalités liées de près ou de loin à la question du cinéma. :

> 1° Les Gouvernements (Délégués des services de l'Enseignement public, des Beaux-Arts, des Finances, du Commerce et des Douanes) ;
>
> 2° Les organisations corporatives (Chambres syndicales, Syndicats et Associations professionnelles) de l'Industrie cinématographique ;
>
> 3° Les organisations s'occupant de l'amélioration du Cinéma ou représentant l'Opinion Publique dans ses rapports avec le film ;
>
> 4° Les organisations ou personnalités s'occupant de la production, de la distribution ou de l'utilisation du film d'éducation et d'enseignement ;
>
> 5° Un certain nombre de réalisateurs de films ;
>
> 6° Des représentants des Universités ;
>
> 7° Les bureaux et organisations rattachés à la SDN ;
>
> 8° Celles des associations de Membres de l'Enseignement, de Gens de Lettres, de Compositeurs de Musique, d'Artistes, etc., dont l'activité antérieure dans le domaine du Cinéma rend la collaboration utile, ainsi que les Ligues et Comités d'utilité publique (Croix-Rouge, Hygiène, Tuberculose, Protection de l'Enfance ou de la Jeune Fille, etc.), intéressés dans l'avenir du cinéma.[2]

La commission d'organisation du congrès ouvrit le congrès à des groupements très divers. Parmi les 432 invités effectivement présents, on compte un grand nombre de réalisateurs français (Jacques de Baroncelli, René Clair, Henri Chomette, Germaine Dulac, Jacques Feyder, Abel Gance, Marcel L'Herbier, Roger Lion, Jean

1. Discours de Jean Locquin, prononcé le 27 septembre 1926. *Compte rendu officiel du congrès international du cinématographe, op. cit.*, p. 49.
2. *Compte rendu officiel du congrès international du cinématographe*, *op. cit.*, p. 5.

Renoir, etc.), ainsi qu'un nombre raisonnable de représentants des syndicats (essentiellement la Chambre française), même si certains des grands *leaders* de l'industrie européenne brillèrent par leur absence, comme Jean Sapène[1] ou Erich Pommer. A regarder attentivement la liste des membres de ce congrès, on peut d'ores et déjà pointer un certain nombre d'incohérences par rapport aux ambitions initiales du congrès. Alors que les organisateurs prétendaient ne faire du congrès qu'une conférence intellectuelle, artistique et pédagogique, on relève des participants clairement orientés vers l'aspect commercial de l'industrie cinématographique, comme les délégués des services des Finances, du Commerce et des Douanes. Par ailleurs, pour un congrès dit « international », force est de constater la présence écrasante de Français par rapport aux autres nationalités. Sur les 395 membres représentant des nations[2], près de 95 % sont européens. Les deux pays les plus représentés sont l'Allemagne, avec 48 délégués et la France avec … 190 délégués !

La très faible présence des Américains est remarquable. Seuls dix Américains se sont déplacés, dont quatre seulement représentent directement l'industrie du cinéma. Les autres sont des délégués d'association de moralité ou de femmes. On trouve, dans le congrès, les représentants des intérêts de deux compagnies : Adolphe Osso pour la Paramount et Beerman pour United Artists. Dans la catégorie « observateurs », Georges R. Canty, attaché commercial à l'ambassade des Etats-Unis, et Harold L. Smith, alors vice-consul des Etats-Unis à Paris, ont été dépêchés, probablement pour surveiller et rendre compte des discussions, mais sans en prendre part. L'absence des Américains a largement été commentée, pendant le congrès comme dans la presse. Charles Delac, s'adresse ainsi à William M. Seabury, ancien conseiller général du Motion Picture Board of Trade et de la National Association of the Motion Picture of New York :

> Nous avons été très heureux de voir venir des Américains à ce Congrès. S'ils ne sont pas venus plus nombreux, ce n'est pas de notre faute : nous les avons invités par tous les moyens. Nous regrettons simplement qu'ils n'aient pas répondu à davantage à notre appel.[3]

L'absence de William Hays, seule personne habilitée à parler pour l'industrie américaine dans son ensemble, est en soi révélatrice, tout comme les rares prises de parole des quelques délégués américains présents. Si Carl Laemmle s'excuse, par télégramme, de son absence, due à des problèmes de santé, qu'en est-il des autres Américains, des réalisateurs invités[4] comme des industriels ? Pour André de Reusse, l'absence des

1. Jean Sapène est clairement hostile à ce congrès, qu'il juge tout à fait inutile : « J'ai dit et répété aux organisateurs que, dans l'état actuel du cinéma, ce congrès ne répondait à rien qu'il ne pouvait aboutir à aucun résultat pratique et que, dans ces conditions, je pensais qu'il était peut-être imprudent de le tenir, étant donné qu'on y convoquait des maisons étrangères qui se rendront certainement compte qu'elles se sont dérangées pour ne pas faire de travail utile ». *L'Humanité*, 30 juillet 1926.
2. Les 37 autres représentent des organisations internationales
3. *Compte rendu officiel du congrès international du cinématographe*, *op. cit.*, p. 151.
4. D.W. Griffith, Rex Ingram, Charlie Chaplin, Ernst Lubitsch ou encore Cecil B. de Mille furent invités, d'après K. Thompson, *Exporting Entertainment : America in the World Film Market, 1907-1934*, Londres : British film institute, 1986, p. 114.

Américains s'explique par leur mépris à l'égard de toute tentative d'organisation de la cinématographie étrangère, aggravé par les liens qu'entretient le congrès avec la SDN[1] :

> L'absence totale, trop regrettable, de l'Amérique, mondial manitou, aux travaux de cette internationale implique-t-elle un dangereux mépris de l'essai courageusement tenté, ou est-elle d'ordre gouvernemental, en reflétant la volonté précise d'Uncle Sam de se boucher le nez devant tout ce qui porte, si léger soit-il, un parfum de la Société des Nations[2] ?

L'ouvrage de William M. Seabury, *Motion Pictures Problems : the Cinema and the League of Nations*, paru en 1929, nous éclaire sur les raisons de la désertion américaine. Cet avocat, qui a travaillé à la MPPDA au moment de sa création, mais s'en est détourné, n'étant pas favorable aux pratiques commerciales de l'association est assez critique à l'égard de la politique de son pays. Il rapporte ainsi que l'annonce d'un congrès international suscita une grande inquiétude auprès des compagnies américaines, si bien que l'on organisa plusieurs réunions pour décider d'une politique commune. Hays s'efforça de faire annuler le congrès, sans succès et finit par refuser de s'y rendre, sous prétexte que le laps de temps de préparation était trop court. Le major Herron, quant à lui, explique son absence par la crainte que le congrès ne représente une tentative d'offensive européenne contre Hollywood[3]. Le ton alarmiste de la presse américaine est aussi riche d'enseignements. Celle-ci n'hésite pas à titrer « Une attaque du Congrès contre le cinéma américain est prévue », « On attend à Paris une offensive contre les Etats-Unis », « Une combinaison contre les Etats-Unis est le but du congrès à Paris »[4], témoignage des craintes que suscite le congrès international du cinématographe de 1926.

Les résultats officiels du congrès sont pourtant loin de présenter une menace pour Hollywood. Les vœux, destinés à êtres insérés dans un Cahier des résolutions destiné à être transmis à la Société des Nations, reflètent les intentions originelles du congrès : mise en garde contre les films « capables de susciter ou de nourrir la haine des peuples entre eux et de perpétuer l'idée de guerre », incitation à la production de films éducatifs et à la création de cinémathèques nationales, création d'une commission chargée d'examiner l'éventualité d'une organisation internationale du cinématographe, etc. Certains vœux, sans nommer expressément la cinématographie américaine, peuvent être considérés comme des tentatives pour s'en protéger. Ainsi, le congrès incite « à éviter, avec toute la conscience possible, de donner systématiquement,

1. Rappelons que, en 1919, le Congrès américain, par tradition isolationniste, refusa de faire entrer les Etats-Unis à la Société des Nations que le Président Wilson avait pourtant contribué à créer.
2. A. de Reusse, *Hebdo-Film*, « A propos du congrès », éditorial du 9 octobre 1926, n°554.
3. W. M. Seabury, *Motion Pictures Problems : the Cinema and the League of Nations*, New York : Avondale Press, 1929, p. 149-150.
4. Exemples cités dans *La Cinématographie française*, 30 octobre 1926, n° 417.

dans les films, aux personnages dont le rôle exige une nationalité étrangère ou une origine de race étrangère, un caractère dégradant ou ridicule » et à éviter de « donner aux films historiques une allure tendancieuse dont pourrait souffrir le peuple à l'histoire duquel le sujet est emprunté[1] ». Ces deux vœux rappellent clairement la polémique autour de *La Grande Parade* ou de *Beau Geste* et trouvent probablement leur origine dans ces affaires ou dans d'autres similaires. Surtout, l'essentiel de la résistance à l'Amérique tient dans le huitième vœu de la première commission :

> Le congrès constate avec inquiétude la monopolisation progressive qui préside à la réalisation, à la diffusion et à l'exploitation des films dans le monde entier. Il considère que, pour parvenir à une amélioration intellectuelle et artistique du film, il faut s'élever contre tout esprit de trust[2].

L'attaque contre Hollywood est évidente, la constitution de monopoles est un obstacle à la qualité des films. Il faut donc s'efforcer d'éviter le recours aux trusts, pour des raisons intellectuelles et artistiques certes, mais peut-être également, dans l'esprit des membres du congrès, pour se protéger de l'invasion américaine. Cependant, ces résolutions, et en particulier cette dernière, restèrent à l'état de vœux pieux, sans aucune réalisation pour les concrétiser. Mais au delà des délibérations et des décisions officielles, le congrès a permis aux professionnels du cinéma européens de se rencontrer. Ainsi, Boisyvon ne partage-t-il pas la déception de certains de ses collègues.

> Le congrès cinématographique de Paris s'était donné pour mission d'étudier la possibilité d'une collaboration intellectuelle, artistique et pédagogique du cinéma, toute question industrielle ou commerciale réservée. Les vœux ne pouvaient donc qu'être platoniques. (…)
>
> Mais il n'empêche qu'on a beaucoup parlé et je crois bien que, cette fois, le meilleur travail a été fait par les discours. Ce qui importait, n'est-ce-pas, c'était que nous fissions connaissance entre gens du même monde. Si les orateurs et les membres des commissions ont heurté, parfois avec quelque véhémence, des idées opposées et ne se sont point mis d'accord, il n'en est pas moins évident que la plus grande courtoisie – une courtoisie facile, sans effort – a lié et retenu agréablement les délégués.
>
> Il nous reste donc les noms de ceux qui, en Allemagne – en Allemagne, surtout – en Angleterre, en Belgique, en Hollande, en Hongrie, en Italie, en Suède et en Suisse, sont prêts à reprendre la communication. Il ne faut pas demander à un congrès des solutions pratiques. Les gens qui viennent là n'ont point le pouvoir de faire des lois. Il leur suffit de montrer leur bonne volonté. Si l'on n'avait parlé que de la douceur du bel été et du parc de Versailles, il est fort possible que le résultat eût été identique, et je ne dis point cela pour en sourire.
>
> *Si le congrès international de Paris a permis de former une collaboration intellectuelle entre neuf grandes nations, il a atteint pleinement le but qu'il visait.* Les vœux, les motions, les résolutions n'ont plus la moindre importance.[3]

Ces rencontres entre professionnels n'ont d'ailleurs pas permis que des échanges de vues, mais ont

1. *Compte rendu officiel du congrès international du cinématographe*, *op. cit.*, p. 161.
2. *Ibid.,* p. 162.
3. L. Boisyvon, « Après le congrès : est-ce un début de collaboration ? », *L'Intransigeant*, 9 octobre 1926. Nous soulignons.

également entraîné la signature de contrats, faisant ainsi du congrès une continuation de Film-Europe. M. Melamerson, directeur de la firme allemande D.F.A., a ainsi affirmé à un journaliste avoir traité « un nombre considérable d'achats et de ventes de films »[1]. La déception est cependant palpable auprès des professionnels du cinéma, comme des journalistes. Léon Moussinac, qui, certes, n'a jamais cru en ce congrès, relayant ainsi l'hostilité du Parti communiste à l'égard de la SDN, assène que « les gagnants des six jours, ce sont les marchands de tout poil, incompréhensifs et ennemis de l'art. Et le grand perdant le cinématographe[2] ». Partant du point de vue exactement opposé, Paul-Auguste Harlé regrette au contraire l'absence de décision – commerciale et industrielle – concrète et place donc tous ses espoirs sur le congrès suivant, prévu pour 1927 à Berlin. Ce dernier, espère-t-il, sera tenu « par de solides têtes de commerçants » et ne se contentera pas « de discuter de vagues questions d'enseignement, d'hygiène et d'art[3]. »

S'il y a bien un congrès à Berlin tenu en mai 1927, il n'est plus organisé par la Commission internationale de coopération intellectuelle et n'est donc plus placé sous le patronage de la SDN. Les fondements humanistes du premier congrès disparaissent donc avec lui. Par ailleurs, le congrès, tout en restant international, est limité aux exploitants. Les membres de ce congrès en appellent à une entente européenne clairement destinée à concurrencer Hollywood, comme en témoigne le discours de Charles Delac, invité en tant que vice-président de la Chambre syndicale :

> En Allemagne comme en France, l'exploitation cinématographique, limitée à nos seuls territoires, est presque impossible. A mesure que les procédés techniques se développent, que les exigences du public croissent dans des proportions considérables, à mesure que chaque oeuvre entreprise devient une affaire nécessitant, de plus en plus, des capitaux énormes, nous sommes dans l'obligation, pour amortir ces oeuvres et aussi, pourquoi ne pas le dire, pour nous assurer le légitime bénéfice auquel nous avons droit, d'avoir un marché suffisamment vaste et suffisamment important pour que nous puissions mettre, de notre côté, dans la réalisation des films à produire, toutes les possibilités de réussite.
>
> En exploitant, dans nos deux pays, les films de notre production, dans des conditions de réciprocité absolue, nous pouvons assurer, définitivement, les uns et les autres, l'essor de notre fabrication. (…)
>
> La France et l'Allemagne sont, actuellement, en Europe, les seuls pays producteurs réellement organisés. De leur entente dépend leur succès. *De cette entente, bien comprise, résultera une meilleure organisation cinématographique de l'Europe entière qui, mieux unie, plus protégée, pourra enfin s'opposer, avec quelques chances de succès, à l'industrie cinématographique américaine*.[4]

Encore une fois, le congrès international aligne les vœux pieux, sans guère de concrétisation et les

1. Propos cité par L. Moussinac, « Suite au congrès cinématographique », *L'Humanité*, 15 octobre 1926.
2. L. Moussinac, « Les six jours du cinéma », *L'Humanité*, 8 octobre 1926.
3. P.-A. Harlé, « De l'indifférence en matière de congrès », *La Cinématographie française*, 9 octobre 1926, n° 414.
4. « Vers une entente européenne », *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 15 mai 1927, n°32. Nous soulignons.

espoirs des professionnels sont rapidement déçus. De fait, la conciliation européenne semble de plus en plus difficile, d'autant que, avec les mesures de contingentements nationaux, ce sont les films étrangers en général qui sont pénalisés : les films français ont tout autant voire plus de difficultés à pénétrer en Allemagne que les films américains. De là, toute entente sur un projet commun de lutte contre la domination américaine paraît compromise. Plusieurs pays européens proposent, au long des années vingt, diverses formes de protection du film national[1]. En Allemagne, le contingentement adopté en 1921 autorise l'importation de films étrangers à hauteur de 15 % de la production nationale. La mesure, ne permettant pas de développer l'exportation allemande, fut modifiée le 1e janvier 1925 en un échange à la distribution aux termes drastiques : un film étranger distribué contre un film allemand exporté. Quant à l'Angleterre, le *Cinematograph Films Act* du 1e avril 1927 interdit les pratiques de *blind* et *block booking* et impose un quota à la distribution et à l'exploitation. Les distributeurs se voient imposer la location de 7,5 % de films anglais et les exploitants doivent en montrer 5 %. La vague de mesures protectionnistes en Europe – l'Italie, la Hongrie, l'Autriche et le Portugal mettent eux aussi en place des contingentements avant 1927[2] – rend obligatoire la création de mesures similaires en France, tout en fournissant une série de modèles à suivre… ou à ne pas suivre.

Les propositions des professionnels

Confrontés à la prédominance de films américains sur les écrans français et aux mesures prises par les autres pays européens, les professionnels commencent à s'organiser et à réclamer une protection du cinéma français. Mais le cinéma français manquant cruellement de cohésion, des voies discordantes ne tardent pas à se faire entendre. La division fondamentale réside dans l'opposition entre producteurs et exploitants. Les producteurs sont favorables à des mesures de protection, tout en n'étant pas nécessairement unanimes sur la forme que doit prendre cette protection, tandis que les exploitants y sont totalement opposés.

1. Sur les mesures de contingentement européens, voir K. Thompson, *op. cit.*
2. L'Italie (1925) et le Portugal (1927) imposent un contingentement à l'exploitation ; la Hongrie (1925) et l'Autriche (1926) proposent un contingentement à la distribution.

Du côté des exploitants : apologie du libéralisme

Les arguments des exploitants sont d'ordres divers. Tout d'abord, au point de vue économique, ils voient dans ces mesures de protection une barrière à la liberté du commerce. Le Syndicat français affirme ne pouvoir « accepter aucune limitation de la quantité des films mis en location, limitation anti-commerciale et absolument contraire aux intérêts généraux de la cinématographie[1] ». C'est également le point de vue du *Populaire* qui se fait le partisan d'une économie ouverte. Tout en admettant les difficultés du cinéma français, Charles Jouet estime que c'est le jeu de la concurrence qui permet la production et la réussite des œuvres les meilleures[2]. Les mesures protectionnistes présentent par ailleurs le risque de faire subir en retour des représailles importantes de la part d'autres pays, et en particulier les Etats-Unis qui n'ont pas de contingentement officiel. Lucien Doublon, qui représente dans *La Cinématographie française* les intérêts des directeurs de salles, révèle, dans sa colonne hebdomadaire[3], les craintes des exploitants. Ces derniers sont loin de vouloir la fin du cinéma français, mais, dans les conditions actuelles, les mesures de contingentement entraîneraient une limitation du choix de films disponibles, donc une baisse de la qualité moyenne des films et une hausse des prix de location, qui ne seraient plus soumis à la loi de la concurrence. La production française ne saurait suffire, tant en qualité qu'en quantité, aux salles de l'hexagone :

> Pour parler net et clair. On ne veut plus de films américains. On qui ?
>
> Le public ? Les exploitants ? Erreur profonde. On veut du film français ? Qu'on en fasse. Les Américains ne demandent que cela, cela changera la monotonie de leurs films en série, mais s'il faut du film français, comme le disait si bien M. Aubert dans son discours, il faudrait qu'il soit tout autre que ce qu'il est en ce moment.
>
> Alors où veut-on en venir ? (…) Il n'y a pas en France un exploitant qui ne donnerait pas la priorité au film français, mais encore faut-il que le film français existe en quantité suffisante pour pouvoir être exploité dans des conditions normales.[4]

Les promoteurs du libéralisme cinématographique s'appuient alors sur les exemples des contingentements voisins pour en prouver l'inefficacité, voire la dangerosité. Le contingentement allemand par exemple, avec son système de licences échangées (un film étranger distribué contre un film allemand exporté), aurait incité la production de films de basse qualité, destinés uniquement à être échangés contre des films américains, mais pas à être exploités aux Etats-Unis :

> Les Allemands, effrayés de l'invasion des films américains, ont organisé le

1. Déclaration officielle citée par P.-A. Harlé, « Deux évènements cette semaine », *La Cinématographie française*, 10 décembre 1927, n°475.
2. Le propos est régulièrement repris par le journaliste dans les colonnes du *Populaire*. Par exemple, dans l'article « En marge des écrans : le contingentement », *Le Populaire*, 30 mars 1927, n°1517.
3. Cette colonne est intitulée « Une idée par semaine ».
4. L. Doublon, « Une idée par semaine », *La Cinématographie française*, 12 novembre 1927, n°471.

> « contingentement » le plus rigoureux. Pas une production transatlantique n'entre chez eux sans qu'elle soit échangée contre une bande germanique. Eh bien, à l'usage, le procédé s'est révélé désastreux. Des sociétés peu scrupuleuses, intéressées à l'introduction de grands films américains rémunérateurs, fabriquent, le plus économiquement possible, des films allemands sans valeur, qui ne seront jamais projetés sur aucun écran, mais qui servent de monnaie d'échange et permettent d'obtenir un nombre égal d'importations fructueuses ! Et le tour est joué.
>
> Il y a là un danger sérieux, « un sabotage de la production nationale », qui préoccupe vivement les cinéastes allemands. Que cela nous serve de leçon.[1]

L'exemple anglais du contingentement à la distribution et à l'écran est également critiqué car son application est rendue impossible par la médiocre qualité des films anglais, par ailleurs très chers. Selon *Le Courrier cinématographique*, un des corporatifs prenant parti pour les exploitants, les maisons de location n'hésitent pas à préférer payer une amende plutôt que de se voir imposer la distribution de 7,5 % de films anglais[2]. Les exemples anglais et, surtout, allemand ont par ailleurs démontré que les mesures protectionnistes ont essentiellement bénéficié à une poignée de gros producteurs, qui ont ainsi pu placer sans trop de difficultés leurs films, quels que soit leur prix et leur qualité. En France, les exploitants soupçonnent ainsi les grands magnats comme Louis Aubert et, surtout, Jean Sapène, de promouvoir leur propre production, sous prétexte de défendre la cinématographie française en général. L'ensemble de ces griefs est amplifié pour la petite exploitation, qui craint de devoir disparaître si on lui impose une mesure autoritaire comme le contingentement.

A ce titre, un exploitant de province, M. Sandral, prend parti très ouvertement dans le débat et envoie plusieurs lettres à divers journaux corporatifs[3]. M. Sandral, directeur du *Cinéma Pathé Caméo*[4], à Clermont-Ferrand, est farouchement opposé à tout protectionnisme et résume avec brio les critiques de l'exploitation, *a fortiori* de la petite exploitation. Le discours de Sandral s'articule autour de deux axes argumentatifs : d'une part une attitude victimaire qui fait des exploitants les laissés-pour-compte de l'industrie cinématographique et d'autre part la revendication de l'indépendance et de la liberté de ces mêmes exploitants face aux grands industriels de la production. Le discours victimaire s'appuie sur les difficultés économiques que traverse l'exploitation et que le contingentement, estime-t-il, ne fera qu'aggraver. Un contingentement imposera des films français, plus chers et de moins bonne qualité, ce qui aura pour conséquence de faire fuir les spectateurs. Il revient d'ailleurs ici sur la nette infériorité artistique du cinéma français par rapport au cinéma américain et

1. E. Vuillermoz, « Contingentement », *Le Temps*, 5 novembre 1927. BnF-ASP, Fonds Moussinac, 4°COL 10/14 (10).
2. Article du *Courrier cinématographique*, cité dans *Le Populaire*, 27 avril 1927, n°1545.
3. Lettre citée par A. de Reusse dans « Un son de cloche (de Pâques) », *Hebdo-Film*, 23 avril 1927, n°582. Cf. Annexe n°12 : « Lettre de M. Sandral, exploitant du Cinéma-Pathé-Caméo ».
4. Nous n'avons pu trouver trace de ce cinéma. Il semble néanmoins étrange, compte tenu du discours de Sandral, qu'il s'agisse d'une salle du circuit Pathé, même si son nom semble l'indiquer.

donne une série de conseils aux producteurs français. En particulier, Sandral, se mettant ainsi dans la position du provincial s'insurgeant contre le parisianisme des grands producteurs et metteurs en scène, reproche au cinéma français son élitisme quand le cinéma américain est, lui, bien plus accessible aux masses. Par ailleurs, le discours devient plus affirmé, voire violent, quand il s'agit de défendre l'exploitation, qui est ignorée et méprisée, mais à qui l'on impose de subir la protection du film français. En dépit de la piètre qualité, selon Sandral, des films français, il leur faut « s'immoler », pour un « soi-disant sauvetage de l'Art français » et surtout pour permettre l'enrichissement des grands producteurs comme Jean Sapène. Les exploitants n'ont pas à subir les conséquences de l'incapacité des producteurs à s'organiser et à faire naître de bons films. L'exploitation cinématographique est un commerce comme un autre et doit donc, à ce titre, bénéficier d'une entière liberté commerciale, sans entrave imposée par l'Etat. La seule solution envisageable est d'améliorer la qualité des films français. De là, et si les prix cessent d'être excessifs, les exploitants achèteront volontiers des films français, au détriment des films américains.

Cette lettre a un certain écho chez les journalistes[1], et rapidement, le ton monte. De Reusse, dans sa réponse, accuse Sandral d'être, comme l'ensemble des exploitants français, à l'origine de la faillite de la cinématographie française. Les reproches que reçoit Sandral dans divers journaux corporatifs entraînent ce dernier à écrire, six mois plus tard, une seconde lettre, plus sévère encore contre le contingentement et ceux qui le défendent. Il s'en prend en effet aux journalistes et à leur nationalisme mal placé :

> D'abord que peut vous faire à vous que le contingentement soit ou ne soit pas ?... Je ne crois pas que cette mesure changera quoi que ce soit à la bonne marche de votre journal et je ne vois pas la raison qui vous fait insurger contre les Américains, plus que contre les Allemands, lesquels à mon avis commencent à devenir plus dangereux que les premiers !
>
> Pourquoi cette levée de boucliers contre les films étrangers et en particulier, contre les Américains ?... Pourquoi ?[2]

Il dirige ensuite ses attaques contre les grandes maisons de production et de distribution qui elles aussi placent leurs arguments sur le terrain nationaliste de la défense de la France et de son cinéma. Pourtant, d'après Sandral, ce sont ces même compagnies – Pathé, Gaumont, Aubert – qui sont à l'origine de l'introduction des films américains en France. La seule raison qui les pousse aujourd'hui à s'en offusquer est qu'elles n'en tirent plus profit comme auparavant :

> Les maisons Pathé, Gaumont (bien avant que la Métro se mêlât de ses affaires), Aubert etc. furent les premières à nous distribuer les films américains ! Et les dirigeants de ces grosses

1. On a trouvé trace du débat qu'entraîne la lettre de Sandral dans *Hebdo-Film,* dans *La Cinématographie française* mais également dans *Le Populaire* (« L'observation d'un directeur », *Le Populaire*, 15 juin 1927, n°1593)
2. Lettre citée par Raymond Berner, « Paroles regrettables : un directeur de cinéma nous écrit », *La Cinématographie française*, 14 janvier 1928, n°480.

> entreprises qui touchaient sur ces bandes un très confortable pourcentage ne pensaient pas alors au contingentement, c'était le moindre de leurs soucis. N'est-ce pas d'ailleurs M. Louis Aubert qui s'improvisa un des premiers champions du film allemand en le faisant pénétrer sur notre territoire ?...
>
> Mais depuis cette époque bienheureuse, les temps ont changé !... Ces Américains que vous maudissez aujourd'hui, après les avoir encensés jadis, ont pensé qu'il était nécessaire que leurs films soient distribués par leurs propres soins dans nos salles. Ils installèrent donc des agences, retirèrent en même temps que leurs films, le pourcentage aux maisons françaises qui s'étaient chargées jusque là de ce travail. Ceci eut pour effet de supprimer subitement une grosse partie des bénéfices réalisés par ces maisons, et c'est depuis cette époque qu'une guerre acharnée a été déclarée aux films américains.[1]

La conclusion de l'exploitant clermontois est sans appel : ce contingentement que les producteurs voudraient mettre en place entraînerait la dictature des plus riches, l'asservissement des plus pauvres et l'abêtissement des spectateurs, forcés de voir des « navets » :

> Nous autres exploitants de province, qui sommes plus loin que vous de tous les pontifes français du cinquième art, nous nous faisons une idée plus précise de ce que sera le contingentement, car nous discutons le portefeuille en mains. Nous n'avons pas les mêmes raisons que vous de l'accepter sans sourciller, car nous devinons là-dessous une bonne petite dictature avec la fine devise : Marche avec nous ou crève.
>
> (…) Nous ne voulons pas que cette mesure soit une prime aux médiocrités, car quand cette loi serait votée, les navets pulluleraient sur le marché, sûrs qu'ils seraient de trouver preneurs, puisque nous, exploitants, nous serions dans l'obligation de puiser dans le tas !... [2]

Sandral présente bien son combat comme celui des petits exploitants contre les gros producteurs. D'ailleurs, si l'immense majorité des exploitants est hostile au protectionnisme, on en trouve certains pour le défendre. Et significativement, ces exploitants sont ceux qui appartiennent à des circuits, donc ceux qui ont particulièrement intérêt à ce que la production française retrouve une place conséquente. Ainsi, dans *La Cinématographie française*, Raymond Brener se félicite de trouver des exploitants pour défendre le contingentement, en l'occurrence M. Cari, administrateur-directeur des salles Aubert. Au sein des exploitants, donc, le combat contre le contingentement est essentiellement celui de la petite et moyenne exploitation.

Du côté des producteurs : intervention de l'Etat et protectionnisme

Contre eux, le point de vue protectionniste s'impose rapidement, auprès des professionnels comme de l'opinion publique, et donc des pouvoirs publics. Pourtant, même au sein des producteurs, l'adhésion au

1. *Ibid.*
2. *Ibid*.

contingentement français ne s'est pas faite sans difficultés. Si les producteurs s'accordent tous sur la nécessité d'une protection du film français, ils n'en hésitent pas moins sur la marche à suivre. : contingentement à l'importation, à la distribution, à l'exploitation ? Contingentement sévère comme en Allemagne ou plus libéral comme en Angleterre ? Avant 1926, la Chambre syndicale reste sceptique, craignant principalement une plus forte intervention de l'Etat dans les affaires des professionnels du cinéma, ce qui suscite un grave conflit entre la Chambre et un de ses *leaders*, Jean Sapène, qui se fait le champion du contingentement. En 1925, Jean Sapène décide de quitter la Chambre syndicale pour créer son propre syndicat, la nouvelle Chambre syndicale de la Cinématographie française. Dans l'espoir de remplacer l'ancienne chambre syndicale, il fait publier dans son journal *Le Matin*, par l'intermédiaire de Pierre Gilles, plusieurs articles qui font l'apologie du contingentement et constituent son programme syndical[1]. Le contenu de ces articles est ensuite diffusé sous la forme d'une brochure intitulée « Pour la cinématographie française » et envoyée en janvier 1926 aux divers ministères impliqués dans le cinéma[2]. La raison de la scission provoquée par Sapène est clairement liée au contingentement et à la lutte contre la concurrence américaine, comme en témoigne l'avant-propos de son programme :

> Le rude assaut livré aux écrans de notre pays, l'âpre concurrence que viennent pratiquer chez nous les maisons américaines ont mis en péril le cinéma français.
>
> De tous côtés, des efforts sont actuellement faits pour le relever. (…)
>
> Le moment est donc venu, semble-t-il, de chercher à réunir ces bonnes volontés, de coordonner ces efforts, pour asseoir le cinéma français sur des bases solides et lui reconquérir la place qu'il n'a perdue que parce qu'une bourrasque sanglante a nécessité le concours de tous ses films pendant de longues années[3].

Le programme de Sapène est clairement hostile aux Américains. Il s'en prend aux films américains qui envahissent les écrans français comme aux compagnies américaines – Paramount en tête – qui se sont installées en France pour produire des « films dits français, signés par un metteur en scène français [mais] tournés au goût américain[4] ». Le nouveau groupement syndical doit comporter des représentants des différentes branches de l'industrie, répartis en neuf sections : producteurs ; auteurs et metteurs en scène ; distributeurs et éditeurs ; directeurs de salles ; industriels ; artistes ; opérateurs de prises de vue et techniciens divers ; artisans. Le nouveau groupement représente donc plus largement le cinéma, puisque les artistes et les techniciens n'étaient pas membres de l'ancienne Chambre syndicale. Par ailleurs, le nouveau syndicat « doit être purement français », ce qui permet ainsi d'évincer les représentants de la SAF Paramount ou des maisons

1. Les articles paraissent entre le 23 octobre 1925 et le 27 novembre 1925.
2. On en a trouvé la trace dans les archives des ministères des Beaux-Arts, des Affaires étrangères et du Commerce.
3. « Pour la Cinématographie française », p. 1, Arch. Aff. Etr., B^{40} 3, dossier 2.
4. *Ibid.*, p. 5.

de distribution américaines, membres de la Chambre syndicale.

Les solutions préconisées par Sapène sont simples : il faut faire du film français (et non un ersatz de film américain) et le protéger : « le travail le plus immédiat de ce groupement sera de demander à l'Etat la protection du film français[1] ». Cette protection doit être une combinaison de plusieurs mesures, élévation des droits de douanes et restrictions dans l'importation des films :

> La meilleure manière de protéger cette production nationale, c'est, à notre avis, le contingentement et c'est lui qu'il faudra obtenir.
>
> En effet, nous avons prouvé combien il était illogique en droit, et nocif en fait, pour l'industrie cinématographique, qu'une marchandise étrangère (dans notre cas complètement amortie) arrive sur notre marché à un prix de revient tel que ses importateurs puissent être facilement maîtres de ce marché.
>
> Il s'agit donc de revaloriser cette marchandise afin que, non seulement elle ne puisse plus faire une concurrence désastreuse à notre industrie, mais encore qu'elle soit, pour avoir libre franchise, intéressée à assurer l'essor de notre production.
>
> Le contingentement, adroitement établi et bien manié, doit nous assurer le succès ; il a déjà fait ses preuves dans d'autres pays et l'Allemagne lui doit d'avoir relevé sa production. (…)
>
> Le contingentement est possible et peut être rapidement fait. Alors la production française luttera à armes égales dans son pays.[2]

Concrètement, le type de contingentement qu'il appelle de ses vœux est un contingentement à l'importation qui serait aux mains des producteurs-distributeurs : un producteur de films français pourrait introduire deux fois plus de mètres négatifs de film étranger qu'il n'en a produit en France. Partant du principe que la production française s'est élevée, en 1925, à 100 000 mètres de négatifs, il prévoit l'introduction d'environ 175 films étrangers par an, ce qui lui semble une quantité suffisante... Tout en prétendant œuvrer pour ne pas faire de tort aux exploitants[3], la solution prônée par Sapène est clairement à l'avantage des producteurs. Le contingentement proposé par Sapène permet aux producteurs d'avoir moins de concurrence d'une part et de placer leurs films à l'étranger, donc de rentrer plus facilement dans leurs frais. Qui plus est, une telle solution est essentiellement destinée aux trusts français qui combinent production et distribution.

Face à lui, la Chambre syndicale reste hostile au contingentement, mesure jugée trop autoritaire et qui fait craindre des représailles de la part des Etats-Unis. C'est peut-être également sous la pression des compagnies américaines membres de la Chambre syndicale que le contingentement est repoussé. Si le rôle d'Adophe Osso – très actif au sein de la Chambre syndicale, tout en assumant la charge de président de la SAF

1. *Ibid.,* p. 9.
2. *Ibid*., p. 10.
3. Tout un chapitre de son programme est consacré aux « directeurs de salles : comment ils peuvent réaliser des économies et permettre aux producteurs et distributeurs de ne pas augmenter leurs prix de location ». Sans prendre beaucoup de risques, il y prône la baisse des taxes pour les exploitants.

Paramount – ne fait guère de doute, on peut s'interroger sur les origines de l'hostilité de Léon Gaumont au contingentement, celui-ci étant alors en collaboration avec la Metro-Goldwyn. Dans le fonds Léon Gaumont conservé à la Bibliothèque du Film, nous avons trouvé une série de documents portant sur le contingentement et en particulier sur les arguments qui pourraient être développés pour s'y opposer[1]. Curieusement, la liste manuscrite non signée de ces arguments est rédigée... en anglais[2]. Que cette liste ait été préparée au sein de la Metro-Goldwyn pour être transmise à Léon Gaumont, membre toujours actif de la Chambre syndicale, afin qu'il les expose devant ses collègues nous paraît une hypothèse probable. Les raisons avancées sont d'abord d'ordre économique : le gouvernement français, en écartant les films étrangers de France, entraînera une perte importante des bénéfices apportés par les droits de douanes (1) et ce système mettra en faillite de nombreux exploitants (4). Les raisons sont aussi artistiques : le contingentement entraînera la multiplication de films français produits à bas coût, donc mauvais, comme en Allemagne (2 et 5) ; le public aura moins de choix et ne pourra donc plus choisir « les meilleurs films du monde » (3). Enfin, en terme de politique internationale, une telle législation, clairement érigée contre les Etats-Unis, serait de mauvais augure (6) et aurait pour conséquence des mesures de rétorsion (8) et un obstacle pour l'exportation du cinéma français à l'étranger (7) et en particulier aux Etats-Unis (9). L'hostilité de Léon Gaumont aux mesures protectionnistes pourrait donc s'expliquer par l'alliance commerciale alors en cours avec la Metro-Goldwyn qui lui dicterait sa conduite.

En dépit de cette hostilité au contingentement, la Chambre syndicale n'est pas pour autant indifférente au sort de la production française, loin s'en faut. Elle présente donc son propre projet en janvier 1926 et se distingue clairement de la proposition de Sapène qui, bien qu'efficace et séduisante, serait difficile à mettre en œuvre et pourrait devenir « une arme dangereuse entre les mains de la concurrence étrangère[3] ». Le projet de Sapène est aussi facteur de division, puisque profitant uniquement aux grands producteurs. A l'inverse, le projet de la Chambre syndicale doit s'assurer « qu'il sauvegarde à la fois les intérêts de toutes les fractions de notre industrie, solidaires entre elles, plus que l'on se l'imagine communément[4] ». Ce projet, d'une grande originalité, s'éloigne de toutes les mesures proposées jusque là. Chaque film étranger, pour se voir importé en France, doit obtenir une fiche, contre versement d'un droit spécial. L'argent ainsi récupéré serait affecté à la création de primes d'encouragement destinées aux directeurs de cinémas passant des films français sur leurs écrans, aux producteurs de films français ainsi qu'aux exportateurs de films français. La solution prônée par la Chambre syndicale bénéficierait aux différentes branches de l'industrie cinématographique. Les exploitants ne

1. BiFi, Fonds Léon Gaumont : LG 254 B 29 (12/12).
2. Cf. Annexe n°13 : « Liste d'arguments contre le contingentement donnée à Léon Gaumont. [1925] »
3. « Protection du film : projet succinct présenté par la Commission spéciale de la Chambre syndicale française de la cinématographie française », *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 15 janvier 1926, n°18.
4. *Ibid*.

seraient plus lésés puisque l'entrée des films étrangers resterait libre, mais ceux qui décideraient de montrer des films français seraient encouragés. Ce projet, peut-être trop libéral et pas suffisamment agressif à l'encontre des films américains, ne connut que peu d'échos et nous en avons trouvé peu de traces dans les corporatifs, certes déjà acquis au contingentement de Sapène.

Devant le peu de succès de leur projet et en raison de la grande popularité de Jean Sapène, les membres de la Chambre syndicale finissent par céder. La réintégration de Sapène dans la Chambre syndicale est effective en mai 1926, à la suite des nouveaux statuts de la Chambre. Ces nouveaux statuts accordent une place importante à la limitation de la place des étrangers dans la Chambre, comme l'avait souhaitée Sapène. Tous les membres syndiqués doivent être français ou naturalisés français. A titre individuel, « les cinématographistes étrangers, ou les chefs, représentants ou dépositaires de maisons étrangères établies en France et occupant un personnel dont au moins les trois quarts sont français » peuvent être admis, mais ils n'auront qu'une voix consultative[1]. Une semaine plus tard, le président, Jules Demaria, donne sa démission[2], officiellement pour raisons de santé, bien qu'il reste membre du syndicat et particulièrement actif au sein de la section des distributeurs. On peut cependant penser que la réintégration de Sapène avait pour condition le départ de celui qui lui avait tenu tête et sa propre nomination comme « président honoraire de la Chambre syndicale ». Le retour de Sapène dans le syndicat a pour corollaire l'acceptation de son idée du contingentement, même si quelques rares voix discordantes continuent de proposer d'autres formes de protection[3]. La relative unité que le syndicat affiche en cette première moitié de l'année 1926 permet donc de faire front commun et de proposer un projet construit. Pour se faire désormais entendre des pouvoirs publics, on tente plusieurs approches. Charles Delac, dans un bilan de la première année de sa présidence, évoque le plan d'action qu'il a mis en œuvre : « politique de cohésion », « politique de présence » et « politique de travail »[4]. La « politique de présence » a été particulièrement efficace pour la Chambre syndicale : en tissant des liens avec des parlementaires, en étant « plus souvent dans les couloirs des Ministères que dans [leurs] bureaux et dans [leurs] studios », les représentants de la Chambre syndicale ont pu se faire entendre des pouvoirs publics. La « politique de cohésion » ou d'union est également un souhait partagé par tous. Paul-

1. Statuts déposés le 18 juillet 1912 modifiés par l'Assemblée générale extraordinaire du 29 avril 1926. Reproduit dans le *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 15 mai 1926, n°20.
2. Jules Demaria est remplacé par Louis Aubert, président de la Chambre syndicale de 1926 à 1928. A cette date, il rejoint la Chambre des députés, s'étant fait élire député de la Vendée.
3. Robert Hurel par exemple, propose d'imposer aux salles un pourcentage de films français, mais sans succès (*Cinématographie française*, 1e décembre 1927). Henri Diamant-Berger, quant à lui, propose de prélever un pourcentage des recettes faites par les films étrangers (*Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 15 mars 1928). Ces propositions ne rencontrent guère de succès.
4. Assemblée générale extraordinaire du 20 décembre 1928, *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 15 janvier 1929.

Auguste Harlé appelle régulièrement les professionnels du cinéma à s'unir. Il propose même en 1927 des « Etats Généraux du cinéma », destinés à mettre d'accord les producteurs, les distributeurs et les exploitants :

> Producteurs, oui ou non, voulez-vous accroître le nombre de vos productions et en améliorer la valeur marchande ?
>
> Distributeurs, voulez-vous, oui ou non, économiser la pellicule et répartir équitablement les charges sur le dos des exploitants ? Voulez-vous que vos films vous rapportent quelque chose, autrement qu'en risquant la faillite ?
>
> Directeurs, voulez-vous, oui ou non, aider la production française et profiter de son développement ? Aimez-vous mieux la tuer et être la proie facile des marchés étrangers ? Voulez-vous que l'Etat réduise vos charges écrasantes ?
>
> Cesserons-nous bientôt de nous écorcher à plaisir les uns les autres ? [1]

Un Hays à la française ?

Pour obtenir cette Union, rendue difficile par des intérêts divergents, l'idée apparaît de fournir à la France un *Tzar* du cinéma de la carrure de William Hays. L'enquête, menée par Gaston Thierry dans *Cinémonde* et intitulée « Que feriez-vous si vous étiez dictateur du cinéma », est révélatrice de cette idée qui commence à germer chez beaucoup de professionnels[2]. Si, comme nous l'avons vu, Mandelstamm avait des velléités d'occuper le poste, Sapène fut lui aussi pressenti. Ce *self-made-man*, d'abord à la tête d'une importante société de production puis artisan de la résurrection d'une compagnie française emblématique, Pathé, ne serait-il pas à même de diriger l'industrie française ? Ainsi, Lucien Doublon écrit-il : « lorsque j'ai montré la nécessité d'avoir à la tête de la corporation un Hays d'envergure, j'avais de fortes raisons de préconiser Sapène[3] ». Louis Aubert lui-même, lors d'un banquet de l'Association professionnelle de la presse cinématographique, fait un éloge appuyé du directeur des Cinéromans. Le président de la Chambre Syndicale exhorte ses collègues à se ranger derrière un seul homme :

> Si vous voulez aboutir à un résultat, il faut donner votre confiance à une seule personne et que cette confiance soit donnée de façon absolue, dictatoriale pourrais-je dire et, pour ma part, je me range complètement à l'idée de donner ces pouvoirs à M. Sapène. (*Applaudissements*) (…)
>
> A l'heure actuelle, il n'y a aucun doute à avoir à ce sujet : si vous voulez obtenir quelque chose aujourd'hui, il faut que ce soit M. Sapène qui s'en charge.[4]

1. P.-A. Harlé, « Il faut réunir les Etats Généraux du cinéma », *La Cinématographie française*, 21 mai 1927, n°446.
2. L'enquête de Gaston Thierry est citée par Charles Jouet : « Une dictature du cinéma ? » , *Le Populaire*, 27 juillet 1927, n°1635.
3. L. Doublon, *La Cinématographie française*, 8 juin 1927, n° 449.
4. « Au banquet Coissac », texte intégral des discours de Sapène et Aubert, *La Cinématographie française*, 8 juin 1927, n°449.

Sapène, également présent à ce banquet, s'empresse de le remercier et affirme vouloir bien se charger de cette « lourde tâche », car il a « toujours répondu "présent" quand l'intérêt général était en jeu ». Pourtant, le personnage a sa part d'ombre, si l'on en croit Jens Ulff-Møller, qui a trouvé dans les archives de Washington la trace d'accords conclus entre Sapène et les Américains : Sapène aurait mis ses revendications de côté pendant quelques mois en 1925 contre la promesse qu'on lui achète des films de la Société des Cinéromans et qu'on les exploite aux Etats-Unis[1], puis de nouveau en 1927, lorsque Sapène essaye de vendre *Princesse Marsha*, film dont la vedette est sa propre épouse, Claudia Vitrix[2]. Les rumeurs de corruption sont reprises par le journal américain *Variety* le 4 avril 1928, que cite Fred Cornelissen sans infirmer ni confirmer l'accusation :

> Jean Sapène, un des principaux producteurs de films français et éditeur du *Matin*, au cours des deux semaines écoulées, aurait dit au représentant de Hays à Paris que, si les producteurs américains voulaient accepter de lui acheter annuellement douze de ses films, le contingentement ne serait pas appliqué. Sapène demande en moyenne 100 000 dollars par film, ou 1 200 000 dollars par an, comme prix de son changement de vue[3].

L'idée d'un dictateur reste partagée par beaucoup de journalistes, dans la presse cinématographique comme généraliste. Gaël Fain, dans une série d'articles intitulés « Pour une politique française du cinéma » parue dans *La Réforme économique*, plaide lui pour la création d'un « dictateur » aux ordres duquel les professionnels auraient à se soumettre sans discussion, sur le modèle des Etats-Unis. Mais il se distingue en se montrant favorable à la nomination d'une personnalité choisie « en dehors des rangs des professionnels du film », comme William Hays, « ancien haut fonctionnaire du gouvernement fédéral ». Gaël Fain place cependant peu d'espoir dans ce souhait qu'il formule, au vu de l'industrie cinématographique et de l'attitude des professionnels du cinéma, profondément attachés à leur indépendance :

> Nous doutons fort que, placés devant le dilemme : anarchie de la profession ou production organisée, les industriels français, foncièrement individualistes comme la plupart de leurs compatriotes, acceptent de se laisser régenter, fût-ce pour leur intérêt.[4]

C'est peut-être ce qui a poussé André de Reusse, qui n'est pas directement impliqué dans l'industrie cinématographique[5], à se présenter aux élections législatives en avril 1928[6], sous l'étiquette socialiste, non par

1. J. Ulff-Møller, *op. cit.,* p. 76.
2. *Ibid*., p. 88.
3. Fred Cornelissen, « Mainmise américaine sur le cinéma d'Europe », *La Revue des* vivants, octobre 1929, p. 256. BnF-ASP, collection Rondel, 8° Rk-689.
4. G. Fain, « Pour une politique française du cinéma », *la Réforme économique*, 15 avril, 1928. pp. 331-334. BnF-ASP, Collection Rondel, 8° Rk 687.
5. A la différence d'autres journalistes, il n'est pas exploitant comme Charles Le Fraper, dans *Le Courrier cinématographique* et directeur du Ciné-Haussmann- Palace ou Lucien Doublon, directeur des salles Gaumont-Metro-Goldwyn
6. Il s'agit des élections du 22 avril 1928. Il se présente la première fois dans le 9e arrondissement de Paris, puis la semaine suivante, pour un scrutin de ballotage, dans le 2e arrondissement.

conviction politique, mais parce qu'il est « un monsieur qui *aime* la société[1] ». Tout en prétendant ne pas avoir l'ambition d'être élu, il se présente afin de mener son combat – contre l'invasion américaine des écrans – à un niveau national, pour promouvoir l'importance du cinéma, la nécessité de défendre le cinéma français, et sans doute également pour faire sa propre promotion :

> Si j'ai pris la grave et coûteuse décision de me jeter dans la bataille électorale, moi dont la sexagénaire existence est vierge de toute intrusion dans la politique, c'est que (…) je suis, de ma seule volonté, le soldat d'une cause que je crois juste et noble : je lui dois de me battre pour elle de toutes mes forces, par tous les moyens, avec le tenace espoir que mon infime collaboration aidera à lui conquérir la victoire. (…)
>
> Ma candidature n'est ni un défi ni une menace, bien qu'elle soit dirigée contre un danger très net, contre des adversaires bien définis : elle demeure pour l'instant une simple mesure conservatoire de ma volonté bien assise de ne pas nous laisser « bouffer » sans protestation.[2]

La candidature du directeur de *Hebdo-Film* se place clairement sur le terrain de la résistance à Hollywood, et plus largement à l'Amérique et à son entreprise de colonisation. C'est sur le ton d'une déclaration de guerre et d'une prise d'armes qu'il s'adresse à « tous les Français de France qui n'acceptent point d'asservir leur pays à l'intellectualité d'une nation chez laquelle le culte du dollar-Roi tient lieu de toute civilisation, de toute civilisation et de toute justice[3] ». Ses deux affiches de campagne[4] témoignent de la fougue nationaliste et xénophobe professée par de Reusse, avec pour slogan « La France aux Français ». Il utilise les ressorts classiques de l'antiaméricanisme : la France, qui a survécu à la Grande Guerre, doit maintenant affronter son allié d'antan qui entreprend la conquête financière du monde. Il reproche à l'Amérique le placement abusif de ses produits, tandis que la France peine désormais à y exporter ses productions, en particulier en raison de la Prohibition, qui interdit la vente de « nos admirables vins [et de] nos généreux alcools ». André de Reusse ordonne son argumentation autour de la défense de l'indépendance de la France, qu'elle soit économique ou intellectuelle. Il évoque les dangers de la colonisation américaine, par le biais de la musique (jazz, opérette américaine) et du cinéma, mais n'insiste pas outre mesure sur ce dernier aspect, sa candidature visant un public large, à savoir « tous ceux que l'envahissement yankee met de plus en plus chaque jour dans l'impossibilité, soit de vivre de leur métier ou de leur talent, soit de respirer un air français[5] ». S'il ne remporte pas les élections et s'il est même très loin derrière les principaux compétiteurs, il se montre satisfait des résultats[6] et évoque régulièrement son expérience par la suite[7], mettant en scène son rôle de « défenseur

1. A. de Reusse, *Hebdo-Film*, 21 avril 1928, n°634.
2. A. de Reusse, « Profession de foi d'un futur député », *Hebdo-Film*, 7 avril 1928.
3. *Ibid*.
4. Annexe n°14 : Affiches électorales d'André de Reusse. Elections législatives d'avril 1928.
5. A. de Reusse, *Hebdo-Film*, 21 avril 1928, n°634.
6. Il obtient 48 votes la première semaine et 187 la seconde (chiffres indiqués dans le journal du 21 avril 1928, n°634).
7. Par exemple dans son article « Orgon exproprié par Tartuffe », *Hebdo-Film*, 9 mars 1935, n°985.

de l'industrie et du commerce nationaux ».

Le discours de résistance à Hollywood se construit progressivement au début de notre période, sur le terreau ancien de la xénophobie et de l'antiaméricanisme. Les industries européennes du cinéma s'essaient à une politique commune, symbolisée par le mouvement Film-Europe et par le congrès international du cinéma, tenu en 1926 et perçu par l'Amérique comme un danger pour la suprématie de Hollywood sur les écrans européens. L'entente préconisée et supervisée par la Société des Nations reste cependant toute théorique. C'est au niveau national qu'une vraie réflexion sur la défense du cinéma français se construit, tout en manifestant l'envie d'imiter Hollywood, au niveau de l'industrie comme de l'organisation : les succès emportés par la MPPDA et son président, William H. Hays, font germer l'idée d'une « dictature du cinéma », que l'on imagine confiée à Valentin Mandelstamm, Jean Sapène ou encore André de Reusse. En dépit des discours et des débats, la mise en pratique des projets établis par les professionnels du cinéma semble bien complexe, tant il apparaît que les intérêts des producteurs et des exploitants divergent et que la réussite des uns semble ne tenir qu'à la faillite des autres.

Chapitre 4. L'attitude des pouvoirs publics

Face à la mobilisation des professionnels, et en particulier des producteurs, les pouvoirs publics se saisissent progressivement de la question de la protection du cinéma français. Les premières mesures sont désordonnées et sans réelles conséquences. Ainsi, le projet d'Office national du cinématographe, déposé en novembre 1927 par le député radical Antoine Borrel, est-il rapidement abandonné[1]. Ce projet, visant essentiellement à mieux contrôler le cinéma et à en utiliser les qualités de propagande – à la manière des Américains –, ne reçoit pas le soutien des professionnels qui, certes, se méfient les uns des autres, mais se méfient encore plus de l'intervention de l'Etat. D'autres mesures prises dans le domaine du cinéma peuvent parfois être considérées sous l'angle de la défense du cinéma français. Ainsi, l'interdiction du film inflammable[2] s'explique principalement par la lutte contre les risques d'incendie, même si la pression de Pathé pour imposer sa nouvelle production de films ininflammables a certainement eu aussi son importance. Une troisième explication est cependant fournie dans une note de la sous-direction des Relations commerciales au ministère des Affaires étrangères. Cette note retrace l'organisation de l'industrie américaine et se termine par un exposé sur « les principales dispositions [prises] pour protéger l'industrie indigène contre la concurrence étrangère, c'est-à-dire surtout américaine ». A propos des dispositions prises en France, elle précise :

> Un décret a interdit, à partir du 1er janvier 1928, la projection de films qui ne seraient pas fabriqués avec une matière incombustible : sérieuse menace pour les producteurs américains qui devraient sortir des films spéciaux pour la France[3].

Après ces premiers balbutiements et suite aux débats qui agitent l'industrie cinématographique depuis 1925, la nécessaire protection du cinéma français entraîne la formation de projets plus concrets.

1. Cf. *supra*, p. 97.
2. Les films sont communément fabriqués à partir de nitrate de cellulose ce qui les rend extrêmement inflammables. Les films *non-film* utilisent de l'acétate de cellulose. Le film inflammable est interdit par une circulaire du 9 décembre 1924, mise en application au 1e janvier 1930.
3. « L'organisation et les exportations de l'industrie cinématographique américaine », Arch. Aff. Etr., B(40) 3, dossier 2.

Naissance du contingentement : le décret Herriot (1928)

La réflexion sur la protection du cinéma ne se structure véritablement qu'après les premières expériences anglaises et allemandes qui fournissent à la France deux modèles et grâce à l'impulsion du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Edouard Herriot. Ce dernier décide en 1927 de mettre en œuvre une réforme de la profession et d'offrir à l'industrie du cinéma son premier statut. Son action se concentre sur trois points : la libéralisation de l'exploitation, la réforme de la censure d'Etat et la protection du cinéma français. C'est ce dernier aspect que nous approfondirons ici[1].

Création et composition de la Commission spéciale du cinéma

Afin de préparer le nouveau statut du cinéma, une Commission spéciale du cinéma est instituée. Présidée par Herriot, elle est composée tout à la fois de membres du Parlement (Joseph Brénier, Albert Bedouce et Yvon Delbos, qui en est également le vice-président) ou de l'administration (Beaux-Arts, Intérieur, Commerce) et de professionnels du cinéma. Parmi ces derniers, on compte notamment des membres de la Chambre syndicale (les trois présidents honoraires, Léon Gaumont, Charles Pathé et Jean Sapène, le président et les vice-présidents Louis Aubert, Charles Delac et Charles Jourjon), des membres du Syndicat français (Léon Brézillon et Jean Chataigner) et des membres de la Société des auteurs de films (dont Charles Burguet, Henry Roussell et Pierre Benoît)[2]. La première réunion se tient le 10 novembre 1927 et élabore la conduite de cette commission spéciale. Ses différents membres sont divisés en trois sous-commissions : la première s'occupera de la production, la seconde de l'exploitation et la troisième des « différentes applications du cinématographe à l'enseignement, à l'éducation et aux différentes circonstances de la vie ».

La composition de la Commission spéciale ainsi que son organisation posent déjà problème. Les exploitants sont très peu représentés, au regard des producteurs, et surtout les distributeurs sont complètement absents[3], en dépit de leurs demandes répétées. Au sein de la Chambre syndicale, au cours de la réunion de la section des distributeurs du 27 décembre 1927, Charles Gallo, à la tête de la Star-Film et

1. Pour les deux autres aspects, voir P. Léglise, *op. cit.*, p. 67 à 70 et D. Vezyroglou, *op. cit.*, p. 236-250.
2. « Liste des membres de la commission spéciale du cinéma instituée près le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts », arrêté ministériel du 2 octobre 1927, reproduit dans *Le Tout-cinéma* de l'année 1928.
3. Les seuls distributeurs représentés à la Commission Herriot sont des producteurs qui sont également à la tête d'organes de distribution, comme Jean Sapène ou Louis Aubert.

secrétaire général de la Chambre syndicale, s'étonne que les distributeurs n'aient pas été tenus au courant des travaux de la Commission dont les décisions sont de nature à bouleverser leur commerce :

> Nous occupons dans l'industrie cinématographique une place considérable. Comment a-t-on pu nous négliger à ce point ?[1]

A la fin de cette réunion, Jules Demaria, président de cette séance, s'engage à demander à Herriot d'introduire deux distributeurs et deux importateurs à la Commission. Un rapport sera d'ailleurs rédigé par Charles Gallo (Star-Film), Robert Hurel (Franco-Film), Roger Weil (Super Film), Edgar Costil (Gaumont), Georges Petit (Etablissements G. Petit) et Marcel Sprécher (Films Armor) destiné à être remis à la première sous-commission, chargée de la production. Le lendemain, Demaria se voit refuser la présence des distributeurs à la Commission, pour des raisons administratives[2]. Il est donc convenu que Léon Gaumont – qui participe à la fois à la Commission et aux réunions de la section des distributeurs – parlera au nom des distributeurs et transmettra leurs vœux. Par ailleurs, l'organisation de la Commission et le découpage des sous-commissions entraîne un travail isolé, rendant difficile une conciliation entre les producteurs et les exploitants. Enfin, les professionnels reprochent à cette Commission spéciale d'être non seulement restreinte, mais également obscure, les comptes rendus officiels se faisant rares. De ce fait, les réunions de la Chambre syndicale sont particulièrement importantes et servent de courroie de transmission à ce qui se dit et se décide dans la Commission.

La question de la défense du cinéma français au cœur des débats

Les trois branches de la profession présentent des rapports avançant la forme que doit prendre la protection du cinéma français contre la concurrence étrangère. Les producteurs remettent leur rapport en décembre 1927. Le projet présente en introduction les raisons qui les poussent à demander une protection officielle. Cette introduction est clairement dirigée contre les Américains et leur politique de colonisation, initiée après la Première Guerre mondiale. Elle revient sur les différentes mesures qui ont déjà été prises, en France (projet Bokanowski) et à l'étranger (Angleterre, Allemagne, Italie). Le contingentement anglais est, à ce titre, longuement décrit, en particulier les raisons qui ont poussé les pouvoirs publics à protéger l'industrie

1. *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 15 janvier 1928, n°40.
2. La Commission s'était réunie le 27 décembre 1927. Réunion de la section des distributeurs du 13 janvier 1928, *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 15 février 1928, n°41.

cinématographique anglaise, énoncées par Lord Newton le 14 mai 1925 à la Chambre des lords :

> Les Américains ont compris presque tout de suite que le cinéma était un instrument que le ciel leur envoyait pour faire de la publicité sur eux-mêmes, sur leur pays, leurs systèmes, leurs produits, leurs idées et même leur langue ; ils l'ont employé pour persuader tout le monde, civilisé ou non, que l'Amérique est réellement le seul pays qui compte.[1]

Ainsi, pour les Anglais aussi, le cinéma est un instrument de propagande qui peut s'avérer extrêmement dangereux s'il est monopolisé par Hollywood et devenir une arme de colonisation économique et culturelle. La première sous-commission chargée de la production présente une série de résolutions destinées à protéger le film français. Le principe est celui d'un contingentement à l'importation sur la base de neuf films étrangers contre un film français. Les critères de définition du « film français » qui pourra bénéficier des avantages accordés par le contingentement sont définis. Pour obtenir 100 % de ces avantages, tout le personnel qui travaille sur ledit film doit être français, à l'exception d'un maximum de 25 % des acteurs qui pourront être étrangers. Cette mesure permet donc le recours à des vedettes étrangères supposées faire affluer le public[2]. Pour obtenir 50 % des avantages, une proportion de 50 % d'étrangers peut être tolérée. Charles Delac, présentant le projet à la Chambre syndicale, estime que le nombre de films disponibles pour les exploitants serait de plus de 400 films. Pour se prémunir contre le risque de voir apparaître des « films de contingentement », réalisés uniquement pour pouvoir être échangés contre des films étrangers, la sous-commission propose la création d'une commission comprenant des représentants du gouvernement, de la censure, des auteurs de films, des producteurs, des directeurs de salles et des artistes. Cette commission déciderait si les films présentés sont d'une qualité suffisante pour pouvoir avoir droit être protégés. Enfin, pour faire bonne mesure et obtenir l'appui des exploitants, la sous-commission demande l'allègement des taxes pesant sur les directeurs de salles. Le projet de la première sous-commission est immédiatement approuvé par la Commission plénière le 20 décembre 1927. Pour Herriot, la question est close après ce vote et il va même jusqu'à interdire toute nouvelle discussion à ce sujet[3].

En dépit de l'interdiction du ministre, les distributeurs avancent également leurs arguments et leur propre projet. Ceux-ci n'étant pas conviés à participer à la Commission, leurs propositions n'ont cependant que très peu d'écho. Les distributeurs sont, dans une très large mesure, favorables au contingentement

1. Les propos de Lord Newton sont cités dans le texte du projet de contingentement des producteurs, publié dans *La Cinématographie française,* 31 décembre 1927, n°478.
2. Ainsi Henri Diamant-Berger défend cette proposition à la Chambre syndicale contre Leriche, représentant de la Fédération générale des directeurs de spectacles de province : « Si nous engageons des vedettes à l'étranger, c'est pour mieux avantager les films que nous réalisons ». *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 15 décembre 1928, n°41.
3. « Les directeurs et la Commission Herriot », *La Cinématographie française*, 21 janvier 1928, n°481.

proposé par les producteurs mais suggèrent parallèlement une détaxation pour les salles passant au moins 20 % de films français. Les séances de la section des distributeurs sont particulièrement houleuses à la Chambre syndicale, puisque s'y affrontent directement les distributeurs français et américains : sur les vingt-deux membres présents, dix représentent des compagnies étrangères dont huit américaines (Paramount, Fox, United Artists, First National, Erka Prodisco, Universal, Vitagraph et Gaumont-Metro-Goldwyn). Le secrétaire général de Pathé Consortium Cinéma, M. Coillot, s'offusque de la présence d'Américains dans des réflexions concernant les intérêts français[1] :

> La section des distributeurs de la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie est composée de Distributeurs Français et Etrangers. Les questions et projets pendants devant la Commission du Cinéma ne visent que les intérêts français, il est difficile d'admettre que des Maisons étrangères puissent être mêlées à ces questions.
>
> Il faut donc, pensons-nous, si l'on veut obtenir l'avis de la section des Distributeurs, faire la discrimination entre ceux-ci et ne réunir que des Maisons françaises.[2]

Robert Hurel seconde l'opinion de Coillot et demande l'éviction des représentants étrangers. Devant le refus du président de la séance, Jules Demaria, Hurel présente à grand fracas sa démission. Il soupçonne en effet les distributeurs américains de prendre des renseignements lors des réunions syndicales et de les transmettre au gouvernement américain et à la MPPDA :

> M. Hurel annonce qu'une mission, désignée sous le nom de Mission Hayes [*sic*] est venue à Paris dans le but d'étudier de très près la situation du marché français et les tendances de l'opinion en matière de contingentement. M. Hurel est en mesure d'affirmer que les membres de cette mission et les distributeurs de films américain se sont réunis à Paris le 19 décembre 1927.[3]

Les distributeurs américains ne réagissent pas à l'attaque. Ces derniers sont d'ailleurs souvent présents lors des réunions syndicales, mais rarement actifs et ne prennent quasiment jamais la parole. L'attitude de Hurel, qui exhorte ses collègues à ne pas lire leurs vœux devant les Américains, reste sans effet : les Américains restent, Hurel part.

Les exploitants quant à eux s'élèvent contre le projet de la première sous-commission et, pour l'occasion, se fédèrent dans l'Amicale des directeurs[4]. Léon Brezillon déplore un contingentement entièrement

1. La présence des représentants américains est cependant autorisée par les statuts de la Chambre syndicale car il s'agit de maisons étrangères à forme légalement française.
2. Lettre de M. Coillot datée du 13 janvier 1928 et lue lors de la réunion de la section des distributeurs du 13 janvier 1928, *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la Cinématographie*, 15 février 1928, n°41.
3. Réunion de la section des distributeurs du 16 janvier 1928, *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 15 février 1928, n°41.
4. L'Amicale réunit une vingtaine de groupements, notamment le Syndicat français – composé essentiellement de Parisiens – et divers

imaginé par les producteurs, sans que les directeurs n'aient été consultés. Il déclare que

> le projet de contingentement est le fait de quelques personnes seulement, qu'en tout cas les 3 000 directeurs de cinémas, ses mandants, en repoussent le principe. [1]

L'Amicale commence par menacer Herriot d'entamer une grève en avril 1928[2] et avance son propre projet, qu'elle ne présente qu'à la presse et non à la Commission Herriot, tout en espérant obtenir de nouveaux pourparlers. Elle rejette toute forme de contingentement et propose un « projet général de détaxation » ainsi qu'une série de mesures que pourraient prendre les producteurs et qui pourraient améliorer la situation sans pour autant léser les exploitants : établir, avant l'ouverture de la saison, le nombre de sorties de films français envisagé, développer la publicité des films français, interdire le *blind* et le *block-booking*[3], etc. Les seules mesures précises préconisées consistent à augmenter les droits de douanes à verser à l'importation de films étrangers et à « faire prendre à tous les adhérents l'engagement d'honneur de réserver toujours aux films français la priorité dans leur programmation[4] »... Devant le peu de succès de leurs propositions, les directeurs finissent par admettre l'idée d'un contingentement mais préfèrent alors un système de réciprocité à l'égard des pays n'important qu'un quota de films français[5], mesure qui permettrait l'entrée illimitée de films américains, ces derniers n'érigeant pas de barrière officielle à l'importation de films français.

Le décret du 18 février 1928 et le règlement de contingentement du 12 mars

Sans surprise cependant, le projet accepté par la Commission supérieure en décembre 1927 est l'inspiration principale d'Edouard Herriot. Mais, plutôt que de passer un projet de loi, qui entraînerait de nouvelles discussions au Parlement et retarderait l'application du texte, celui-ci opte pour un décret, ce qui ne

syndicats de directeurs de spectacles de province.

1. Réunion de la section des distributeurs du 27 décembre 1927. *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 15 janvier 1928, n°40.
2. Communiqué de l'Amicale des directeurs cité dans *Hebdo-Film*, 4 février 1928, n°623.
3. Léon Brézillon explique en effet que, en raison du *booking system*, une saison cinématographique peut être complètement bloquée par des films américains, même si un film français de bonne tenue se présente en milieu de saison.
4. Liste de propositions dressée par Léon Brézillon au nom de l'Amicale des directeurs lors de la réunion de la section des distributeurs du 13 janvier 1928. *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 15 février 1928, n°41.
5. Vœu présenté lors de l'Assemblée générale de l'Amicale des directeurs du 24 janvier 1928. Cité dans *La Cinématographie française*, 28 janvier 1928, n°482.

va pas sans critiques[1]. Le décret paraît le 18 février 1928[2]. Les acquis du décret ne sont pas négligeables. Le cinéma obtient un statut, rendant l'exploitation libre. Le contrôle des films est modifié par rapport au décret de 1919 : le visa est désormais accordé par une Commission de contrôle de trente-deux membres représentant à la fois l'administration et la profession. La Commission de contrôle, présidée par Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, comprend seize membres de l'administration représentant neuf ministères (Beaux-Arts, Intérieur, Affaires étrangères, Guerre, Marine, Colonies, Commerce, Justice, Agriculture), huit représentants de l'industrie cinématographique (pour les producteurs, Charles Delac et Robert de Maroussem ; pour les auteurs de films, Germaine Dulac et Charles Burguet ; pour les exploitants, Léon Brézillon et Raymond Lussiez ; pour les artistes, Jean Toulout[3] et Gabriel de Gravone), ainsi que huit personnes « choisies en fonction de leur compétence spéciale », personnalités plus ou moins impliquées dans l'industrie cinématographique. On y trouve Jean Sapène, Louis Aubert, Charles Gallo, Robert Hurel, un représentant de la Société Kodak-Pathé, M. Olivier, le vice-président de la Société des gens de lettres, M. Renard, et Charles Méré, président de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques[4].

Le décret manifeste le souci des pouvoirs publics en général, et d'Edouard Herriot en particulier, de se protéger de l' « invasion américaine ». Devant la commission, pour vaincre les dernières hésitations, Herriot insiste sur cette menace et s'en prend à cette « offensive violente, cupide, agressive des étrangers qui veulent tuer la production française[5] » puis lit la lettre de Paul Claudel à William Hays où l'ambassadeur français se plaint de la propagande anti-française menée par les Américains[6], qu'il voit comme « une plainte, une accusation et un réquisitoire[7] ». Ensuite, lors de la présentation du décret au Conseil d'Etat, Herriot précise que son ambition est bien « de prémunir notre pays, bien moins contre un accaparement commercial, que contre une véritable emprise intellectuelle et morale[8] ». Concrètement, le décret énonce que, pour l'accord du visa, sont pris en compte « l'ensemble des intérêts nationaux en jeu, et spécialement l'intérêt de la conservation des mœurs et traditions nationales » (art. 6). Chaque film étranger doit être présenté à la

1. L'Amicale se plaint que « M. le Ministre renon[ce] à faire aboutir par la loi législative le projet soumis à l'examen de la corporation et [veut] faire appliquer par décret des mesures tout à fait nouvelles dont les Directeurs n'ont pu obtenir communication du texte précis ». Elle reproche ensuite au ministre de placer « la corporation devant le fait accompli ». Communiqué de l'Amicale des directeurs cité dans *Hebdo-Film*, 4 février 1928, n°623.
2. *Journal Officiel,* 19 février 1928. Cf. Annexe n° 15 : « Décret Herriot, 18 février 1928 ».
3. Jean Toulout (1887-1962) : acteur de premier ordre dans les années vingt en trente (notamment sous la direction de Germaine Dulac, Abel Gance, André Hugon ou Marcel L'Herbier), il participe également aux débats sur la politique du cinéma français en raison de son rôle au sein de l'Union des artistes. Il est donc présent dans les réunions pour le contingentement ainsi que dans le Conseil supérieur du cinématographe.
4. Composition de la commission de contrôle des films, constituée par arrêté du 1e mars 1928. Arch. Nat., F21 4695/A 2. b.
5. Cité par R. Jeanne, dans « Le statut du cinéma », *Le petit journal*, 2 mars 1928.
6. Lettre de Paul Claudel à William H. Hays, datée du 2 décembre 1927 et déjà citée *supra*, p.143. Cf. annexe n°10.
7. Cité par R. Jeanne, dans « Le statut du cinéma », *art. cit.*
8. Lettre d'Edouard Herriot au vice-président du Conseil d'Etat, datée du 26 janvier 1928. Arch. Nat., F21 4695/A 2. a.

Commission de contrôle « dans la version exacte et intégrale où il a été projeté ou est projeté dans son pays d'origine et avec une reproduction exacte et intégrale du titre et des sous-titres dont une traduction en français doit être fournie » (art. 4). Ces deux précisions permettent ainsi à la Commission d'interdire tout film étranger dit « anti-français » et celui-ci ne peut plus être modifié uniquement pour la France afin d'y être exploité. Enfin, en ce qui concerne la réglementation de l'entrée des films étrangers au sens strict, une seule phrase l'évoque : la commission « prend en considération (…) les facilités d'accession des films étrangers dans les divers pays d'origine » (art. 6). S'agit-il d'un contingentement sur la base de la réciprocité ou d'un échange de licences entre pays producteurs ? Le flou du décret permet bien des accommodements.

Les modalités de l'entrée des films étrangers sont précisées par la nouvelle Commission de contrôle qui élabore un premier règlement de contingentement le 12 mars 1928[1]. Ce dernier commence par distinguer deux catégories de films français (art. 2 à 4) : les films de première catégorie sont ceux dont l'essentiel de l'équipe est de nationalité française (maison de production, scénariste, réalisateur, les trois quarts au moins des rôles de premier plan, équipe technique) et dont les scènes à décors ont été tournées en France « dans des studios appartenant à des maisons françaises ». Dans les films français de seconde catégorie, chaque poste doit comporter « au moins 50 % d'éléments français. » Pour la période du 1e mars 1928 au 30 septembre 1929, un maximum de 500 films étrangers pourront être introduits en France (art. 6). Par ailleurs, un producteur ayant vendu à l'étranger un film de première catégorie peut faire exploiter sept films étrangers en France (art. 7). Enfin, le règlement rappelle que la censure peut être appliquée à des films anti-français. Les répercussions sont même aggravées par rapport au décret Herriot : une compagnie ayant produit ou distribué par le passé un film qui a « porté atteinte au bon renom de la France » peut se voir refuser l'accès au marché français pour l'ensemble de sa production (art. 10). On le voit, le projet présenté par les producteurs et adopté par la Commission Herriot a largement inspiré ce règlement de contingentement, qui en reprend les axes principaux.

Au sein de la Commission de contrôle, Charles Gallo demande, au nom des distributeurs,[2] la mise en place de mesures transitoires chargées de faciliter l'application du décret et de son règlement[3]. Ces mesures sont, pour Gallo, indispensables aux distributeurs, tributaires des marchés déjà conclus. Pour faciliter la soudure, Jean Sapène met au point un « additif », accepté par la Commission le 4 avril 1928. Cet additif autorise

1. Arch. Nat., F21 4695/A 2. a. Cf. Annexe n° 16 : « Règlement de contingentement, 12 mars 1928 ».
2. Il transmet là les résolutions de la section des distributeurs, lors de la réunion du 20 mars 1928. *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 15 avril 1928, n°43.
3. Réunion de la commission du 4 avril 1928. Arch. Nat., F21 4695/A 2. b. L'additif au règlement est également reproduit dans *La Cinématographie française*, 7 avril 1928, n° 494.

les maisons de distribution à introduire « 40 % du chiffre des films introduits par chacune d'elles dans l'année 1927 ». Par ailleurs, une nouvelle contrainte est ajoutée aux producteurs/distributeurs : le quota reste de sept films étrangers pour un film français, mais il ne pourra « être introduit plus de quatre films pour un pays acheteur ». Cette dernière mesure est prise pour empêcher la production de films de médiocre qualité destinés à être vendus aux Etats-Unis seulement et uniquement pour pouvoir écouler les films américains : toute production française, pour pouvoir bénéficier du quota 1/7, doit être achetée « dans au moins trois pays étrangers producteurs de films ».

Les premières réactions au décret Herriot sont partagées. Le point qui soulève le plus de mécontentement est l'institution de la commission de censure. La nouvelle commission, qui représente désormais à la fois les pouvoirs publics et les professionnels, annonce une libéralisation de la censure. Mais les professionnels s'offusquent de la surreprésentation des fonctionnaires ainsi que de la présence de huit « personnes choisies en fonction de leur compétence spéciale », dont on ignore tout. Les communistes, à la Chambre[1] comme dans *L'Humanité*, se soulèvent contre cette nouvelle commission à qui l'on confie tous les pouvoirs, mais dont les capacités de jugement sont mises en doute :

> Diable, le cinéma est, comme nous l'avions prévu, en bonnes mains. Quelques rares artistes de cinéma, mais pléthore de policiers et de fonctionnaires des ministères de la guerre, de l'intérieur. La Sûreté générale y est doublement représentée par son directeur et son sous-directeur. Il y a des officiers de l'armée de terre et de mer !
>
> Et ce sont ces bizarres « cinéastes » qui devront juger et condamner les films qui leur seront proposés.[2]

Les communistes ne sont pas les seuls et les périodiques n'hésitent pas à user de libellés provocateurs : le décret est un « décret de Moscou[3] », un « meurtre de la liberté[4] » ! Pour Charles Jouet, dans *Le Populaire*, le décret a été pris « contre la liberté, contre le cinéma[5] ».

En ce qui concerne les mesures de protection du film français, les réactions au décret sont cohérentes avec les opinions des différents protagonistes d'avant le décret, les uns applaudissant cette mesure de

1. Le député communiste de la Seine, André Berthon, prend à parti Edouard Herriot dans la séance du 10 mars. *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 15 mars 1928, n°42.
2. L. Moussinac, « Des cinéastes mélangés », *L'Humanité*, 2 mars 1928.
3. E. Vuillermoz, *Le Temps*, 11 février 1928. BnF-ASP, Fonds Moussinac, 4°COL 10/14 (10). Vuillermoz reprend l'idée un peu plus tard et critique cette « "supercensure" nantie de pouvoirs si dictatoriaux que son statut semble avoir été rédigé par des commissaires soviétiques. Un véritable décret de Moscou, au sens le plus actuel du mot ! ». *Le Temps*, [sd]. BiFi, Fonds Abel Gance, GANCE 489 B 101.
4. J. Tedesco, *Cinéma*, [sd]. BiFi, Fonds Abel Gance, GANCE 489 B 101.
5. Ch. Jouet, « Contre la liberté, contre le cinéma », *Le Populaire*, 19 février 1928, n°1842.

protection de la culture française, les autres conspuant une mesure économique dictatoriale[1]. Les exploitants continuent donc leur campagne contre toute mesure susceptible de restreindre le nombre de films mis à leur disposition.

William H. Hays à Paris : la MPPDA au secours du cinéma américain

Outre l'opposition des directeurs, ce règlement provoqua l'ire des maisons américaines. C'est en particulier l'article 7 du règlement, celui qui impose l'achat de films français, qui soulève le plus d'objection, en vertu du principe de la liberté du commerce. Dès le mois d'avril, William Hays est à Paris pour négocier avec Edouard Herriot, les parlementaires et la commission du cinéma. Le 20 avril, Hays écrit à Herriot pour lui demander rendez-vous et lui présenter les propositions américaines : les films américains « ne comprendront plus aucune scène blessante pour les sentiments des Français », l'industrie américaine œuvrera pour le succès des films français aux Etats-Unis et une enquête doit être menée afin de développer la coopération franco-américaine. Hays propose en particulier aux professionnels français de venir observer le fonctionnement de Hollywood, pour s'en inspirer et progresser, ce qui n'est pas sans rappeler les suggestions de Valentin Mandelstamm. Le temps que cette enquête se fasse, Hays demande la levée du règlement du 12 mars et de l'additif du 4 avril. Il demande également qu'un certain nombre de points soient revus par la commission. L'article 4 du décret – qui prévoit que tout film étranger doit être présenté dans la même version dans le pays d'origine et en France – ne doit pas être « appliqué d'une façon contraire aux intérêts des importateurs de films américains ». Enfin, après des promesses et des requêtes, Hays n'hésite pas à avoir recours à la menace, en annonçant à Herriot que, si la situation restait la même, les compagnies américaines n'auraient plus qu'à quitter la France :

> Le régime envisagé entraîne pour notre exploitation une perte nette et précise, au point que pas un administrateur de compagnie américaine de cinéma travaillant actuellement en France ne pourrait justifier vis à vis de ses actionnaires la continuation de ses affaires dans votre pays. En conséquence, je regrette de dire qu'au cas où il ne vous serait pas possible d'acquiescer aux propositions et aux requêtes qui viennent de vous être exposés, il ne resterait à l'industrie américaine que l'alternative à savoir de suspendre complètement ses affaires en France...[2]

1. Ainsi, dans *Le Populaire*, Charles Jouet revient régulièrement sur la question du contingentement tout au long de 1928. Il ne croit absolument pas à l'efficacité du contingentement : « le film français, n'ayant plus de concurrents sérieux, faiblirait en qualité » (19 février 1928, n°1842), ou encore : « Il faut de bons films et voilà tout » (4 mars 1928 ; n°1856).
2. Lettre de William Hays à Edouard Herriot, 20 avril 1928. Arch. Nat., F[21] 4695/A 2. b.

Les menaces de Hays sont relayées par celles des compagnie américaines, qui font craindre la levée des ventes de films américains aux exploitants français et le renvoi du personnel français, ce qui représente plusieurs milliers d'employés[1]. Pour l'occasion, il se crée un « comité de défense du personnel français des maisons américaines de cinéma » chargé de plaider auprès des pouvoirs publics la levée du contingentement[2]. Opportunément, les premiers jours du mois de mai voient l'arrivée en France du couple vedette de Hollywood, Mary Pickford et Douglas Fairbanks. Venus officiellement en vacances sur la Riviera, leur présence sonne comme la manifestation de la gloire hollywoodienne et du manque à gagner potentiel en cas d'adoption de mesures protectionnistes. Lors d'une interview donnée par Fairbanks, ce dernier donne même son avis sur le contingentement et insiste sur la place négligeable de la France dans l'économie hollywoodienne[3]. Autrement dit, Hollywood n'hésiterait pas à se passer du marché français si besoin était. C'est dans ce contexte tendu que commencent les négociations entre Hays et la Commission de contrôle. Au cours de deux journées bien remplies – le 3 et 4 mai 1928 – les Français et les Américains s'affrontent rue de Valois. La composition de ces réunions atteste de leur importance puisqu'on y trouve toutes les grandes personnalités de l'industrie cinématographique française, producteurs (Charles Delac et Robert Hurel), distributeurs (Louis Aubert), exploitants (Léon Brézillon et Raymond Lussiez), auteurs (Charles Burguet, Germaine Dulac) et le sous-directeur des Beaux-Arts, René Gadave. Le 3 mai au matin, la commission prend connaissance de la lettre de Hays. Edouard Herriot, après avoir rencontré une première fois Hays[4], estime que les demandes du président de la MPPDA sont, en grande partie, impossibles à satisfaire. Le décret ministériel du 18 février, dont Hays souhaitait la suppression d'un paragraphe, ne peut être modifié à la demande d'une industrie étrangère. Seul le règlement pourrait faire l'objet de légères variations. Herriot a alors suggéré au président de la MPPDA de se rendre à la commission afin de trouver un compromis. L'après-midi, la commission, sous la présidence de Louis Lumière, accueille William Hays, qui annonce d'emblée ses réclamations, qui ont légèrement changé depuis la lettre du 20 avril. Il plaide pour un assouplissement de l'article 10, qui annonce des sanctions pour les compagnies dont des films ont pu, par le passé, « porter atteinte au bon renom de la France ». Hays accepte le principe d'une sanction pour l'avenir, « mais non une rétroactivité dans le passé ». C'est surtout l'article 7 du règlement qui pose problème. Cet article impose une obligation d'achat dont le principe même est discutable, selon Hays, car contraire à la liberté commerciale

1. L. Wahl, « Huit mille employés français sur le pavé ? », *L'Œuvre*, 28 avril 1928. BnF-ASP, Fonds Moussinac, 4°COL 10/14 (10).
2. R. Jeanne, « Un comité de défense du personnel français des maisons américaines de cinéma », *Le Petit journal*, 27 avril 1928. L'existence de ce comité est également précisée dans une note de la direction générale des Beaux-Arts, [1928]. Arch. Nat., F[21] 4695/B 1. a.
3. « Douglas Fairbanks et le décret sur le cinéma », *Le Populaire*, 13 mai 1928, n°1925.
4. La rencontre a lieu une première fois le 1[e] mai, en présence de Henry C. Mac Lean, attaché de l'ambassade des Etats-Unis. *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 15 mai 1928, n°44.

> C'est le principe même qui est discutable : on ne peut obliger personne à acheter ; l'achat suppose la liberté de choix et la prise en considération de l'objet acheté. La France a réussi à imposer sa suprématie dans les lettres et les arts du fait de leur supériorité et non par voie de contrainte.
>
> Il faut en faire de même pour le cinématographe.[1]

Par l'utilisation habile de la flatterie, William Hays obtient rapidement gain de cause[2] et la commission propose un nouvel article en remplacement de cet article 7. Pour exploiter sept films étrangers en France, une compagnie devra, non plus en *vendre* un à l'étranger, mais en *produire* un en France. Une nouvelle possibilité s'offre aux compagnies étrangères : une compagnie qui exploite, à l'étranger, un film français, pourra exploiter deux films étrangers en France. Le système des licences est donc conservé, mais l'obligation de la vente supprimée. Les compagnies américaines sont fortement incitées à produire des films français, qui doivent « faire honneur à la France » (art. 5) pour pouvoir bénéficier de la protection. La commission se prémunit ainsi contre la multiplication des « films de contingentement ». Résumant la situation, Hays voit donc trois façons d'exploiter en France des films étrangers : en produisant des films français, en exploitant à l'étranger des films français ou encore en rachetant des licences[3]. Après un dîner offert par Hays à la sous-commission à l'Hôtel Crillon, la séance du 5 mai est plus rapide, l'essentiel des décisions ayant été prises lors de la réunion puis lors du dîner... Toutes les modifications demandées par Hays le 4 mai sont acceptées, ainsi qu'une autre proposition américaine : en ce qui concerne les mesures transitoires, les maisons de distribution peuvent désormais introduire 60 % (et non plus 40 %) des films importés dans l'année 1927[4]. Le nouveau règlement validant ces dispositions est adopté le 21 mai 1928[5]. William Hays se déclare « satisfait » et clame que « le plus important est l'esprit de collaboration qui anime l'industrie américaine ». Pour consolider cette collaboration, il nomme un représentant de la MPPDA à Paris, Harold L. Smith, qui représentera sur place « toute l'industrie cinématographique américaine organisée » afin de traiter avec la Chambre syndicale – qui est chargée de la gestion des permis d'exploitation[6] – et de mener les négociations pour les futurs règlements de contingentement à la place de Hays[7].

1. Procès-verbal de la séance du 3 mai 1928, après-midi. Arch. Nat., F^{21} 4695/A 2. b.
2. A vrai dire, les producteurs français ne sont pas non plus tous favorables à cette disposition. Lors de la réunion du 3 mai au matin, Louis Aubert, au nom de la Chambre syndicale, plaide pour la suppression de l'obligation de la vente.
3. Un distributeur peut racheter des licences lorsque le producteur qui en est le titulaire ne les utilise pas lui-même. Cela permet donc aux maisons de distribution qui ne sont pas également productrices d'acquérir des films étrangers. Si beaucoup de professionnels craignent un trafic de licences, vendues à prix d'or, le principe en lui-même n'est pas illégal.
4. Procès-verbal de la séance du 4 mai 1928. Arch. Nat., F^{21} 4695/A 2. b.
5. Cf. Annexe n° 17 : Règlement de contingentement, 21 mai 1928.
6. « La Chambre syndicale tiendra un livre à souche. L'un des feuillets restera à la souche, l'autre sera remis à la Commission de contrôle et le troisième au bénéficiaire. Chaque permis portera un numéro de série. Ce permis sera établi en 9 exemplaires (7 pour l'exploitation en France et 2 pour la vente à l'étranger). » *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 15 juin 1928, n°45.
7. Le règlement précise en effet que les mesures annoncées sont annuelles et peuvent donc être modifiées d'une année sur l'autre.

Les conséquences du contingentement mis en place en 1928

Les répercussions du décret Herriot, qui a entre février et mai perdu une grande partie de son contenu, sont difficiles à mesurer en ce qui concerne la protection du cinéma français. L'étude des statistiques ne permet pas de mesurer de grands changements[1]. Si le nombre de films américains décroît sensiblement en 1929, passant de 313 à 211, ce n'est probablement pas imputable au contingentement, mais plutôt au passage au parlant. La baisse du nombre de films français distribués, qui passent de 94 à 53, montre bien que le contingentement n'a pas permis le décollage de la production française. Une note de la Chambre syndicale indique que le nombre de permis accordé pour chaque film français dépasse largement les besoins de l'exploitation française. Revenant sur le décret de 1928 et l'intervention des Américains, elle dresse le bilan suivant :

> a) Du 1e mars 1928 au 31 décembre 1928, il a été accordé aux films français *403 permis d'importation.*
>
> b) par application des mesures transitoires, 66 films français produits du 1e octobre 1927 au 1e mars 1928 ont obtenu *465 permis d'importation.*
>
> c) Enfin, la commission accepta par l'application de la tolérance de 60 % l'entrée de *298 permis.*
>
> C'est à dire que pendant cette période *1166 permis d'importation* furent livrés au commerce, alors que les besoins des salles françaises étaient pleinement couverts avec beaucoup moins de la moitié.[2]

Pour les dix premiers mois de l'application du décret et des mesures transitoires, l'échange des licences permet à lui seul l'entrée théorique[3] de plus de mille films étrangers. Ce chiffre n'est d'ailleurs même pas atteint, puisque, selon la même note et pour la même période, seuls 327 films étrangers ont été effectivement présentés à la censure (dont 218 films américains). Le contingentement tel qu'il a été conçu permettrait donc l'entrée d'un nombre de films étrangers largement supérieurs aux besoins de l'exploitation, si bien que l'écrasante majorité des licences n'aurait pas été utilisée ! Par ailleurs, les autres mesures prises par le décret Herriot ne semblent pas non plus avoir eu de grand impact. Ainsi, l'interdiction de montrer en France des films dans une version différente de celle d'origine n'a semble-t-il pas été appliquée, puisque dès novembre 1928, Yves Chataigneau se plaint auprès de Valentin Mandelstamm : la version projetée en France de la production

1. Cf. Annexe n°2.
2. « Note sur le contingentement des films étrangers », remise par la Chambre syndicale au Conseil supérieur du cinématographe. [1932?]. Arch. Nat., F12 9407.
3. L'obtention d'un permis n'implique pas qu'il soit effectivement utilisé.

Paramount *Gentlemen Prefer Blondes* serait tronquée et ne reproduirait pas les scènes montrant la vie française sous un jour défavorable[1]. L'année suivante, Yvon Delbos, à la Chambre des députés, évoque deux films dont la version originale est différente de la version française : *L'Arche de Noé*[2] et *Paris*[3], qui aurait été présenté aux Etats-Unis avec pour publicité : « La jeunesse y apprendra les périls de Paris. Garçons et filles en seront instruits »[4]. Les dispositions de Herriot pour empêcher la représentation négative de la France sont visiblement restées lettre morte. L'ultime session de négociations entre la Commission et William Hays laisse d'ailleurs à penser que le plus important pour l'industrie française a été de ne pas perdre la face. Charles Gallo, secrétaire général de la Chambre syndicale, prie en effet Hays de « donner des instructions autour de lui pour que la presse américaine (…) ne présente pas comme une grande victoire de l'industrie américaine l'accord qui vient d'être établi[5] ».

La réalité du texte est en effet largement en-deçà des espérances, mais l'idée est née et le principe fermement établi. L'optimisme est donc de mise : le cinéma a obtenu un statut qui le rapproche du théâtre, les professionnels sont intégrés dans la commission de contrôle et un décret fixe désormais l'idée que le cinéma français – et par là même la culture française – doit être protégé contre l'impérialisme américain. René Jeanne, tout en pesant ces mots, montre bien combien le décret de 1928 est vecteur d'espérances :

> Que vaut cet accord ? Il semble bien qu'il n'a été rendu possible que grâce à une série de concessions faites par les Français, mais il est certain qu'il représente pour nous une indiscutable victoire en ceci que les Américains ont été forcés d'admettre le principe d'une protection du film français sur le territoire français et aussi la volonté formelle qu'a notre gouvernement de ne pas laisser les auteurs de films étrangers propager des idées fausses sur notre pays.[6]

De même, Paul-Auguste Harlé, revenant sur les six premiers mois de 1928, voit dans l'élaboration du décret Herriot « l'évènement le plus remarquable » qui a permis l'unification du corps cinématographique :

> Si l'on veut bien observer que l'*unanimité* est actuellement totale pour l'acceptation de ce grand principe [le contingentement], totale non seulement entre directeurs, loueurs et producteurs, mais entre firmes françaises et étrangères, on reconnaîtra que cette union, qu'au mois de mai dernier on eût cru impossible, est bien un fait accompli.[7]

1. Lettre de Yves Chataigneau à Valentin Mandelstamm, datée du 8 novembre 1928. Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger. 0-XXXIV – 100.
2. *L'Arche de Noé* est un film de la Warner réalisé par Michael Curtiz en 1928. Le film met en parallèle l'épisode biblique de l'arche de Noé et la vie de soldats pendant la Première Guerre mondiale.
3. *Paris* est un film MGM réalisé par Edmund Goulding en 1926. Un jeune milliardaire américain y découvre les bas-fonds parisiens en compagnie d'une jeune femme (Joan Crawford) fiancée à un apache.
4. Compte rendu de la séance de la Chambre des députés du 9 novembre 1929. Reproduit dans *Hebdo-Film*, 14 décembre 1929, n°720.
5. Procès-verbal de la séance du 4 mai 1928. Arch. Nat., F^{21} 4695/A 2. b.
6. R. Jeanne, « Et maintenant au travail ! », *Le Petit journal*, 11 mai 1928.
7. P. A. Harlé, « Elaborer un programme », *La Cinématographie française*, 2 juin 1928, n°500.

Le principe du contingentement, adopté par de nombreux pays européens, est même, à demi-mots, accepté par la Société des Nations. Lors de la conférence de Genève pour l'abolition et la réglementation sur les importations et les exportations, les Américains plaident pour que la liberté du commerce soit appliquée au cinéma. Le délégué américain, Hugh Wilson, s'en prend en particulier à la France et sa toute nouvelle réglementation, qu'il considère comme contraire à l'esprit de la convention pour la suppression des prohibitions. A l'inverse, le représentant de la France, Daniel Serruys[1], revendique le caractère culturel du film qui justifie une protection de l'Etat[2]. Le point de vue français l'emporte et, comme s'en félicite Charles Delac, le nouveau président de la Chambre syndicale, l'établissement du principe de la protection des biens culturels est acquis :

Pour la première fois à Genève, au sein même de la Société des Nations, un bloc européen s'est formé qui a enlevé de haute lutte contre le délégué américain, le maintien de la théorie du contingentement pour le film. C'est que le film dans l'esprit européen n'est pas une marchandise ordinaire.[3]

Les vicissitudes du contingentement : janvier-septembre 1929

En dépit de la prétendue « unanimité » de 1928, le contingentement redevient problématique dès l'année suivante. Au début de l'année 1929, la Chambre syndicale fait le bilan du décret Herriot, de son application et de ses limites. La Chambre déplore en particulier le nombre trop important de fiches en circulation : ces fiches n'ayant pas été toutes utilisées, se pose la question de leur durée de validité[4].

Exploitants et producteurs trouvent un accord

Les producteurs proposent alors une réévaluation du quota sur la base d'un film français échangé contre cinq films étrangers (et non plus sept), avec un nombre maximum de 500 films français et étrangers à

1. Daniel Serruys (1875-1950), haut fonctionnaire français délégué à la SDN après la Première Guerre mondiale. Il est le président du comité économique de la Société des Nations et le vice-président du comité de l'Empire français.
2. « La question des contingentements européens à la Société des Nations », *La Cinématographie française*, 21 juillet 1928, n°507.
3. *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 15 août 1928, n°47.
4. « Le contingentement : la situation en France à la suite du décret du 18 février 1928 », rapport adopté lors de la réunion du Comité directeur du 16 janvier 1929. *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 1e février 1929.

introduire sur le marché[1], tandis que les directeurs demandent eux un minimum de 600 films. Dans un premier temps, l'entente ne semble pas difficile à atteindre, le Comité directeur de la Chambre syndicale félicite les partis en présence et s'apprête à proposer au ministre les modalités d'un règlement qui règlerait la question de la durée et de la validité des fiches, comprendrait, pour une année encore, des mesures transitoires et prendrait en compte les desiderata des différentes branches de l'industrie :

> 1° Etant admis qu'il sera produit environ 80 films français pour la prochaine année cinématographique, chacun de ceux-ci recevrait trois fiches, permettant l'importation d'autant de films étrangers ;
>
> 2° Il est admis, sur la proposition de M. Aubert, que chaque maison de location aurait le droit d'exploiter librement 20 % du nombre de films par elle introduits en France l'année précédente, avec un minimum de 4 films par maison ;
>
> 3° Sur la proposition de M. Kastor, les fiches actuellement entre les mains des producteurs et distributeurs (300 environ) seraient échangées après accord avec les détenteurs dans la proportion de quatre pour une.
>
> La situation en 1930 deviendrait donc :
>
> Films français.....80
>
> Films étrangers à importer contre valeurs des films français (80x3).....240
>
> Films étrangers à exploiter librement par les maisons de location.....200
>
> Films étrangers à importer contre nouvelles fiches consolidées.....75
>
> TOTAL : 595[2]

Le 1e mai, ce projet est envoyé au nouveau sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, André François-Poncet et à la Commission supérieure du cinéma, chargée d'examiner le nouveau règlement de contingentement. Le rapport remis par Charles Delac insiste sur la communion d'esprit qui a guidé la rédaction du projet. La plus grande partie des groupements syndicaux s'est en effet concertée : les diverses sections de la Chambre syndicale, le Syndicat français des directeurs, la Société des auteurs de films, l'Union des artistes et l'Association professionnelle de la presse cinématographique ont tous participé à la réflexion[3].

Hollywood en guerre pour le statu quo

Si la corporation cinématographique fait enfin consensus, il n'en est pas de même des Américains, qui utilisent les différents moyens mis à leur disposition pour faire pression sur les négociations. A la Chambre

1. Section des producteurs, réunion du 29 janvier 1929. *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 15 février 1929.
2. Réunion du Comité directeur, 27 février 1929. *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 15 mars 1929.
3. Projet de modification du règlement de 1928, remis à André François-Poncet le 1e mai 1929. Arch. Nat., F21 4695/B 1. c.

syndicale tout d'abord, les délégués officiels de la MPPDA refusent de venir donner leur point de vue. Seul Adolphe Osso, directeur de la SAF Paramount et vice-président de la Chambre syndicale, relaie les souhaits des compagnies américaines. Avec tact, il se déclare partisan d'une protection du film français, mais plaide pour la suppression du contingentement ou tout au plus pour le maintien d'un *statu quo* dans un habile discours qui vise à encourager la suppression du contingentement, dans l'idée d'obtenir des accords commerciaux plus avantageux :

> Les producteurs français ont une partie magnifique à jouer. Si vous pouviez arriver à être les premiers à supprimer le contingentement, cela entrainerait beaucoup d'autres pays à faire de même. Et vous auriez la reconnaissance des Américains, reconnaissance qui se traduirait par des accords commerciaux.
>
> Pourquoi ne pas rester dans la situation actuelle pour la saison prochaine et ne pas continuer d'accorder aux étrangers le droit d'importer 60 % de leurs productions importées en France en 1927 ? Ce serait le statu quo ![1]

Louis Aubert, parti à New York, probablement à la fin du mois de janvier, pour tâcher de connaître les vœux de William Hays, reçoit le même discours. Le « tzar du cinéma » lui demande le maintien de la clause transitoire des 60 %, ce à quoi s'oppose le président honoraire de la Chambre, arguant que ces mesures transitoires ne peuvent s'appliquer que pour une première année et ne sauraient donc être maintenues à l'infini[2]. A l'ambassade des Etats-Unis enfin, Henry C. Mac Lean, l'attaché commercial, entreprend de convaincre François-Poncet. Ils se rencontrent le 2 mars afin de relayer les griefs de la cinématographie américaine vis-à vis du projet soumis par la Chambre syndicale. François-Poncet, prudent et confronté pour la première fois à des négociations avec Hollywood, reste mesuré et se contente de demander un rapport faisant le point sur la situation des compagnies américaines et sur leurs requêtes. Un mois plus tard, le 11 avril, Mac Lean, après consultation des différents acteurs, remet son rapport où il plaide pour la suppression pure et simple du contingentement :

> L'industrie américaine du film désire faciliter l'échange le plus libre de bons films, sans distinction aucune du lieu de leur production, mais elle pense que la théorie qu'un pays peut augmenter notablement le développement de cette industrie par l'imposition de restrictions arbitraires est essentiellement erronée. (…)
>
> L'expérience a démontré que les restrictions artificielles ne font qu'entretenir les incompétents, producteurs de films de qualité inférieure, et ne profitent en rien aux producteurs qualifiés.[3]

1. Réunion du Comité directeur du 16 janvier 1929. *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 1e février 1929.
2. Réunion du 5 février 1929. *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 15 février 1929, p. 4. C'est Robert Hurel qui, lors de la réunion du 16 janvier, avait proposé l'idée de ce voyage aux Etats-Unis : « Faisons ce qu'a fait l'étranger : M. Hays est venu à Paris. Allons à New-York ! ».
3. Lettre de Henry C. Mac Lean à André François-Poncet, 11 avril 1929. Arch. Nat., F21 4695/B 1.a.

Les représentants des intérêts américains reprennent l'argumentaire qui était le leur avant les négociations de 1928 : le cinéma français, qui produit essentiellement des films médiocres, ne peut remplacer le film américain, et ne peut compter sur le contingentement pour progresser, ni en quantité ni en en qualité. Ils insistent également sur le manque à gagner qu'a constitué le contingentement pour leurs affaires. La période de flottement avant l'adoption du nouveau contingentement est également problématique :

> Les compagnies américaines sont prêtes à passer des contrats avec les directeurs de salles pour la saison prochaine, mais attendent, pour s'engager, d'être fixées sur le nombre de films qu'elles pourront distribuer.

Pour remédier à la situation, Mac Lean demande la suppression du contingentement et le retour du libre-échange. Selon le principe de la réciprocité, les compagnies américaines ne demandent

> qu'à être autorisées à poursuivre leurs affaires en France avec la même liberté accordée aux étrangers exerçant leur commerce aux Etats-Unis, où aucune restriction n'existe vis-à-vis de la distribution des films étrangers.

La MPPDA et le gouvernement américain[1] imposent une ligne de conduite qui va de l'indifférence à l'intransigeance et aucune modification du règlement de contingentement ne paraît possible. Cette ligne de conduite se durcit encore avec le projet présenté par la Chambre syndicale. La réaction d'Adolphe Osso à ce projet est significative. Il menace la France de « graves ripostes économiques de la part des Etats-Unis et même la fermeture des agences de films américaines installées en France[2] ». Depuis Hollywood, le consul de France à San Francisco et Los Angeles, Henri Didot, reçoit les plaintes de l'industrie américaine :

> Un grand mécontentement règne dans le monde cinématographique d'Hollywood à propos du contingentement 1-3 qui doit prochainement entrer en vigueur. J'ai vu tous les principaux producteurs qui ne parlent que de représailles et de boycottage.[3]

De fait, dès le début du mois d'avril, le conflit s'emballe et les compagnies américaines imposent un *lock-out*, suspendent les présentations et rompent leurs contrats. L'intervention d'Adolphe Osso quelques mois plus tôt montre bien que la réaction américaine n'a pas été improvisée, mais au contraire mûrement réfléchie. La France est unanime à dénoncer l'attitude des compagnies américaines. La Chambre syndicale semble s'étonner de cette décision de « saisir l'opinion publique de leur mécontentement sans préavis

1. Une lettre du chargé d'affaires par intérim de l'ambassade américaine, Norman Armour, témoigne de l'action menée par le gouvernement, puisqu'Armour indique avoir « reçu des instructions de mon gouvernement pour appeler l'attention [de François-Poncet] sur l'inquiétude avec laquelle le Gouvernement des Etats-Unis a observé les dispositions législatives et administratives prises dans les pays étrangers dans la mesure où elles affectent l'industrie cinématographique américaine ». Lettre de Norman Armour à André François-Poncet, datée du 12 avril 1929. Arch. Nat., F[21] 4695/B 1. a.
2. Réunion du Comité directeur, 27 février 1929. *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 15 mars 1929.
3. Lettre de Henri Didot à Edouard Herriot, datée du 19 avril 1929. Arch. Nat., F[21] 4695/B 1. a.

d'aucune sorte », d'autant plus que la Chambre s'est efforcée d'obtenir les suggestions des Américains[1]. Elle s'insurge également que de semblables mesures ne soient prises qu'à l'encontre de la France, alors que la plupart des autres pays européens ont désormais imposé des mesures protectionnistes. En effet, si différentes ambassades américaines en Europe ont adressé des réclamations contre les mesures de contingentement en ce début d'année[2], aucun *lock-out* n'est venu menacer ces pays. L'attention portée par les Etats-Unis à la France en particulier est probablement due à la volonté de montrer l'exemple et d'inciter les autres pays européens à ne pas aggraver leur contingentement, voire à les inciter à le supprimer. De fait, les ambassades européennes sont en contact permanent et s'informent régulièrement de l'attitude de chaque gouvernement face à Hollywood, afin de s'en inspirer[3]. A n'en point douter, à leurs yeux, si un pays venait à céder, ou au contraire à s'opposer fermement aux Américains, les autres pays suivraient.

Quand la MPPDA s'implique dans le conflit, par l'entremise de Harold L. Smith, c'est pour justifier la décision des compagnies américaines. Encore une fois, l'unique raison avancée est leur situation précaire et l'impossibilité matérielle dans laquelle elles sont de continuer leurs affaires :

> De certains côtés, nous avons été critiqués sévèrement pour avoir arrêté la vente de nos films en France, et notre action a été qualifiée de boycottage. Je vous demande de me croire lorsque je vous dis qu'il n'en est rien. Il est commercialement impossible pour nos sociétés de continuer à vivre avant de connaître les règlements qui s'appliqueront à la sortie de films étrangers en France dans l'avenir.[4]

L'argument est purement économique, et Smith se défend de mener une politique de colonisation des écrans cinématographique et blâme au contraire la production française, médiocre, et ses producteurs, trop prompts à accuser les Américains de leurs difficultés :

> Nos sociétés n'espèrent obtenir sur votre marche que la place qu'elles méritent par la qualité de leurs films. Elles n'ont pas le moindre désir d'étrangler le développement de l'industrie française, mais elles n'ont pas davantage l'intention d'être tenues pour responsables de ce que l'industrie française n'a pas réussi à atteindre les résultats que nous lui souhaitons tous sincèrement.

En dépit des justifications américaines, la situation se tend, d'autant plus que l'intransigeance des compagnies américaines se poursuit lors des négociations à la commission de contrôle des films. Au cours des

1. Comité directeur du 16 avril 1929. *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 1e mai 1929.
2. D'après les renseignements glanés par le MAE, l'Allemagne, l'Espagne, l'Italie et la Pologne ont également reçu des réclamations. Lettre de Corbin, directeur des Affaires politiques et commerciales au MAE, au sous-secrétaire aux Beaux-Arts, datée du 27 avril 1929. Arch. Nat., F21 4695/B 1. a.
3. D'après une nouvelle lettre de Corbin aux Beaux-Arts, le ministre des Affaires étrangères allemand promet de s'inspirer de l'attitude que choisira la France. Lettre de Corbin, datée du 7 juin 1929. Arch. Nat., F21 4695/B 1. a.
4. Lettre de Harold L. Smith au président [de la Commission de contrôle?], 1e mai 1929. Arch. Nat., F21 4695/A 2. b.

quatre réunions auxquelles ils participent[1], les délégués américains continuent de plaider pour la suppression du contingentement et refusent toute modification du règlement. Ils demandent également que la question soit réglée pour plusieurs années, à l'exemple de l'Angleterre où le contingentement a été décidé pour dix ans, afin de pouvoir négocier suffisamment à l'avance les contrats avec les exploitants[2], mais ne font aucune contre-proposition.

Afin de régler la situation, une sous-commission du contingentement est mise en place, composée par les représentants des industries française et américaine, dans l'espoir de mettre un terme à l'« attitude négative [qui] ne peut durer indéfiniment[3] » des Américains. Cette sous-commission, présidée par René Gadave, le sous-directeur des Beaux-Arts, se réunit les 4 et 10 mai[4]. Elle étudie de nouveau les différentes formes de protection du film français, comme le contingentement à l'écran ou un régime douanier particulier. Pour satisfaire les demandes américaines, la Commission propose en effet, le 4 mai, l'éventualité d'une taxe à l'importation dont les gains pourraient être versés à une caisse autonome gérée par la Chambre syndicale, dans le but d'aider la production des films français. Mais, dès la séance suivante, cette mesure est abandonnée :

> M. Delac rend compte des démarches qu'il a faites au sujet de cette taxe éventuelle auprès des administrations compétentes ; il en résulte qu'il n'est pas possible d'organiser à côté de la douane une caisse autonome, dont les recettes ne seraient pas versées au Trésor et recevraient une affectation spéciale.
>
> D'ailleurs, ce nouvel organisme ne pourrait être institué sans l'intervention du Parlement, ce qui demanderait peut-être un très long délai ; or, il est nécessaire d'aboutir sans retard.[5]

Cette dernière raison est par ailleurs amplifiée par le refus catégorique des Américains de reprendre leurs affaires en France tant que la situation n'aura pas été réglée. L'intransigeance des Américains peut s'expliquer de plusieurs façons. D'une part, comme on l'a déjà évoqué, la nécessité de « faire un exemple » a probablement joué. Par ailleurs, un autre facteur entre en jeu, celui de l'apparition du film parlant. Hollywood concentre alors l'essentiel de sa production sur la récente invention et doit donc protéger la situation des

1. Les délégués américains – Smith, Mac Lean et Bavetta, directeur de la filiale française de la Fox – rencontrent une première fois André François-Poncet le 20 avril. A leur demande, ils participent aux réunions de la Commission de contrôle des films puis à la sous-commission du contingentement, créée pour l'occasion. Les procès verbaux de ces différentes séances sont conservés aux Archives nationales : F^{21} 4695/A 2. b. et F^{21} 4695/B 1. a.
2. Réunion de la commission de contrôle des films, 20 avril 1929. Arch. Nat., F^{21} 4695/B 1. a.
3. Réunion de la sous-commission du contingentement, 4 mai 1929. Arch. Nat., F^{21} 4695/B 1. a.
4. Le 4 mai, on trouve du côté français Bernède (Cinéromans, représentant de Sapène), Bonardi, Burguet, Delac, Gallo, Lussiez et de Maroussem et du côté américain Bavetta (Fox), Byre (MGM), Lawrence (MGM), Mac Lean (ambassade), Osso (Paramount) et Schleiss. Le 10 mai, sont présents, du côté français Bernède, Bonardi, Brezillon, Burguet, Delac, Gallo, Lussiez et de Maroussem et du côté américain Bavetta (Fox), Byre (MGM), Canty (ambassade), Koenig (Warner Bros.), Mac Lean (ambassade), Osso (Paramount), Smith (MPPDA), Schless et Stein (Universal).
5. Réunion de la sous-commission du contingentement, 10 mai 1929. Arch. Nat., F^{21} 4695/B 1. a.

marchés étrangers afin d'y écouler les stocks de films muets qui ne trouvent plus preneurs aux Etats-Unis. Par le biais d'une diplomatie agressive, Hollywood s'efforce de garder les marchés ouverts. S'il est probable que les Américains n'ont jamais cru à une abolition du contingentement, l'ambition est, dès le début, de conserver un *statu quo* permettant la large pénétration des dernières bobines muettes en Europe. Paul Claudel a ainsi, dès le mois de janvier, eu connaissance des ambitions américaines :

> Notre Ambassadeur à Washington vient de porter à ma connaissance les termes d'une conversation confidentielle que son informateur à Hollywood[1] avait eue, le 27 janvier dernier, avec le représentant des producteurs américains de films, Mr Hays. (…)
>
> Les producteurs américains, qui avaient l'intention de demander l'abolition du contingentement des films en France (…) seraient actuellement disposés à accepter, pour l'année 1929, un arrangement analogue à celui qui avait été conclu, en avril dernier, par M. Herriot et par M. Hays au sujet de l'introduction, en France, des films américains.
>
> Toutefois les producteurs américains désireraient que l'initiative de cet arrangement vint soit du Gouvernement français soit de la Chambre syndicale française de la cinématographie.[2]

Dès janvier, l'attitude des Américains est donc arrêtée, l'intransigeance de façade et les menaces proférées ne visent qu'à pousser les Français à promettre un *statu quo* qu'ils ressentiront alors comme une victoire.

Patriotisme et défense du cinéma français

Du point de vue de l'opinion publique française, l'attitude inflexible des Américains suscite une condamnation quasi unanime et un sursaut de patriotisme. La presse s'émeut particulièrement du *lock-out* américain. Du côté des ardents défenseurs du contingentement, André de Reusse évoque le chantage insolent de « ces enfants gâtés que sont chez nous nos concurrents yankees[3] » et exhorte ses compatriotes à ne pas céder à ce *bluff.* Plus étonnant, ceux qui, habituellement, défendaient la liberté du commerce et la libre entrée des films américains critiquent sévèrement cette mesure, particulièrement dangereuse pour les exploitants. Si ce procédé « un peu brutal » n'est pas pris au sérieux par Emile Vuillermoz[4], l'affaire occupe la première page dans *L'Intransigeant* et le directeur en chef, Léon Bailby, prend lui-même la plume, sous le titre : « Sans-gêne », pour exposer son mécontentement :

1. Il s'agit probablement de Valentin Mandelstamm.
2. Lettre du Service des Œuvres au sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, datée du 4 février 1929. Arch. Aff. Etr., B^{40} 3, dossier 3.
3. A. de Reusse, « Menaces, révolution : utopie », *Hebdo Film*, 13 avril 1929, n°685.
4. E. Vuillermoz, « La grève de la faim », *Le Temps*, 13 avril 1929. BnF-ASP, Fonds Moussinac, 4°COL 10/14 (10). L'auteur parle de la « technique éminemment cinématographique du coup de théâtre » qui « provoque quelques sourires ».

> Brusquement, l'industrie cinématographique américaine, qui prend de plus en plus figure d'industrie d'Etat, nous supprimait sa production. Procédé de discussion intolérable.
>
> On a réussi, une fois à nous faire le coup Hays, le coup de la grosse voix. (…) L'intimidation, j'en suis persuadé, ne réussira pas cette fois. (…)
>
> Toute la profonde amitié que nous gardons aux Etats-Unis ne doit pas nous empêcher de leur faire savoir le déplaisir que nous causent certaines manières d'agir.[1]

Dans *Le Populaire*, traditionnellement réservé à l'égard des mesures allant à l'encontre de la liberté des échanges, la rédaction semble se diviser. Alors que Charles Jouet continue de briser des lances contre le contingentement dans sa rubrique habituelle[2], André Botta consacre trois articles au conflit entre les cinémas français et américain, se montre favorable à la protection du cinéma français et critique sévèrement l'attitude des compagnies américaines[3]. Est-ce pour conforter cette ligne plus critique qu'on a invité Germaine Dulac, « notre camarade et distinguée réalisatrice de films[4] », à s'exprimer dans les colonnes du journal ? Toujours est-il que celle-ci, déjà engagée dans la défense du contingentement, produit là un long article. Sous la forme d'un dialogue avec une Amérique – métamorphosée pour l'occasion en « anthropophage aux longues dents » –, l'article encourage les Français à accepter le départ des Américains, qui sauvera peut-être la production française et européenne :

> – Public, tu ne saurais te passer de mes films, de mes vedettes, Clara Bow, Evelyne Brent, Florence Vidor, Irène Rich, Eléonore Bordman ; de nos metteurs en scène : Georges Fitzmaurice, King Vidor, Sam Taylor...
>
> – Qu'importe, il nous restera Charlie Chaplin, le seul, l'unique...
>
> – Exploitant, comment travailleront tes écrans sans la production : Paramount, Metro-Goldwyn, Universal, noms lumineux que tu ne peux abandonner, firmes glorieuses qui possèdent le secret du beau, du seul, du vrai cinéma.
>
> – Mais si nous avons quelque mémoire, la Suède aussi réalisait de beaux films avant l'invasion de vos productions qui, bien que plus pacifique que celle d'Attila a tout dévasté néanmoins. L'Allemagne aussi faisait œuvre personnelle. Quant à la Russie, quelle leçon...[5]

Germaine Dulac, démontre ainsi que le cinéma européen, en s'unissant et en se réorganisant, peut faire front et survivre à l'absence de films américains sur les écrans. Face à la mauvaise volonté et aux menaces américaines, une certaine idée du patriotisme français reprend forme. A la Chambre syndicale, la séance qui a

1. L. Bailby, « Sans-gêne », *L'Intransigeant*, 17 avril 1929.
2. Charles Jouet continue en effet de défendre farouchement la liberté des échanges cinématographiques : « Jamais le protectionnisme dans l'art ne peut réussir » (9 mai 1929, n°2285) ; le contingentement « favoriserait encore davantage la culture du navet » (23 mai 1929, n°2299)
3. Ces articles se présentent sous la forme d'un dialogue entre l'auteur et « une haute personnalité du monde cinématographique ». André Botta y résume les différents griefs portés contre le cinéma américain, qu'ils soient structurels (accaparement des écrans français, pratiques économiques brutales, fermeture du marché américain, etc.) ou conjoncturels (lock-out). A. Botta, « A propos d'un lock-out : le cinéma français et le cinéma américain en guerre », *Le Populaire*, du 23 au 26 avril 1929 (n°2270, 2271 et 2273).
4. Préambule à l'article de Germaine Dulac, « L'eau coule sous les ponts », *Le Populaire*, 16 avril 1929, n°2292.
5. G. Dulac, *art. cit*.

lieu après l'annonce du *lock-out* est houleuse. Arthur Bernède[1], représentant des Cinéromans et porte-parole officieux de Jean Sapène[2], prononce un long discours, défendant le droit de la France à se protéger de la colonisation américaine :

> Sans être le moins du monde protectionniste, nationaliste, on doit approuver au moins le principe de contingentement des films cinématographiques en général, de ceux qui nous viennent des Etats-Unis en particulier. Non que l'art ait une patrie ni qu'il connaisse des frontières. Mais aussi bien ce n'est pas de lui qu'il s'agit, ou plutôt il s'agit de le défendre.
>
> Le vrai, c'est que l'Amérique est tout bonnement en train de nous coloniser. Et quand je dis nous, je n'entends pas seulement ni même principalement la France, mais bien l'Europe entière. Déjà, la production allemande n'a plus de germanique que le nom. Elle est à peu près tout entière entre les mains de la grande république d'Outre-Mer.
>
> D'où le danger. Ce ne serait pas pour leur valeur esthétique qu'on représenterait des films américains, ce serait pour des raisons purement commerciales. (…)
>
> Il convient donc de se défendre. On le fera sans ombre d'animosité et sans esprit de représailles, mais on ne peut consentir à laisser mourir ce nouvel art que la France a créé et qui, une fois de plus, lui serait confisqué par d'autres. Le dollar est roi, c'est entendu, mais il ne faut pas qu'il exerce sa domination au détriment d'une des formes les plus neuves et les plus goûtées de la production intellectuelle.[3]

Il faut donc défendre le contingentement, au nom de la défense de l'art cinématographique et de l'indépendance intellectuelle de la France, et même, selon Charles Jourjon[4], appuyant Bernède, « par amour de son pays ». Dans le même ordre d'idée, une affiche apparaît à ce moment dans les rues de Paris et à Nice, lors du XI[e] Congrès du spectacle, significativement intitulée « La France colonisée par le Film américain »[5]. L'affiche signée par une mystérieuse « Ligue de défense de l'idée française » développe le discours sur la résistance à mener contre l'invasion américaine. Hollywood vient forcer la main des exploitants et leur fait craindre les mesures de protection françaises, usant de méthodes plus que douteuses. La France doit au contraire garder la maîtrise de ses écrans, car le cinéma, instrument de propagande sans équivalent, peut s'avérer dangereux s'il est entre de mauvaises mains. La Ligue de défense de l'idée française en appelle donc aux parents, aux instituteurs, aux industriels et aux ouvriers afin de préserver la jeunesse française de la mauvaise influence de Hollywood et de l'Amérique en général. Cette affiche, imprimée par *La Semaine cinématographique* et

1. Arthur Bernède (1871-1937) : romancier populaire à succès (il crée les personnages de Vidocq et de Belphégor), il fait son entrée dans le cinéma grâce à Louis Feuillade et par le biais du roman-cinéma (un de ses romans, *Judex*, est adapté à l'écran en douze épisodes en 1916-1917). Il participe ensuite à la création de la Société des Cinéromans, créée avec Gaston Leroux et René Navarre en 1919. En 1929, il occupe un rôle de premier plan, après le retrait de Jean Sapène.
2. Lors des négociations de 1929, Sapène est très en retrait et n'assiste plus aux réunions syndicales ni à la Commission de contrôle, où il se fait représenter par Bernède. De fait, en juillet 1929, Sapène quitte Pathé-Consortium. Il rédige néanmoins un rapport (où il défend, sans grande originalité, le principe du contingentement) qu'il fait présenter à la réunion de la Commission de contrôle du 27 mai.
3. Réunion du 16 avril 1929. *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 1[e] mai 1929.
4. Charles Jourjon : fondateur, avec Marcel Vandal, de la Société des films Eclair, en 1907, compagnie de production basée à Epinay. Après la guerre, Charles Jourjon se charge, toujours au sein de la Société Eclair, de l'aspect technique (laboratoires, caméras) ainsi que du développement d'Eclair-Journal. La branche de la production disparaît en 1919.
5. Cf. Annexe n°18 : « La France colonisée par le Film américain »

publiée dans ce journal, pourrait être l'œuvre de Max Dianville, journaliste et farouche défenseur du contingentement. Elle fait en tout cas grand bruit, à Paris comme à Nice. Après une demande de l'ambassade des Etats-Unis[1], l'Intérieur transmet à la Préfecture de police et aux préfets l'ordre de « lacérer ou recouvrir discrètement cette affiche[2] ».

Du côté des députés, la situation du cinéma n'est pas oubliée. Dès juillet 1928, un « groupe de la cinématographie » se constitue, autour d'Antoine Borrel (président), Alexandre Lefas (vice-président), Jean-Louis Breton (secrétaire) et Jean-Michel Renaitour. Le groupe de députés ouvre une enquête en octobre sur la situation du cinéma en France et les conséquences du contingentement[3], dont les résultats ne nous sont pas connus. Mais, en juillet 1929, quand la tension avec Hollywood est à son apogée[4], Jean-Michel Renaitour[5] prend la parole et développe une argumentation qui reprend les principaux points qui structurent désormais le discours anti-américain et anti-Hollywood. Renaitour commence par réfuter les arguments économiques contre le contingentement :

> Et quand les Américains nous objectent qu'ils ne peuvent tolérer nullement l'idée de ce contingentement, il nous est facile de leur riposter :
>
> 1° Qu'ils l'ont bien admis pour les autres nations européennes et qu'il n'y a pas de raison pour qu'ils nous traitent plus mal que nos voisins ;
>
> 2° Qu'ils ont bien établi chez eux un contingentement plus grave, puisque c'est un contingentement pour les hommes : en effet, l'on sait qu'ils n'admettent pas qu'il entre chaque année sur leur territoire plus d'un certain nombre de Français ;
>
> 3° Enfin que, vis-à-vis de certains de nos produits, c'est non seulement un contingentement, mais une prohibition qu'ils ont décrétée...[6]

Les Américains ont eux aussi établi, dans certains domaines – immigration et alcools –, des mesures protectionnistes. La protection du cinéma français est donc loin d'être incongrue, d'autant qu'aux arguments économiques s'ajoutent des arguments intellectuels et moraux. Il poursuit donc :

> Prohibition, répliqueront-ils, pour des vins ou des alcools qu'ils estiment nocifs pour leur santé physique ?
>
> Soit ! Eh bien ! Nous estimons nocive pour notre santé morale l'introduction chez nous de

1. Lettre du ministère des Affaires étrangères à la Direction de la sûreté générale, datée du 17 juin 1929. Min. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger. 0-XXXV/1 – 40.
2. F. Prigent, « Amica America », *Hebdo-Film*, 13 juillet 1929, n°698.
3. *La Cinématographie française*, 13 octobre 1928, n°519.
4. En juin, les Américains ont alors refusé un nouveau projet de la Chambre syndicale, qui amoindrissait les contraintes imposées au film étranger.
5. Jean-Michel Tournaire, dit Renaitour (1896-1986) : député indépendant de gauche de l'Yonne de 1928 à 1942, il occupe une place centrale dans la défense du cinéma à la Chambre des députés. En 1936, appuyant la politique de Jean Zay, il préside le « groupe du cinématographe » et publie une enquête intitulée *Où va le cinéma français*.
6. Discours de Jean-Michel Renaitour à la Chambre des députés, 2e séance du 12 juillet 1929. Cité par J. Choukroun, « Un Américain à Paris : comment William Hays a renversé la première tentative de protection du cinéma français soixante-six ans avant le GATT », *Archives*, n° 85, novembre 2000, 12 p.

> certains de leurs films en trop grande abondance.
>
> Or, il ne faut pas s'y tromper, on ne projette guère actuellement, dans les provinces françaises, que des films américains. Etant donnée l'influence profonde, et qui n'est pas niable, du cinéma sur la jeunesse, on peut craindre que cela ne forme, dans la jeunesse française une mentalité américaine dont nous ne voulons pas : mentalité en conséquence de laquelle le revolver aurait toujours le dernier mot et la force physique toujours la prédominance.

Dans une argumentation qui n'est pas loin d'annoncer celle des défenseurs de l'« exception culturelle », il en vient à plaider en faveur de la nécessaire diversité culturelle puisque...

> un spectacle composé de films émanant tous du même pays devient un peu monotone. Les génies des diverses nations doivent alterner leurs manifestations. Autrement, cela ressemble à un repas d'Esope où l'on servirait le même plat, comme hors-d'œuvre, comme entrée, comme entremets et comme dessert.

Jean-Michel Renaitour exhorte André François-Poncet à ne pas céder et à continuer dans la voie de la protection du cinéma français, pour des raisons économiques, morales et intellectuelles. Le cinéma français, et à travers lui la mentalité française et la France en général, doit être protégé de la colonisation américaine.

Un vrai consensus des professionnels français ?

Face aux menaces américaines, la France donne l'image, du moins en apparence, d'une grande unanimité. Chose incroyable, même les exploitants se montrent solidaires avec les producteurs. Le Syndicat français des directeurs, à plusieurs reprises, manifeste son soutien à la politique de la Chambre syndicale. Lors de la réunion du 16 avril, les exploitants, représentés par Léon Brézillon et Raymond Lussiez, s'enquièrent de la situation qui pourrait découler du *lock-out* américain :

> A une question de MM. Brézillon et Lussiez, M. Delac répond que les directeurs de cinémas ne doivent pas craindre de manquer de films, même si les firmes Américaines, installées en France, persistaient dans leurs décisions de cesser tout commerce. La Chambre syndicale se fait forte de trouver les cinq à six cents films nécessaires à l'exploitation dans les grands pays producteurs d'Europe et chez les producteurs indépendants d'Amérique. (…)
>
> M. Brézillon se dit satisfait, proclame la nécessité d'un *bloc de défense solide* et renouvelle sa confiance à M. Delac.[1]

Le président du Syndicat français garde la même ligne de conduite face aux Américains, dans le cadre de

1. Réunion du 16 avril 1929. *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française de la cinématographie*, 1e mai 1929, p. 2. Nous soulignons.

la sous-commission du contingentement. A une allégation d'Allan Byre[1], sous-entendant que la Chambre syndicale ne représenterait pas les intérêts des exploitants, Léon Brézillon répond que « tous les exploitants sont d'accord sur ce point [la protection du film français] avec les producteurs et les distributeurs[2] ». Les exploitants regroupés dans le Syndicat français décident donc, au cœur de l'affrontement contre Hollywood, de faire bloc et de se plier aux exigences des producteurs, par patriotisme peut-être, et peut-être plus encore dans l'espoir que la situation se règle rapidement.

Mais ce « bloc de défense solide », s'effrite, malgré les efforts des deux principaux groupements syndicaux. Les exploitants de province en effet, ne s'expliquent pas le retournement du Syndicat français et refusent absolument tout accord avec la Chambre syndicale de même que leur projet de règlement. Le XI[e] congrès du spectacle, qui se déroule à Nice les 24 et 25 avril 1929, est le cadre de cet affrontement. En dépit de l'affiche « La France colonisée par le film américain », opportunément placardée lors du congrès, l'ensemble des membres du congrès, qui regroupe essentiellement des directeurs de province, se prononce contre le contingentement. Le rapport de protestation établi à la fin du congrès est sans équivoque[3]. La protection du cinéma français n'est pas rejetée *a priori*, mais le contingentement n'est pas une solution appropriée, car il entraînerait la faillite des exploitants, obligés d'acheter des films français plus coûteux. Le rapport témoigne bien qu'une partie des exploitants campe sur les positions adoptées l'année précédente : importance de la liberté commerciale ; l'exploitation n'a pas à subir des mesures qui n'avantagent pas la production française en général, mais seules quelques firmes ; le contingentement aurait pour conséquence la ruine de l'exploitation ; les écrans français ont besoin de films américains, que ce soit pour des raisons économiques, pratiques (le cinéma français ne produit pas suffisamment de films) voire artistiques (besoin de diversité). Par ailleurs, les signataires de ce rapport de protestation dénient au film sa valeur de production culturelle. Au contraire pour eux, il s'agit d'un objet commercial devant être soumis aux mêmes règles que les « machines à écrire » ou les « machines agricoles ». Ils s'insurgent enfin et surtout contre les arguments patriotiques des défenseurs du contingentement et revendiquent leur droit à la survie – qui passe par l'exploitation de films étrangers – tout en étant de « bons français ».

A la suite du congrès, les exploitants provinciaux, regroupés dans la Fédération générale des associations de directeurs de spectacles de province, présidée par Mauret-Lafage, se font plus largement

1. Allan Byre travaille pour la Metro-Goldwyn. Anciennement directeur commercial de la Gaumont-Metro-Goldwyn, il continue d'occuper son poste d'administrateur après la séparation des deux compagnies, pour le compte de la MGM.
2. Réunion de la sous-commission du contingentement, 10 mai 1929. Arch. Nat., F[21] 4695/B 1. a.
3. Cf. Annexe n°19 : « Rapport de protestation établi lors du Congrès de Nice, 24 avril 1929 ».

entendre, que ce soit à la Chambre syndicale[1], dans le cadre de la Commission de contrôle des films[2] ou encore directement auprès du Sous-directeur des Beaux-Arts. Ils s'emploient également à obtenir l'appui de leurs députés pour faire plier le gouvernement. Ainsi les directeurs de Marseille transmettent-ils leurs griefs à Louis-Joseph Régis, député des Bouches-du-Rhône, qui s'empresse d'en faire part à François-Poncet[3]. Outre les nombreux télégrammes et courriers envoyés aux pouvoirs publics plaidant pour la suppression du contingentement, le rapport rédigé à Nice est remis à André François-Poncet le 7 juin 1929 par la Fédération des associations des directeurs de province. Dans l'espoir d'obtenir le *statu quo*, les directeurs de province

> supplient [François-Poncet] de ne pas les ruiner au profit d'intérêts particuliers et d'intérêts purement commerciaux qui n'ont rien à voir ni avec le patrimoine ni avec l'art cinématographique.[4]

Les exploitants hostiles au contingentement peuvent également s'appuyer sur un autre syndicat, le Syndicat national, dirigé par F. Delaune. Créé en 1922, le Syndicat national de l'exploitation cinématographique a peu d'influence jusqu'en 1929, moment où il peut se démarquer du grand Syndicat français des directeurs de théâtres cinématographiques[5]. L'argumentation de ce nouveau syndicat – qui se présente comme « le Syndicat de la moyenne et petite exploitation[6] » – est semblable à celle de la Fédération, mais bénéficie d'un appui de poids : *Le Courrier cinématographique*, dirigé par Charles Le Fraper, à la fois journaliste, directeur du Ciné-Haussmann-Palace et vice-président du Syndicat National jusqu'en 1932. *Le Courrier* se fait le porte-parole des exploitants hostiles au contingentement, auprès de l'opinion publique comme auprès des pouvoirs publics[7] et lance à cette fin un referendum auprès des directeurs de salles :

> Il est absolument indispensable que les Pouvoirs publics connaissent votre opinion pour contre-balancer l'influence néfaste des informations erronées et dangereuses qui lui sont apportées, et qui représentent les exploitants comme étant eux-mêmes en grande majorité partisans de cette mesure de restriction.[8]

1. Les représentants de la Fédération, s'étant plaints de ne pas avoir tenu au courant de l'évolution des négociations, participent aux réunions de la Chambre syndicale à partir du mois de mai.
2. Les représentants de la Fédération (Cibial et Leriche) participent aux réunions de la Commission de contrôle des films à partir du 27 mai.
3. Lettre de Louis-Joseph Régis à André François-Poncet, datée du 12 juin. Le député remet au sous-secrétaire la lettre des directeurs marseillais, datée du 7 juin 1929. Arch. Nat., F[21] 4695/B 1. d.
4. Lettre de la Fédération générale des associations de directeurs de spectacles de province à André François-Poncet, datée du 7 juin 1929. Arch. Nat., F[21] 4695/B 1. d.
5. Nous n'avons pas trouvé la trace du Syndicat national avant 1929, mais le *Le Tout-cinéma* de l'année 1931 (p. 399) indique que les statuts ont été déposés le 12 avril 1922. Par la suite, nous savons qu'il est représenté en 1931 dans le Conseil supérieur du cinéma et est cité tous les ans dans *Le Tout-cinéma,* mais son influence reste très limitée.
6. *Le Tout-cinéma*, saison 1934-1935.
7. Le sous-secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts prête une grande attention à la campagne menée par Le Fraper, comme en témoigne l'important dossier regroupant ses articles. Arch. Nat., F[21] 4695/B 1. d.
8. Ch. Le Fraper, *Le Courrier cinématographique*, 16 mai 1929.

Charles Le Fraper demande à ses collègues leur avis sur le contingentement et sur les différents moyens de protéger la production française. Les résultats du referendum, publiés dans le journal et envoyés à François-Poncet, sont sans appels: « l'immense majorité s'est prononcée contre tout contingentement du film et pour la liberté commerciale » (805 contre 36)[1]. Il s'agit là pour Le Fraper de « rétablir la vérité » et de redonner la parole aux petits exploitants de province, représentés ni par la Chambre syndicale ni par le Syndicat français.

Grands déchirements et petites victoires

La campagne menée par Le Fraper est d'une grande violence et provoque un climat délétère qui n'aide pas à la résolution du conflit. D'un côté, André de Reusse prie Le Fraper, « fougueux leader du parti américain[2] » de lui donner « le chiffre des ressources, prébendes et autres revenus qu'il touche des Maisons américaines pour se faire leur si virulent avocat[3] » et, dans *La Semaine cinématographique*, Max Dianville remet en cause l'indépendance des exploitants et accuse des directeurs marseillais de recevoir l'appui financier des Américains :

> Les firmes américaines ont organisé un départ d'exploitants (triés naturellement) aux fins de les amener à Paris pour protester contre la politique de protection que nous souhaitons.
>
> L'invitation était appuyée sur des libéralités, ces heureux pèlerins étaient défrayés et la petite « virée » accomplie aux frais de la Princesse Dollar.[4]

En face, Le Fraper accuse Delac d'avoir demandé à Alexandre Stein, directeur d'Universal, et Harold L. Smith de lui remettre deux millions de dollars pour « ne plus parler du contingentement[5] »... Pendant l'été 1929, la situation s'aggrave encore entre Français et entre Français et Américains.

La Commission supérieure finit par proposer un nouveau projet en juin. La Commission y fixe à 515 le nombre de films étrangers pouvant être exploité en France et propose une réglementation évolutive : sur trois ans, tout producteur de film français pourrait faire exploiter en France quatre films étrangers, puis, l'année suivante, trois, et l'année d'après, deux. De même, pour les mesures transitoires, chaque maison de location pourrait exploiter librement 30 % du nombre de films distribués par elle l'année précédente, puis 25 % et enfin

1. Ch. Le Fraper, « Vox Populi », *Le Courrier cinématographique*, 25 mai 1929.
2. A. de Reusse, « Le document secret », *Hebdo-Film*, 1e juin 1929, n°692.
3. A. de Reusse, « Suite à monsieur le ministre », *Hebdo-Film*, 25 mai 1929, n°691.
4. M. Dianville, « Campagne de mensonge. Politique de bluff », *La Semaine cinématographique*, 15 juin 1929.
5. Ch. Le Fraper, « Une fois de plus, mettons les points sur les I », *Le Courrier cinématographique*, 11 mai 1929.

20 %[1]. Le système conserve les propositions de la Chambre syndicale tout en les libéralisant légèrement pour satisfaire les Américains. Par ailleurs, la situation serait réglée pour trois ans, ce qui était une de leurs principales requêtes. Peine perdue, les compagnies américaines rejettent le projet et mettent en application leurs menaces : le personnel des maisons américaines est licencié dès le 15 juin[2] et le 21, les représentants américains de la Paramount, Fox, Metro-Goldwyn-Mayer, United Artists, Warner Bros-First National et Universal donnent leur démission de la Chambre syndicale[3]...

Parallèlement, Paul Claudel, évoquant encore une fois un « conseiller », une « personne autorisée » – probablement encore Valentin Mandelstamm – encourage François-Poncet à céder aux demandes de Hollywood :

> La question du contingentement a actuellement changé de face, vue la révolution que constitue l'avènement du passage au film parlant. (…) Au lieu de s'obstiner dans la campagne stérile du contingentement, il serait préférable, de l'avis de mon conseiller, d'attirer les entreprises en France.[4]

C'est dans un contexte extrêmement tendu qui aura duré neuf mois qu'André François-Poncet et Charles Delac finissent par accepter le *statu quo* désiré par les Américains et les exploitants. Le règlement de contingentement reste donc le même, sous sa forme du 21 mai 1928, jusqu'au 1e octobre 1930. Pendant ce temps, les industries françaises et américaines sont chargées de poursuivre les négociations afin que, l'année suivante, un accord puisse être trouvé. En cas d'échec, ce *statu quo* pourra être prolongé. Le texte de l'accord, signé le 19 septembre 1929 entre Delac et Smith, reprend, pour justifier ce délai, l'argument du passage au film parlant, « élément nouveau que l'on croyait négligeable il y a quelques mois [et qui] a changé absolument la face du marché mondial[5] ».

L'industrie cinématographique française des années vingt, se reconstruit lentement après le conflit mondial. Les structures de la production, de la distribution et de l'exploitation restent éclatées, mais des

1. Projet présenté par la Commission de contrôle des films, [11 juin 1929]. Arch. Nat., F21 4695/A 2. b.
2. « La Metro-Goldwyn a licencié tout son personnel à l'exception de 4 ou 5 personnes (…). A la Paramount, 30 personnes viennent d'être congédiées et la semaine prochaine, 40 employés devront partir également. Et à la First-National et aux Warner Bros, on a renvoyé une partie du personnel. Voici donc plus de 200 personnes à qui l'on enlève brusquement leur travail. », *La Cinématographie française*, 15 juin 1929, n°554.
3. *La Cinématographie française*, 13 juillet 1929, n°558.
4. Télégramme de Paul Claudel, 14 juin 1929. Arch. Nat., F21 4695/B 1. a.
5. Texte de l'accord conclu le 19 septembre 1929. Arch. Nat., F21 4695/B 1. c.

établissements de grande ampleur apparaissent, combinant les différentes branches de l'industrie comme la société Pathé-Cinéromans, dirigée par Jean Sapène, figure emblématique de cette seconde moitié des années vingt. Son action, comme celle des grands *leaders* des syndicaux patronaux, commence à avoir un poids certain auprès des pouvoirs publics qui prennent progressivement en compte l'importance artistique, morale et économique de l'industrie du cinéma.

Mais face à la puissance de son concurrent américain, le cinéma français peine à retrouver la place qu'il tenait avant la guerre, même sur son marché national. Hollywood peut en effet bénéficier non seulement d'une capacité de production inégalable due à l'organisation de ses *Majors*, mais également de l'appui constant de son propre syndicat – la MPPDA – et des ambassades américaines à Paris.

En lien avec un contexte intellectuel de repli identitaire et de rejet de du modèle américain, commencent à s'organiser des premiers mouvements de résistance, relayés avec plus ou moins de succès par l'Etat. Les professionnels, regroupés dans des groupements syndicaux de plus en plus puissants, restent cependant profondément divisés quant aux mesures à adopter pour la protection du cinéma français. La solution du contingentement à l'importation finalement adoptée en 1928 aggrave encore ces divisions. Trois dessins reproduits dans divers journaux[1] montrent comment cette mesure est perçue par les différents acteurs du cinéma en France : pour les Américains, c'est une politique agressive mais condamnée à l'échec ; pour les producteurs, c'est une bouée de sauvetage ; pour les directeurs, c'est la mort assurée. Dès lors, comment concilier ces intérêts diamétralement opposés ?

L'année 1929 est marquée par un climat délétère au sein de l'industrie cinématographique, mais également par l'arrivée du parlant, qui marque un nouvel espoir. Comme le souligne l'ambassadeur-écrivain Paul Claudel, le parlant va peut-être sauver le cinéma français : « le film parlant est peut-être le salut du cinéma et de l'art dramatique français. Il nous sauve de l'invasion internationale et ouvre un champ nouveau à notre art.[2] »

1. Cf. Annexe n°20 : « Le contingentement vu par... »
2. Télégramme de Paul Claudel, 14 juin 1929. Arch. Nat., F[21] 4695/B 1. a.

Deuxième partie

La révolution du parlant, un espoir est né

(1929-1933)

Le cinéma parlant apparaît bien avant 1929. Dès la naissance du cinéma, les premières expériences visant à joindre le son à l'image voient le jour, aux Etats-Unis dans les laboratoires de Thomas Edison, et en France dans ceux de Léon Gaumont. La France est d'ailleurs à la pointe des recherches sonores avant la Première Guerre mondiale, avant de renoncer aux expérimentations techniques[1]. Il faut cependant attendre les années vingt pour que la qualité du système devienne concluante et que l'on puisse commercialiser le film parlant. Deux systèmes s'opposent encore jusqu'au début des années trente, le son-sur-pellicule et le son-sur-disque. Le son-sur-pellicule, plus facile d'utilisation, est moins coûteux pour le producteur et offre une meilleure synchronisation entre le son et l'image. A l'inverse, le son-sur-disque, qui permet d'enregistrer le son à part mais nécessite l'acquisition de deux appareils (projecteur et phonographe), offre une qualité de son bien supérieure, un avantage appréciable pour des salles pouvant dépasser les mille places[2]. Alors que la Warner utilise le procédé de son-sur-disque Vitaphone, breveté en 1925 par la Western Electric, la Fox mise sur le procédé Movietone de son-sur-pellicule, qui fonctionne également avec des brevets Western Electric. En mai 1928, suite à un accord avec la Western Electric, l'ensemble des studios passe au parlant. En juillet de la même année, *Lights of New York* (réalisé par Brian Foy pour la Warner), le premier film entièrement parlant (*all talkie*), est projeté à New York.

En Europe, l'Allemagne décide de créer son propre système de sonorisation, afin de ne pas être dépendante de la Western Electric. Dès 1919, trois inventeurs allemands mettent au point un système de son-sur-pellicule, Tri-Ergon, qui est repris par la Tobis en 1928 afin d'être exploité commercialement. Dans le cadre de ces décennies d'expérimentations, les années 1929 et 1930 marquent un tournant : le parlant passe de curiosité à une révolution destinée à durer. En France, le virage est plus lent à prendre. Les préventions artistiques contre une nouveauté qui semble imposée par l'Amérique et le retard technique accumulé font que l'hexagone est un des derniers grands pays à opérer une transition complète vers le parlant. En 1928, alors que les *Majors* américaines se convertissent au son, producteurs, distributeurs et exploitants français considèrent encore qu'il s'agit d'une mode passagère. Pourtant, peu à peu, les professionnels placent dans le parlant tous leurs espoirs et y voient la fin du règne de Hollywood. Les cadres de la production changent, les pouvoirs publics accordent au cinéma une attention plus grande, mais aux tâtonnements technologiques succèdent des hésitations idéologiques et politiques fatales à la « revanche française » tant attendue.

1. Pour plus de détails sur le cinéma parlant ou sonore des premiers temps, voir G. Pisano et V. Pozner, dir., *Le muet a la parole : cinéma et performances à l'aube du XX^e siècle*, Paris : AFRHC, 2005 et R. Abel et R. Altman, dir., *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington / Indianapolis : Indiana University Press, 2001.
2. Notons toutefois que, après le perfectionnement du système du son-sur-pellicule, c'est au contraire ce système là qui sera, pour les exploitants, le meilleur mais également le plus cher. Les petits exploitants lui préfèreront donc, quelques années plus tard, le système du son-sur-disque, moins coûteux, quoique de moindre qualité.

Chapitre 5. L'arrivée du parlant en France : méfiance et espérances

Quand apparaissent les premières rumeurs de films parlants techniquement viables et commercialement rentables, la France est déjà en retard, en particulier par rapport à l'Allemagne et aux Etats-Unis, pour des raisons technologiques[1] et intellectuelles. A la méfiance des premiers mois succède néanmoins l'espérance que le parlant mette fin au « film international » hollywoodien.

La « guerre des brevets » et ses conséquences en France

L'aspect technique du passage au parlant : l'enregistrement du son

Avec l'arrivée du parlant, se sont affrontés aux Etats-Unis divers systèmes d'enregistrement et de reproduction du son. En 1928, Valentin Mandelstamm compte « une bonne douzaine de systèmes[2] » américains, qui relèvent de deux grandes catégories : la reproduction du son sur un disque, séparément de la pellicule où sont imprimées les images (dont le Vitaphone, produit par la Western Electric) et la la reproduction du son par la méthode photo-électrique (son-sur-pellicule), dont les principaux sont le Movietone (Western Electric) et le Photophone (Radio Corporation of America -RCA- et General Electric Company)[3]. Progressivement, ces firmes (Western, RCA et General Electric) ont acquis une situation de monopole, en passant des contrats avec l'ensemble des grandes compagnies américaines. Ainsi, le procédé

1. L'aspect technologique du passage au parlant est bien étudié dans M. Barnier, *En route vers le parlant : histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Edition du CEFAL, 2002 et dans J. Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : une histoire économique : 1928-1939*, Paris : AFRHC / Perpignan : Cinémathèque euro-régionale Institut Jean Vigo, 2007.
2. V. Mandelstamm, « Rapport sur l'avènement des films parlants et synchronisés », 25 novembre 1928. Arch. Nat., F^{21} 4691 3. b.
3. Mandelstamm relève d'autres systèmes, mais sans entrer dans les détails : Cinéphone, Madalatone, Photofilm, Bristolphone, Sonoratone, Hanophone et Vocafilm.

Vitaphone a-t-il été adopté par la Warner, le Movietone par la Fox et le Photophone par la RKO. Les firmes productrices ont, au moment où Mandelstamm rédige son rapport, conclu un accord d'interchangeabilité : les films enregistrés avec leurs appareils respectifs peuvent être projetés par des appareils de n'importe quel autre système. La Western Electric, la RCA et la General Electric, après avoir obtenu aux Etats-Unis toutes les licences pour les appareils sonores, et avoir passé contrat avec les grandes *Majors,* s'apprêtaient alors à entrer sur le marché européen.

Deux sociétés allemandes leur faisaient néanmoins concurrence, la Tobis et Klangfilm, qui avaient également mis au point des systèmes de sonorisation (son-sur-pellicule) et étaient détentrices des brevets Tri-Ergon. Parallèlement, le Français Léon Gaumont, fort de son expérience passée, commercialise en 1928 avec deux Danois, Axel Petersen et Arnold Poulsen, son propre procédé de son-sur-pellicule, le système Gaumont-Petersen-Poulsen. Le système français diffère des deux autres par l'enregistrement du son sur une autre pellicule que celle où sont inscrites les images. Lors de la projection du film, il faut donc manier deux pellicules en même temps, ce qui rend le système plus complexe à utiliser, quoique – vraisemblablement – de meilleure qualité. Le procédé français peine donc à conquérir le marché français, tant pour l'équipement des salles que pour la sonorisation des studios. Ainsi, la société Gaumont elle-même, après avoir équipé ses studios de la Villette en Gaumont-Petersen-Poulsen, y renonce en 1931, après la création de la Gaumont-Franco-Film-Aubert, et fait appel pour ses studios à la société Radio-Cinéma – qui s'inspire de la technologie allemande – pour l'enregistrement du son[1].

La guerre des brevets

Les années 1929 et 1930 sont encore des périodes de tâtonnements et les systèmes proposés sont continuellement améliorés. Mais la période est aussi dominée par la rivalité entre les grands trusts américains et allemands, dans le but d'imposer leur procédé d'enregistrement et de reproduction du son sur le marché européen. L'opposition entre le grand trust américain Western Electric et les trusts allemands Tobis et Klangfilm entraîna ce qu'il est convenu d'appeler la « guerre des brevets ». Chacune de ces compagnies fabriquait et vendait ses propres appareils conçus selon ses propres brevets, ce qui provoqua le boycott des films et appareils américains en Allemagne et inversement. A un conflit juridique compliqué sur le respect des

1. J. Choukroun, *op. cit*., p. 78-80.

brevets se superpose le problème de l'interchangeabilité. En effet, les exploitants devaient choisir entre différents équipements sonores, et ce choix était crucial puisque, en fonction de l'appareil et du brevet choisis, tous les films ne pouvaient être exploités :

> L'exploitation des théâtres cinématographiques n'est pas encore au bout de ses peines, car au lieu de la stabilisation, la question des films parlants devient de plus en plus épineuse.
>
> Il est vrai que la guerre au couteau que se font actuellement les fabriques d'appareils parlants n'est point favorable à l'extension de cette nouvelle invention...
>
> Il serait intéressant de connaître les sommes folles que la lutte pour les brevets a déjà coûté ou coûtera encore, si les adversaires continuent de part et d'autre à repousser l'armistice. [1]

Premières victimes du conflit, les exploitants font appel au Syndicat français des directeurs de théâtres cinématographiques. Lors de l'Assemblée générale du 6 novembre 1929, la question du parlant est au cœur des discussions. L'ordre du jour réclame « que les directeurs ne soient pas les victimes de la guerre que se livrent actuellement les différentes maisons de production et d'appareillages et qu'en aucun cas les représentations ne soient troublées par des saisies ou interdictions de représentations pratiquées dans les salles ». Les directeurs demandent « que la question de l'interchangeabilité soit réglée de façon à permettre aux exploitants de composer des programmes variés et de les projeter sur n'importe quel appareil de leur choix[2] ». Le Syndicat français déclare enfin que tant que ces mesures n'auront pas été prises, il ne recommandera pas aux directeurs d'équiper leurs salles en sonore. A la demande de ses adhérents, le Syndicat français mène une enquête auprès des maisons de distribution afin de connaître leur politique à l'égard de l'interchangeabilité. Une lettre de Raymond Lussiez, alors vice-président du Syndicat, est envoyée aux principales maisons de location :

> Monsieur le directeur,
>
> De tous côtés parviennent à notre Syndicat des demandes de renseignements émanant de nos collègues Directeurs de Cinémas désireux d'obtenir certaines précisions sur l'exploitation des films parlants ou sonores.
>
> En conséquence, je vous serais reconnaissant de bien vouloir m'indiquer :
>
> 1° Si tous les films parlants ou sonores de votre marque édités ou à éditer possèdent une version sur disque, ce qui permettrait un plus grand développement immédiat du nouveau procédé dans la petite et moyenne exploitation.
>
> 2° Si, pour le passage de vos films parlants ou sonores, vous admettez le principe de l'interchangeabilité, c'est-à-dire si dans votre cas particulier vous autorisez le passage de toutes vos productions sonores ou parlantes sur les appareils de toutes les marques, sous la réserve évidente d'une valeur démontrée et d'un bon entretien du matériel utilisé ;
>
> 3° Dans la négative, voulez-vous m'indiquer de façon précise sur quels matériels (marques et

1. *La Cinématographie française,* 21 décembre 1929, n° 581.
2. Ordre du jour reproduit par *Ciné-journal*, 29 novembre 1929, n° 1057, cité par R. Icart, *La révolution du parlant vu par la presse française*, Perpignan : Institut Jean Vigo, 1988, p. 86-87.

types d'appareils) vous autorisez la projection de vos films.[1]

Au nom de la petite et moyenne exploitation, le Syndicat cherche à savoir si les nouveaux films sont disponibles sur plusieurs supports – film ou pellicule – et s'ils sont interchangeables. La lettre de Lussiez reçoit deux réponses, celle d'Edgar Costil, au nom des Etablissements Gaumont, et celle d'Adolphe Osso, au nom de la SAF Paramount. Les deux distributeurs paraissent hostiles au système du son-sur-disque. Costil convient que s'il est « possible de trouver parmi la clientèle de deuxième vision et suivantes[2] suffisamment de théâtres équipés avec des appareils à disques, nous n'hésiterons pas à créer une édition spéciale par report sur disque », mais que la grande majorité des films sonores restera sur pellicule, « pour des raisons techniques universellement reconnues ». Quant à Osso, tout en affirmant que quelques films distribués par la Paramount existent en version sur disques, il engage les exploitants à passer au film sonore sur pellicule, car, dans l'avenir, seul ce système fera l'unanimité. Quant à la question de l'interchangeabilité, Edgar Costil et Adolphe Osso se montrent prudents. Ils s'en disent partisans *en principe*, mais « sous condition que les qualités requises du défilement du film et d'acoustique, soient reconnues parfaites » (Costil). Adolphe Osso va jusqu'à rappeler les conditions générales de la SAF Paramount, applicables à la location des films sonores :

> Art. 2 : Tout client locataire d'un film sonore (enregistrement du son sur pellicule ou disques, ou autres systèmes enregistreurs de sons) ne pourra l'utiliser qu'à l'aide d'un équipement convenable.
>
> Art. 3 : Il faut entendre par équipement convenable, tout dispositif dont le fonctionnement est normal et régulier et qui reproduit le son avec la même intensité et la même qualité que l'équipement de la Western Electric Cy Ltd.[3]

Les deux distributeurs gardent donc la possibilité de refuser que leurs films passent sur tel ou tel appareil, selon un critère qualitatif dont on se demande qui peut en être le juge. Comment la Paramount, qui a conclu un accord avec Western Electric, considèrera-t-elle objectivement les autres équipements ? Donnera-t-elle facilement son aval pour que ses films soient projetés sur d'autres appareils ?

La question du parlant et de l'interchangeabilité ne tourmente pas que les Français : elle est également au cœur des Congrès de la Fédération internationale des directeurs de cinémas, ainsi à Paris en juin 1929 et à Bruxelles en juin 1930. L'existence de ces congrès, en réalité uniquement européens, montre que seuls les exploitants sont encore intéressés par l'idée d'une politique de bloc commun[4], destinée essentiellement à

1. « Une importante initiative du Syndicat français en ce qui concerne les films sonores sur disques et l'interchangeabilité », *L'Ecran*, 29 mars 1930, n°724.
2. L'auteur fait ici référence aux salles qui ne peuvent pas passer de films en exclusivité (en « première vision » disent aussi les textes de l'époque »).
3. « Une importante initiative... », *art. cit*.
4. On ne trouve aucune trace de congrès international des producteurs, par exemple.

obtenir des gages de la part des distributeurs. Lors du congrès de Paris, la question de l'interchangeabilité est au cœur des préoccupations. Le congrès « émet le voeu que tous les films sonores devront pouvoir passer sur n'importe quel appareil[1] ».

L'année suivante, le 22 juillet 1930, un accord est finalement conclu lors de la conférence de Paris et met fin au conflit. L'accord règle la question de l'interchangeabilité tout en ménageant les intérêts des grands trusts et en sauvegardant le plus important pour eux : toute personne faisant usage d'un appareil sonore est obligée d'acheter le droit d'exploiter les licences, patentes et brevets en versant de lourdes *royalties*. La conférence de Paris met également au point une répartition des marchés internationaux en divisant le monde en zones d'influence. La conférence prévoit que la Tobis-Klangfilm ait l'exclusivité des territoires européens, RCA et Western Electric se réservant le reste du monde. Cependant, la France et l'Angleterre restent des pays de libre concurrence où les deux systèmes coexistent. Les exploitants anglais et français peuvent alors choisir entre les divers fournisseurs, sans risque pour la programmation[2].

1. « Le travail du Deuxième Congrès de la Fédération internationale », *La Cinématographie française*, 8 juin 1929, n°553.
2. J. Choukroun, *op. cit.*, p. 81.

L'équipement des salles françaises : une revanche sur les brevets ?

Une fois la question de l'interchangeabilité réglée, reste le problème de l'équipement des salles et de la concurrence entre les appareils américains, allemands et français. En effet, si la bataille des brevets a été perdue par la France, qui n'a pas su imposer le seul système qu'elle avait mis au point, la guerre de l'équipement des salles n'est pas finie. De nombreux appareils vont voir le jour sur le marché français. Des appareils américains et allemands[1], mais également pléthore d'appareils français, plus ou moins coûteux, plus ou moins bons. Les meilleurs appareils de projection français sont commercialisés par la Gaumont-Franco-Film-Aubert. Il s'agit de l'Idéal Sonore et du Radio Cinéma. Les publicités élaborées pour les exploitants français insistent sur le savoir-faire hérité des expériences de Léon Gaumont, et n'hésitent pas, pour écarter les concurrents étrangers, à jouer sur la fibre patriotique des exploitants qui doivent choisir entre différentes marques. Ainsi l'achat d'un projecteur Gaumont-Radio Cinéma[2] est-il présenté comme un moyen de mettre un terme au déficit de la balance commerciale[3]. De la même façon, une publicité pour l'Idéal Sonore, éditée au début de 1930, conclut son propos par : « Directeurs, favorisez l'industrie française, c'est plus qu'un devoir, c'est votre intérêt[4] ».

La publicité pour le Sonorfilm[5], appareil mis au point dans les laboratoires de Louis Nalpas[6], va encore plus loin puisqu'elle s'en prend directement aux Etats-Unis, accusés implicitement de ruiner la France. La publicité s'étend sur quatre pages où prédominent les couleurs du drapeau tricolore. La première partie rappelle clairement l'iconographie des ordres de mobilisation. C'est donc une véritable guerre à laquelle doivent participer les exploitants en achetant un appareil sonore français. La suite représente deux figures tutélaires de la France, Danton et Jeanne d'Arc, replacées dans le contexte de la conquête du marché par Sonorfilm. La célèbre maxime, « de l'audace, encore de l'audace, toujours de l'audace », que Danton prononça à Valmy en septembre 1792 pour exhorter le peuple français à se mobiliser contre l'envahisseur étranger, est reprise et détournée, l'ennemi autrichien ayant été remplacé par l'américain : « Sonorfilm, encore Sonorfilm,

1. Les appareils ne portent pas, d'après ce qu'on a pu en voir dans nos archives, d'autres noms que celui du système qu'ils utilisent. On obtient donc : l'appareil Tobis du côté allemand et les appareils Western Electric et RCA du côté américain.
2. Le Radio-Cinéma prend le nom de Gaumont-Radio-Cinéma entre 1930 et 1931.
3. Publicité parue dans *La Cinématographie française*, 7 mars 1931, n°644. Cf. Annexe n° 21.
4. Cité par M. Barnier, *op. cit.*, p. 42.
5. Publicité parue dans *Hebdo Film*, 6 septembre 1930, n°758. Cf. Annexe n° 22.
6. Louis Nalpas (1884-1948) entre définitivement dans l'industrie française du cinéma en 1911, au sein du Film d'Art, dont il devient le directeur artistique pendant la guerre. Après la guerre, il s'associe avec Serge Sandberg, fonde la société des Films Louis Nalpas et est à l'origine de la création des studios niçois de la Victorine. En 1922, il participe à l'aventure des Cinéromans, rachetés par Sapène à René Navarre. Au moment du passage au parlant enfin, il forme la « Société française d'appareils et films sonores », chargée de mettre sur le marché des systèmes de film sonore sur disque.

toujours Sonorfilm » ! L'image de Jeanne d'Arc est également utilisée. Celle qui a bouté les Anglais hors de France, peut désormais bouter la langue anglaise hors de France avec l'aide de l'ange aux traits de l'appareil Sonorfilm. Toute la mythologie de la France est invoquée ici, ses héros sont les défenseurs de la nation et Sonorfilm s'inscrit dans leur lignée. Même si les qualités techniques de l'appareil et sa robustesse ne sont pas oubliées, tout comme son faible coût, l'invocation des gloires du passé fait de l'acquisition d'un appareil Sonorfilm un acte patriotique en ces temps incertains.

Quelles furent les conséquences de la concurrence entre les différents appareils et de l'appel au patriotisme des compagnies françaises ? L'attention portée par *La Cinématographie française* à l'adaptation de la France au parlant est ici une source précieuse. Nous pouvons ainsi mesurer la répartition des équipements sonores en France à la date du 31 mai 1930[1]. Le marché est logiquement dominé par les cinq appareils précédemment évoqués : les deux américains, RCA et Western-Electric, l'allemand, Tobis, et les deux français, Idéal Sonore et Radio Cinéma. A ces cinq principaux, s'ajoute une multitude de petits appareillages français (Sonor-Film, Cinésonore, Mélovox, Synchro France, etc.), qui sont des équipements bien moins coûteux mais également de moindre qualité, utilisant dans leur grande majorité le système du son-sur-disque. A Paris sont recensées 81 installations au 31 mai 1930, soit à peu près le quart des installations françaises. Les systèmes américains sont particulièrement employés, avec 54 % du total des équipements sonores, probablement en raison d'alliances entre les circuits de salles et les compagnies électriques américaines. Les salles Pathé sont en effet toutes équipées en RCA, tandis que la Paramount équipe sa salle en Western-Electric. Quant aux salles de l'ancien circuit Aubert, désormais incluses dans le trust GFFA, elles utilisent des appareils Western-Electric et non les appareils proposés par Gaumont[2]. Cette incongruité s'explique, d'après nous, par la précocité de la sonorisation des salles parisiennes du circuit Aubert (dès 1927 pour certaines d'entre elles). A ce moment, non engagé auprès de Gaumont, Aubert choisit la Western-Electric. A Paris, les appareils français sont donc employés exclusivement par les salles indépendantes. 16 salles achètent les appareils vendus par Gaumont (8 pour l'Idéal Sonore et 8 pour le Radio-Cinéma).

En province, la domination des cinq grands est beaucoup moins nette, puisqu'ils ne totalisent qu'un peu plus de 55 % de l'ensemble des projecteurs (133 sur 237). De plus, les appareils américains sont assez nettement distancés par les appareils français. Les deux appareils américains représentent moins de 20 % des équipements choisis par les exploitants provinciaux (46 appareils américains). Au contraire, l'Idéal-Sonore équipe 63 salles, soit 26,5 % des salles de provinces. La part des appareils français (qu'ils soient « de qualité »

1. Cf. Annexe n°23 : « Les installations sonores à Paris et en province : 31 mai 1930 ».
2. J. Choukroun, *op. cit.*, p. 82.

ou non) est écrasante en province : près de 80 % des salles provinciales sont équipées par des appareils français. Par ailleurs, presque la moitié des salles de province a recours, en mai 1930, à un appareil peu coûteux, mais de moindre qualité. Les difficultés financières des exploitants de province expliquent cet attrait pour les appareils français, plus abordables. Remarquons enfin la part très faible du procédé allemand, dont l'appareillage n'est présent que huit fois dans toute la France.

Une nouvelle étude statistique paraît cinq mois plus tard, le 1e octobre 1929[1]. En cinq mois, la France a vu 142 nouvelles salles se sonoriser. La situation reste sensiblement la même : chaque système a gagné des clients, ce qui va de pair avec l'augmentation du nombre d'installations. La croissance de Western Electric est cependant beaucoup plus importante, ce qui témoigne de l'avance que commence à prendre la compagnie américaine sur ses concurrents. Elle a vendu 67 nouvelles installations aux directeurs de salles françaises, devenant ainsi la première compagnie de production d'appareillages, avec 106 installations en France, soit près d'un quart de l'ensemble des installations sonores. Par la suite, les deux appareils commercialisés par Gaumont vont cependant fusionner[2], raflant ainsi la première place au système Western Electric. En octobre 1930, la part des appareils français reste majoritaire, mais se restreint. Ils totalisent moins de 60 % des équipements français, au lieu de 70 % cinq mois plus tôt. Remarquons également que le nombre d'appareils secondaires, dits de moindre qualité, ne connaît pas une croissance spectaculaire, en particulier par rapport aux autres appareils. On peut donc considérer qu'à ce moment, les exploitants, peut-être plus confiants dans l'avenir du parlant, décident d'investir une somme un peu plus importante dans la sonorisation de leur salle pour un équipement de meilleure qualité.

Il nous manque une analyse statistique du même type pour les années suivantes afin de pouvoir considérer l'évolution de l'équipement sonore des salles françaises, mais les chiffres fournis par *La Cinématographie française* nous permettent cependant d'avoir, pour l'année 1930, une vision de la situation à un moment précis. Contrairement à la question des brevets, qui s'est soldée en France par la nette victoire des Américains, l'équipement des salles françaises repose encore, dans une large mesure, sur les appareils français, en particulier en province, et non sur les appareils américains, encore moins sur les appareils allemands. Dans la bataille des appareils, on assiste donc à une victoire française, même si cette domination – qui est tout de même loin d'être un monopole – est probablement davantage due à des critères économiques que patriotiques.

1. Cf. Annexe n°24 : « Les installations sonores en France : mai et octobre 1930 ».
2. « Les appareils Idéal Sonore et Radio[Cinéma] ont fusionné. L'appareil portera le nom de *Radio-Idéal*. L'appareil Radio aura fourni les principales parties du nouvel appareil. La GFFA s'occupera de la vente et la Radio Cinéma de l'entretien des appareils ». *La Cinématographie française*, 27 septembre 1930, n°621.

La lenteur de l'équipement des salles françaises

En dépit du succès des premiers films parlants, la sonorisation des salles françaises se fait lentement

Nous avons déjà vu dans la première partie que, dans les années vingt, le nombre de salles en France était assez faible par rapport aux autres grandes nations cinématographiques. Au moment du passage au parlant, le problème se pose de nouveau. En effet, la France ayant mis un certain temps à considérer le cinéma parlant comme autre chose qu'une mode passagère, l'équipement des salles n'est pas une priorité. Aux Etats-Unis, c'est la représentation du *Chanteur de jazz*[1] qui va inciter la plus grande partie des exploitants à passer au parlant car le film rencontre un succès extraordinaire. L'écart entre la sortie américaine et les différentes sorties sur le vieux continent permet de mesurer le retard pris par l'Europe et *a fortiori* par la France : le film sort à New York en octobre 1927, mais n'est projeté à Londres et à Berlin qu'en septembre 1928 et uniquement en version muette[2]. A Paris, la première sonore du *Chanteur de jazz* eut lieu le 25 janvier 1929, soit un an et demi après New York. Le succès du film à Paris, où il resta à l'écran pendant un an à l'Aubert-Palace, fut un premier pas dans l'accélération du passage au film parlant. Mais, contrairement à ce qu'en pense René Sep dans *Le Populaire*, qui estime que « cette présentation marque une époque dans l'histoire du cinéma[3] », *Le Chanteur de jazz* fut loin d'être un évènement décisif comme aux Etats-Unis.

En dépit des premiers succès du parlant, à Paris et dans les grandes villes de province, l'adaptation des salles se fit lentement. En 1929, presque toutes les salles américaines sont sonorisées, tandis que l'équipement des salles ne fait que commencer en France et se limite pour le moment aux grandes salles d'exclusivité, essentiellement parisiennes. A Limoges, la première représentation d'un film parlant a lieu en 1929, mais la généralisation ne se fait que l'année suivante, avec la « grande semaine d'inauguration du film parlant », en octobre 1930. Entre temps les Limougeauds peuvent assister à des programmes mixtes, en général constitués

1. *Le Chanteur de jazz* (*The Jazz Singer*) est un film réalisé par Alan Crosland pour la Warner en 1927. Contrairement à la légende, *Le Chanteur de jazz* est loin d'être le premier film entièrement parlant. Il s'agit d'un film muet dans lequel ont été insérées six scènes chantées et quelques dialogues improvisés par Al Johnson.
2. T. J. Saunders, *Hollywood in Berlin : American Cinema and Weimar Germany*, Berkeley : University of California Press, 1994, p. 225.
3. R. Sep, « Le Chanteur de Jazz », *Le Populaire*, 31 janvier 1929, n°2188.

d'un long métrage muet et d'un court ou moyen métrage sonore ou parlant[1]. Dans le Jura, la toute première représentation a lieu à la Toussaint 1930 dans la ville de Dole, et il faut encore compter une bonne année avant que la plupart des salles jurassiennes ne soient équipées[2]. Le graphique proposé en annexe[3], établi grâce aux données de *La Cinématographie française*[4], permet de mesurer la lenteur de l'équipement des salles sur l'ensemble du territoire national. Au début de l'année 1930, le nombre de salles passées au parlant est très restreint : on compte moins de 200 salles sonorisées. A titre de comparaison, la même source donne le nombre de salles équipées au début de l'année 1930 aux Etats-Unis (8 500) et en Angleterre (700). Par la suite, l'équipement des salles se fait de façon progressive, avec un sursaut à partir de 1932. C'est véritablement à ce moment que les exploitants commencent à prendre conscience qu'ils ne pourront éviter la sonorisation de leurs salles. Mais pour autant, la part des salles sonorisées reste limitée. Sur les 4 209 salles recensées en 1932, 1 792 sont équipées, soit 42,5 %. Si l'on admet que le nombre de salles n'a pas sensiblement varié l'année suivante, on atteint un taux d'équipement d'un peu plus de 63 %.

Les raisons de la lenteur de l'équipement des salles

L'aspect financier est probablement un des facteurs les plus importants. La dépense qu'implique la transformation d'une salle est telle que peu d'exploitants peuvent se la permettre, surtout pour une innovation dont ils ne détectent pas encore toute l'importance. Même pour les salles américaines, Valentin Mandelstamm souligne le poids de l'investissement et le risque couru par la petite exploitation :

> L'équipement, pour la projection de films parlants, d'une salle de cinéma avec Vitaphone, Movietone ou Photophone, revient actuellement à 15 000 dollars (275 000 francs environ) en moyenne. Ce prix est prohibitif pour les petits théâtres.[5]

Même en Amérique, le passage au parlant s'est avéré problématique, et la situation française est encore plus complexe. Aux Etats-Unis, la grande majorité des salles appartient à des circuits, qui ont donc fait transformer leurs salles dès lors que la production parlante était d'une quantité et d'une qualité suffisantes. Au contraire en France, les petites salles indépendantes, qui sont plus nombreuses, n'eurent pas la pression d'un

1. P. et J. Berneau, *Le spectacle cinématographique à Limoges de 1896 à 1945 : cinquante ans de culture populaire*, Paris : AFRHC, 1992, p. 164-171.
2. Club des jeunes historiens, *Histoire du spectacle cinématographique à Dole : 1895-1945*, [Dole] : [Archives municipales], 1981, p. 47.
3. Cf. Annexe n°25 : « la sonorisation des salles françaises (1930-1933) ».
4. Le journal donne régulièrement l'état des salles passées au parlant.
5. V. Mandelstamm, « Rapport sur l'avènement des films parlants et synchronisés », 25 novembre 1928 . Arch. Nat., F^{21} 4691 3. b.

trust pour les inciter à passer au parlant. Les salles françaises appartenant à des circuits furent de fait les premières à opérer la transformation. A cela s'ajoute le prix des films eux-mêmes, le coût, imposé par les loueurs, des films sonores et parlants étant en effet sensiblement plus élevé que celui des films muets[1]. Pour la petite et moyenne exploitation, les directeurs décidèrent de patienter, afin de mesurer l'évolution de la situation, et de voir si le parlant trouverait le succès qu'on attendait de lui. Par ailleurs, notre description des différents systèmes permet de mesurer un des premiers obstacles à l'équipement sonore : le manque de clarté et l'absence de normalisation. Les journalistes s'efforcèrent de guider les directeurs dans leur choix. Aussi trouve-t-on dans *La Cinématographie française* un panorama détaillé des différents appareils ainsi que les avantages et inconvénients de chacun[2]. L'aspect financier reste un critère de choix et pousse les directeurs de salles indépendantes à opter pour des appareils français et employant le système du son-sur-disque[3], de moindre qualité mais également moins cher.

L'ensemble des raisons qui font hésiter les directeurs à transformer leurs salles sont clairement mises en avant dans une longue enquête menée par *L'Ecran*, intitulée « L'opinion des directeurs sur les films parlants et sonores », parue au cours du mois de mars 1930. Dans cette enquête, le journal demande aux exploitants leur avis sur le film sonore et parlant et s'ils ont l'intention de transformer leurs salles. Les réponses reflètent les opinions des exploitants de province[4], et tous, sans exception, affirment que, dans l'état actuel des choses, ils ne transformeront pas leurs salles. En 1930, les exploitants sont donc encore partisans d'une « sage attente », pour reprendre l'expression de M. Wittersheim, directeur du Vauban à Colmar. Cet attentisme est dû à des raisons financières, mais également artistiques. M. Lesbros, directeur du Malakoff-Palace à Malakoff, présente les différentes raisons de son hostilité : le coût est trop important (« les risques, le prix de vente sont en disproportion avec la qualité et le rendement de la marchandise. Un indépendant qui a payé 100 000 ou 150 000 francs son établissement n'ira pas miser le double pour installer chez lui un outillage dangereux car (…) les risques et la fatigue du public ne tarderont pas à faire le vide dans la caisse »), les éditeurs vendent leurs films à des prix abusifs (le prix des films sonores et parlants est « dix, douze, quinze fois supérieur au film muet ») et la production de films sonores est encore trop restreinte. L'opinion de Lesbros se fait surtout l'écho

1. Compte rendu du « III[e] congrès annuel de la Fédération internationale des directeurs de cinéma », *L'Ecran*, 28 juin 1930, n°737.
2. F. Vincent, « L'opérateur de projection », *La Cinématographie française*, 31 mai 1930, n°604.
3. « Beaucoup de nos collègues se demandent à juste titre si, pour débourser des sommes moins élevées, l'installation d'un appareillage à disques seulement ne serait pas actuellement suffisante ». *in* : « Une importante initiative du Syndicat français en ce qui concerne les films sonores sur disques et l'interchangeabilité », *L'Ecran*, 29 mars 1930, n°724.
4. Les exploitants ayant répondu à l'enquête travaillent à Châlons-sur-Marne, actuellement Châlons-en-Champagne (Marne), Colmar (Haut-Rhin), Juvisy-sur-Orge (Seine-et-Oise), Lunéville (Meurthe-et-Moselle), Malakoff (Seine, actuellement Hauts-de-Seine), Saint-Nazaire (Loire-Inférieure, actuellement Loire-Atlantique), Saumur (Maine-et-Loire) et Saverne (Bas-Rhin).

de celle de ses collègues, qui ne croient pas au cinéma parlant et n'y voient qu'une découverte scientifique :

> Mon opinion ? Détestable !
>
> Le film parlant, androgyne, hermaphrodite est certainement une *expérience de laboratoire* très intéressante, mais qui, jeté sur le marché cinématographique dans sa forme actuelle et ses conditions commerciales, réserve à ceux qu'il a hypnotisés un réveil catastrophique.
>
> Le film parlant, on l'a dit, on l'a redit, je le répète, n'est pas du cinéma, à peine du mauvais théâtre. Ce ne sont pas les dithyrambes des publicistes qui arriveront à modifier l'opinion de l'immense majorité du public.
>
> Le film muet, qui enterrera ceux qui, actuellement, dansent la bamboula devant son agonie, (…) constitue seul le vrai cinéma.[1]

La lenteur de l'équipement en sonore des salles françaises explique leurs souhaits répétés de pouvoir être approvisionnés en films muets. Lors du congrès de Berlin, qui se tient du 2 au 7 juin 1930 et où sont présents une vingtaine de Français[2], une commission est chargée du film sonore et parlant, dans laquelle se trouvent Léon Brézillon et Raymond Lussiez. Selon le compte rendu présenté par *L'Ecran,* les membres du congrès se sont faits les porte-parole de la petite et moyenne exploitation :

> Partout, le cri des exploitants, petits et moyens, est :
>
> *Nous voulons du film muet*
>
> Réclamation justifiée, puisque le prix d'achat du matériel et surtout les conditions abusives de location des films sonores et parlants, et leur rareté encore grande, éloignent du nouveau procédé un nombre considérable de nos collègues.[3]

A Berlin, les représentants de l'exploitation demandent que soient prises en compte les nombreuses salles qui ne sont pas passées au parlant et qui ont donc besoin d'un approvisionnement en films muets. Ils reprochent aux distributeurs leurs pratiques commerciales, visiblement semblables dans tous les pays d'Europe. Outre le prix auquel ils vendent les films sonores et parlants, les loueurs bloqueraient l'accès à la production muette pour inciter les exploitants à passer au parlant :

> Certains loueurs ne font rien pour la diffusion des films muets disponibles. (…) Profitant de leur rôle d'intermédiaires entre producteurs et directeurs, ils « freinent » même l'échange entre les différents pays des productions muettes actuellement utilisables.
>
> C'est ainsi que certains collègues scandinaves ayant réclamé l'envoi sur leur marché des films muets existant dans les autres pays, M. Delac[4] intervint pour signaler au congrès que tous les acheteurs de films de ces pays se refusaient obstinément à prendre un film muet, aussi bon soit-il, sous le prétexte que les directeurs ne voulaient plus que du parlant ou du sonore.

1. « L'opinion des Directeurs sur les films parlants et sonores », *L'Ecran*, 1e mars 1930. Nous soulignons.
2. On trouve des représentants du Syndicat français des directeurs (notamment Léon Brézillon et Raymond Lussiez), des représentants de divers syndicats de province, quelques membres de la Chambre syndicale française et un grand nombre de journalistes, membres de l'Association professionnelle de la presse cinématographique.
3. Compte rendu du « IIIe congrès annuel de la Fédération internationale des directeurs de cinéma », *L'Ecran*, 28 juin 1930, n°737.
4. Charles Delac, alors président de la Chambre syndicale française de la cinématographie, est présent au congrès des exploitants en tant qu'observateur. Dans son intervention, il est donc le porte-parole des producteurs.

> Cette déclaration fit une grosse impression sur les congressistes, qui en retirèrent la conviction indiquée plus haut que certains loueurs portent la responsabilité de la raréfaction des films muets, qu'ils préfèrent laisser inutilisés, alors qu'ils pourraient encore en tirer des locations appréciables auprès de la masse des cinémas non équipés.[1]

Devant la lenteur de l'installation des salles, les exploitants demandent un approvisionnement régulier en films muets, qu'ils soient nationaux ou étrangers. On retrouve cette préoccupation au cours des débats pour le renouvellement des règlements de contingentement et les pouvoirs publics finissent par accepter, en 1931, de laisser l'entrée libre pour les films muets[2].

Le film parlant : du scepticisme à l'enthousiasme

« Le film parlant est un contre-sens plein de dangers redoutables »[3]

L'arrivée du film parlant en France suscita d'abord la méfiance, et pas uniquement chez les directeurs de salles. Bien des professionnels ne considéraient pas le parlant comme une innovation majeure. Après tout, n'avait-il pas déjà été inventé depuis une trentaine d'années déjà ? Les périodiques consultés n'évoquent d'ailleurs la question du parlant qu'à partir de l'été 1928, alors que les premières représentations ont lieu bien plus tôt aux Etats-Unis, et le présentent comme un succédané d'une invention bien française. N'oublions pas non plus que l'industrie du cinéma a connu un certain nombre d'innovations qui n'ont pas toute eu le succès escompté, ou du moins pas immédiatement : ainsi, l'idée du film en relief est déjà évoquée, et même celle du film parfumé[4] ! On ne peut donc pas vraiment s'étonner que les Français ne croient pas spécialement à l'avenir du parlant.

Outre cette attitude de scepticisme, d'autres voient dans le film parlant un danger pour l'art cinématographique. Ainsi, dans *Le Courrier cinématographique*, Georges Vial s'inquiète du succès du cinéma parlant :

1. Compte rendu du « III[e] congrès annuel de la Fédération internationale des directeurs de cinéma », *L'Ecran*, 28 juin 1930, n°737.
2. Cf. *infra*, p. 242.
3. G. Vial, *Le Courrier cinématographique*, 21 juillet 1928, n°29, cité par R. Icart, *La révolution du parlant vu par la presse française*, Perpignan : Institut Jean Vigo, 1988, p. 182-183.
4. L'innovation américaine du « film parfumé » est présentée dans *La Cinématographie française*, 29 mars 1930, n°595.

> Adjoindre la parole aux images silencieuses, ce n'est pas élargir le champ d'action de celle-ci, c'est le restreindre au contraire, et dénaturer complètement la signification de l'écran. Après trente ans de cheminement, la technique cinématographique a acquis, aujourd'hui, une éloquence parfaite qui n'a rien à envier et qui ne doit rien emprunter à l'éloquence du verbe. [1]

L'absence de parole est l'essence même du cinéma, c'est ce qui le distingue du théâtre. Certains professionnels, à l'instar de Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, ou Abel Gance[2], sont très enthousiastes à l'égard du film sonore, qui permettrait de synchroniser des sons ou de la musique, mais très hostiles au parlant, qui entraînerait des dialogues permanents et dépourvus intérêt. Le cinéma parlant, « monstre redoutable » pour René Clair, ferait du cinéma un « pauvre théâtre, un véritable théâtre du pauvre[3]. » C'est également l'opinion du journaliste Jacques Faure, que les premières productions parlantes ont profondément déçu, en particulier – c'est l'objet de son article – *Le Spectre vert*[4]. Il reproche au cinéma parlant de faire « rétrograder le cinéma à l'échelle du théâtre » :

> Tel qu'on nous l'importe aujourd'hui, le film parlant n'est, en effet, que du « théâtre enregistré », mais sans cette vie complète et cette union magnétique de l'acteur et des spectateurs qui font le charme indubitable de la scène. Nous nous trouvons ici en face d'un théâtre fantomatique, spectral. C'est une régression flagrante. Adieu la fantaisie dans la prise de vues ! Adieu tout ce qui fait l'incontestable supériorité de l'écran ! [5]

Le danger que représente le parlant est donc de revenir au théâtre, dont l'influence a été tant décriée aux débuts de l'art cinématographique. Le parlant imite le théâtre et peut donc être une attraction, un effet de mode passager, mais pas un art à part entière : « on ne voit que de la mécanique, du déjà-vu depuis des siècles[6] ». Cette hostilité pour le cinéma parlant est revendiquée de façon unanime dans les quotidiens que nous avons consultés. Le journaliste de la page « Cinéma » du *Populaire*, Charles Jouet, plaide longtemps pour la survie du film muet[7], le « vrai film[8] ». Léon Moussinac reproche à cette invention de renier ce qui faisait l'intérêt et l'originalité du cinéma : le silence. Craignant le succès du parlant (« le public, accroché par une habile publicité, semble s'intéresser à ces nouvelles méthodes »), Moussinac repense le métier de critique de

1. G. Vial, *Le Courrier cinématographique*, 21 juillet 1928, n°29, cité par R. Icart, *op. cit.*, p. 182-183.
2. Cf. R. Icart, *op. cit.*, p. 133-162.
3. Cité par A. Masson, *L'image et la parole, l'avènement du cinéma parlant*, Paris : La différence, 1989, p. 25. René Clair utilisa cette expression lors d'une conférence intitulée « Le cinématographe contre l'esprit » au collège libre des sciences sociales, le 19 février 1927.
4. *Le Spectre vert* est un film franco-américain produit par la MGM et réalisé par Jacques Feyder en 1930. C'est la version française réalisée à Hollywood du film américain *The Unholy Night*, tourné en 1929 par Lionel Barrymore.
5. J. Faure, « Le spectre vert », in *La Cinématographie française*, 17 mai 1930, n°742.
6. *Ibid*.
7. Plusieurs films parlants aiguisent néanmoins son intérêt, comme *Hallelujah !* de King Vidor en 1931 ou *The Big House* de Paul Fejos en 1932, qui font partie des quelques films parlants « sur lesquels on n'ait pas à dire des mots de mépris ou d'indifférence » (*Le Populaire*, 29 mai 1932, n°3033).
8. Ch. Jouet, « Le film parlant », *Le Populaire*, 24 juin 1928, n°1970. Charles Jouet reformule cette objection dans sa critique du *Chanteur de Jazz* : « le film parlant ou chantera aidera ou remplacera le théâtre alors que le film muet (…) restera le cinéma pur ». Ch. Jouet, « Tentatives américaines », *Le Populaire*, 14 février 1929, n°2209.

cinéma et avance ses arguments pour détourner le public du parlant :

> Il faudra démontrer que la carte postale colorée[1] ne peut satisfaire que les foules vulgaires et que la parole qui se superpose – quoiqu'en synchronisme parfait – à l'image, détruit l'originalité de cette image en la rattachant faussement aux principes du théâtre.
>
> Il faudra rappeler souvent qu'il ne s'agit pas de confondre la poursuite de la reproduction d'une *réalité* impossible au cinéma (puisque l'appareil de prise de vues, puis le cinéaste *interprètent* la nature scientifiquement et sentimentalement) avec le *sentiment de réalité* indispensable à l'émotion...[2]

Tout au plus, le cinéma sonore et parlant pourrait être employé pour les films documentaires. Après s'être enthousiasmé devant le film *Ombres blanches*[3], qui comporte de nombreuses scènes sur la vie polynésienne, Moussinac admet que

> Le film sonore est une date dans l'histoire du cinéma. Il inaugure une forme nouvelle du spectacle cinématographique, entre le film pur – vu et entendu nécessairement dans le silence – et le film parlant réservé à l'actualité et au documentaire.[4]

On reproche également au cinéma parlant la faible qualité des productions et les faiblesses techniques du nouveau *medium*. Maurice Bardèche[5] et Robert Brasillach, revenant sur les premières années du parlant, évoquent des sons démultipliés, des marches d'escalier craquant « avec un bruit de tonnerre » et des verres s'entrechoquant « comme des armures géantes[6] ». L'écrivain et scénariste Alexandre Arnoux confesse avoir été lui aussi très déçu par sa première expérience du film parlant, en l'occurrence *The Terror*[7] qu'il a vu à Londres :

> Cet essai ne me semblait pas fort riche d'espérances et de promesses. Mauvaise qualité du son, manque de mouvement, émission assez ridicule de la voix qui paraissait provenir d'on ne sait quel arrière-plan rauque. (…) Jamais je n'ai plus amèrement douté de l'avenir du parlant que le soir de la projection de *Terror*. Je pensais certes qu'aux imperfections purement matérielles on trouverait bientôt remède, que l'on arriverait à améliorer le timbre, à restituer sa mobilité à la caméra, au plein air son empire, à enseigner aux acteurs un jeu qui ne fût ni le muet ni le théâtre considéré au microscope et multiplié, pour ainsi dire, par lui-même, à inventer un dialogue propre à l'écran à insérer le langage dans le rythme des images. [8]

Même Valentin Mandelstamm concède, en 1928, les limites techniques des premiers films parlants, où le

1. Dans cet article, Moussinac s'en prend également aux premières tentatives de film couleurs.
2. L. Moussinac, « De l'art muet au film parlant », *L'Humanité*, 23 juin 1928.
3. *Ombres blanches* (*White Shadows in the South Seas*) est une production MGM de W.S. Dyke, réalisé en 1927. Il appartient à toute une série de films qui prennent pour cadre la Polynésie, probablement en raison du succès rencontré par *Moana* (film Paramount réalisé en 1926 par Robert J. Flaherty).
4. L. Moussinac, « Ombres blanches », *L'Humanité*, 23 novembre 1928.
5. Maurice Bardèche (1908-1998) et Robert Brasillach (1909-1945) étaient tous deux des critiques cinématographiques marqués à droite (*La Revue française* et *Le Crapouillot* pour Bardèche, *La Revue universelle* pour Brasillach) avant d'écrire une des premières histoires françaises du cinéma.
6. M. Bardèche et R. Brasillach, *Histoire du cinéma*, Paris : Denoël et Stelle, 1935, p. 308.
7. *The Terror* est un film d'horreur américain dirigé par Roy del Ruth en 1928. C'est le second film parlant de la Warner après *Lights of New York* de Bryan Foy.
8. A. Arnoux, *Du muet au parlant, souvenirs d'un témoin*, Paris : La Nouvelle Edition, 1946, p. 86-87.

simple bruit d'une partition, « tournée un peu brusquement par l'artiste », « éclatait comme un coup strident de sirène[1] », mais insiste sur les grands progrès qu'accomplit et que continue d'accomplir l'industrie cinématographique pour perfectionner la reproduction du son.

Enfin, le parlant est certes considéré comme une invention de Léon Gaumont, mais dans le contexte des années vingt et trente, c'est surtout une technologie importée des Etats-Unis et imposée à la France. Dans ce contexte, la révolution tant annoncée est avant tout une nouvelle tentative de colonisation américaine. Le bénéfice que la France peut tirer d'un cinéma parlant n'est d'abord pas perçu par les contemporains, qui craignent au contraire que la disparition du muet n'impose au monde la langue anglaise, ce que les *moguls* du cinéma américain sont loin d'infirmer. Tandis que Samuel Goldwyn voit dans le film parlant « le véhicule de la langue anglaise qui deviendra la langue universelle[2] », le vice-président de la MGM déclare publiquement que « grâce au cinéma, dans dix ans, la langue anglaise sera seule parlée dans le monde[3] ». La domination du cinéma américain impliquerait la perte de la langue française – déjà bien amoindrie par le traité de Versailles où l'anglais s'était substitué au français comme langue diplomatique[4] – dont découlerait la disparition de la culture et de l'identité françaises. On retrouve cette crainte chez Henri Diamant-Berger qui, dans son autobiographie, rappelle qu'il avait prédit, dans une interview donnée à Paul Reboux pour *Paris Soir*, que, « à cause du parlant, le cinéma français lie son sort à celui de la langue et de la culture françaises et que le combat de l'un est désormais solidaire du combat de l'autre[5] ».

Paroles d'espoir, espoir de la parole

Parallèlement cependant, la France prend conscience de l'immense avantage qu'elle peut tirer de l'apparition du parlant. Le film muet était international, il pouvait s'exporter dans toutes les nations du monde sans autre difficulté que celle de changer les intertitres. Avec l'arrivée du film parlant s'élève la barrière linguistique, que l'on espère plus efficace que les barrières douanières. Le film n'est plus universel mais national :

1. V. Mandelstamm, « Rapport sur l'avènement des films parlants et synchronisés », 25 novembre 1928, p. 41. Arch. Nat., F^{21} 4691 3. b.
2. Cité par Gaston Gérard lors de la deuxième séance de la Chambre des députés du 9 novembre 1929, in *Hebdo-Film*, 14 décembre 1929, n°720.
3. H. Diamant-Berger, *Il était une fois le cinéma*, Paris : Jean-Claude Simoën, 1977, p. 175.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*, p. 173.

> Le film parlant, qui a causé une révolution si profonde dans l'industrie du film, et qui avait paru d'abord renforcer l'autorité et la suprématie des Etats-Unis, n'est plus, à le regarder de près, cet épouvantail qu'on avait cru. Il peut, au contraire, si nous nous adaptons à ses lois, constituer contre toute l'invasion américaine une sorte de contingentement automatique beaucoup plus sûr que celui de l'an passé, réalisé à coups de textes inopérants. [1]

Le parlant qui « semble avoir porté un coup sérieux à la suprématie mondiale du film américain[2] » annonce la revanche française. Cette opinion est partagée avec autant d'enthousiasme chez les journalistes que chez les producteurs, comme Léon Gaumont qui déclare, lors de l'Assemblée générale de l'Association professionnelle de la presse cinématographique du 18 décembre 1930, que « le film parlant nous sauvera de l'emprise américaine et que ce sera grâce à lui que nous aurons une industrie nationale[3] ». L'idée atteint les pouvoirs publics par le biais des représentants officiels de la France aux Etats-Unis. L'attaché commercial de France à New York rappelle ainsi le danger qu'il y aurait à ne pas profiter de cette conjoncture et au contraire le profit que la France pourrait en tirer :

> L'intérêt de cette question [le faible nombre de films sonores et parlants français] paraît dépasser nettement le cadre même de l'industrie cinématographique elle-même. C'est la diffusion de la langue anglaise qui me semble mettre en danger la popularité du français, popularité qui a une valeur politique et économique que personne ne peut songer à discuter.
>
> J'ai eu l'honneur, il y a quelques temps, de vous signaler l'intérêt du film américain comme instrument de propagande commerciale. La faveur dont jouit maintenant le film sonore donne à la question une importance beaucoup plus vaste. Elle fournit aussi, me semble-t-il, une *occasion unique pour l'industrie française de regagner la place qu'elle doit occuper dans le monde*.[4]

La France peut en effet espérer regagner son marché, voire conquérir les marchés francophones ou francophiles. A ce titre, Robert Hurel mène une action pionnière mais isolée au Québec. Le directeur de la Franco-Film s'y installe dès 1929 pour y implanter le film parlant français, et fonde la Compagnie cinématographique canadienne, organe officiel de distribution des films français au Canada[5]. Alors qu'en 1930 Hollywood détenait un monopole de fait, la situation en 1935 a complètement changé : « plus des deux tiers des salles de spectacles cinématographiques de Québec offrent des films parlants d'expression française, auxiliaires influents dans ce pays de la maintenance linguistique et culturelle française[6] ». La Compagnie cinématographique canadienne de Robert Hurel se fait alors la preuve des possibles réussites du cinéma

1. L. Bailby, in *L'Intransigeant*, cité dans la rubrique « A travers journaux et revues » de *Hebdo-Film*, 25 janvier 1930, n°726.
2. « Le problème de Hollywood », *Le Journal du commerce*, 23 septembre 1931. BnF-ASP, Collection Lapierre, 4° COL 77/19.
3. *Cinéopse*, 1e janvier 1930, n° 125.
4. Lettre de Maurice Garreau-Dombasle, attaché commercial de France à New York, adressée à la Direction du personnel de l'expansion commerciale et du crédit (ministère du Commerce), datée du 17 décembre 1929. Arch. Aff. Etr., B[40] 3, dossier 3. Nous soulignons.
5. Sur la naissance de cette première agence de diffusion du film français à l'étranger, Cf. P. Véronneau, *Histoire du cinéma au Québec : Le succès est au film parlant français*, Montréal : Cinémathèque québécoise, 1979 .
6. Note d'Yves Chataigneau envoyée à M. Grumbach, [1935?], Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger. 07/1, 462.

français. Cet espoir de voir la France cinématographique relever la tête et faire face à l' « Ogre américain[1] » est également partagé par des réalisateurs comme Henri-Georges Clouzot :

> La France, battue à plate couture sur le terrain du film silencieux, va-t-elle en appeler de sa défaite avec le film parlant, la nouvelle idole du jour ? Il serait prématuré de l'affirmer mais tous les espoirs sont permis (…).
>
> Une véritable révolution industrielle et commerciale est venue en moins de six mois ranimer le film français. Les salles s'équipent les unes après les autres. Les studios modifient leur mode d'exploitation. Les capitalistes jouent le grand jeu de l'imprévu et de la découverte. Les foules subissent l'attrait impérieux de la nouveauté et se pressent aux écrans parlants. *C'est le réveil et bientôt la victoire.*[2]

1. L'expression est d'André de Reusse.
2. *L'Opinion*, 22 février 1930. Nous soulignons.

Chapitre 6. Renaissance d'une nation cinématographique

Avec la révolution sonore, les Français vont pouvoir s'appuyer sur une série de facteurs permettant de développer l'industrie du cinéma. Outre la fin du « film international », les difficultés économiques américaines vont affaiblir encore Hollywood sur les marchés étrangers. Forte de cette situation favorable, le cinéma français se regroupe, se structure et se développe, avec l'appui des pouvoirs publics.

Les difficultés américaines

L'Amérique en crise

L'arrivée du parlant n'est pas la seule explication à la reconquête de ses marchés par l'Europe. D'autres facteurs entrent en jeu et en premier lieu les difficultés économiques qu'ont à subir les Etats-Unis. Dès avant le krach de Wall Street, Hollywood connaît la crise. Le représentant de la France à Los Angeles, Henri Didot, fait parvenir à Paul Claudel, ambassadeur à Washington, un rapport sur la situation de Hollywood en 1928. Ses conclusions sont sans appel :

> L'industrie cinématographique (…) traverse actuellement la crise probablement la plus grande qu'elle ait subie depuis son installation ici. D'importants studios ont fermé leurs portes pendant plusieurs mois.[1]

Henri Didot explique cette crise par la surproduction, le gaspillage (« de films, de temps, d'argent et de talents ») et les mesures de protection prises en Europe. Pour y remédier, les compagnies ont dû fermer leurs studios, diminuer les salaires et mettre un terme à l'embauche de personnel. L'ambassadeur, qui transmet le rapport au ministre des Affaires étrangères, fait tout de suite le lien entre la crise de Hollywood et le parti que

1. « Rapport de M. Didot sur l'état du cinéma aux Etats-Unis », reproduit dans le *Bulletin officiel de la Chambre syndicale française...*, 15 juillet 1928, n°46.

pourrait en tirer le cinéma français, en insistant sur le bon accueil fait au film *Les Misérables*[1] aux Etats-Unis.

Les difficultés économiques de Hollywood commencent donc avant la crise générale qui s'ouvre avec le « jeudi noir ». Pourtant, d'après plusieurs historiens du cinéma, Hollywood ne pâtit pas directement de cette crise, du moins dans un premier temps. La part du cinéma dans les dépenses de loisir des Américains passe au contraire de 17 à 22 % et la fréquentation des salles de cinéma atteint en 1930 le chiffre record de 80 millions d'entrées par semaine[2]. On peut donc conclure que Hollywood connaît des difficultés liées à la situation interne de l'industrie dès 1928, mais par la suite, elle bénéficie au contraire de la crise économique nationale, en particulier en raison du nouvel attrait pour le cinéma, échappatoire à une réalité peu réjouissante. A partir de 1930 cependant, la crise commence à toucher Hollywood. Entre 1930 et 1931, le nombre d'entrées dans les salles de cinéma fléchit pour atteindre 65 millions en 1931[3], puis 55 millions en 1933[4]. Pour Valentin Mandelstamm, la baisse du nombre d'entrées est due à « l'appauvrissement général : des habitants qui fréquentaient des salles tous les jours de la semaine n'y vont plus qu'une ou deux fois[5] ». Ce fléchissement provoque la fermeture de nombreuses salles indépendantes et en vient même à toucher les circuits de salles. L'industrie du cinéma perd du terrain face à une autre forme de divertissement moins coûteuse : la radio. Dès lors, les *Majors* lancent divers plans d'économies. Les studios licencient plus de 20 % de leur personnel, les salaires diminuent drastiquement, les budgets alloués aux films sont réduits, etc. Ces mesures n'empêchent pourtant pas les *Majors* de frôler la faillite. Paul Audinet, journaliste à *Hebdo-Film* et, semble-t-il, spécialiste des affaires américaines, rédige une série d'articles sur la crise. C'est en octobre 1930 qu'il l'évoque pour la première fois :

> Les affaires sont au ralenti dans la corporation. La morte-saison a provoqué la fermeture de nombreux établissements, les recettes ont rétrogradé sensiblement, les gros moyens financiers qui soutenaient les firmes se sont affaiblis et, à Wall Street, des baisses considérables ont été enregistrées sur nombre de valeurs cinématographiques, dont la tenue jusqu'alors avait été remarquable.[6]

Le journaliste explique les difficultés de Hollywood par deux facteurs : la crise américaine et le passage au parlant[7]. Certes Hollywood subit là les contrecoups de la crise économique générale, mais surtout, pour Paul Audinet, la principale raison des difficultés américaines réside dans l'apparition des *talkies* : les

1. *Les Misérables* est réalisé par Henri Fescourt en 1925. C'est une production de la Société des Cinéromans.
2. J. Augros et K. Kitsopanidou, *L'économie du cinéma américain : Histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*, Paris : Armand Colin, 2009, p. 65.
3. P. Audinet, « Où en est la crise du cinéma en Amérique ? », *Hebdo-Film*, 13 février 1932, n°833.
4. J. Augros et K. Kitsopanidou, *op. cit.*, p. 65
5. V. Mandelstamm, « La vraie situation du cinéma en Amérique », *Ciné-Comœdia*, 19 mars 1933. Arch. Nat., F^{21} 4696 2.
6. P. Audinet, « La leçon de la crise américaine », *Hebdo-Film*, 18 octobre 1930, n°764.
7. Paul Audinet avance toutefois une autre explication, plus farfelue : la « vogue extraordinaire » que connait alors le golf miniature qui concurrence durement le cinéma en tant que loisir de masse...

spectateurs américains se seraient lassés et n'apprécieraient plus les films proposés par les studios, d'autant que, dit-il, la réduction des budgets a nui à leur diversité, alors même que des millions de dollars ont été engloutis dans la construction de salles. Nombre de Français ne manquent pas de voir dans la crise que vit l'Amérique en général, et Hollywood en particulier, une juste revanche. La constatation de la crise du cinéma américain se fait non sans satisfaction[1] et trahit l'espoir de voir le cinéma français renaître de ses cendres, comme en témoigne la jubilation manifestée par Aurélien Lugné-Poë[2] :

> Un fait non moins assuré, c'est que la Capitale du Ciné, la ville sacrée, le Mur du Saint des Saints de l'ânerie cinématographique, se lézarde. Il devient même impossible de prier devant ses portes : on en écarte les étrangers ! … Hollywood serait en danger ! Hollywood menacé ! Des renseignements nous parviennent affirmant qu'avant six mois il se pourrait que ce soit la fuite. Delenda Hollywood ! Ah ! Puissent-ils au moins, les fuyards, nous léguer un beau film tourné pendant les derniers spasmes de cette Citadelle ! Il est à craindre toutefois qu'il soit aussi nigaud que les autres.[3]

Hollywood peine à s'exporter

Un autre facteur de crise pour Hollywood est la diminution des ventes à l'étranger : Paul Audinet explique que « les 40 % de revenu que la capitale du film obtenait autrefois de l'étranger semble se maintenir aux alentours de 25 %[4] ». Sous l'effet conjugué de la crise et du passage au parlant, Hollywood perd du terrain à l'étranger. Le passage au parlant et la fin du film international ont considérablement limité les possibilités de l'exportation. De fait, le film parlant anglais rencontre désormais un certain nombre de difficultés à passer les frontières. La langue en effet est un obstacle quasiment insurmontable. La plupart des Français ne parlant pas l'anglais, il est difficile d'attirer autant les foules qu'auparavant. Raymond Berner, représentant des exploitants dans *La Cinématographie française*, évoque les réactions populaires devant l'écran : « Les gens sifflent, en général, parce que le film est en langue étrangère, ou parce que le film est mauvais, ou parce que la

1. D'autant que la France est alors encore épargnée par la crise mondiale. La crise serait, pour les contemporains, la conséquence du système économique vicié des Américains, un capitalisme miné par la spéculation et l'affairisme. Les témoignages de cette assurance ne manque pas. La France demeure un îlot de stabilité, écrit encore *Le Figaro* le 25 avril 1933 (cité par E. Weber, *La France des années trente. Tourments et perplexité*, Paris : Fayard, 1994, p. 45).
2. Aurélien Lugné-Poë (1869-1940) est essentiellement un homme de théâtre (acteur, metteur en scène et fondateur du théâtre de l'Œuvre), mais également impliqué dans l'art cinématographique, en tant qu'acteur et journaliste (dans *L'Eclair*, *Paris-Films*, etc.). Il participe à la réflexion sur la politique du cinéma français, faisant partie du Conseil supérieur du cinéma.
3. A. Lugné-Poë, « Un ciné national toucherait-il l'heure de sa chance ? Le poids de sa bêtise ferait chavirer Hollywood. En profiterons-nous ? », *L'Avenir (L'Eclair)*, 4 janvier 1933. BnF-ASP, Administration du cinéma et des Beaux-Arts, 4°COL-80/25 (7).
4. P. Audinet, « Où en est la crise du cinéma en Amérique ? », *Hebdo-Film*, 13 février 1932, n°833.

reproduction sonore est insuffisante[1] ». Parmi les diverses difficultés auxquelles ont à faire face les exploitants avec l'arrivée du parlant, Raymond Berner met en bonne place le rejet de la langue anglaise. Une scène largement commentée par les journalistes est celle qui eut lieu au Moulin-Rouge. En 1929, le célèbre cabaret parisien devient une salle de cinéma et projette, lors de l'inauguration, son premier film parlant anglais, *Fox Movietone Folies*, qui provoque irritation et hostilité du public :

> L'aspect du Moulin-Rouge pendant les premières représentations des *Fox-Folies* ressemblait plutôt à une ménagerie en délire qu'à une salle de cinéma. Près de 2 000 personnes, la quasi-unanimité, couvraient de leurs voix hurlantes l'émission du Western Electric. Il faut reconnaître qu'il est désagréable pour un brave commerçant du boulevard de Clichy venu avec sa femme, sa belle-mère et ses enfants (total 80 fr.) d'entendre pendant une heure parler et chanter la langue de Broadway. Il ne suffit pas d'avoir de jolies jambes et de les montrer avec générosité pour faire excuser cette voix venue des fosses nasales[2], qui fit crier à un titi du quartier : « T'as mangé de la salade ! »
>
> Décidément quoiqu'on en pense, la place Blanche est toujours à Paris.[3]

Les Français répondent avec violence à la langue anglaise qu'on impose dans les films. Afin d'empêcher ces réactions hostiles, bien des systèmes ont été tentés pour « internationaliser » le film parlant, pour le rendre compréhensible aux habitants de tous les pays du monde. La première mesure fut de transformer les films parlants en films muets ou sonores. Les versions silencieuses présentaient l'avantage non négligeable d'approvisionner les salles non équipées en sonore, mais ne sont que

> des *erzats* de qualité absolument inférieure, faits de pièces et de morceaux, avec des rajoutages (*sic*) fabriqués au petit bonheur, et des morceaux de dialogue remplacés par des titres ; et par ce fait même comportant des longueurs insupportables.[4]

Un film tourné dans une langue étrangère pouvait également passer en salle sans les dialogues mais avec les bruits et la musique. Les dialogues sont parfois retranscrits sur un écran à part, rendant l'ensemble difficile à appréhender pour les spectateurs, comme le relève Charles Jouet, dans *Le Populaire* :

> *L'Intruse* est aussi un film parlant, mais parlant anglais d'Amérique et joué par Gloria Swanson. Seulement on le montre en France après lui avoir retiré la parole, de telle sorte que le spectateur lit sur l'écran un nombre considérable de textes illustrés par des images. On est vraiment loin de toute espèce de cinéma en regardant ce drame. (…) Gloria Swanson joue avec infiniment d'intelligence, mais comme la lecture des textes m'a paru insupportable, je n'ai pas vu la suite de ce film. Il m'est donc impossible de vous le raconter.[5]

1. R. Berner, « La tâche du directeur se complique. Les réactions du public devant l'écran parlant », *La Cinématographie française*, 13 septembre 1930, n°619.
2. C'est là une remarque fréquente à propos des femmes américaines, qui parleraient toutes du nez et seraient donc insupportables à entendre. Cf. Jean Tedesco, « Le film parlant tiendra-t-il ? », *Cinéa-Ciné pour tous*, juillet 1930, vol. 1, n°5.
3. « Sur les écrans parisiens », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15 décembre 1929, n°146.
4. V. Mandelstamm, « Rapport sur le parlant », janvier 1930. Arch. Nat., F^{21} 4691 3. b.
5. Ch. Jouet, « Mauvais théâtre et bon cinéma », *Le Populaire*, 21 novembre 1930, n°2845.

Devant l'hostilité de Charles Jouet, vraisemblablement partagée par la plupart des spectateurs, le principe de l'écran retranscrivant les dialogues fut rapidement abandonné. La solution du film parlant transformé en film sonore ou muet fonctionna pendant plus longtemps, se révélant primordiale pour les exploitants, en particulier ceux qui n'étaient pas passés au sonore. Toutefois, pour répondre aux attentes du public, avide de parlant, il fallut trouver d'autres solutions et rendre intelligibles les dialogues en langue étrangère. Les premières expérimentations tenaient surtout du bricolage. Léon Bailby, directeur de l'*Intransigeant*, évoque quelques-uns de ces premiers « moyens de fortune », qui annoncent le sous-titrage des films :

> On donne sur un petit écran placé à côté du grand une traduction française. Ou encore, une main malhabile a tracé, sur la pellicule même du film, des légendes françaises qui tentent d'expliquer sommairement les borborygmes anglais proférés par les comédiens. Il est inutile de souligner l'agacement qu'éprouve le malheureux spectateur, obligé de lire et par la même privé de voir.[1]

Après ces premiers balbutiements, qui n'ont pas vraiment donné satisfaction, d'autres méthodes furent proposées, d'un succès inégal. On eu d'abord recours aux versions étrangères : tel film réalisé en anglais était reproduit quasiment à l'identique, soit par une filiale de la firme productrice, soit par une autre organisation, sous contrat spécial, en français, en allemand ou en espagnol, avec le concours d'acteurs locaux. Les différentes versions du même film étaient tournées au même endroit, principalement Hollywood ou Berlin, dans les studios de Babelsberg. Valentin Mandelstamm revient sur la naissance des versions étrangères :

> Les producteurs américains ont essayé des systèmes de *versions étrangères* de leurs films, avec des acteurs étrangers importés, pour les besoins de la cause, à Hollywood.
>
> Les compagnies Metro-Goldwyn-Mayer et Warner Bros-First National en particulier, avaient entrepris cette fabrication sur une grande échelle et, en comptant quelques films faits par Paramount, RKO et Fox, ont, pour le marché français notamment, produit de vingt-cinq à trente films.[2]

Mais, au début des années trente, le système ne convainc pas[3] : les versions ne sont que de pâles copies, faites à la va-vite, sans souci de la prestation des acteurs. Sur ce dernier point, certains vont jusqu'à affirmer qu'en raison des types nationaux, il serait tout à fait impossible à un Européen de jouer un Américain :

> Je ne vois pas très bien comment un Espagnol, par exemple, au tempérament naturellement bouillant et impulsif, peut faire pour s'exprimer dans un langage bref et mesuré, à la manière d'un businessman de Chicago. Dans une scène dramatique, il ne peut qu'être gauche, comprimé voire ridicule.[4]

1. L. Bailby, *L'Intransigeant*, cité dans *Hebdo-Film*, 2 novembre 1929, n°714.
2. V. Mandelstamm, « Etat du cinéma mondial », *La Revue mondiale*, 1e février 1932. Collection Rondel, 8° Rk 688.
3. L'amélioration du système et le recours aux vedettes nationales changera la donne. Cf. *infra*, p. 254-260.
4. P. Audinet, « A propos des versions étrangères de films américains », *Hebdo-Film*, 20 septembre 1930, n°760.

Valentin Mandelstamm est lui aussi conscient des limites du genre. Il explique le peu de succès des versions étrangères par des raisons tant économiques et financières qu'artistiques. Le film américain, en étant transformé en version étrangère, et en remplaçant donc ses *stars*, perd son *américanité*, donc, paradoxalement, ses possibilités de succès à l'étranger :

> D'abord le prix de revient, très élevé, de ces versions (produites en dollars), et qui, sans exception, les rendaient *non-payantes* dans les pays à change déprécié.
>
> Egalement, il y a ce fait que la popularité du film américain à l'étranger, et notamment en France, a été engendrée par le prestige, la personnalité des « stars », et par conséquent, des « versions » de productions américaines, où ces stars ne figuraient plus, perdaient pour le public européen leur attrait, étant donné, d'autre part, que jamais l'atmosphère locale ou la saveur d'un film fait à l'étranger ne pourra égaler ni en qualité ni en relief l'atmosphère et la saveur du terroir.[1]

Ce type de production entraîne par ailleurs une dangereuse confusion due à l'absence de définition du film français. Ces films, tournés à Hollywood, mais en français, avec des acteurs français, sont-ils français ? La réponse donnée par les journalistes est clairement négative : les versions restent profondément américaines, leur réalisation ne s'adapte pas à « l'atmosphère, l'esprit, la mentalité (…) du pays auquel elle est destinée[2] ». Or les publicitaires jouent longtemps sur cette confusion en présentant une version comme un « film 100 % parlant français » : l'adjectif *français* s'applique-t-il à *film* ou à *parlant*[3] ? Pour toutes ces raisons et malgré l'argent dépensé par Hollywood dans ces versions, le succès fut bien en-deçà des espérances. En 1931, Paul Audinet nous indique la fin des versions étrangères tournées à Hollywood et le retour des vedettes dans leurs pays[4]. Il annonce également le retour à une ancienne formule, la projection des productions avec suppression des dialogues et emploi des sous-titres pour le remplacer[5]. Sans grande conviction pour ce nouvel essai, Paul Audinet voit là la fin de toute tentative d'internationaliser le film parlant, puisqu'on revient, près de trois ans après la popularisation du parlant en France, à une forme de cinéma muet. D'autres pratiques de sous-titrage apparaissent cependant. On ne retire pas le dialogue en langue originale, mais on rajoute quelques sous-titres

1. V. Mandelstamm, « Etat du cinéma mondial », *La revue mondiale*, 1e février 1932. Collection Rondel, 8° Rk 688.
2. *Ibid.*
3. La confusion est courante et il est bien difficile de distinguer, dans les sources, un *film français et parlant* d'un *film parlant français* (qui « parle » français, mais qui peut avoir été réalisé à l'étranger), d'autant que s'y ajoutent des erreurs grammaticales. Un journaliste peut, par un exemple, parler de *films parlants français*, pour des versions multiples ou des films doublés, alors qu'il évoque en réalité des *films parlant français* (*parlant* est ici un participe présent et non un adjectif, et ne s'accorde donc pas avec *films*). Il nous a semblé important de donner ces quelques précisions grammaticales afin de ne pas ajouter à la confusion des termes dans les pages de ce chapitre.
4. P. Audinet, « La faillite des versions étrangères », *Hebdo-Film*, 21 mars 1931, n°786. La date de 1931 est confirmée par M. Barnier, *En route vers le parlant...*, Liège : CEFAL, 2002, p. 103.
5. Le retour de cette pratique en 1931 est également signalée par Charles Jouet, qui « blâme ce système désolant » et cite Emile Vuillermoz : « on continue à nous présenter des chef-d'œuvres étrangers sous une forme absolument inacceptable. Sous prétexte que le public français ne tolèrerait pas un dialogue en anglais ou en allemand, on mutile de la façon la plus odieuse des œuvres de haute valeur ». « Le parlant qui se tait », *Le Populaire*, 30 janvier 1931, n°2915.

français pour aider le spectateur à comprendre l'histoire, mais sans traduire l'intégralité des paroles.

Entre temps, le *dubbing*[1] (doublage) apparaît, même s'il ne s'impose vraiment qu'après quelques années. Le doublage est d'un grand avantage pour les producteurs américains, s'avérant beaucoup moins coûteux que la production de versions étrangères. Mais, à l'origine, le principe fonctionne assez mal : le mouvement des lèvres ne concorde pas avec le texte parlé, surtout dans les gros plans et la traduction, littérale, n'a parfois plus guère de sens une fois passé l'Atlantique. Valentin Mandelstamm regrette, en 1930, le recours à des interprètes de second ordre qui s'expriment « dans un langage absolument inouï et avec des accents hongrois, allemands, espagnols, italiens, anglais... et très rarement français[2] ». Mais progressivement, après une mise au point minutieuse et un outillage technique d'enregistrement plus performant, l'exécution du *dubbing* s'améliore et Valentin Mandelstamm revient, deux ans plus tard, sur le procédé du doublage de voix ou post-synchronisation et loue les progrès de la technique américaine :

> Des opérateurs expérimentés arrivent maintenant, par de minutieux ajustements et recoupements dans la bande du son (d'un ordre inférieur à un douzième de seconde) à faire coïncider presque mathématiquement le mouvement des lèvres des acteurs américains, enregistré sur le film photographique, avec les syllabes prononcées par leurs doubles, soit français, soit espagnols, soit allemands, sur une nouvelle bande sonore.
>
> De plus, on est arrivé à développer toute une nouvelle technologie dramatique à l'usage de ces *doubles* qu'on sait maintenant choisir de manière adéquate, afin qu'ils s'adaptent à la personnalité de l'acteur initial dont ils sont appelés à incarner la voix, et de la sorte on arrive à des résultats remarquables.[3]

En 1932-1933, l'utilisation du doublage des voix se généralise, jusqu'à susciter un débat entre les partisans du système et ceux qui le rejettent. Le doublage, qui offre à l'exploitation la possibilité de présenter des films étrangers compréhensibles au public, est défendu dans les pages de *l'Ecran*[4]. L'argumentation en faveur du doublage s'ordonne autour de deux aspects. Le premier est l'aspect pratique et commercial : l'exploitation doit satisfaire son public et proposer des films parlants[5], elle a donc *besoin* de films post-synchronisés. L'autre argument repose sur l'essence de l'art cinématographique. Les défenseurs du doublage font l'apologie d'un art en constante mutation et critiquent les rétrogrades qui refusent d'évoluer avec leur

1. André de Reusse emploie également dans *Hebdo-Film* le terme : « dubling », tandis que Charles Jouet utilise le terme « doubling ».
2. V. Mandelstamm, « Rapport sur le parlant », janvier 1930. Arch. Nat., F[21] 4691 3. b.
3. V. Mandelstamm, « Etat du cinéma mondial », *La Revue mondiale*, 1[e] février 1932. Collection Rondel, 8° Rk 688.
4. En février 1932, on a trouvé plusieurs revues de presse intitulées « Les justes paroles... et les autres : à propos des films post-synchronisés » qui recensent les opinions des différents journaux à propos du doublage – avec une préférence pour les articles favorables à la nouvelle technique. *L'Ecran*, 20 février 1932, n°822 et 27 février 1932, n°823.
5. « Un fait indéniable, c'est que le 'muet' ennuie le public, qui demande du 'parlant' », *Spectateurs*, cité dans *L'Ecran*, 20 février 1932, n°822.

temps[1]. Le doublage relève, certes, du *faux* puisqu'on remplace la voix d'un acteur par celle d'un autre interprète, mais ...

> Tout n'est-il pas artificiel au cinéma, à commencer par le maquillage des artistes, dont le visage parfois médiocre devient une beauté artificielle, grâce uniquement à l'habileté d'un pinceau chargé de rouge ou d'encre de Chine ?
>
> Quand on accepte une tempête comme celle du film de Gance[2], où l'auteur fait évader de Corse Bonaparte, tempête effroyable à voir, mais qui se passe en réalité dans une cuvette de quelques dix mètres carrés ; quand on accepte que certains films d'aviation soi-disant en plein air, soient entièrement traités au studio ; quand on se résigne à tous les truquages, on ne voit pas pourquoi on se refuserait à entendre une voix habilement superposée à celle de Bancroft, et qui viendrait vous donner l'illusion que le célèbre acteur parle en français.[3]

Parallèlement, le succès du *dubbing* continue de susciter critiques et inquiétudes. Jean Pascal cherche à montrer que le doublage est un leurre qui ne peut être toléré par les « aficionados » de l'écran : « la voix de Greta Garbo, traînante, lourde d'ennui, ne peut être rendue par son 'double', même si les phrases semblent s'ajuster à sa bouche[4] ». Le point de vue du cinéphile est également partagé par certains professionnels, et notamment les acteurs. C'est la projection de *Désemparé*[5] qui a entraîné le soulèvement de l'Union des artistes et de son président Armand Lurville[6]. Pour l'Union, le *dubbing* se présente comme :

> 1° Un compromis artistique facilement assimilable à une présentation frauduleuse de la marchandise.
>
> 2° Une usurpation caractérisée de la personnalité de l'artiste dont le nom reste attaché à une sonorisation à laquelle il n'a pas participé.
>
> 3° Ce qu'un journaliste parisien indépendant appelle « des pratiques dégradantes » pour l'acteur.[7]

Les plaintes de l'Union visaient essentiellement à défendre une certaine vision artistique du cinéma mais également les droits des comédiens et scénaristes, qui ne sauraient voir leur travail dénaturé à l'exportation. Le doublage est considéré d'une part comme une atteinte au droit d'auteur, mais également comme un avilissement du travail de comédien. Pour se faire entendre auprès des pouvoirs publics, l'Union interdit à ses membres de participer à tout travail de synchronisation vocale. Elle lance également une pétition contre le *dubbing* développant les arguments cités plus haut : « c'est une question de probité élémentaire, à l'égard des

1. « Il est seulement dans l'esprit de ceux qui crient 'casse-cou' chaque fois qu'une invention nouvelle bouleverse leurs habitudes de routine ou leurs intérêts particuliers », *Comœdia*, cité dans *L'Ecran*, 27 février 1932, n°823.
2. Il s'agit du *Napoléon* d'Abel Gance, dont la version muette est tournée en 1927 (il tournera une version sonore en 1935).
3. Article de *Pour vous*, cité dans *L'Ecran*, 27 février 1932, n°823.
4. J. Pascal, *Agence d'information cinégraphique de la presse française*, cité dans *L'Ecran*, 3 septembre 1932, n°850.
5. *The Derelict* est un film Paramount, réalisé en 1930 par Rowland V. Lee, avec George Bancroft.
6. Armand Lurville (1875-1955) : acteur prolifique des années trente, il joua sous la direction de René Guissart, Karl Anton, Abel Gance, André Hugon ou encore Marcel Carné. Il fut également président du syndicat des acteurs, l'Union des artistes.
7. Lettre circulaire de l'Union des artistes envoyée aux directeurs de sociétés de production cinématographiques américaines et françaises, reproduite dans *Hebdo-Film*, 16 mai 1931, n°794.

artistes, à l'égard du public et, plus encore, à l'égard du cinéma lui-même[1]. » Parmi les signataires, on trouve les noms d'intellectuels reconnus comme François Mauriac, Paul Valéry ou encore Paul Morand. Enfin, l'Union des artistes s'adresse directement aux pouvoirs publics, par le biais du Conseil supérieur du cinématographe, en replaçant la question du *dubbing* dans le contexte de la lutte contre la concurrence américaine mais également de la lutte contre le chômage français, les doubleurs étant en général installés à Hollywood. Ces deux derniers arguments convainquirent les pouvoirs publics, qui s'inspirèrent des requêtes de l'Union des artistes pour contrôler l'exploitation sur le territoire français du film doublé. En effet, dans l'exposé présenté au Conseil supérieur du cinématographe[2], les deux délégués de l'Union des artistes, Jean Toulout et Philippe Hériat, reprennent les griefs portés contre la postsynchronisation, puis font un certain nombre de propositions : ils ne réclament plus la suppression pure et simple des films doublés, mais que leur nombre soit limité à vingt, que la postsynchronisation se fasse essentiellement en France, afin d'employer des doubleurs français, et que, pour éviter toute « tromperie sur la marchandise », le film postsynchronisé soit bien présenté, dans les publicités notamment, comme tel, et que, par exemple, on n'annonce plus un film doublé comme « film parlé français » mais comme « film étranger postsynchronisé en français ». Les deux dernières propositions furent adoptées par le règlement de contingentement de 1932. Dans le cadre de la lutte contre le chômage, l'Etat fut particulièrement ferme sur la post-synchronisation réalisée à l'étranger : après 1932, tous les films durent être doublés en France.

Réorganisation de l'industrie française sur le modèle hollywoodien

Dans un article de *Hebdo-Film*, le futur réalisateur Marcel Carné dresse un bilan de l'année 1930. L'année, « qui avait commencé dans la crainte et l'anxiété, s'achève sur les meilleurs espoirs. L'année écoulée restera, en effet, comme ayant marqué un redressement imprévu et efficace de notre cinéma[3]. » La France cinématographique connait en effet, au tournant des années vingt, des bouleversements structurels et un grand effort dans la production de films parlants. L'enjeu est clair : « après avoir gagné la première manche

1. « Pétition contre le *dubbing* » [s.d], BnF-ASP, Administration du cinéma et des Beaux-Arts, 4°COL-80/26.
2. Cf. annexe n°26 : « Exposé relatif à la concurrence redoutable qui peut être faite à la production française par le film étranger postsynchronisé, [1932] ».
3. M. Carné, « Au seuil de l'année 1930 », *Hebdo-Film*, 3 janvier 1931, n°775.

(1895-1914), perdu la seconde (1914-1929), [la France] va[-t-elle] remporter la belle[1] » ?

« Créer une organisation industrielle puissante, moderne [et] suffisamment souple »[2]

La secteur de la production française, affaibli dans un premier temps par la révolution du parlant, doit entamer de profonds changements. Le retrait des grandes figures de la période muette, Jean Sapène et Louis Aubert, ainsi que des grands fondateurs, Charles Pathé et Léon Gaumont, a permis la consolidation d'un mouvement de concentration dicté par la nécessité de lutter contre l'invasion américaine. Cette transformation s'inspire fortement du modèle hollywoodien de compagnie intégrée, qui se traduit par la mise en place de grands circuits de salles destinés à amortir la production. L'idéal de l'intégration verticale est très présent dans le discours des industriels du cinéma. Ainsi, lors d'une l'assemblée générale extraordinaire du 26 mars 1930, le conseil d'administration de la GFFA fait état de ses nouvelles ambitions :

> Pour faire face à ce nouvel état de chose, un seul moyen nous est apparu susceptible de fournir une solution logique et immédiate, la concentration des diverses branches cinématographiques qui, jusqu'ici, étaient restées séparées : fabrication de matériel, exploitation des salles, production, édition, location et vente de films.[3]

De fait, l'année 1930 est celle des fusions, avec la création de Pathé-Natan et de Gaumont-Franco-Film-Aubert (GFFA), mais également celle de Braunberger-Richebé. Revenons brièvement sur chacune d'elles. La GFFA, qui repose en partie sur le financement de la Banque nationale de crédit, regroupe les branches de la production (Gaumont et Franco-Film, avec leurs studios respectifs[4]), de la distribution (Gaumont et Aubert), de l'exploitation (Gaumont, Aubert et Franco-Film, soit un total de 46 salles[5]), mais également des laboratoires (Continsouza, chargé de la fabrication des appareils et GM[6] Film, chargé du développement et du tirage des films). Pathé-Natan est né de la fusion entre la société Bernard Natan et Pathé-Cinéma, en retrait depuis 1921. Comme pour la GFFA, le nouveau président de la compagnie, Bernard Natan, s'efforce de regrouper les différentes branches de l'industrie cinématographique en absorbant diverses compagnies, grâce au financement de la banque Bauer et Marchal. Si les laboratoires proviennent de l'héritage de Pathé (Kodak-

1. *Ibid*.
2. Conseil d'administration de la GFFA, 26 mars 1930. Cf. note suivante.
3. Dossier Gaumont, Arch. Nat., 65 AQ, m 3024. Cité par J. Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : une histoire économique : 1928-1939*, Paris : AFRHC / Perpignan : Cinémathèque euro-régionale Institut Jean Vigo, 2007, p. 42.
4. Gaumont bénéficie des studios Elgé, aux Buttes-Chaumont et des studios de la Villette. Franco-Film apporte les studios de la Victorine, près de Nice.
5. J. Choukroun, *op. cit*., p. 51.
6. Gaumont-Maurice.

Pathé, créé en 1927), le secteur de la production se voit renforcé par l'acquisition de la Société des Cinéromans et de ses studios de Joinville ainsi que par celle de la compagnie Rapid-Film et de ses studios de la rue Francœur (Paris). Pour la distribution, Bernard Natan peut compter sur le rachat de Pathé-Consortium-Cinéma. Pathé-Natan s'assure par ailleurs l'édition des films d'autres compagnies. Par contrat, Charles Delac se lie ainsi à Bernard Natan, chargé de distribuer les films de la société du Film d'Art, compagnie restreinte mais réputée. Quant à l'exploitation, Pathé-Natan constitue la « société de gérance des cinémas Pathé », qui rachète une soixantaine de salles, la plupart issues du groupement Lutetia[1]. On le voit, l'ensemble de l'empire qui avait été bâti par Jean Sapène dans la seconde moitié des années vingt au détriment de Charles Pathé repasse au début des années trente sous le contrôle de Pathé-Natan.

Face aux deux géants, le groupe Braunberger-Richebé, d'une importance certes moindre, manifeste également le désir de voir se moderniser l'industrie française et de prendre Hollywood pour modèle. Dans ses mémoires, Roger Richebé[2] explique la naissance de ce trust par la nécessité de s'adapter au parlant. Alors exploitant, Richebé croit en l'avenir du parlant[3], mais ne bénéficie pas de suffisamment de films : « nous possédions le fusil. Mais hélas, nous n'avions pas de munitions[4] ». Pour y remédier, il fait appel au producteur Pierre Braunberger[5], lui aussi très intéressé par le parlant puisqu'il a produit le film *La Route est belle* de Robert Florey, en 1928, un des premiers succès du cinéma français et parlant[6]. Tous deux mettent au point une structure combinant des studios (Billancourt), une société de distribution et des salles de cinéma (outre le circuit déjà constitué par Richebé, le groupement acquiert de nouvelles salles, comme le Cinéma du Panthéon, salle spécialisée rachetée en 1930). D'autres compagnies indépendantes s'essaient au principe de la société intégrée, comme celle de Jacques Haïk. Ce dernier est à l'origine essentiellement distributeur et se charge notamment de la distribution des films de la Columbia, devenant ainsi un des plus gros distributeurs français des années vingt. Au tournant de la décennie, il va diversifier son offre, en se lançant dans la production de

1. La constitution de la « société de gérance des cinémas Pathé » date de 1929. Grâce à l'acquisition des salles du groupement Lutetia , de la Société générale des cinémas français, du groupe Weil, de la société Marivaux, etc., Pathé acquiert 60 salles de plus, à Paris et en province. Marc-Antoine Robert, « La naissance d'un grand circuit », in J. Kermabon, dir., *Pathé, premier empire du cinéma*, Paris : Editions du Centre Georges Pompidou, 1994, p. 280-281.
2. Roger Richebé (1897-1989) : d'abord directeur commercial puis directeur général pour le Midi de la France, dans la société de distribution Pathé-Consortium, il acquiert dans les années vingt un nombre important de salles à Marseille (le Capitole), formant un dense circuit dans le Midi, de Lyon jusqu'à Toulouse. Il œuvre à la formation d'un trust avec Pierre Braunberger, avant de fonder en 1932 la Société des films Marcel Pagnol.
3. Il a sonorisé sa plus grande salle marseillaise, le Capitole, dès 1927, soit en même temps que Louis Aubert à Paris. R. Richebé, *Au-delà de l'écran : 70 ans dans la vie d'un cinéaste*, Monte-Carlo : Pastorelly, 1977, p. 47.
4. R. Richebé, *op. cit*., p. 49.
5. Pierre Braunberger (1905-1990) : après avoir travaillé au début des années vingt à Hollywood où il apprend le métier (Twentieth-Century-Fox et MGM), il revient en France autour de 1925 et se lance dans la production, travaillant notamment avec Jean Renoir. En 1928, il fonde la compagnie de production Néo-Films, à l'origine de *La Route est belle.* Après la séparation d'avec Richebé, Braunberger continue, seul, son œuvre de producteur indépendant.
6. Le film *La Route est belle* est fréquemment présenté comme l'œuvre de la société Braunberger-Richebé, ce qui est tout à fait impossible, puisque la création du trust est postérieure de deux ans à la réalisation du film.

films parlants – comme *Le Mystère de la villa rose* ou encore *La Ronde des heures*, deux grands succès des premières années du parlant – et dans l'exploitation, avec l'Olympia et surtout le Rex.

La route vers le parlant est belle : la production et les studios français passent au parlant

Conjointement à la concentration de firmes françaises, la production se développe et se lance sur le marché du parlant. En effet, en dépit des circonstances favorables au cinéma français, les producteurs ont tardé à initier la réalisation de films parlants. La liste des films sonores et parlants disponibles sur le marché français en novembre 1929[1] indique l'existence de 2 films sonores, 2 films sonores et parlants et de 3 films 100 % parlant[2], soit 7 films français seulement, dans une liste de 113 films. L'immense majorité de ces 113 films est d'origine américaine, mais on compte tout de même 14 films allemands proposés à l'exploitation. En mai 1930, la situation est un peu meilleure puisqu'on compte 7 films sonores, 15 films sonores et parlants et, surtout, 32 films français 100 % parlant. Mais la production française, quoique plus importante que l'année précédente, est tout de même noyée parmi 247 films sonores et parlants disponibles sur le marché français. Les solutions de fortune adoptées par les Américains (doublage, versions muettes, sonores, multiples) restent donc prédominantes, indispensables aux directeurs pour alimenter leur programmation, en dépit des griefs techniques et artistiques qui ont pu être formulés. De plus, les nombreux directeurs qui refusent toujours de transformer leurs salles empêchent le développement de la production française. Pour les producteurs, pourquoi produire des films sonores puisque peu de directeurs seront à même de les acheter ? Pour les directeurs, pourquoi transformer leur salle puisque si peu de productions françaises peuvent être achetées ? Il est difficile de sortir de ce cercle vicieux.

Les écrans français de 1930 voient cependant fleurir un certain nombre de films français à succès : *La Route est belle, La Nuit est à nous, Sous les toits de Paris, Le Mystère de la villa Rose, Prix de beauté, Mon gosse de père*[3] « bout[ent] irrésistiblement hors des boulevards – pour commencer – les films tronqués,

1. « Liste des films sonores et parlants disponibles actuellement sur le marché français », *La Cinématographie française*, 16 novembre 1929, n° 576.
2. Le film sonore n'offre que des bruits, de la musique ou des chants. Le film sonore et parlant est un film sonore dans lequel sont insérés des dialogues ou des chants. Le film 100 % parlant est, comme son nom l'indique, entièrement parlant.
3. *La Route est belle* : film réalisé par Robert Florey en 1929, production Néo-Films (Braunberger) ; *La Nuit est à nous* : film réalisé par Roger Lion, Carl Froelich et Henri Roussell en 1930, production Carl Froelich / PJ de Venloo / Lutèce Film ; *Le Mystère de la villa Rose* : film réalisé par René Hervill et Louis Mercanton en 1929, Production Jacques Haïk ; *Prix de beauté* : film réalisé par Augusto Genina en 1930, production Sofar ; *Mon gosse de père* : film réalisé par Jean de Limur en 1930, production Pathé-Natan.

massacrés qui nous venaient d'Hollywood[1] ». Les chiffres de *La Cinématographie française*[2] pour les années 1931 à 1933 montrent que le nombre de films de longs métrage français disponibles sur le marché est désormais le plus élevé depuis la Première Guerre mondiale[3]. L'écart avec les films étrangers présentés en France se réduit graduellement au cours de ces trois années. En 1933, la production française atteint presque le niveau des productions américaines, la différence n'étant plus que de 32 films sur 419. Face à l'essor de la production française, ce n'est cependant pas la production américaine qui souffre le plus. A partir de 1929, le nombre de films américains présentés en France s'est stabilisé autour de 200. C'est essentiellement la production allemande qui pâtit du passage au parlant et des succès français.

Cette politique ambitieuse de développement de la production a pour corollaire la modernisation et l'adaptation des studios[4], qui se fait essentiellement à partir de la fin de l'année 1929 et surtout en 1930, soit au moment où les grandes compagnies françaises deviennent des sociétés intégrées. Ces studios s'équipent en sonore, mais adoptent des systèmes différents : Pathé-Natan choisit RCA pour ses studios de la rue Francœur, Braunberger-Richebé équipe les studios de Billancourt en Western Electric, la Franco-Film investit les studios de la Victorine, à Nice, et y utilise le système allemand de la Tobis-Klangfilm. C'est également le cas des Films Eclair à Epinay-sur-Seine. Quant à Gaumont, ses studios de La Villette sont équipés en Gaumont-Petersen-Poulsen, du moins jusqu'à la création de la GFFA, qui provoque le passage au système allemand. Dès lors, l'ensemble des studios sont équipés par des brevets étrangers[5]. Une fois les studios sonorisés, les techniciens doivent s'adapter à une toute nouvelle manière de tourner. En effet, la sonorisation implique la nécessaire disparition de tous les bruits, et donc l'insonorisation des studios. Le studio doit désormais être silencieux pendant les prises et les plateaux deviennent donc des espaces à l'écart, séparés du reste du studios par des « sas anti-bruits »[6]. Henri Diamant-Berger souligne dans son autobiographie le changement radical que provoque le passage au parlant dans les studios :

> Hier, nous travaillions dans le fracas ; il faut maintenant rechercher un silence parfait ; finis les grands studios où se tournaient plusieurs films à la fois dans des décors variés, pendant qu'on en construit d'autres à côté ! Chaque film doit occuper un plateau insonorisé ; les lampes à arcs, trop bruyantes, sont éliminées ; la caméra est ensevelie dans un caisson insonore. On doit

1. M. Carné, « Au seuil de l'année 1930 », *Hebdo-Film*, 3 janvier 1931, n°775.
2. Cf. Annexe n°2 : « Films américains, français et allemands présentés en France entre 1924 et 1936 ».
3. Notons tout de même qu'une partie de ces films sont produits par la SAF Paramount (cf. *infra*, p. 280)
4. Avant 1930, les productions françaises parlantes étaient tournées à l'étranger, essentiellement à Londres ou à Babelsberg, les studios de Berlin. Ainsi les deux films qui revendiquent à l'époque le titre de « premier film parlant français » sont tous les deux tournés à Londres. Il s'agit de *La Route est belle* (Robert Florey, 1928, Néo-Films) et *Les Trois masques* (André Hugon, 1929, Pathé-Natan).
5. J. Choukroun, *op. cit*., p. 79-80.
6. Sur l'insonorisation des studios, voir M. Barnier, *En route vers le parlant, histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège : CEFAL, 2002, p. 82-85.

renoncer aux *travelings* : des micros sont placés dans tous les coins du décor[1].

Outre l'adaptation au parlant, les studios connaissent une modernisation générale, des techniques et de l'organisation interne, profondément inspirée des studios californiens. Les studios de la Victorine transformés par Franco-Film, dirigée par Robert Hurel, sont emblématiques de cet Hollywood à la française qu'appelaient de leurs vœux les professionnels du cinéma[2]. Le studio méditerranéen apparaît comme un idéal, un modèle à suivre. *Le Populaire* vante, avec force photographies, cet « Hollywood européen à Nice », la beauté des décors (naturels comme artificiels) et la qualité de l'organisation. René Selle évoque cinq théâtres de prises de vues sur une superficie de 18 000 mètres carrés, les 70 000 mètres carrés de terrains pour les scènes en extérieur et pour l'édification de décors, l'outillage « des plus complets et tout à fait moderne », etc. La conclusion de René Selle montre combien la problématique de la résistance à Hollywood est également présente sur ce terrain :

> Nous sommes heureux de constater que bientôt la cinématographie française n'aura plus rien à envier aux organisations américaines sous le rapport du perfectionnement matériel, et nous sommes convaincus que ce gigantesque effort de la Franco-Film recevra la récompense qu'il mérite, et qu'il ouvrira la voie du progrès à la production française.
>
> Souhaitons que l'« Hollywood européen » devienne un centre aussi attractif que les rivages de Californie, et nous permette à l'avenir de garder chez nous les vedettes et les réalisateurs que pourraient nous ravir encore les Américains.
>
> Et peut-être que ce jour...[3]

Même s'il faut attendre l'alliance avec Aubert, puis avec Gaumont, pour que Franco-Film passe au parlant, ce qui dénote un manque de clairvoyance, on voit bien que, dès 1929, le développement, le perfectionnement et la modernisation de la production française sont au cœur des ambitions de Robert Hurel, dans le cadre très précis de l'affrontement avec Hollywood. Mais les studios de la Victorine, en dépit de cette ambition « européenne », restent cependant circonscrits à la France et principalement aux films produits par la Franco-Film, puis par la GFFA. Le projet d'un Hollywood à la française, ébauché par Robert Hurel, ne disparaît pas complètement. Pour développer le film français après le passage au parlant, plusieurs projets voient le jour, comme celui de Josef Ermolieff, présenté aux pouvoirs publics le 17 mai 1930. Le co-fondateur, avec Alexandre Kamenka, de la société des films Albatros, propose de mettre un terme à la « grave crise » occasionnée par le passage au parlant et que la France se serve « de cette même crise pour conquérir enfin, vis-à-vis de l'Amérique, la place que lui indiquent sa culture et la capacité de son marché[4] ». Pour Ermolieff, les pouvoirs

1. H. Diamant-Berger, *op. cit.*, p. 178.
2. Cf. *supra*, p. 126-127, l'enquête de *Paris et le monde*, sur la nécessité d'un Hollywood français.
3. R. Selle, « Le Hollywood européen à Nice », *Le Populaire*, 21 mars 1929, n°2237.
4. Mémoire remis le 17 mai 1930 par Josef Ermolieff au Service des Œuvres, puis transmis aux à la direction des relations commerciales le 2 juin 1930. Arch. Aff. Etr., B^{40} 3, dossier 3.

publics doivent saisir l'opportunité qui s'offre à eux et mettre en œuvre une politique de production européenne commune :

> Seule une bonne organisation européenne pourrait résoudre le problème de rendre moins onéreuse la production du film sonore et parlant tout en assurant sa diffusion dans tous les pays.
>
> Dans ces conditions, une idée semble s'imposer très naturellement : celle de créer un *Centre européen*, destiné à servir la Culture européenne, et de lui donner comme assiette une *zone franche*, située dans l'un des pays européens.[1]

Cette zone franche, idéalement située dans le Midi de la France, verrait l'édification de studios que pourraient utiliser l'ensemble des producteurs européens. Les coûts de production seraient considérablement diminués, tandis que les chances de faire amortir les films seraient plus importantes, puisque chaque film réalisé dans cette zone franche pourrait être exploité dans tous les pays adhérant au projet, sans avoir à passer sous les fourches caudines du contingentement. Cette zone franche serait exempte des taxes et ne se verrait pas imposer la législation française, en particulier concernant le nombre d'artistes étrangers pouvant être employés pour chaque film. Pour contre-balancer son propos, Ermolieff présente également les avantages que pourrait représenter, pour les pouvoirs publics, l'établissement d'une telle zone franche : avantages symboliques (prestige) et surtout financiers : afflux de capitaux, développement du tourisme, augmentation des revenus de l'Etat en raison de l'augmentation de la production cinématographique, donc des recettes de cinémas. Le projet d'Ermolieff est caractéristique des années vingt et de l'espoir placé dans les Etats-Unis d'Europe – lui-même emploie le terme de « Fédération Européenne » – pour mettre un terme à la suprématie américaine. Mais cet espoir perd progressivement consistance dans les années trente, même au sein de l'industrie cinématographique. Le rêve d'Ermolieff est donc battu en brèche par Robert Coulondre, à la direction des relations commerciales, qui lui fait savoir que « quelque séduisant qu'il apparaisse à première vue, [le projet] ne paraît pas pouvoir être accueilli[2] ».

Le projet d'Ermolieff souligne la nécessité d'entamer des changements en profondeur. Selon Valentin Mandelstamm, si la France a déjà fait de grands progrès dans l'équipement des studios, « cela ne veut pas dire cependant que leur installation générale, leur outillage, leur équipement, soient parfaits, entièrement *up-to-date*, et comparables aux studios américains[3] ». Dans son « Rapport sur le film parlant », Mandelstamm fait quelques suggestions, mais insiste, comme Ermolieff, sur l'opportunité qu'offre le parlant de développer l'industrie française du cinéma. Pour ce dernier, les compagnies françaises doivent entreprendre une action de

1. *Ibid.*
2. Note de Robert Coulondre (Relations commerciales) à Fernand Pila (Œuvres), datée du 11 août 1930. Arch. Aff. Etr., B[40] 3, dossier 3.
3. V. Mandelstamm, « Etat du cinéma mondial », in *La Revue mondiale*, 1[e] février 1932, p. 268. BnF-ASP, collection Rondel, 8°Rk 688.

grande ampleur permettant le tournage de « films polyglottes » (avec des versions française, anglaise, allemande et espagnole) afin de faire de la France le centre cinématographique de l'Europe sinon du monde. Il encourage les capitaines d'industrie à se lancer sans attendre dans la modernisation des studios et la production de films parlants :

> Nous n'avons pas de temps à perdre, et tout en poursuivant des études qui peuvent être fécondes en résultats nouveaux, en perfectionnements et en simplifications, il faut, en attendant, et sous peine d'être irrémédiablement distancé, aller vite et s'équiper avec ce qu'il y a de meilleur et de plus éprouvé comme appareillage.[1]

Pour ce faire, Mandelstamm reprend une proposition déjà formulée auparavant : il faut faire venir des techniciens américains en France afin d'apprendre d'eux et envoyer à Hollywood les techniciens français. Car, comme le rappelle Mandelstamm, l'adaptation des studios au parlant n'est pas le seul chantier à entreprendre :

> Avant l'entrée en scène des films parlants, nos studios – au point de vue photographie, etc. - étaient DE PLUSIEURS ANNÉES EN RETARD SUR LES STUDIOS D'AMÉRIQUE, et ce retard n'a guère été comblé. Il ne servirait à rien d'avoir un bon équipement acoustique si, par ailleurs, notre technique demeure défectueuse.[2]

On retrouve dans le discours de Mandelstamm ses préoccupations habituelles : la France devrait collaborer plus étroitement avec l'Amérique et s'inspirer davantage encore de la technique et de l'organisation des studios – comme de l'industrie cinématographique en général – de Hollywood. Enfin, Valentin Mandelstamm en vient à s'adresser directement aux pouvoirs publics, les priant de s'intéresser au cinéma, d'en comprendre la portée et de saisir la formidable opportunité que constitue le passage au parlant, tout en se montrant optimiste car

> Il est quelques hauts fonctionnaires de la République [qui] savent la portée du film en tant qu'instrument universel d'influence, non seulement pour une industrie, mais pour toutes les industries d'un peuple, et pour un peuple lui-même.[3]

1. V. Mandelstamm, « Rapport sur le film parlant », janvier 1930. Arch. Nat., F[21] 4691 3. b.
2. *Ibid*.
3. *Ibid*.

Du côté des pouvoirs publics : l'euphorie liée au parlant entraîne un regain d'intérêt

L'effort des professionnels pour relancer la production française trouve un certain écho parmi les politiques. La fin de l'année 1928 avait vu le départ d'Edouard Herriot du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, remplacé par Pierre Maraud. Le personnage central qui va s'occuper du cinéma dans les années à venir n'est cependant plus le Ministre mais son sous-secrétaire d'Etat, André François-Poncet. Ce dernier, auparavant député centre-droit de la Seine, appartenait déjà à la commission des Beaux-Arts et était alors plutôt partisan d'une protection douanière contre le cinéma étranger, et non d'un contingentement. Lors d'un discours prononcé en 1929 à l'intention de la Société des auteurs de films, il rappelle son intention de lutter contre l'invasion américaine et surtout proclame que lui, à la différence de son prédécesseur Herriot, privilégiera le dialogue[1] :

> J'avais été frappé depuis longtemps de voir l'écran français envahi peu à peu par la production étrangère et par une production souvent regrettable, parfois dangereuse. J'avais proposé un amendement au projet de tarif douanier, par lequel je demandais l'institution d'un contingentement analogue à celui qui existe en Angleterre, en Allemagne, en Italie. Le tarif douanier, vous le savez, n'a pas été discuté. Le problème du cinéma n'est pas venu devant le Parlement. La question a été, je ne dirai pas résolue, mais partiellement abordée et traitée par décret, et, en quelque sorte, en *Chambre noire*. C'est une méthode qui a ses avantages. Un large débat public aurait eu aussi son utilité.
>
> Quant à moi, lorsqu'il s'agit d'éclairer une opinion ignorante ou indolente – et surtout lorsqu'il s'agit du cinéma – je suis pour la lumière.[2]

Si son action dans les négociations pour le contingentement de 1929 a été quasiment sans effet[3], il n'en reste pas moins qu'André François-Poncet témoigne d'un intérêt nouveau pour le cinéma. L'euphorie liée au passage au parlant ainsi qu'aux difficultés américaines fait prendre conscience aux pouvoirs publics des bénéfices que pourraient en tirer la France et son industrie cinématographique. La consultation des archives ministérielles et des nombreuses lettres de l'ambassade à Washington montre bien que les pouvoirs publics tiennent à rester au courant de l'évolution de la santé économique de Hollywood. Ainsi, dans une lettre datée du 14 juin 1932, l'ambassade relaie les menaces de banqueroute qui pèsent sur l'industrie cinématographique américaine et précise que « la première Société qui, renonçant à l'orgueil, déposera son bilan verra toutes les autres l'imiter[4] ». Comme les en a avertis, entre autres, Valentin Mandelstamm, les pouvoirs publics

1. Il reproche à Herriot d'avoir fait passer un décret, et non une loi, ce qui empêcha le Parlement de discuter le contingentement.
2. « M. André François-Poncet a fait vendredi d'intéressantes déclarations », *La Cinématographie française*, 2 mars 1929, n°539.
3. Cf. *supra*, p. 181-195.
4. Lettre de l'ambassade à Edouard Herriot, président du Conseil et ministre des Affaires étrangères, 14 juin 1932. Arch. Aff. Etr., B [40] 3,

comprennent que, à l'orée de années trente, le monopole américain sur les écrans mondiaux peut vaciller. La crise économique américaine est un motif d'espoir dans les ministères comme au Parlement, contrairement au parlant, dont on tarde à saisir la portée. Ainsi, en janvier 1930, André François-Poncet prononce un discours dans lequel il clame que « la France doit tenir sa place parmi les grandes puissances du cinéma », mais déclare encore ne pas croire en l'avenir du cinéma parlant :

> Ayons donc foi, les uns et les autres, dans l'avenir du cinéma et ne nous inquiétons pas outre mesure devant le succès indéniable qui accueille le film parlant. Je ne crois pas que des drames, des opéras, transportés tels quels à l'écran puissent retenir longtemps l'attention. Il en est du film parlant comme de la musique mécanique. Une fois le premier moment de curiosité passé, gardera-t-elle longtemps la faveur du public ?[1]

La Semaine du cinéma français (avril-mai 1929)

L'attention portée au cinéma prend des formes nouvelles, à commencer par l'organisation d'une Semaine du cinéma français. L'idée est ancienne : on en trouve déjà la trace en 1928 et François-Poncet s'y est déjà ralliée, bien qu'il ne soit pas encore sous-secrétaire d'Etat[2], ce qui tend à confirmer l'intérêt que ce dernier porte au cinéma. La Semaine du cinéma français a finalement lieu du 29 avril au 4 mai 1929, à Paris et François-Poncet en est le président d'honneur, la présidence effective étant assurée par Daniel Serruys, président honoraire du Comité économique de la Société des Nations, et Louis Aubert, ancien président de la Chambre syndicale. Le cadre de la Semaine du cinéma français est clairement économique et financier puisqu'il a été organisé par Lucien Romier, président de la société d'économie nationale et directeur du journal *La Réforme économique*[3]. Il est en cela représentatif d'un courant de pensée répandu au sein du patronat et parmi les économistes, le « capitalisme néolibéral et organisateur[4] » qui vise à adopter certaines formes du libéralisme américain tout en allouant à l'Etat une place centrale. Clairement, dans l'esprit des organisateurs, il s'agit de faire entrer le cinéma dans une phase de « modernité », afin de mettre un terme à l'accaparement des écrans français par Hollywood :

dossier 4.

1. « La France doit tenir sa place parmi les grandes puissances du cinéma », *L'Ecran*, 25 janvier 1930.
2. Boisyvon, « Ce que peut faire une semaine de Cinéma », *L'Intransigeant*, 9 juin 1928. Boisyvon précise que la Semaine doit commencer le 25 juin 1928, sous le patronage de Herriot (encore ministre de l'Instruction et des Beaux-Arts) et présidée par François-Poncet, alors député de la Seine et « qui connaît le cinéma ».
3. *La Réforme économique* est une revue fondée en 1875 par Emile-Justin Menier, industriel (patron de l'usine de chocolat Menier) et député de Seine-et-Marne.
4. D. Vezyroglou, *Le cinéma en France à la veille du parlant*, Paris : CNRS Editions, 2011, p. 117-118.

> Malgré la haute tenue intellectuelle et artistique de nos films, les Etats-Unis et même l'Allemagne, ont conquis une place prépondérante sur tous les marchés et le nôtre en particulier. Cet état de choses a les conséquences les plus graves pour un art national qui ne peut songer à se développer et donc à s'épanouir dans de pareilles conditions. (…)
>
> Les Français se doivent donc de procéder à des mesures propres à accroître la puissance de rayonnement de nos films. Ce sera l'objet de la Semaine du Cinéma. [1]

L'enjeu de cette conférence est bien d'aider au redressement du cinéma français, en réunissant « dans une même volonté d'étude des économistes, des banquiers, des professeurs, des hommes politiques[2] », mais également, comme semble l'oublier François-Poncet, des professionnels du cinéma[3], « pour jeter les bases d'une collaboration éventuelle[4] ». Les rapports présentés lors de cette manifestation mêlent remarques générales pour améliorer le rendement de l'industrie cinématographique française et tentatives de faire coïncider les méthodes américaines avec la situation française[5]. Le modèle américain est *systématiquement* loué : comme aux Etats-Unis, il faut profiter de la publicité indirecte que fournit le cinéma pour développer l'économie nationale (Paul David, « Le cinéma et l'expansion économique »), il faut alléger les taxes qui pèsent sur les directeurs de salles (Gaël Fain, « Rapport sur l'exploitation des salles ») et enfin encourager l'exportation des films (« Rapport provisoire sur la vente et la location des films français » et « L'influence internationale du cinématographe », par Yves Chataigneau). En somme, il faut réorganiser l'ensemble de l'industrie française du cinéma, en la concentrant et en faisant appel à des capitaux à la fois privés et publics (rapport de Gaël Fain et Louis Pommery[6], « Le financement de l'industrie cinématographique »[7]).

Conformément à la doctrine économique des organisateurs, les vœux prononcés lors du congrès sont de deux ordres. D'une part, on met en évidence la nécessaire concentration de l'industrie française, qui doit en cela imiter le capitalisme américain, d'autre part, les discours comme les vœux manifestent le souhait de voir l'industrie cinématographique française bénéficier de la protection par un Etat régulateur. Dès la séance d'inauguration, André François-Poncet insiste en effet sur un point qui sera au cœur de l'argumentation pour

1. Lettre de Philippe Domergue [secrétaire général de la Société d'économie nationale] à André François-Poncet, datée du 18 avril 1929. F[21] 4696 2. a.
2. Reproduction du discours d'André François-Poncet, « La Semaine du cinéma français », *Le Matin*, 30 avril 1929. BnF-ASP, Collection Rondel, 8° Rk 639
3. Outre Germaine Dulac et Jean Tedesco qui prennent officiellement la parole, ainsi que Louis Aubert qui préside la Semaine, ont assisté à cet évènement : Léon Gaumont, Charles Delac, Arthur Bernède, Benoît Lévy, Costil, René Clair, Marcel L'Herbier, Bernard Natan, etc. cf. *Cinéa-ciné pour tous,* 15 mai 1929, n°133.
4. Lettre de Philippe Domergue à André François-Poncet, datée du 18 avril 1929. F[21] 4696 2. a.
5. Rappelons que l'ensemble de ces rapports se trouve dans la collection Rondel (cf. Etat des sources).
6. Gaël Fain et Louis Pommery sont tous deux des économistes. En 1929, le premier occupe le poste de chef du service des études de la laine, le second est le sous-directeur de la Banque nationale du commerce extérieur. (« La semaine du cinéma s'est ouverte hier à Paris », *Ere nouvelle*, 30 avril 1929. BnF-ASP, Collection Rondel, 8° Rk 639).
7. Pour Gaël Fain et Louis Pommery, le problème de la France est l'éclatement des sociétés de production et de distribution. Ils proposent, pour y remédier, la constitution d'un organisme central de distribution, qui déterminerait annuellement le nombre de films français et étrangers à distribuer.

l'exception et la diversité culturelle :

> Le film n'est pas une marchandise comparable aux autres et le jour où la cinématographie d'une nation aurait réussi à tuer toutes les cinématographies concurrentes, ne serait pas un jour faste, même pour cette nation.
>
> La France ne prétend pas se suffire à elle-même, mais elle ne se laissera pas étouffer et défendra les sources de sa production cinématographique.[1]

Les propos du sous-secrétaire d'Etat sont relayés par les vœux officiels votés par l'assemblée. Les membres de la Semaine du cinéma français se positionnent clairement en faveur du contingentement, à un moment où redouble la violence des négociations avec Hollywood[2] :

> Considérant que la protection du film français est indispensable à la sauvegarde de l'industrie nationale du cinéma, considérant que la France n'a pas le droit de renoncer à l'un des plus puissants moyens de propagande connus, et qu'elle a le devoir de préserver dans leur intégrité ses traditions nationales, la Semaine du cinéma a émis le vœu :
>
> Que l'industrie cinématographique française maintienne le principe du contingentement.
>
> Elle a également demandé que les pouvoirs publics, quelles que soient les difficultés du problème, prennent toutes mesures utiles à la défense du film français.[3]

Le regard des journalistes sur cette semaine est riche d'enseignements. La place consacrée à cet évènement dans les journaux spécialisés est globalement restreinte. *Cinéa-Ciné pour tous* y consacre un seul article, alors même que Jean Tedesco était présent et a même écrit un rapport sur « Le répertoire du cinéma », *La Cinématographie française* y consacre quelques lignes *a posteriori*[4] et *Hebdo-Film* ne l'évoque pas du tout. L'évènement a, paradoxalement, plus de retentissement dans la presse quotidienne et grand public, en particulier dans *Le Matin*, *Le Temps*, ainsi que dans *L'Humanité*, même si, ce dernier veut surtout en dénoncer « la marque du capital et de la morale bourgeoise[5] ». Ce relatif désintérêt des professionnels peut être un signe de leur hostilité à l'égard de personnalités extérieures – et proches de l'Etat – prétendant vouloir bouleverser l'industrie française. La Semaine du cinéma français est également perçue comme un évènement sans grande conséquence, qui débouche sur des vœux sans application[6]. Enfin, l'admiration des économistes pour l'industrie américaine a visiblement excédé plus d'un professionnel, à l'instar d'Arthur Bernède (Cinéromans) qui « trouva que le rapport de M. David avait trop de tendance à nous montrer l'Amérique comme modèle absolu[7] ». Si les répercussions de cette semaine sont difficiles à percevoir, il n'en reste pas moins que la tenue

1. « La semaine du cinéma s'est ouverte hier à Paris », *art. cit.*
2. En mai 1929, les compagnies américaines refusent le nouveau contingentement proposé par la Commission supérieure et menacent de licencier le personnel français. Cf. *supra*, p. 184-185.
3. « La semaine du cinéma et le contingentement des films », *L'Œuvre*, 7 mai 1929. BnF-ASP, Collection Moussinac, 4° COL 10/14 (10).
4. *La Cinématographie française*, 11 mai 1929, n°549.
5. L. Moussinac, « Après la semaine du cinéma français », *L'Humanité*, 11 mai 1929.
6. « Ces palabres ne servent pas à grand'chose », *Carnet*, 12 mai 1929. Collection Rondel, 8° Rk 639.
7. « La semaine du cinéma français », *Le Matin*, 2 mai 1929.

d'un tel évènement manifeste bien l'attention nouvelle portée au cinéma par les pouvoirs publics et leur prise de conscience de la nécessaire modernisation de l'industrie.

La création du Conseil supérieur du cinématographe

Le début des années trente voit également la création d'une nouvelle institution : le Conseil supérieur du cinématographe (CSC). En 1930, André François-Poncet se laisse convaincre par Charles Delac de la nécessité d'une instance de coordination qui fasse le lien entre les représentants de l'industrie du cinéma et les différents services du gouvernement, reprenant l'idée de l'Office national du cinématographe proposé par Antoine Borrel. Mais c'est son successeur, Maurice Petsche[1], qui finalise la création du CSC avec le décret du 30 août 1931, modifié le 17 novembre de la même année. L'organisation concrète du travail du Conseil est par ailleurs précisée dans l'arrêté du 20 novembre[2].

Son pouvoir est consultatif : il émet des avis sur toutes les questions relatives au cinéma ainsi que sur les projets de loi et règlements le concernant. Le CSC se réunit tous les six mois en séance plénière et, entre temps, cinq sections travaillent séparément : la première section est chargée des « Questions générales, législatives ou administratives », la deuxième des « Questions techniques, industrielles ou commerciales », la troisième des « Questions d'enseignement général et professionnel et questions d'éducation », la quatrième des « Questions relatives à l'utilisation de la cinématographie pour le développement de la culture générale » et la cinquième des « Questions relatives au contrôle ou au classement des films ». Cette dernière section récupère, entre autres, les attributions de la Commission de censure créée par le décret Herriot. Lorsque la cinquième section se charge de la censure, elle prend alors le nom de « Commission du contrôle cinématographique »[3]. Les cinq sections sont destinées à régler les affaires courantes et se réunissent donc fréquemment. C'est là que sont préparés les textes et rapports destinés à être étudiés, acceptés ou refusés en séance plénière. Le Conseil dépend entièrement du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts : il se

1. Maurice Petsche (1895-1951) occupe, au cours de sa longue carrière, divers postes (sous-secrétaire d'État à la Guerre puis aux Finances en 1929-1930). Du 27 janvier 1931 au 20 février 1932, il est fait sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, puis sous-secrétaire d'Etat à la présidence du Conseil (de février à juin 1932). Il continue ensuite d'occuper des postes ministériels sous la Quatrième République (Finances) Parallèlement à ces portefeuilles ministériels, il est élu député des Hautes-Alpes, quasiment sans interruption de 1925 à 1951. Concernant le cinéma – outre son poste de sous-secrétaire aux Beaux-Arts – il met à profit ses compétences économiques et financières en rédigeant un rapport, adopté par la sous-commission du cinéma en juin 1935 (cf. *infra*, p. 348-351).
2. Les trois textes sont présents dans le fonds du ministère des Beaux-Arts : Arch. Nat., F^{21} 4691 1. b.
3. La cinquième section peut également déléguer ses pouvoirs à une « sous-commission de l'examen des films », qui ne comporte que 11 membres, tous issus des ministères.

réunit dans les locaux de la rue de Valois, sur convocation du ministre, et ses membres sont nommés par lui[1].

Après la création, consensuelle sur le principe, d'un tel organe, vient la question de la composition du CSC, beaucoup plus épineuse. Le décret du 30 août commence par proposer une première liste de membres[2], probablement réalisée un peu rapidement. En effet, alors que le préambule annonce 87 membres, la liste en propose 92. Le décret corrigé paraît le 17 novembre 1931. Entre les deux listes, on a pu remarquer que c'est essentiellement le nombre de représentants des ministères qui a été réduit. Outre les quatre membres de droit que sont le président du Conseil, le ministre de l'Instruction et des Beaux-Arts, le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts et le directeur des Beaux-Arts, le décret propose 87 membres désignés pour trois ans renouvelables. On compte 37 « politiques » (parlementaires, magistrats, représentants de 17 ministères, etc.), 26 personnalités des industries culturelles au sens large, liées de plus ou moins près au cinéma, dont 14 « représentants de l'industrie cinématographique » (le reste étant constitué de membres de groupements d'auteurs, d'artistes, de travailleurs, etc.), 4 membres d'associations diverses (familles nombreuses, Ligue de l'enseignement, etc.) et surtout 20 « personnes choisies par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (…) en raison de leurs compétences spéciales »[3]. La part des chefs d'industrie est donc réduite à 14 membres, à peine 16 % de l'ensemble des membres du Conseil. La presse s'insurge contre la sous-représentation des intérêts de l'industrie, destinée à « assassiner le cinéma en France[4] ». Il est à craindre, aux yeux de la profession, que « lors des séances plénières, l'action de [ces] hommes de métiers [ne soit] assez étouffée[5] », même si les optimistes assurent que c'est dans le cadre des sections qu'ils pourront « aisément faire masse et imposer leurs opinions[6] ».

Le 28 décembre 1931, un arrêté du ministre précise les personnes choisies pour assister au Conseil supérieur du cinéma. D'après la liste des membres que nous avons pu reconstituer[7], nous pouvons remarquer plusieurs choses. La présence des représentants de l'administration publique est certes écrasante, mais les divers syndicats – patronaux, de travailleurs ou d'artistes – sont tous présents, même si la Chambre syndicale est la plus représentée, avec sept membres (n°47 à 53). Elle délègue un représentant de chacune de ses sections. Par ailleurs, outre les membres nommés officiellement en tant que représentants de l'industrie

1. Remarquons donc que la censure n'est plus directement sous le contrôle du ministère de l'Intérieur, même si sont délégués au CSC des représentants de ce ministère.
2. Seules les fonctions des membres y sont précisées et non leurs noms.
3. Pour le détail des membres et des différentes « qualités » (fonctions) demandées aux membres du CSC, voir l'annexe n°27.
4. R. L. [René Lesbats], « Guerre au Conseil supérieur du cinéma ! », *Le Populaire*, 10 octobre 1931, n°3164. Pour René Lesbats, « on a tout bonnement profité des absences provoquées par les vacances d'été » pour faire passer ce décret inique et transformer le CSC en « instrument du gouvernement et du capitalisme cinématographique ».
5. P. A. Harlé, « Le conseil supérieur du cinéma est formé », *La Cinématographie française*, 28 novembre 1931, n°682.
6. *Ibid.*
7. Cf. Annexe n° 27 : « Membres titulaires du Conseil supérieur du cinématographe ».

cinématographique, d'autres membres du CSC sont directement impliqués dans l'industrie. Outre Louis Lumière, présent en sa qualité d'académicien, symbole fort du génie cinématographique français, mais plus vraiment actif en 1931, on compte, dans les personnes choisies « en fonction de leurs compétences spéciales » (n°68 à 87), Charles Delac, Léon Gaumont, Charles Pathé ainsi que Jacques Bousquet (acteur, réalisateur et scénariste), le Dr Commandon (réalisateur de films scientifiques) et le chanoine Reymond, promoteur du cinéma catholique. On compte également des personnalités dont nous avons déjà montré l'intérêt pour le cinéma, comme Emile Vuillermoz ou Aurélien Lugné-Poë. En cela, le Conseil révèle bien la diversité de la profession cinématographique et des personnes qui gravitent autour du cinéma. Si les membres de l'administration sont toujours plus nombreux que ceux de la profession, on peut néanmoins remarquer l'effort fait pour représenter le plus largement possible l'industrie cinématographique. Par ailleurs, la section qui nous intéresse le plus, à savoir la deuxième (« questions techniques, industrielles et commerciales »), amenée à traiter du contingentement, est présidée, non pas par un représentant du ministère des Beaux-Arts ou du Commerce, mais bien par Charles Delac, le président de la Chambre syndicale. Par ailleurs, l'écrasante majorité des professionnels du cinéma présents au CSC siège dans cette section. Ces derniers sont même plus présents que l'administration, puisqu'on compte 15 membres parmi les « politiques »[1] et 20 personnalités des « industries culturelles » (en comptant les deux journalistes)[2]. Concernant les affaires industrielles et commerciales, les pouvoirs publics laissent donc une place encore importante aux professionnels au sein des sections.

Lors de la séance d'inauguration du Conseil supérieur du cinéma, le 15 décembre 1931, Maurice Petsche prononce un traditionnel discours de bienvenue. Il rappelle avec lyrisme l'intérêt grandissant des pouvoirs publics pour le cinéma et les acquis du décret Herriot, puis répond aux critiques qu'on a pu formuler sur le choix des membres présents. En insistant sur le poids économique, industriel, intellectuel et moral de l'industrie du cinéma, il justifie, dans son discours, la place des administrations publiques et rassure les professionnels sur un point : le CSC n'a pas été créé en vertu de principes interventionnistes, mais au contraire pour devenir un organe de concertation et de coordination[3]. Enfin Maurice Petsche, qui va jusqu'à se voir en « Ministre du cinéma », annonce le premier travail sur lequel les membres du Conseil supérieur du cinématographe auront à se pencher : la réactualisation du contingentement pour l'année 1932-1933.

1. D'Arsonval, Breton, Chaumet, Estève, Gadave, Ginisty, de Lapersonne, Léon, Locquin, Lohier, Lumière, Migette (vice-président), Moeneclaey, Penel et Vallat.
2. Alpi, Bigot, Bonardi, Brézillon, Burguet, Cébron, Coissac, Costil, Debrie, Hériat, Jourjon, Lussiez, Méré, Moignard, Natan (vice-président), Osso, Toulout, Vandal, et deux journalistes : Bernier et Chataigner.
3. Projet de discours du sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts (Petsche), Arch. Nat., F^{21} 4691, 2. a.

L'attention nouvelle des pouvoirs publics conduit-elle à une nouvelle politique du cinéma ?

Le Conseil supérieur du cinématographe entre en fonction : le règlement de contingentement pour l'année 1931-1932.

L'enjeu premier du CSC est de faire coïncider le décret Herriot et le règlement de contingentement de 1928 avec les évolutions du cinéma. En effet, ce décret n'est plus adapté aux nouvelles conditions de la production et des échanges impliquées par le parlant et la postsynchronisation, ce qui avait entraîné l'accord du 19 septembre 1929, maintenant un *statu quo* jusqu'en 1930, prolongé jusqu'en septembre 1931. La décision de prolonger le *statu quo* est expliquée par la poursuite de la réflexion entre producteurs, exploitants et pouvoirs publics, afin d'aboutir à une solution convenable. Ces années restent donc des périodes de débats, et de nouvelles propositions voient le jour, comme celle du député Gaston Gérard, membre du groupe du cinéma à la Chambre des députés. Le 11 février 1930, ce dernier soumet une « proposition de loi tendant à la protection du film cinématographique français ». L'exposé des motifs du député reprend les idées qu'il avait développées lors des négociations pour le contingentement pendant l'été 1929 :

> L'envahissement du spectacle français, sous toutes ses formes, par les éléments étrangers, constitue l'un des plus graves dangers qui aient été courus par notre art. (…) Le gouvernement, d'ailleurs, doit sa protection à cette partie du patrimoine national. [1]

Le député de la Côte-d'Or propose, pour protéger le patrimoine national, que les exploitants qui présenteraient un certain pourcentage de films français puissent profiter d'un dégrèvement de 25 % des taxes. L'idée, originale et qui permettrait de satisfaire producteurs et exploitants, n'est cependant pas retenue.

Maurice Petsche finit par rompre le *statu quo* en abrogeant le règlement du 28 mai 1928. Dans le nouveau règlement de contingentement pour l'année 1931-1932, publié en juillet 1931, les pouvoirs publics ont effectivement pris en compte le passage au film parlant et certaines requêtes des professionnels[2]. Petsche décide que l'entrée des films se fera sous le régime de la stricte réciprocité : liberté d'introduction et d'exploitation en France des films réalisés dans les pays étrangers où la production française n'était soumise à aucune restriction. Pour les autres pays, le régime de réciprocité stricte doit être appliqué (art. 4). Les requêtes

1. « Proposition de loi tendant à la protection du film cinématographique français, présentée par M. Gaston Gérard, député », annexe au procès-verbal de la 2e séance du 11 février 1930. BnF-ASP, Administration du cinéma et des Beaux-Arts. 4°COL-80/25 (3).
2. Cf. Annexe n° 28, « Règlement de contingentement pour l'année 1931-1932 ».

des exploitants ont été entendues. Le principe même du régime de la réciprocité – qui permet l'entrée illimitée de films américains, puisque les Etats-Unis n'érigent aucune barrière douanière – était plébiscitée par les directeurs de salles. L'adoption de ce système permet donc l'abandon des fiches d'importations, sources de fraudes d'après de nombreux contemporains. Par ailleurs, les exploitants de province obtiennent, comme ils le réclamaient, l'entrée illimitée de « tous les films muets quelle que soit leur provenance » (art. 3). Pour contre-balancer l'entrée illimitée de films américains, on précise tout de même dans l'article 4 qu'un nombre maximum de films doublés doit être fixé. Cette précision répond aux attentes de l'Union des artistes, qui craint fortement la concurrence du doublage. Cette limitation n'est cependant pas encore déterminée et il incombe au Conseil supérieur du cinéma, dont la première réunion n'a lieu que six mois plus tard, d'en fixer la teneur.

Lors de la séance d'inauguration du CSC, le 15 décembre 1931, Maurice Petsche revient sur le relatif adoucissement des mesures à l'encontre des films étrangers, qu'il a souhaité pour le règlement de juillet 1931. Pour lui, le passage au parlant rend caduque toute limitation drastique du nombre de films étrangers en France :

> L'association, dans le film parlant, du verbe sonore à l'image silencieuse a rendu aux langues nationales – à la nôtre en particulier – cet empire mondial de l'Ecran d'où elles paraissaient irrévocablement exclues. Et, par un soudain revirement, l'invention nouvelle a rendu au langage français et à l'esprit français, sur le vaste champ de la concurrence entre les nations productrices de films, toutes les chances de succès que leur assuraient leurs vertus propres. Le contingentement ? Il subsiste assurément comme une arme – défensive et non offensive – dans ce que nos pères appelaient l'arsenal de nos lois.
>
> Mais il n'est plus besoin, dans les conditions présentes, de le dresser comme une barrière hostile et rigoureusement étanche : ce n'est plus qu'un mince et souple réseau protecteur, dont un ingénieux agencement permet d'élargir à l'extrême les mailles en faveur des films importés des pays où des débouchés suffisants sont assurés à nos producteurs, comme de les resserrer, si besoin est, à l'égard d'autres importations.[1]

Les mesures proposées par le règlement sont cependant encore trop floues et incomplètes, ce que ne manquent pas de souligner les journalistes. *La Cinématographie française* titre « Le contingentement n'est pas au point » et regrette le manque de précision du décret. Quel sera le nombre de films doublés autorisés ? Quelle sera la définition d'un film doublé (en particulier si un seul acteur a besoin de post-synchronisation) ? Pourquoi s'opposer à l'Allemagne ou à l'Angleterre, qui ont effectivement mis en place des contingentements mais qui achètent des films français alors que rien n'est fait contre les Etats-Unis qui ne prennent aucune mesure de protection, mais n'achètent aucun film français ? Qu'adviendra-t-il des co-productions européennes ?

1. Projet de discours du sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts (Petsche), Arch. Nat., F^{21} 4691 2. a. Le discours est également reproduit en partie dans *La Cinématographie française*, 19 décembre 1931, n°685.

Débats autour du contingentement pour l'année 1932-1933 : « la protection arrivera à étouffer la production et à ruiner l'exploitation[1] »

Il faut attendre l'année suivante et le contingentement de l'année 1932-1933 pour qu'on sorte du flou. Comme pour les années précédentes, l'essentiel de la réflexion autour du nouveau règlement a cours au sein de la Chambre syndicale française de la cinématographie. Il nous faut cependant revenir sur une difficulté méthodologique qui s'est présentée à nous. A la différence des années 1928 ou 1929, nous ne pouvons entrer dans le détail des débats occasionnés par le nouveau règlement, en raison de lacunes dans les sources. En effet, le *Bulletin officiel de la Chambre syndicale* s'est révélé introuvable après 1930 et nous n'avons trouvé que très peu de procès-verbaux de séances du Conseil supérieur du cinématographe. Nous mettons donc ici à profit la consultation de *L'Ecran* et du fonds du ministère des Beaux-Arts, qui ne nous permettent en définitive que de connaître les projets finaux, mais pas les débats qui les ont précédés. Le fonds du ministère des Beaux-Arts s'est en effet montré complexe à analyser pour les années trente. Les cartons regroupant, parfois sans grande cohérence, des documents épars, sans date ni mention du producteur, nous nous sommes efforcés ici de restituer la chronologie et le fond des débats qui eurent cours en cette première moitié d'année.

Au début de l'année 1932, l'industrie française du film fonctionne sur la base du règlement mis au point par Maurice Petsche, qui prévoyait un système de stricte réciprocité. Mais en février, le secrétaire d'Etat est remercié et Mario Roustan, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, reprend les rênes du cinéma. Par ailleurs, tandis que Maurice Petsche et son administration avaient préparé seuls le règlement de juillet 1931, Mario Roustan doit désormais compter avec le nouveau Conseil et ses 81 membres, dont une part non négligeable de défenseurs du cinéma français, hostiles au libéralisme du système de réciprocité. Enfin, la préparation du contingentement pour l'année 1932-1933 se place au cœur du débat sur le doublage, considéré comme une concurrence pour les artistes français, comme une erreur artistique, mais également comme un pis-aller nécessaire pour les exploitants qui veulent projeter des films américains intelligibles aux spectateurs. La question du *dubbing,* de son interdiction ou de sa limitation, est lancinante de février à juillet 1932.

Le 4 mai 1932, la Chambre syndicale présente son projet de règlement au Conseil supérieur du cinéma. Lors de la présentation du projet, Charles Delac revient sur les années qui se sont écoulées. Après les

1. Lettre de Gaston Deumié, directeur d'une salle de Carcassonne, à Jean Mistler, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, datée du 22 juin 1932. Arch. Nat., F[21] 4695/B 1. d.

premières mesures de protection du film français, l'arrivée du parlant a entraîné une libéralisation des échanges, basée d'abord sur une reconduction du décret de contingentement de 1929, puis sur l'accord de juillet 1931. Pourtant, d'après Charles Delac, la situation du film français reste problématique :

> Lors de l'apparition du film parlant, les producteurs français reprennent courage, supposant que le public réclamerait du film parlant français. Les studios s'équipent à grands frais, mais obligatoirement avec des appareils étrangers excessivement coûteux.
>
> On produit également à l'étranger du film parlant français, dont le prix de revient est forcément inférieur, puisque le film est tourné en plusieurs versions.[1]

Pour ces raisons, mais également pour empêcher le déferlement du film doublé – qui est en réalité le point central des débats en 1932 – la Chambre syndicale souhaite revenir à une forme classique de limitation du nombre de films importables en France et au système de licences d'importations. La Chambre demande qu'un maximum de 200 films étrangers soit introduit en France, dont, tout au plus, 75 films post-synchronisés, les 125 autres étant donc constitués de versions en français de films étrangers tournées à l'étranger ou de films en langue étrangère. Répondant ainsi aux attentes des artistes, la Chambre propose une réduction drastique du nombre de films doublés. Par ailleurs, la post-synchronisation doit se faire en France et le film doit être présenté sans ambiguïté comme film doublé. L'introduction de ces films se ferait par l'intermédiaire de permis d'importation

> distribués à raison de cent aux producteurs et 100 aux distributeurs et répartis dans chaque catégorie au prorata des films produits ou introduits en France pendant l'année cinématographique allant du 1e juillet 1931 au 30 juin 1932.[2]

La Chambre donne toutefois quelques gages aux exploitants et demande la reconduction de la libre entrée des films muets, déjà acquise avec le décret de juillet 1931, des films sonores et des films de court métrage. Concernant les films en version originale, la Chambre ne prévoit pas de limitation, probablement parce qu'elle ne perçoit pas dans ce type de projection une potentielle menace. En revanche, elle plaide pour que chaque exploitant désirant montrer un film en version originale doive obtenir « une autorisation spéciale du Préfet de département ».

Après la présentation du projet, les pourfendeurs du contingentement tentent de faire pression sur certains membres du Conseil supérieur du cinématographe. Ainsi voit-on Edmond Sée[3], membre du service de

1. « Projet de règlement de contingentement », soumis à l'examen du Conseil supérieur du cinématographe, 4 mai 1932. Arch. Nat., F[21] 4695/B 2. a.
2. *Ibid.*
3. Edmond Sée : auteur dramatique et critique théâtral (en particulier dans l'*Œuvre*), il fut choisi pour se charger des affaires cinématographiques, d'abord au sein du Conseil supérieur du cinéma puis à la tête de la commission de contrôle. Il est en effet nommé directeur de la censure en 1931 (après la mort de Ginisty), jusqu'en 1936 au moins.

contrôle[1] (au sein de la cinquième section du CSC), recevoir une lettre exposant les dangers présentés par le projet de la Chambre syndicale. La note, non signée, provient très probablement de directeurs de salles de cinéma[2]. De même, Paul Léon, Directeur général des Beaux-Arts et membre de la deuxième section, reçoit une lettre de Harold L. Smith l'enjoignant de se prononcer en défaveur du projet[3]. Sans revenir pour le moment sur le fond des critiques, on peut voir dans ces deux exemples de lettres que, en quelques jours, la machine de guerre des exploitants et des Américains se met en place, afin d'enrayer le plus vite possible le contingentement.

La séance du 19 mai 1932 est la seule séance du Conseil supérieur du cinématographe dont nous ayons trouvé la trace. Elle réunit la deuxième et la cinquième section, chargées de donner leur point de vue sur le projet de la Chambre syndicale. En dépit des objections des artistes représentés par Jean Toulout – qui ne voudraient que 25 films doublés au lieu de 75 – et des directeurs de salles – qui demandent 500 films ouverts à l'importation – l'ensemble du projet de la Chambre est adopté le 19 mai 1932 par les deux sections du CSC[4]. Une seule modification a été faite par rapport au projet initial : les films en version originale (« qu'ils soient ou non accompagnés de titres surimpressionnés en langue française ») peuvent entrer librement en France « à la condition expresse qu'ils ne soient pas présentés dans plus de 5 établissements dans toute la France »[5]. D'après ce que les archives nous laissent entrevoir, l'adoption du projet par les deux sections signifie acceptation par l'ensemble du CSC, contrairement à ce que prévoyaient les arrêtés décrivant le travail du Conseil[6]. Ce dernier n'étant qu'un organe consultatif, l'étape suivante de la procédure est la signature du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

C'est donc pour empêcher cette signature que se soulèvent les adversaires de ce contingentement mis au point par le Conseil supérieur du cinéma, « qui s'avère ainsi étrangement soumis aux intérêts de la grande industrie cinématographique[7] ». Les exploitants sont, cette année-là, particulièrement virulents, d'autant que le conflit semble s'être légèrement déplacé. En 1928-1929, il s'agissait d'une opposition classique entre producteurs et exploitants. Mais avec la constitution des grands circuits – GFFA et Pathé-Natan en tête – à l'orée des années trente, beaucoup d'exploitants sont désormais intégrés dans des circuits de salles. Le conflit

1. Il fait partie des onze membres nommés par les ministères (cf. *supra*, p. 238), ce qui explique qu'il ne soit pas inscrit dans la liste des membres publiée en annexe.
2. Note non signée et sans date. Arch. Nat., F[21] 4695/B 2. a.
3. Lettre de Harold L. Smith à Paul Léon, datée du 17 mai 1932. Arch. Nat., F[21] 4695/B 1. b.
4. Procès-verbal de la séance du 19 mai 1932. Arch. Nat., F[21] 4695/B 2. a.
5. Projet de règlement, datée du 28 mai 1932. Il s'agit probablement d'une version « au clair », remise au ministre après l'adoption du projet lors de la réunion du 19 mai. Arch. Nat., F[21] 4695/B 2. a.
6. Dans l'arrêté du 20 novembre 1932, il est précisé que les vœux de chaque section doivent être votés lors d'un séance plénière.
7. R. L. [René Lesbats], « Le contingentement favoriserait les intérêts privés des fabricants français du film », *Le Populaire*, 6 juin 1932, n°3407.

s'est donc déplacé, plus nettement qu'auparavant, sur le terrain de l'affrontement entre trusts et indépendants, qu'ils soient exploitants ou producteurs. Le projet de la Chambre syndicale défavorise en effet clairement les producteurs indépendants, qui ne pourront quasiment pas bénéficier des licences d'importation, celles-ci étant *de facto* réservées aux gros producteurs. Le journaliste-exploitant Maurice Landeau se demande ainsi ce que feront « les petits producteurs qui, souvent, sortent les meilleurs films, [mais] ne réalisent pas toujours quatre films. Que feront-ils de leur moitié ou de leur quart de fiche ? [1] ». D'importantes personnalités prennent la plume pour promouvoir une industrie du cinéma indépendante. Ainsi le metteur en scène René Clair dénonce-t-il les « tares et le vil mercantilisme de l'industrie du film en France », « paralysé[e] par la concentration des moyens entre quelques grandes firmes et par la structure industrielle que ces firmes ont donnée à une production qui avait besoin avant tout de liberté créatrice pour se renouveler ». Ce sont ces firmes qui veulent imposer le contingentement afin d'imposer la « bêtise » de leurs films sur les écrans français[2].

C'est dans ce contexte que se structure le soulèvement des exploitants. Les syndicats des directeurs de salles, réunis pour l'occasion en une grande Fédération française du cinéma[3], réclament le rejet de la proposition de la Chambre syndicale. Pour ces derniers, le projet soumis est absurde et ne répond absolument pas aux attentes des exploitants puisqu'il « permet l'introduction de ce qui n'existe pas[4] » :

> FILMS MUETS : On n'en tourne pas. Le public n'en veut plus.
>
> FILMS SONORES : Le public n'en veut plus.
>
> FILMS DE MOINS DE 900 MÈTRES : Il n'y en a pas.[5]
>
> FILMS CONTINGENTÉS : 125 VERSIONS FRANÇAISES : Aucune crainte qu'elles soient introduites. On n'en tournera pas quarante. (…)
>
> Proposer de tels contingents, c'est ce qu'on appelle, proprement, se f… du monde. [6]

Après l'adoption du projet par le CSC et dans l'espoir de convaincre le ministre, *L'Ecran* appelle « l'exploitation indépendante, forte de son droit à la vie, [à] répondr[e] comme il convient [7] », tandis que *La Critique cinématographique* encourage ses lecteurs à passer à « l'action directe » et souhaite « qu'un sursaut de révolte vous jette dans le cabinet du ministre[8] ». Les exploitants dénoncent l'ambition des grandes figures

1. M. Landeau, « Le contingentement : les fiches – leur immoralité », *L'Ecran,* 18 juin 1932, n°839.
2. R. Clair, in *Le Temps*, cité dans *Le Populaire*, 22 juillet 1932, n°3453.
3. La Fédération française du cinéma, présidée par Léon Brézillon, regroupe le Syndicat français des directeurs de théâtres cinématographiques, la Fédération générale des directeurs de cinémas de province et le Syndicat national de l'exploitation cinématographique.
4. M. Landeau, « Un chef d'œuvre d'astuce », *L'Ecran*, 4 juin 1932, n° 837.
5. Les exploitants regrettent la limitation à 900 mètres, alors que la plupart des films de première partie tourne autour de 1 200 mètres.
6. M. Landeau, « Le contingentement », *L'Ecran*, 28 mai 1932, n°836.
7. M. Landeau, « L'exploitation entière se dresse contre le projet de contingentement de la Chambre Syndicale », *L'Ecran*, 14 mai 1932, n°834.
8. P. Heuzé, « Les exploitants de France vont-ils se laisser assassiner ? », *La Critique cinématographique*, 28 mai 1932, n°273.

de l'industrie cinématographique française, désireuses de mettre en place un trust. Les attaques se dirigent essentiellement contre Bernard Natan, dans un discours qui tourne au conservatisme économique, voire à la xénophobie. L'argument patriotique et nationaliste qui vise à faire du contingentement un rempart contre l'américanisation des écrans est ainsi balayé par les exploitants en raison des origines roumaines du *leader* de Pathé-Natan et défenseur du contingentement[1]. Contre l'exploitation indépendante, « – 3 900 exploitations sur 4 014 salles – une force saine, française, ne s'occupant que de gérer son bien », se dressent

> Les circuits, le reste, qui s'appuie (*sic*) sur la Finance, sur la Finance qui est toujours internationale.
>
> Le maître des circuits : M. Natan.
>
> M. Natan qui ne cache pas ses buts, supprimer l'exploitation indépendante, la supprimer par l'instauration d'un contingentement qui, sous prétexte de protéger le film français, ne vise qu'à limiter le nombre de films sur le marché pour que, ne pouvant alimenter leurs programmes, les salles soient acculées à la fermeture ; la supprimer (…) afin que leur clientèle aille grossir celle des palaces de M. Natan, seuls ouverts.
>
> M. Natan, ainsi intronisé seul maître du marché du film, seul maître de l'Exploitation. [2]

Par ricochet, l'hostilité des exploitants s'étend à la Chambre syndicale dans son entier, dont Bernard Natan est un des vice-présidents. Le président de la Chambre, Charles Delac, est à la tête de la compagnie de production du Film d'Art. La compagnie n'est pas elle-même un trust, ni même une importante compagnie de production, mais rappelons que, par contrat, elle est liée à Pathé-Natan pour l'édition de ses films. On comprend alors la méfiance des exploitants vis-à-vis de la Chambre syndicale, entièrement représentée par les dirigeants des trusts. Contre l'opération des grandes maisons de production, les exploitants engagent une action proche de la « politique de présence » prônée par Charles Delac en 1929[3]. Une pétition est lancée ; des contacts se prennent avec des parlementaires[4] et des groupes politiques ; lettres et télégrammes s'accumulent à la Présidence du Conseil et au ministère des Beaux-Arts[5] ; une délégation de la Fédération des directeurs se rend auprès de Mario Roustan. La rapidité de l'action des directeurs de salles est due au changement de gouvernement imminent. A la suite des élections de mai 1932, qui marquent la victoire du second Cartel des gauches, le gouvernement mené par André Tardieu s'apprête à laisser sa place à l'équipe d'Edouard Herriot,

1. « La finesse de M. Natan n'admet-elle pas qu'on lui fasse donner, lui, naturalisé français, leçon de patriotisme à des Français, nés natifs », *in* « Le contingentement », *L'Ecran*, 4 juin 1932, n° 837.
2. M. Landeau, « C'est désormais dans nos salles que se forge l'âme des foules », *L'Ecran*, 2 juillet 1932, n°841.
3. Cf. *supra*, p. 162.
4. Comme en 1929, les exploitants font appel aux parlementaires représentant leurs départements. Ainsi, Marc Rucart (député radical des Vosges de 1928 à 1942) se fait-il le porte-parole des « petits exploitants de cinémas qui me déclarent qu'une pareille mesure leur porterait le plus grave préjudice », probablement alerté par le président de l'Amicale des directeurs de cinémas des Vosges, Albert Esmilaire, membre actif de la Fédération française du cinéma. Note de Marc Rucart à Jean Mistler, 10 juillet 1932. Arch. Nat., F 21 4695/B 1. d.
5. On trouve aux Archives nationales (Arch. Nat., F 21 4695/B 1. d.) une dizaine de télégrammes visant le rejet du règlement adopté par le CSC, envoyés par Léon Brézillon, Raymond Lussiez, Mauret-Lafage et les représentants des exploitants de Bayonne, Calais, Dijon, Lille, Lyon, Marseille, de la Moselle, Nantes, Nice, Rouen, Toulon, Tours et des Vosges.

en juin 1932. Entre temps, les exploitants craignent que le règlement voté par le CSC ne soit rapidement adopté par décret, avant le départ du gouvernement. C'est donc dans ce contexte que la délégation, menée par Raymond Lussiez et divers représentants des syndicats provinciaux[1], se présente devant Mario Roustan, le 26 mai 1932. Le premier objectif poursuivi par la Fédération est atteint :

> Le danger semble être écarté d'une ratification immédiate, par décret du gouvernement actuel ; mais la question n'est que différée de peu puisqu'elle se posera à nouveau dans quelques jours dès la composition du nouveau ministère.
>
> La lutte n'est donc pas terminée, il s'en faut ![2]

A la suite de cet entretien, Raymond Lussiez remet, au nom de la Fédération, une lettre le remerciant d'avoir « calm[é] les légitimes inquiétudes [des exploitants] quant à l'application immédiate d'un règlement de contingentement actuellement inadmissible[3] » et joint le projet adopté par la Fédération réunie le 24 mai. Les directeurs rappellent que l'exploitation manque cruellement de films. La production française de films parlants a certes augmenté, mais pas suffisamment pour permettre un approvisionnement régulier de tous les écrans de France. L'exploitation continue donc d'avoir besoin de films américains même si, l'année précédente, « sans contrainte aucune, les Directeurs de Cinéma ont encouragé la production nationale en donnant la préférence à tous les films français, malgré leur prix souvent excessif[4] ». La Fédération française du cinéma demande donc l'abandon du contingentement et la reconduction du décret de juillet 1931, fondé sur le principe de la réciprocité, sans limitation du nombre de films post-synchronisés.

La ligne de conduite reste la même après le changement de gouvernement. Les exploitants continuent d'agir auprès des parlementaires comme du nouveau gouvernement, et parfois des deux en même temps. C'est le cas de Jean Mistler, à la fois sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts et député radical-socialiste de l'Aude, qui reçoit une demande du directeur de l'Odeum à Carcassonne, un de ses « compatriotes de l'Aude » et « l'un des militants les plus dévoués » l'implorant de renoncer au contingentement[5]. Le directeur d'un cinéma de la banlieue de Lyon écrit même directement au nouveau président du Conseil, Edouard Herriot[6], en lui expliquant que « le contingentement des films, la suppression des films post-synchronisés sonneraient (…) le glas de tous les petits cinémas[7]». Il précise que la fermeture des petits cinémas qu'entraînerait ce

1. On y trouve Elie (Lyon), Fougeret (président de l'association des directeurs de spectacles de Marseille et des Bouches-du-Rhône), François (Nord et Pas-de-Calais), Freyburger (Alsace), Marcel (Midi), Millebert (Nice), Willemsen (Alpes-Maritimes) et Gaillard (dont nous n'avons pu trouver la trace).
2. « Contre le contingentement : la défense de l'exploitation », note du bureau fédéral de la Fédération des exploitants, publiée dans *L'Ecran*, 28 mai 1932, n°836.
3. Lettre de Raymond Lussiez à Mario Roustan, datée du 28 mai 1932. Arch. Nat., F[21] 4695/B 1. d.
4. *Ibid*.
5. Lettre de Gaston Deunié à Jean Mistler, datée du 23 juin 1932. Arch. Nat., F[21] 4695/B 1. d.
6. Il entre en fonction en juin 1932. Il est alors à la fois président du Conseil et ministre des Affaires étrangères.
7. Lettre de M. Besson, directeur du Floréal Cinéma, à Edouard Herriot, datée du 12 juin 1932. Arch. Nat., F[21] 4695/B 1. d.

contingentement mécontenterait les spectateurs, et ajoute que « le gouvernement qui en serait responsable y perdrait beaucoup j'en suis sûr ». Alors que le temps presse – les dispositions du règlement pour 1931-1932 ne sont valables que jusqu'au 30 juin –, le nouveau gouvernement doit également compter avec les requêtes des compagnies américaines.

Du côté américain, la MPPDA contacte régulièrement les responsables du dossier. Pendant l'été 1932, c'est au tour de Jean Mistler de recevoir une lettre de Harold L. Smith, le 15 juin. Cette lettre reprend une partie des critiques formulées dans le courrier du 17 mai 1932, adressé à Paul Léon et évoqué plus haut. Smith revient sur les précédentes expériences de contingentement, en France comme en Allemagne, qui se sont révélées, d'après lui, catastrophiques. Il reprend les arguments employés à chaque nouveau contingentement, que nous ne détaillerons donc pas outre mesure ici : le contingentement produit de mauvais films et ne protège que la production de quelques compagnies ; les exploitants français ne peuvent survivre sans films américains ; les compagnies américaines ne pourront survivre en France si le projet de la Chambre syndicale est retenu, elles devront donc « se retirer immédiatement » ; si le règlement venait à être adopté, les conséquences en terme d'image pour la France aux Etats-Unis seraient irrémédiables. D'autres idées émises par Harold L. Smith sont nouvelles et s'inscrivent clairement dans le contexte de 1932. Pour le représentant à Paris de la MPPDA, il est inadmissible de subir ce « changement radical » de politique, par rapport à la solution adoptée par Maurice Petsche l'année précédente :

> L'année dernière, sous la direction éclairée de Monsieur Maurice Petsche, le Ministère des Beaux-Arts a complété la solution logique et définitive de ce problème ardu en adoptant, dans la réglementation de l'importation des films, le principe de la réciprocité. (…)
>
> Il était entendu que cette clause règlerait *pour toujours* le problème de l'importation en France des films étrangers.[1]

D'après l'argumentation de Harold L. Smith, la France, en acceptant le projet en l'état, se parjurerait, Maurice Petsche ayant visiblement promis la reconduction du principe de la réciprocité. Un autre élément de la lettre de Smith est intéressant. Pour ce dernier, le contingentement proposé est ostensiblement en faveur de l'industrie cinématographique allemande. Sur les deux cents films étrangers autorisés à être distribués en France, près des deux tiers doivent être des versions françaises de films étrangers. Or, en juin 1932, seule l'Allemagne produit un nombre aussi important de versions, la plupart des compagnies américaines préférant se concentrer, pour l'exportation de leurs films, sur le doublage :

1. Lettre de Harold L. Smith à Jean Mistler, datée du 15 juin 1932. Arch. Nat., F[21] 4695/B 1. b. Nous soulignons.

> Tout ce que les industries française et américaine du film perdront en France, dans le cas d'adoption du contingentement envisagé, sera sans doute récolté par l'industrie allemande. Une pareille situation, favorisant l'industrie allemande au détriment de l'industrie américaine, en raison de la proximité géographique de l'Allemagne, soulèvera infailliblement dans l'esprit du gouvernement et du public américain, la question de la discrimination.[1]

Or la « question de la discrimination » ouvre la voie à d'éventuelles mesures de rétorsion que le Congrès pourrait être amené à adopter à l'encontre des exportations françaises. Le rejet des films américains paraît d'autant plus insupportable que l'on projette aux Etats-Unis une quantité non négligeable de films français. Harold Smith tente de convaincre son interlocuteur de « l'entrée libre aux Etats-Unis des films français » et déploie une liste de critiques cinématographiques de certains films afin d'étayer son propos[2]. L'idée même de cette « discrimination » et les répercussions économiques pour Hollywood du projet de contingentement rendent impossible le maintien des compagnies américaines en France et compliqueraient singulièrement l'entente politique et commerciale entre les deux pays. L'enjeu diplomatique et commercial est soulevé par le représentant de la MPPDA mais également par l'administration des Affaires étrangères. Ainsi, Robert Coulondre, sous-directeur des Relations commerciales au Quai d'Orsay, transmet les griefs de Williamson S. Howell, premier secrétaire de l'ambassade des Etats-Unis à Paris, alors dirigée par un protectionniste notoire, Walter E. Edge[3]. Robert Coulondre n'hésite pas à rappeler que

> le gouvernement français et le gouvernement des Etats-Unis poursuivent actuellement des pourparlers au sujet des contingents mis par la France sur les importations d'une façon générale. L'on espère que ces pourparlers aboutiront à l'établissement de conditions plus satisfaisantes que celles existant jusqu'à présent. *Je crois inutile d'appeler votre attention sur l'influence déplorable que l'application d'un contingentement aux films américains ne pourrait manquer d'avoir sur les négociations en cours.*[4]

Si Robert Coulondre rappelle à l'ambassade que le film n'est pas « une marchandise ordinaire » et que « la question doit être examinée sous un angle artistique et culturel[5] », il ne manque pas toutefois de demander à l'administration des Beaux-Arts un règlement « établi sur des bases aussi libérales que possible », afin « d'éviter les mesures de rétorsion dont les exportations françaises ont été menacées ces derniers temps[6] ».

1. *Ibid*.
2. Lettre de Harold L. Smith à Paul Léon, datée du 27 mai 1932. La même lettre est ensuite réexpédiée au cabinet de Jean Mistler le 17 juin 1932. Arch. Nat., F[21] 4695/B 1. b.
3. Walter E. Edge (1873-1956) : ce Républicain, ancien sénateur du New-Jersey, avait été l'un des partisans du vote d'un tarif douanier très élevé, le Smoot-Hawley Tariff Act (1930). Sa nomination à Paris traduit la volonté de l'Administration Hoover de négocier âprement de nouveaux accords douaniers avec la France.
4. Lettre de Williamson S. Howell à Robert Coulondre, datée du 14 mai 1932. Arch. Nat., F[21] 4695/B 2. a. Nous soulignons.
5. Lettre de Robert Coulondre à Williamson S. Howell, datée du 25 mai 1932. Arch. Nat., F[21] 4695/B 2. a.
6. Lettre de la direction des Relations commerciales à la direction des Beaux-Arts, datée du 26 mai 1932. Arch. Nat., F[21] 4695/B 2. a.

Sous ces pressions diverses, le nouveau gouvernement finit par faire marche arrière : le tout premier ministre de l'Education nationale, Anatole de Monzie[1], renonce à signer le projet accepté par le Conseil supérieur du cinématographe et le remplace par le « décret relatif au régime du cinéma pour l'année 1932-1933[2] », signé le 21 juillet 1932. Ce décret reprend le principe de la réciprocité (art. 6) sans imposer de limite numérique à l'entrée des films étrangers en France, supprimant ainsi le système des fiches. Les films doublés peuvent donc entrer librement en France, à la seule condition que la post-synchronisation soit réalisée en France et que le film soit bien présenté comme film doublé en français et non comme film français (art. 7). Enfin, le règlement prévoit la possibilité de refuser un film doublé si la qualité de la post-synchronisation est trop médiocre (art. 5). Quant aux films étrangers projetés en langue originale – avec ou sans sous-titres –, chaque projection est limitée à cinq salles dans le département de la Seine et cinq salles dans le reste du pays.

La victoire est donc totale pour Hollywood et les exploitants. *L'Ecran* se plaît à signaler « la déroute du projet de contingentement de la Chambre syndicale » et à glorifier les combattants de l'exploitation :

> Il fallait signaler l'ampleur du résultat obtenu, auquel *L'Ecran* est fier d'avoir contribué.
>
> Tirons-en la moralité immédiate :
>
> LA PUISSANCE DE L'EXPLOITATION QUAND ELLE SAIT UNIR SES EFFORTS.
>
> Le projet de la Chambre syndicale a lamentablement échoué parce que toutes les Associations Corporatives de l'Exploitation ont fait front unique de défense, parce que leurs dirigeants n'ont pas eu peur de la lutte, parce qu'ils n'ont pas reculé devant des déplacements longs et répétés pour intervenir chaque fois qu'il était nécessaire, parce que, de leur côté, les Directeurs de cinéma ont appuyé l'action par leurs nombreuses démarches individuelles.[3]

L'unité dont ont fait preuve les exploitants au long du premier semestre de 1932 a donc porté ses fruits. La décision libérale du gouvernement suscite déception et incompréhension chez les partisans du protectionnisme cinématographique. Marcel Colin-Reval se fait le porte-parole de ces derniers en expliquant le décret de juillet par les négociations économiques qui avaient lieu parallèlement. D'après lui, le ministre du Commerce, Julien Durand[4], pressentant l'imminence de l'abolition de la Prohibition[5], « débouché formidable pour les vins français », aurait insisté pour ne pas « chercher chicane à l'Amérique » et sauvegarder « les intérêts

1. Anatole de Monzie (1876-1947) : député puis sénateur socialiste du Lot, il occupe le portefeuille de ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts entre avril et octobre 1925, puis divers portefeuilles (Justice, Travaux publics, Finances). Du 3 juin 1932 au 29 janvier 1934, il est ministre de l'Education nationale où il se distingue surtout pour ses mesures éducatives (approfondissement de la loi Sée sur la gratuité de l'enseignement secondaire pour les filles).
2. Cf. Annexe n°29, « Règlement de contingentement pour l'année 1932-1933 ».
3. « Le nouveau règlement des films pour la saison 1932-1933 : la déroute du projet de contingentement de la Chambre syndicale », *L'Ecran*, 30 juillet 1932, n°844.
4. Julien Durand (1874-1973) : après avoir été député radical du Doubs, il devient ministre du Commerce et de l'Industrie du 3 juin 1932 au 31 janvier 1933 sous les gouvernements Herriot et Paul-Boncour.
5. La prohibition, qui interdit la fabrication, le transport, l'importation et la vente d'alcool, dure aux Etats-Unis depuis 1919. Elle est abolie par Franklin D. Roosevelt en avril 1933.

américains »[1]. De son côté, la Chambre syndicale regrette l'issue choisie par le gouvernement et

> déclare ne pouvoir accepter la responsabilité des conséquences de la promulgation de ce décret qui aboutirait fatalement à la disparition de la production nationale et entrainerait la fermeture des studios situés en territoire français au seul profit des intérêts étrangers. [2]

Le décret adopté par le nouveau gouvernement en juillet 1932 satisfait les attentes des directeurs de salles et des Américains. Au-delà des protagonistes directement intéressés par l'abolition d'un contingentement draconien, la presse traduit un sentiment généralisé de confusion et d'hésitation. Le contingentement reste-t-il le meilleur moyen de protéger le film français ? N'est-il pas, comme le clament les exploitants, voué à ne protéger que la production de quelques grandes firmes françaises ? Au sein même de l'administration, la situation se tend. Sous l'effet du chômage et de la crise de 1929, les répercussions économiques des décrets de contingentement sont étudiées avec soin. A partir de cette date, la charge des décrets de contingentement est partagée entre l'Intérieur, l'Education nationale, le Commerce et les Affaires étrangères. C'est le ministre du Commerce qui, désormais, établit ces décrets et se charge de leur application, manifestation du pas que prend désormais l'aspect commercial et diplomatique sur l'aspect intellectuel et moral qui régissait le premier contingentement de février 1928.

Le début des années trente offre à l'industrie cinématographique française une raison d'espérer. Hollywood, en difficulté dans son propre pays, peine à récupérer les marchés étrangers, perdus au moment du passage au parlant. Le développement du cinéma français se fonde alors sur la consolidation des grandes compagnies françaises – Gaumont-Franco-Film-Aubert et Pathé-Natan, principalement – dont la structure verticale s'inspire largement des trusts américains. Si ces compagnies contrôlent une part de plus en plus importante de la production et de la distribution, il n'en est pas de même de l'exploitation, qui reste à plus de 95 % indépendante[3], et farouchement décidée à le rester.

Dès lors, le combat pour la protection du cinéma français s'en trouve biaisé et semble profiter essentiellement aux grandes compagnies françaises. Dans un contexte économique et politique tendu, les pouvoirs publics optent encore une fois pour un *statu quo*, qui marque la victoire de Hollywood. Les décrets

1. M. Colin-Reval, « Le nouveau contingentement et son application », *La Cinématographie française*, 6 août 1932, n°718.
2. Lettre du bureau de la Chambre syndicale, datée du 21 juillet 1932.
3. Lors des débats pour le contingentement de 1932, les représentants des exploitants aiment à répéter le chiffre de 3 900 salles indépendantes sur 4 054 salles françaises. Ainsi, dans la lettre de Raymond Lussiez à Mario Roustan, datée du 28 mai 1932. Arch. Nat., F[21] 4695/B 1. d.

de contingentement perdent de leur substance au fur et à mesure des modifications, tout en bloquant l'industrie pendant plusieurs mois (les négociations pour le contingentement de 1932-1933 auront quand même duré six mois) et en aggravant les relations entre les différentes branches de l'industrie française du cinéma. Les ministres et sous-secrétaires d'Etat, toujours au cœur des tensions entre producteurs et exploitants, entre intérêts français et américains, ne tranchent pas et alignent des mesures de compromis sans répercussion aucune, alors qu'entre temps, l'industrie américaine s'est ressaisie et restructurée, mettant ainsi fin aux espoirs que la naissance du parlant avaient suscités.

Chapitre 7. La fin d'un espoir ?

Les années qui suivent le passage au parlant provoquèrent une vague d'espoir. L'industrie américaine était désorganisée. En se concentrant sur son territoire (sonorisation des salles et des studios), elle perdait en même temps les fructueux bénéfices de la vente de ses films dans le monde non-anglophone. Après des hésitations et des mesures inefficaces pour retrouver sa place, elle mit cependant au point de nouveaux outils pour maintenir la domination des films hollywoodiens. En France, ceux qui ne pouvaient survivre sans l'apport de films étrangers, les exploitants, en profitèrent également pour s'adapter aux nouvelles évolutions du marché.

La réorganisation de la stratégie américaine

Au vue des huées que provoquent les films parlant anglais, les *Majors* se concentrent d'abord sur la production de films en français. Cependant, les firmes américaines sont divisées : faut-il produire à Hollywood des films pour l'Europe ou venir les tourner sur place ? La Paramount tourne en France, Universal et la Fox produisent à Babelsberg (Berlin), tandis que la MGM, la Warner et First National travaillent pour l'Europe à Hollywood.

La France à Hollywood

Tourner des films en français à Hollywood présente un avantage non négligeable : la solution est moins coûteuse puisqu'elle ne nécessite pas la location ou la construction de nouveaux studios, le recrutement de nouveaux cadres, etc. Deux possibilités s'offrent alors aux studios : tourner des films originaux ou des versions

françaises de films américains. Il semble néanmoins, à la lecture des périodiques, que la confusion soit courante. Après un changement de réalisateur, de casting, de titre, il est parfois difficile de distinguer l'original de la copie. Parmi les films tournés en français à Hollywood, la très grande majorité est constituée de versions multiples. Martin Barnier compte 33 versions françaises de films américains entre 1929 et 1935[1]. Pour attirer le public français, les compagnies américaines ont recours à des acteurs français. D'après une lettre de l'attaché commercial à New York, Maurice Garreau-Dombasle, c'est un des rôles de Valentin Mandelstamm auprès des compagnies américaines que de « recruter des Français susceptibles de jouer à Los Angeles[2] » dans des versions françaises de films américains. Les compagnies s'efforcent également d'engager des stars européennes, vouées à rallier plus facilement le public. Le phénomène n'est pas nouveau et existait déjà à l'époque du muet mais prend une ampleur nouvelle avec le parlant. La Metro-Goldwyn-Mayer investit beaucoup dans ce système, faisant d'elle la seule *Major* à ne jamais produire un film en France[3]. Les campagnes de publicité de la MGM insistent sur le nombre de stars qu'elle a à sa disposition[4], ses stars américaines, mais également ses stars françaises. Ainsi, la publicité reproduite en annexe[5] représente les « Artistes Français à Hollywood » et met en évidence deux grandes vedettes, l'acteur-réalisateur André Luguet[6] et le réalisateur Jacques Feyder. Ce dernier, cinéaste français de premier ordre depuis *L'Atlantide* (1921), quitte la France au tout début de l'année 1929, ce qui suscite le mécontentement de René Clair, non contre Feyder, mais contre le cinéma français qui n'a pas su le retenir :

> Un bateau vient d'emporter vers l'Amérique une des dernières forces du cinéma européen : Jacques Feyder est parti vers l'Ouest.
>
> D'aucuns prendront aisément leur parti de ce départ. D'autres, souriant, en attribueront la raison au goût pour les voyages ou les dollars. Ne souriez pas, messieurs. Le départ de Feyder est un fait dont il faudra se souvenir. Un jour, peut-être, sera jugé le procès du cinéma français, de ceux qui le méconnaissent, de ceux qui le mènent à sa perte.
>
> N'avons-nous pas le droit de demander aujourd'hui aux grandes maisons françaises : « Qu'avez-vous fait pour Jacques Feyder ? (…) Quand lui avez-vous donné l'occasion de travailler pour vous, pour vos intérêts et pour votre prestige ? »[7]

1. M. Barnier, *Des films français made in Hollywood, Les versions multiples (1929-1935)*, Paris : L'Harmattan, 2004, p. 15. L'auteur place en annexe les fiches techniques détaillées de ces films (p. 215-262).
2. Lettre de Maurice Garreau-Dombasle à la direction du personnel de l'expansion commerciale et du crédit (ministère du Commerce), datée du 17 décembre 1929. Arch. Aff. Etr., B[40] 3, dossier 3.
3. Cette lacune de la MGM est d'ailleurs rappelée dans un cartel anonyme indiquant : « *Le Ministre sait-il* que la Metro-Goldwyn-Mayer est la seule firme américaine installée en France qui n'ait jamais produit ou distribué *aucun film français ?* », *La Cinématographie française*, 1[e] octobre 1932, n°726.
4. La légende veut que ce soit la MGM qui misa la première sur les vedettes et inventa donc le *Star-system*.
5. Cf. annexe n°30 : Publicité MGM, « Artistes Français à Hollywood ».
6. André Luguet (1892-1979) : comédien à succès dès les années dix, au théâtre comme au cinéma, il part pour Hollywood entre 1930 et 1935. Il est sous contrat avec la MGM jusqu'en 1932 et tourne des versions françaises de films américains (*Si l'Empereur savait ça !, Le Spectre vert, Buster se marie* de Claude Autant-Lara, etc.). Il travaille ensuite pour plusieurs compagnies, mais dans des rôles désormais secondaires, auprès de la Warner Bros (*The Man who Played God* et *Jewel Robbery* en 1932), de First National (*Love is a Rocket*, 1932) et de Paramount (*La Poule*, 1932).
7. Article de René Clair dans *Pour vous*, cité dans « Le départ de M. Feyder », *Le Populaire*, 3 janvier 1929, n°2160.

René Clair reproche aux producteurs de ne pas avoir employé Feyder depuis cinq ans, ce qui n'est pas tout à fait vrai puisqu'il a réalisé deux films[1] – certes mineurs – depuis son dernier succès, *Gribiche*, réalisé en 1925. Par ailleurs, Feyder a réalisé en 1928 un film destiné à sortir l'année suivante, *Les Nouveaux Messieurs*, mais le film, satire des mœurs légères des politiciens, va se heurter à la censure. Découragé par son travail en France ou attiré par les sirènes hollywoodiennes, Jacques Feyder arrive en tout cas à Hollywood en 1929 où il travaille sous contrat avec la Metro-Goldwyn-Mayer. Il y réalise le dernier film muet de la MGM, *The Kiss* (*Le baiser*) avec Greta Garbo. Par la suite, il ne tourne que des films parlants et devient le premier et principal réalisateur de versions françaises aux Etats-Unis. Il tourna notamment, en 1930, *Le Spectre vert* (version de *The Unholy Night,* 1929) et, en 1930 toujours, *Si l'Empereur savait ça !* (version de *His Glorious Night*, 1929). Il se chargea également de quelques versions allemandes, en particulier *Olympia* (1930, version de *His Glorious Night*) et surtout *Anna Christie* (1931, version d'un film américain sorti un an auparavant, également intitulé *Anna Chrisite*), le premier film parlant de Greta Garbo[2].

La Paramount est la compagnie qui a réalisé, pour le marché français, le plus beau coup, en attirant à Hollywood Maurice Chevalier[3], au cours de l'année 1928[4], et en faisant de l'artiste de *music-hall* une vedette du grand écran[5]. L'acteur reste cependant un cas à part puisque, dans le cas des versions multiples, il tourne tout autant les versions originales américaines que les versions françaises. Maurice Chevalier commence par tourner deux films uniquement en anglais *The Innocents of Paris*[6] (réalisé par Richard Wallace en 1929) et *The Love Parade* (Ernst Lubitsch, 1929). Pour ces deux films, il n'existe pas de version française à proprement parler, mais les nombreuses chansons sont ré-enregistrées pour le public français. Ces deux premiers films sont des succès retentissants en salles. A Paris, le premier film de Maurice Chevalier, *Les Innocents de Paris (La Chanson de Paris*), est exploité pendant huit semaines d'affilée au Paramount-Palace, pendant l'été 1929. La Paramount ne lésine pas sur la publicité, comme en témoignent les encarts publicitaires publiés pendant huit

1. *Au pays du roi lépreux* et *Thérèse Raquin*, tous deux réalisés en 1927.
2. M. Barnier, *op. cit.,* p. 30-31.
3. Maurice Chevalier (1888-1972) : après ses débuts dans des caf'conc', il connaît le succès sur la scène parisienne et enchaîne les succès de la chanson avant de se lancer dans le cinéma en 1927. Devenu une grande vedette à Hollywood, il regagne la France en 1935 pour se concentrer sur la chanson populaire. Après la guerre, sa carrière cinématographique reprendra, des deux côtés de l'Atlantique (*Le Silence est d'or* de René Clair en 1947, mais également *Ariane* de Billy Wilder en 1957). Sur l'ascension de Maurice Chevalier à Hollywood, voir M. Barnier, *op. cit.*, p. 57-98.
4. *L'Humanité* évoque le départ de Maurice Chevalier dès le 6 juillet 1928.
5. Avant son départ pour Hollywood, Chevalier s'était déjà essayé au cinéma, sous la direction de Henri Diamant-Berger notamment (*Une Soirée mondaine*, 1917 ; *Le Match Criqui-Ledoux*, 1922), mais sa carrière cinématographique ne commence véritablement qu'après 1928.
6. Le film porte en effet deux titres en français : *Les Innocents de Paris* et *La Chanson de Paris*.

semaines d'affilées dans *L'Intransigeant*[1]. Ces derniers insistent sur le succès incroyable du « premier film parlant Paramount de Maurice Chevalier ». Dans les trois publicités insérées en annexe, la place de l'acteur français est considérable, faisant de sa présence le principal argument pour faire venir le public. Certes, le Paramount-Palace joue là pleinement son rôle de salle de circuit, *La Chanson de Paris* étant une production Paramount, mais, au-delà de cette salle, quel succès remporte le film ?

Voici, d'après la consultation de *La Semaine à Paris*, la présence du premier film de Maurice Chevalier dans les salles parisiennes :

Nombre de semaines	Dates d'exploitation du film	Salle de cinéma	Circuit
8	28/06/29 au 22/08/29	Paramount-Palace, 9e arr.	Paramount
3	04/10/29 au 24/10/29	Gaumont-Palace, 18e arr.	GFFA
1	25/10/29 au 07/11/29	Saint-Paul, 4e arr. Tivoli, 10e arr. Montrouge, 14e arr.	GFFA GFFA GFFA
1	15/11/29 au 21/11/29	Régina-Aubert, 6e arr. Grand Cinéma-Aubert, 7e arr. Convention, 15e arr.	GFFA GFFA GFFA
1	22/11/29 au 28/11/29	Clichy-Palace, 17e arr.	
1	29/11/29 au 05/12/29	Marcadet, 18e arr. Rochechouart, 18e arr.	GFFA GFFA
1	11/04/30 au 18/04/30	Voltaire, 11e arr.	GFFA
1	09/05/30 au 16/05/30	Monge, 5e arr. Danton, 6e arr.	Brézillon[2] Brézillon
2	30/05/30 au 16/06/30	Ornano, 18e arr.	Brézillon
1	06/06/30 au 16/06/30	Paradis, 20e arr.	GFFA
1	08/08/30 au 15/08/30	Saint-Marcel, 13e arr.	Pathé
1	05/09/30 au 12/09/30	Palais des Arts, 3e arr.	Pathé
3	05/09/30 au 26/09/30	Gaumont-Théâtre, 2e arr.	GFFA
1	31/10/30 au 6/11/1930	Cocorico, 20e arr.	Brézillon

Tableau 4 : La Chanson de Paris (Les Innocents de Paris) *dans les salles parisiennes*

Le Paramount-Palace a donc obtenu l'exclusivité pendant huit semaines. De juin à août, seule cette salle

1. Cf. Annexe n°31 : « Maurice Chevalier, star du Paramount-Palace, dans *La Chanson de Paris* ».
2. Léon Brézillon est propriétaire d'une série de salles parisiennes, au sein de la Compagnie générale des cinémas Family Palace – Brézillon. Il s'agit d'un circuit de salles mais non d'un trust. Contrairement aux salles Pathé, Paramount ou GFFA, le circuit de Brézillon n'est pas lié à une maison de production ni à une société de distribution.

passe *La Chanson de Paris*, avec un grand succès. Par la suite, le film disparaît des écrans au mois de septembre avant d'être récupéré par les salles du circuit GFFA, à commencer par le Gaumont-Palace qui l'exploite seul pendant trois semaines. Le film continue d'être exploité jusqu'à la fin de l'année, puis est repris ponctuellement par diverses salles jusqu'en novembre 1930. La Paramount, productrice du film, a passé des contrats avec la GFFA, avec Pathé et avec Léon Brézillon, propriétaire d'une série de salles parisiennes. En effet, à l'exception du Clichy-Palace, toutes les salles exploitant ce film appartiennent à un de ces trois circuits. Pendant environ six mois, le film est projeté dans au moins une salle parisienne par jour et, par la suite, s'il n'est pas projeté en permanence, est régulièrement reprogrammé. En tout, le film reste un an et demi sur les écrans parisiens. Sur toute cette période, 21 salles projètent ce film. Deux remarques s'imposent à nous. D'une part, la longévité du film sur les écrans témoigne du succès de *La Chanson de Paris* auprès du public parisien. Mais, comparé à la présence de *Jean Chouan* sur les écrans parisiens en février 1926[1], le film est loin de monopoliser tous les écrans de Paris. Plusieurs raisons peuvent l'expliquer. La politique d'exclusivité du Paramount, puis du Gaumont-Palace, empêche les autres salles d'acquérir le film. En obtenant une exploitation exclusive du film pendant huit semaines, le Paramount-Palace a ainsi obtenu le monopole de toutes les recettes engrangées par le film et, au bout de huit semaines, puis après dix-sept semaines (fin de l'exclusivité du Gaumont-Palace), le film intéresse nettement moins le public, qui s'est déjà déplacé en masse auparavant. Par ailleurs, la présence relativement faible du film de Maurice Chevalier sur l'ensemble des écrans parisiens s'explique par une raison très simple. Nous nous situons à ce moment là pendant l'été 1929 : si les grandes salles parisiennes se sont converties au parlant, il n'en est pas de même pour les salles indépendantes (dont les salles de Brézillon font partie). Celles-ci ne profitent donc du film parlant qu'en novembre 1929 au plus tôt, pour le Clichy-Palace, un des rares cinémas indépendants qui disposent d'une grande salle. Les autres petites salles exploitent le film au cours de l'année 1930, ce qui est probablement plus représentatif de l'avancement de l'équipement des salles indépendantes à Paris.

Après le succès de ses deux premiers films, Maurice Chevalier participe à un certain nombre de versions plus ou moins bien reçues en France. En effet, le personnage de Maurice Chevalier, une fois exilé à Hollywood, est diversement apprécié par les critiques. La plupart des journaux y voit l'espoir d'une coopération fructueuse entre la France et l'Amérique et, surtout, exalte le chanteur-acteur comme modèle de la revanche française, gloire de la France qui réussit à Hollywood. Dans *Le Populaire* par exemple, un court article manifeste la joie patriotique éprouvée par le journaliste qui apprend que le contrat de l'acteur a été signé en raison de l'admiration de Jesse Lasky[2] lui-même, « enthousiasmé par la performance de Maurice Chevalier et par la

1. Cf. *supra*, p. 102-106.
2. Jesse L. Lasky (1880-1958) : cofondateur de la Paramount avec Adolph Zukor, il dirige la production de la compagnie de 1916 à 1932.

personnalité qu'il montre à l'écran[1] ». Cet enthousiasme français est croqué par un dessinateur de *L'Humanité.* Dans le quotidien communiste, on ne se réjouit pas du succès de Chevalier mais on s'insurge au contraire contre le salaire mirobolant de l'acteur, au moment où le chômage perce en France :

Parallèlement, le choix de Chevalier de quitter la France et les pratiques de « débauchage » des vedettes françaises sont sévèrement critiquées. Ainsi, dans *La Cinématographie française*, Georges Clarrière dénonce « l'accaparement » de Chevalier et « l'attitude agressive » des *Majors.* Non seulement le « jeu du dollar » a corrompu « notre Chevalier national », mais encore le calcul de l'artiste n'est peut-être pas très judicieux. En effet, l'auteur craint que, « après avoir été trempé dans l'atmosphère américaine », le prestige de Chevalier ne chute considérablement auprès des Français. Le but poursuivi par Hollywood serait alors, pense-t-il, bien moins de faire des recettes avec une nouvelle star que d'empêcher la France d'en faire, lui ôtant ainsi une de ses plus grandes vedettes[2]. La politique des compagnies américaines peut même être signe d'un cynisme encore plus grand. D'après Fred Cornelissen, l'accaparement des acteurs et metteurs en scène européens est une tactique pour leur faire perdre leur valeur commerciale, en ne les faisant jouer que très rarement et dans des films de second ordre. Pour appuyer son propos, il cite l'expérience de Charles Meunier-Surcouf[3], tout juste revenu d'un voyage d'observation à Hollywood :

> Parfois, il y a le calcul commercial qui rentre en jeu. Détruire un concurrent est de bonne

1. Les propos de Lasky sont relayés par Albert Kauffman, directeur des théâtres Paramount, et reproduits dans *Le Populaire*. « Maurice Chevalier : nouvelles d'Hollywood », *Le Populaire*, 7 février 1929, n°2195.
2. G. Clarrière, « Chevalier... d'Industrie », *La Cinématographie française*, 4 août 1928, n°509.
3. Charles Meunier-Surcouf (1869-1956) : polytechnicien, industriel et homme politique (député puis sénateur des Côtes-du-Nord), il s'intéressa également au cinéma, ce qui le poussa à partir pour Hollywood. Il tira de cette expérience un ouvrage, « Hollywood au ralenti », qui constitue le cinquième tome de « L'art cinématographique » (cf. Bibliographie).

> guerre – tant pis pour ceux qui s'y laissent prendre. En quelques films appropriés, on les démolit et on les renvoie chez eux un peu diminués, humiliés, avec pour les omnipotents du film la secrète satisfaction d'avoir prouvé à l'Europe que nos meilleures « stars » ne résistent pas aux « sunlights » californiens et n'avaient aucune valeur sous l'angle de l'admirable technique américaine.[1]

La politique de « débauchage » des vedettes parisiennes entraîna parfois des affrontements directs, comme celui qui opposa Pathé-Natan et la MGM à propos de Charles Boyer. L'acteur, alors sous contrat avec Pathé-Natan, se fait en effet racheter son contrat par la compagnie américaine, ce qui entraîne un conflit entre la compagnie (et par ricochet la MPPDA) et la Chambre syndicale[2]. Charles Delac prend contact avec William H. Hays et dit craindre « cette tactique nouvelle qui consisterait à nous priver des éléments utiles de notre pays par surenchère inadmissible[3] ». Dans sa réponse, Hays se garde bien de critiquer cette « tactique » et montre au contraire combien Hollywood est généreuse d'accueillir ces artistes français qui ont reçu « toutes les facilités pour se créer en Amérique la grande célébrité qu'ils méritent ». Aucune solution n'ayant été trouvée pour réparer le préjudice causé à Pathé, la Chambre syndicale décide que

> tous les films tournés avec le concours d'acteurs ayant résilié le contrat qu'ils avaient avec des producteurs français, pour réaliser de nouveaux films avec des maisons étrangères, seront exclus des programmes projetés dans les salles des circuits Pathé-Natan, GFFA, Jacques Haïk, Etablissements Braunberger-Richebé.[4]

Hollywood en France

Parallèlement à ces productions tournées en français à Hollywood, d'autres compagnies décident de tourner directement en Europe. Celle qui a connu le plus de succès est la Paramount. Elle s'installe à Paris dès l'époque du muet, comme nous l'avons vu, mais prend un nouvel élan avec l'acquisition et la modernisation des studios des Réservoirs à Saint-Maurice et ceux de Joinville, loués par Gaumont. C'est Robert T. Kane[5] qui est à l'origine de cet ambitieux projet. D'après une lettre de Maurice Garreau-Dombasle, l'attaché commercial à New York, il semblerait que le projet de Kane n'ait pas été conçu, à l'origine, avec la Paramount. En 1929 en

1. Ch. Meunier-Surcouf, « La Cité du Cinéma américaine vu par un Français », *Comœdia,* 14 Mai 1928. Cité par F. Cornelissen, « Mainmise américaine sur le cinéma d'Europe », *La Revue des vivants*, octobre 1929, n°10, p. 253-254. BnF-ASP, collection Rondel, 8° Rk-689.
2. « Une importante décision de la chambre syndicale concernant les artistes rompant leurs contrats avec une firme française pour tourner pour le compte des firmes étrangères », *Hebdo-Film*, 27 décembre 1930, n°774.
3. *Ibid.* (l'article reproduit l'échange de télégrammes entre les deux hommes).
4. *Ibid.*
5. Robert T. Kane (1886-1957) travaille pour la Paramount depuis la fin des années dix comme directeur de production. Il dirigeait notamment les studios d'Astoria, à New York. Il dirige la production européenne de la Paramount de 1930 à 1933. Quand, en 1932, la Paramount fait fermer les studios de Joinville et cesse toute production en Europe, Kane se fait embaucher par la Fox-Europa à Paris, comme directeur de la production européenne.

effet, la presse américaine évoque « un projet de Société avec un capital de dix millions de dollars auquel serait intéressé Mr Robert T. Kane[1] » et qui s'établirait en France. En définitive, au lieu de créer une nouvelle société, Kane intègre en avril 1930 la SAF Paramount en tant que directeur général de la production européenne. Pour l'aider dans sa tâche, il s'entoure d'une commission de conseil composée de Sacha Guitry, Edouard Bourdet, Paul Morand et Pierre Benoit[2]. La France est enthousiaste à l'idée d'accueillir une parcelle de Hollywood près de Paris et y voit une grande opportunité pour développer le cinéma français. En décembre 1929, Boisyvon, dans *l'Intransigeant,* place de grands espoirs dans la nouvelle politique de la Paramount, qui permettrait aux Français de voir des films parlant leur langue, mais engage tout de même ses lecteurs à rester prudents :

> C'est un événement de la plus haute importance. Nous allons avoir un dictateur au cinéma français. Il présidera aux destinées d'une firme de production, laquelle est prête, nous dit-on, à dépenser une somme de 250 millions pour faire des films « cent pour cent parlant » dans les studios de Joinville. (…)
>
> Nous saluons cette initiative et j'espère de tout mon cœur que le cinéma français en profitera, c'est-à-dire que seule l'organisation technique sera américaine et qu'on laissera nos auteurs et nos compositeurs de films exprimer des idées françaises.[3]

Les premières productions de la Paramount sont des versions européennes de films américains, mais également des productions originales tournées en plusieurs langues et souvent adaptées de romans ou de pièces de théâtre[4]. La production est supervisée par le comédien-réalisateur Saint-Granier. En une année, 150 films en quatorze langues différentes y ont été tournés (100 grands films et 50 courts). La SAF Paramount produit des films français en France entre 1930 et 1932, avec une intensification de la production d'année en année. D'après le catalogue de Raymond Chirat[5], on a compté 10 longs métrages français réalisés par la SAF Paramount en 1930, 20 en 1931 et 22 en 1932[6]. Si, en 1930, 9 films sur 10 sont des versions de films américains, parallèlement tournés en d'autres langues, la proportion de films originaux augmente l'année suivante. Sur les 20 films tournés en 1931, seuls six ont été repérés par Raymond Chirat comme étant des versions multiples et sur les 22 de 1932, on ne trouve aucune version multiple à proprement parler. Deux films ont connu une version tchèque (*Une Petite Femme dans le train*) et une version américaine et égyptienne (*Topaze*) mais ces deux versions furent postérieures à la réalisation du film français. Il ne s'agit donc pas de versions tournées

1. Lettre de Maurice Garreau-Dombasle à la Direction du personnel de l'expansion commerciale et du crédit (ministère du Commerce), datée du 17 décembre 1929. Arch. Aff. Etr., B^{40} 3, dossier 3.
2. H. Waldman, *Paramount in Paris : 300 films produced at the Joinville studios, 1930-1933, with credits and biographies* , Lanham : Scarecrow Press, 1998, p. VII-XIII.
3. Boisyvon, « Quand nos films parleront français », *L'Intransigeant*, 14 décembre 1929.
4. Le premier film de la Paramount française à Joinville est *Un Trou dans le mur*, tiré de la pièce de théâtre d'Yves Mirande et réalisé par René Barbéris en 1930 et tourné dans treize langues différentes.
5. R. Chirat, *Catalogue des films français de long métrage : films sonores de fiction (1929-1939)*, Bruxelles : Cinémathèque royale de Belgique, 1975.
6. Pour le détail des longs métrages de fiction produits par la SAF Paramount, cf. annexe n°32 : « Longs métrages de fiction produits par la SAF Paramount ».

simultanément, mais plutôt de *remakes*. A regarder la liste des 55 films tournés par la Paramount en France entre 1930 et 1933, on note également le recours à une liste restreinte de réalisateurs. En 1930, 4 films sur 9 sont réalisés par Alberto Cavalcanti et 3 sont des œuvres de Charles de Rochefort. En 1932, c'est encore plus frappant : deux réalisateurs totalisent à eux deux plus de la moitié des films réalisés cette année-là : Karl Anton et René Guissart, qui réalisent 6 films chacun, sur 22. Robert T. Kane et la SAF Paramount fonctionnent donc avec un petit cercle de réalisateurs prolifiques : Roger Capellani (4 films en trois ans), Louis Mercanton (4), Alberto Cavalcanti (4), Karl Anton (8), et surtout René Guissart (12), qui commence sa carrière de réalisateur à Joinville.

Parmi les films réalisés à Joinville, citons un exemple particulièrement intéressant, celui de *Marius*, tiré de la pièce de Marcel Pagnol. Marcel Pagnol, jusque-là homme de théâtre, rencontra Robert T. Kane par l'intermédiaire d'Adolphe Osso et se fit convaincre, après plusieurs refus, de faire adapter sa pièce au cinéma. Le premier film de la trilogie marseillaise a donc été produit par la SAF Paramount (contrairement aux deux autres[1]) et réalisé par le britannique Alexander Korda, en étroite collaboration avec Pagnol. Le tournage a lieu pendant l'été 1931, à Marseille et dans les studios de Joinville. Des versions allemande et suédoise ont été tournées simultanément par Korda. Ce film est cependant à part des autres productions de Joinville car Kane laissa à Pagnol et Korda une marge de manœuvre assez importante. Ces derniers imposèrent par exemple de reprendre l'ensemble du casting de la pièce de théâtre. La version française, si elle ne séduit pas les critiques, est un triomphe public, engrangeant quasiment un million de francs par semaine en novembre et décembre 1931 et lance la carrière cinématographique des acteurs, notamment celles de Raimu et de Pierre Fresnay[2].

Les studios de Joinville sont régulièrement célébrés dans la presse corporative et présentés comme un modèle pour l'industrie française. Cet « Hollywood de l'Europe » est un modèle d'efficacité, de rentabilité et de productivité[3], qui reste fidèle à l'esprit français, tous les films portant

> l'empreinte – chose indéfinissable que nul ne peut imiter – de la Ville Lumière, capitale du monde. Et ils la portent, cette empreinte, ils la diffusent, la font rayonner à travers le monde avec une force de pénétration, une intensité qu'il est aussi difficile de concevoir que d'évaluer.[4]

Marius est un parfait exemple de cette alliance entre le savoir-faire américain et le « génie français ».

1. *Fanny,* adapté par Marc Allégret, est une coproduction des Films Marcel Pagnol (gérée par Roger Richebé) et des Etablissements Braunberger-Richebé (1932). *César* est, lui, directement écrit pour le cinéma et fut réalisé par Marcel Pagnol en 1936 et produit par la société des Films Marcel Pagnol.
2. C. Beylie, *Marcel Pagnol ou le cinéma en liberté*, Paris : De Fallois, 1995, p. 63-72. La rencontre avec Robert T. Kane et le tournage de *Marius* sont longuement évoqués par Marcel Pagnol dans *Cinématurgie de Paris*, Paris : Club de l'honnête homme, 1966.
3. Cf. Fernand Vincent « Les studios Paramount de Joinville », *La Cinématographie française*, 27 septembre 1930, n° 621 ou encore « Anniversaire des studios Paramount », *Hebdo-Film*, 18 avril 1931, n° 790. Ce dernier, présenté comme un article, ressemble en fait plutôt à une publicité déguisée (aucun nom d'auteur, ton dithyrambique, etc.)
4. « Anniversaire des studios Paramount », *art. cit.*

L'arrivée de cette « Babel moderne » témoigne de la nouvelle collaboration franco-américaine et donne une nouvelle chance à la France. Le congrès des sociétés Paramount d'Europe, qui se tient le 21 juin 1931 à Berlin, montre bien que les studios français ont été choisis dans l'optique de conquérir le marché européen et pas seulement français. Robert T. Kane insiste sur son intention de produire des films français, mais également espagnols, suédois et surtout allemands, « si bien qu'aujourd'hui 60 % du haut personnel de ces studios, tant du point de vue artistique que du point de vue technique, est d'origine allemande[1] ».

Marcel Colin-Reval indique, pour l'année 1931[2], la distribution de 49 films tournés par des compagnies américaines en langue française. Parmi ces films, quelle est la solution adoptée par les différentes compagnies ?

	Films tournés en France	Films tournés à Hollywood	Films tournés à Berlin	Films doublés	*Total*
Paramount	22	1		2	25
MGM		11		2	13
Warner		2	1	1	4
Artistes Associés (United Artists)		3			3
Fox		1		1	2
Columbia				1	1
Universal			1		1
Total	22	18	2	7	49

Tableau 5 : Types de films parlant français produits par les compagnies américaines en 1931

Les compagnies américaines sont donc, en 1931, encore divisées sur la politique à suivre. Seules trois compagnies ont développé leur production en Europe, Paramount en France, Warner et Universal à Berlin. Presque toutes les *Majors* tournent des versions à Hollywood, mais la MGM se distingue avec 11 films parlant français tournés à Hollywood. Par ailleurs, presque toutes font doubler des films pour le marché français, mais dans des proportions peu importantes, ce qui est probablement un signe des préventions que continue de susciter le procédé. Enfin, le tableau confirme encore l'omniprésence de la Paramount par rapport aux autres compagnies américaines sur le marché français.

1. « Note pour monsieur Pila » [sur le congrès des sociétés Paramount], 30 juin 1931. Arch. Aff. Etr., B[40] 3, dossier 3.
2. M. Colin-Reval, « le marché français en 1931 », *La Cinématographie française* du 26 décembre 1931, n°686.

A partir de 1932 cependant, les *Majors* ont de plus en plus recours au doublage, dont la qualité de synchronisation entre le son et l'image s'est améliorée. C'est d'ailleurs à ce moment – lors des négociations pour le contingentement 1932-1933 – que la question du doublage, de son interdiction ou de sa limitation, commence à poser problème. Lucie Derain, en faisant le bilan de l'année 1932, insiste sur ce point, montrant d'une part le succès du doublage et d'autre part le risque que cela présente pour la production française :

> Peu à peu, les films doublés ont gagné les écrans français tranquillement. On a douté de leur succès. Eh bien, le public, s'il grogne, digère quand même ces productions. Parfois aussi, il ne s'aperçoit même pas de la différence. (…)
>
> Un film bien doublé a du succès et peut être exploité régulièrement.
>
> Il y a donc là un danger pour la production française qu'on ne saurait se dissimuler avec des œillères.[1]

Il est impossible de produire un tableau identique à celui de 1931 pour l'année 1932 car *La Cinématographie française* ne fournit pas les mêmes données. En 1932 par exemple, on ne fait plus la distinction entre les films en français tournés en France ou à l'étranger. En revanche, le nombre de films américains doublés distribués par les *Majors* est donné et permet de mesurer la nette augmentation de films doublés :

Majors	Films doublés
Paramount	3
MGM	12
Warner	2
Artistes Associés (United Artists)	2
Fox	6
Columbia	5
Universal	5
Total	35

Tableau 6 : Les films américains doublés distribués en 1932

Les *Majors* américaines distribuent en France, en 1932, 35 films doublés (sur un total de 67 films étrangers doublés en français), soit cinq fois plus qu'en 1931. Toutes les compagnies ont nettement augmenté le recours à la post-synchronisation, en particulier la MGM qui passe de 2 à 13 films doublés. En 1932, la compagnie freine la production de versions françaises tournées à Hollywood et se contente de faire doubler

1. L. Derain, Bilan de l'année 1932, *La Cinématographie française*, 27 décembre 1930, n°634.

ses films. L'utilisation de la publicité est, ici encore, signifiante. Parmi les six films doublés de la Fox, on trouve *Papa longues jambes*[1]. La publicité de la Fox, publiée dans *La Cinématographie française*[2], mise sur les bonnes critiques pour convaincre les directeurs de salle d'acheter le film, or une bonne partie d'entre elles insistent sur l'excellente qualité de la post-synchronisation. Significativement, la publicité est envoyée à Jean Mistler « avec les compliments de Harold L. Smith »[3]. Le représentant de la MPPDA prend soin de souligner les passages concernant le parlant afin de faciliter la lecture pour le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts. Smith cherche à montrer à Mistler que le doublage n'est plus une menace artistique mais qu'au contraire, techniquement, il a beaucoup progressé, et que le public apprécie de plus en plus les films américains post-synchronisés. Dans cette optique, il ne serait pas de bonne politique de limiter trop drastiquement le nombre de films doublés disponibles en France…

Les films américains sont-ils français ?

Au moment où Hollywood entame sa reconquête des écrans français, plusieurs types de films parlant français sont offerts au public : films en français tournés en France, films en français tournés aux Etats-Unis et films doublés. Le passage au parlant implique la résurgence d'une question jusque là restée en suspens : la définition du film français. Quels en sont les critères ? La langue ? La compagnie de production ? Le lieu de tournage ? L'équipe technique et artistique ? Henri Chomette pose déjà la question en 1927. Il réfléchit à ce qui fait la nationalité d'un film et en vient à une définition devant combiner des éléments « moraux et matériels », en considérant que ce qui doit rester farouchement français est l'élément « insécable, unique : l'âme directrice du film ». Chomette conseille surtout aux pouvoirs publics de prendre le temps de la réflexion, car sinon…

> Qu'aurons-nous à dire si, par suite d'imprudentes suggestions, nous avons fait naître une mesure qui recouvrira *officiellement, légalement*, de l'étiquette française des productions issues de cerveaux étrangers, et dont le « génie français » peut être entièrement absent ? [4]

Avec l'implantation en France de compagnies d'origine américaine, l'administration doit donc se demander si les films produits par ces sociétés officiellement françaises peuvent être traités comme de vrais films français. La question de la nationalité est intrinsèquement liée à l'existence de filiales européennes des

1. *Papa longues jambes* (*Daddy long legs*), réalisé par Alfred Santell en 1931.
2. Annexe n°33 : « 'Le doublage des voix ne nous a pas déçu' : Publicité pour *Daddy Long Legs* »
3. Cette publicité fait partie d'un dossier de presse constitué par Harold L. Smith au moment des négociations pour le contingentement de 1932-1933. Le dossier comporte des articles français dénigrant le contingentement et louant le *dubbing*. Arch. Nat., F^{21} 4695 B 1. b.
4. H. Chomette, « Films "français" ? », *La Cinématographie française*, 25 juin 1927, n°45.

Majors. La grande enquête de *Ciné-Comœdia* déjà évoquée, « Que voulait et que veut le cinéma américain ? », consacre un de ses articles à cette question : « Les filiales françaises des sociétés américaines sont-elles françaises ou américaines ? ». L'auteur de l'article s'appuie sur la législation économique, qui stipule qu'une société est française si son siège social est en France, quelle que soit la nationalité de ses actionnaires. En cela, la SAF Paramount, par exemple, est bien française. Mais cette nationalité française peut tomber au cas où « il serait prouvé que le véritable centre d'activité administrative n'est pas au lieu du siège social apparent, or donc fictif[1] ». Le journaliste s'attache donc à démontrer que le véritable centre d'activité de la compagnie est à Hollywood et non à Paris. Le point le plus important souligné par l'auteur est que l'argent gagné par les compagnies américaines installées en France repart systématiquement en Amérique[2]. La conclusion de l'auteur est sans appel : les filiales américaines ne travaillent que pour le compte de Hollywood, n'ont « aucun souci matériel de la France » et « visent à paralyser notre industrie au profit des Sociétés mères qu'elles servent uniquement ». Comment, dès lors, considérer comme français les films produits par ses compagnies en France ?

Avec le développement des versions multiples tournées à l'étranger et en France au début des années trente, la question réapparaît au sein de la Chambre syndicale. Sous la plume de Marcel Colin-Reval, les interrogations des professionnels sont rappelées :

> 1° Un film tourné en langue française par une firme étrangère, dans un pays étranger, avec du personnel français, est-il français ?
>
> 2° Un film tourné en langue française par une firme française à l'étranger avec du personnel français est-il français ?
>
> 3° Un film tourné en France, avec du personnel français, par une firme étrangère non légalement instituée est-il français ?
>
> 4° Une firme étrangère, légalement instituée, a-t-elle les mêmes droits que les firmes françaises ?[3]

Là où le règlement du décret Herriot donnait deux définitions pour deux catégories de films français, le règlement de juillet 1931 propose une seule définition du « film français », :

> Est considéré comme film français celui qui a été réalisé dans les studios placés en en territoire français, soumis au protectorat français ou placé sous mandat français, par des producteurs français avec le concours d'éléments exclusivement français, sous réserve des

1. « Que voulait et que veut le cinéma américain ? : Les filiales françaises des sociétés américaines sont-elles françaises ou américaines ? », *Ciné-Comœdia*, 9 mars 1935. BnF-ASP, Collection Lapierre, 4° COL 77/144 (2).
2. « Indiscutablement et cela ressort des bilans des sociétés mères qui en font état à Hollywood et à New York, les filiales des sociétés américaines dépendent administrativement et financièrement de leur fondatrice ». « Les filiales françaises des sociétés américaines sont-elles françaises ou américaines ? », *art. cit.*
3. M. Colin-Reval, « On cherche la définition du film parlant français », *La Cinématographie française*, 18 octobre 1930, n°624.

> dérogations qui pourront être admises dans des cas d'espèces par la Commission. [1]

La définition donnée par le règlement de 1931 répond donc aux interrogations de Colin-Reval : seule la quatrième question y trouve une réponse positive. Toute société française produisant en France, qu'elle soit une filiale d'une compagnie étrangère ou non, est en mesure de produire des films français. Cette définition est d'ailleurs assouplie l'année suivante, avec le règlement de 1932 qui permet d'embaucher quelques éléments étrangers : une production française doit se faire « avec le concours exclusif d'éléments français pour les auteurs, réalisateurs, compositeurs de musique, interprètes et opérateurs, et une participation française d'au moins 90 % pour les petits rôles, figurants et musiciens exécutants[2] ». La SAF Paramount et les autres compagnies américaines installées en France répondent donc parfaitement bien à cette définition et évitent de passer sous les fourches caudines du contingentement.

Quant aux films doublés, ils n'ont aucune raison d'être considérés comme des films français puisque la langue ne fait pas la nationalité d'un film (le même raisonnement s'applique pour les versions multiples tournées en français mais à l'étranger). L'administration des Beaux-Arts attache un grand soin à ce que les films doublés ne puissent être considérés comme films français. A partir du règlement de contingentement pour 1932-1933, le décret précise très clairement que le film post-synchronisé doit être « présenté au public sans aucune ambiguïté comme 'film doublé' avec mention du pays d'origine[3] ». Cette précision est probablement due à une pratique, proche de la publicité mensongère, qui consistait à faire passer tout film « parlant français » pour un film français. D'après la consultation des archives de la Sûreté générale, chargée de surveiller l'application des règlements de contingentement, nous pouvons confirmer cette hypothèse. En effet, certains cinémas continuent d'omettre de préciser que les films sont doublés, et en particulier le Paramount-Palace. En juillet 1934, le préfet de police doit mener une enquête sur le film *Le Chant du berceau*[4], projeté au Paramount-Palace comme « film parlant français », bien qu'il soit doublé[5]. Après enquête, il s'avère néanmoins que

> les mentions prescrites par le décret[6] figuraient bien sur le film, mais après le mot « FIN », de sorte que les opérateurs arrivés à cet instant de la projection arrêtaient l'appareil, croyant qu'en

1. Règlement de contingentement pour l'année 1931-1932. Arch. Nat. F[21] 4691 1. b. Cf. annexe n°28.
2. Décret sur le rapport du ministre de l'Education nationale, contingentement 1932-1933. Arch. Nat. F[21] 4691 1. a. Cf. annexe n°29.
3. *Ibid.*
4. *Le Chant du berceau* (*Cradle song*), film Paramount de Mitchell Leisen (1933).
5. Lettre du directeur de la Sûreté nationale au préfet de Police, datée du 20 juillet 1934. Arch. Nat. (Fontainebleau), MOSCOU 1994 0500, art. 1305.
6. Il faut préciser que le film est doublé, mais également donner la nationalité du film et le nom des « artistes interprétant la partie parlée » (décret pour 1932-1933, prolongé par la suite).

effet la bande ne portait plus d'autre indication à soumettre au public. [1]

Ainsi la direction du Paramount n'est pas *de facto* dans l'illégalité, mais cherche à détourner légèrement la loi afin que le public reste persuadé qu'il assiste à la projection d'un film français et non doublé en français.

L'exploitation face au parlant : succès, difficultés et mutations

Le temps des Palaces

L'exploitation française s'adapta lentement au passage au parlant, comme nous l'avons vu au début de cette partie. Certaines salles en tirèrent cependant un grand bénéfice, en particulier les grandes salles, souvent liées à des circuits. On assiste en effet, au début des années trente, à la reconversion de salles de théâtre (le théâtre de Cluny, la Scala) ou de *music-halls* (l'Olympia, géré par le producteur Jacques Haïk ou encore le Moulin-Rouge). De fait, pour la première fois au début des années trente, les recettes de l'exploitation cinématographique sont supérieures à celles des autres spectacles[2]. Le nombre de cinémas augmente sensiblement à Paris. D'après divers relevés de *La Cinématographie française*, le nombre de salles parisiennes est de 163 en 1926 puis de 228 en 1933. Les cinémas se concentrent sur les Grands Boulevards, sur les boulevards extérieurs mais désormais également sur les Champs-Elysées. Les nouvelles salles, toutes sonorisées, prennent la forme de palaces marqués par l'architecture fonctionnelle et l'Art déco, comme le Gaumont-Palace, transformé en 1930-1931 en une salle sonorisée, plus moderne et plus grande (4 850 places). Un autre cinéma, emblématique de cette période, le Rex, est installé sur les Grands Boulevards (Boulevard Poissonnière). La salle, offerte aux Parisiens par Jacques Haïk en 1932, est, avec plus de 3 000 places, la plus grande d'Europe. C'est un parfait exemple de l'influence américaine dans l'architecture des cinémas. Le cinéma est en effet le fruit d'une collaboration entre l'architecte français, Auguste Bluysen, qui avait déjà officié

1. Lettre du préfet de Police au directeur de la Sûreté nationale, datée du 28 juillet 1934. Arch. Nat. (Fontainebleau), MOSCOU 1994 0500, art. 1305.
2. *Le Tout cinéma* compare régulièrement les recettes des différents spectacles parisiens. Avant 1929, les recettes théâtrales étaient plus importantes que les recettes cinématographiques. C'est l'inverse après cette date : 206 482 432,95 francs de recettes théâtrales contre 230 187 461,65 francs pour le cinéma, en 1929. La différence se creuse par la suite. Sur les recettes des salles de cinéma françaises et parisiennes, voir l'annexe n°34 : « Recettes des salles de cinéma (1929-1935) ».

pour le Paramount-Palace, et un ingénieur américain, John Eberson, qui importe d'Amérique le concept de la « salle atmosphérique », sur le modèle du *Radio City Music Hall* dans le complexe *Rockefeller Center* à New York. Un article de *Film* présente les caractéristiques de ce type nouveau de cinéma :

> Le décor est conçu de telle sorte que le spectateur peut s'imaginer participer vraiment à l'action. Un cinéma atmosphérique doit permettre au spectateur d'avoir l'illusion qu'il est placé dans un grand jardin. Pour arriver à pareil résultat, il est nécessaire de camoufler la salle entière et (…) de la maquiller de la plus habile façon, afin qu'on n'ait à aucun moment l'idée qu'on se trouve enfermé entre quatre murs. (…) Lorsqu'il lève les yeux, il aperçoit la merveilleuse voûte céleste réalisée d'après les données scientifiques les plus exactes.[1]

Le Rex est un important témoignage de l'exemple américain adapté à la France, si bien que, le lendemain de sa soirée d'inauguration, le 8 décembre 1932, le journal *Paris Soir* titrait : « Un éclat d'Hollywood est tombé sur Paris ». Le succès est immédiat puisque, dès l'année 1933, le Rex se hisse en tête des vingt cinémas parisiens aux meilleures recettes. En 1933, la réussite du Rex s'explique en grande partie par la sortie des *Trois Mousquetaires*, en deux parties, de Henri Diamant-Berger. Le premier opus (*Les Ferrets de la Reine*) sort le 9 décembre 1932, tandis que le second (*Milady*) sort le 17 février 1933[2]. D'après le récit de Diamant-Berger, dans ses *Mémoires*, le succès des deux épisodes fut retentissant :

> Pour la sortie du film, nous acceptons la proposition de Jacques Haïk : il veut inaugurer sa nouvelle salle Le Rex, boulevard Poissonnière à Paris, avec le premier épisode au début de décembre et le second six semaines plus tard.
>
> En peu de jours, c'est la ruée : on ouvre à dix heures du matin pour ne fermer qu'à deux heures de l'autre matin... Le passage de *Milady* renouvelle le succès de la première époque : avec 300 000 entrées en dix jours, j'établis le record de recettes du Rex, qui ne sera battu que vingt-sept ans plus tard par *Le Livre de la Jungle* de Walt Disney...[3]

Si le film de Diamant-Berger – produit par la compagnie de production du cinéaste –, a pu aider les finances du Rex, c'est également grâce au luxe de la salle et au fonctionnement en société intégrée que le cinéma a fait d'aussi bonnes recettes. Et, de fait, les salles parisiennes qui font le plus de recettes en 1933 sont toutes des palaces appartenant à des circuits, américains ou français :

1. Article sur le Rex paru dans *Film* en décembre 1932. BnF-ASP, collection Rondel, 8° Rk 770
2. C'est la deuxième fois que Diamant-Berger adapte à l'écran le roman d'Alexandre Dumas. La première version date de 1921.
3. H. Diamant-Berger, *Il était une fois le cinéma*, Paris : Jean-Claude Simoën, 1977, p. 188.

	1930	1931	1932	1933
1	Paramount	Paramount	Paramount	Rex
2	Marivaux-Pathé	Olympia	Gaumont-Palace	Paramount
3	Moulin-Rouge	Gaumont-Palace	Olympia	Gaumont-Palace
4	Madeleine	Moulin-Rouge	Moulin-Rouge	Olympia
5	Caméo (ex-Aubert-Palace)	Madeleine	Madeleine	Marignan

Tableau 7 : Les salles parisiennes à meilleures recettes (1930-1933)[1]

Les grandes salles bénéficient clairement du passage au parlant, en particulier au début, quand elles sont les seules à proposer des films sonores et parlants. Tous les circuits parisiens possèdent leurs grandes salles prestigieuses à Paris, qui leur permettent de placer leurs productions et de faire des recettes fabuleuses : la GFFA peut compter sur le Madeleine, le Caméo et le Gaumont-Palace, Pathé-Natan sur le Marivaux et le Marignan, Paramount sur le Paramount-Palace, et Jacques Haïk sur le Rex et l'Olympia.

Le sort des salles indépendantes

Mais ces grandes réussites cachent mal les difficultés des petites salles à l'orée des années trente. Le passage au parlant a provoqué, si l'on en croit les périodiques, la faillite de nombreux directeurs de salles qui n'ont pu investir dans les innovations technologiques et restent condamnés à proposer des films muets. Quant à ceux qui se sont décidés à passer au parlant, le coût de l'installation sonore et la transformation de l'acoustique des salles ont lourdement grévé leurs finances, d'après les porte-parole des exploitants. Le prix des quelques films parlants disponibles a compliqué encore la situation, faisant de la protection de la petite exploitation le premier objectif des syndicats de directeurs.

Ce discours victimaire reflète-t-il la réalité de l'exploitation française au moment du passage au parlant ? Les recettes générales augmentent pourtant clairement entre 1929 et 1931. Les recettes sont presque multipliées par deux, d'après le rapport de Guy de Carmoy[2]. Mais ces statistiques comptabilisent les grands

1. Recettes des salles parisiennes, *La Cinématographie française*, 21 avril 1934, n°807.
2. Sur le rapport de Carmoy, cf. *infra*, p. 353-355. Guy de Carmoy estime les recettes de salles de cinéma en 1929 à 598 millions et à 937 millions en 1931. Ces chiffres ont été établis d'après les bordereaux de déclaration fiscale. Cf. Annexe n°34 : « Recettes des salles de cinéma (1929-1935) ».

palaces autant que les petites salles indépendantes. Il est donc complexe d'en tirer des conclusions quant à la santé économique de la petite et moyenne exploitation. L'étude de Jacques Choukroun permet cependant de prendre du recul sur le discours des exploitants, à travers l'exemple d'un cinéma de Béziers, le Kursaal[1]. Ce cinéma de taille moyenne (1 000 sièges, ce qui en fait la troisième salle de la ville) voit ses recettes augmenter de 86 % entre 1929 et 1932[2]. Les recettes décollent véritablement entre 1931 et 1932, au moment où la salle passe au parlant. Cet exemple, s'il ne peut être généralisé à toutes les salles françaises, montre que les salles indépendantes n'ont pas toutes souffert du passage au parlant, bien au contraire.

Les salles spécialisées : de l'avant-garde à la VOST

Le parlant a entraîné, comme on l'a vu, la création du doublage pour les films étrangers. Mais un autre moyen est apparu : la projection des films en version originale, avec ou sans sous-titres. Le principe fut adopté par les « salles spécialisées ». Ce terme, qui désignait à l'origine des salles d'art et d'essai ou d'avant-garde[3], renvoie désormais aux salles dévolues à la projection de films en langue étrangère. Par la suite, le succès des films en version originale entraîne la multiplication des salles dites spécialisées et l'adoption du principe de la VOST par des salles plus classiques, qui montrent toujours des films français, mais peuvent abandonner le doublage pour les films étrangers.

Au tout début des années trente, la surimpression de titres sur les images n'étaient pas au point, si bien qu'il fallait connaître la langue pour comprendre le film. Ainsi, en 1931, Charles Jouet, dans *Le Populaire*, évoque ces « films en langue étrangère [qui] tiennent l'écran de plus en plus souvent dans de petites salles parisiennes » et fait la critique d'un film (*What a Widow !*[4]), qui « se donne en anglais et sans doute celui qui connaît la langue peut rire de bien des mots[5] ». La semaine suivante, le même journaliste écrit sur *Anna Christie*[6] qu'il a vu en version originale avec sous-titres :

> Ce drame est interprété en anglais, mais, pour les spectateurs français qui ne connaissent pas la langue, de très nombreuses répliques, presque sans arrêt, paraissent au bas des images en

1. J. Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : une histoire économique : 1928-1939*, Paris : AFRHC / Perpignan : Cinémathèque euro-régionale Institut Jean Vigo, 2007, p. 136.
2. Les recettes de la salle biterroise passent de 808 000 francs en 1929 à 1 472 000 francs en 1932.
3. Cf. C. Gauthier, *La passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris : AFRHC/Ecole Nationale des chartes, 1999.
4. *What a widow !* (*Quelle veuve !*), film réalisé par Allan Dwan en 1930 (United Artists), avec Gloria Swanson.
5. Ch. Jouet, « Films français et américains », *Le Populaire*, 20 mars 1931, n°2964.
6. *Anna Christie*, film Warner Bros de Clarence Brown (1930), avec Greta Garbo.

> lettres lumineuses. D'où la nécessité d'écouter des mots, de regarder des gens et de lire des phrases. Cela devient un travail.[1]

D'après Charles Jouet, la version originale sous-titrée impose au spectateur un « travail cinématographique » complexe qui en limite l'intérêt, ce qui pose la question du succès de ce procédé au niveau national. A Paris, le premier établissement de ce genre est le Cinéma du Panthéon[2], dirigé par Pierre Braunberger, qui se spécialise dans les films originaux à partir de mai 1930. La première séance est consacrée au film à succès d'Ernst Lubitsch avec Maurice Chevalier et Jeanette MacDonald, *The Love Parade* (*Parade d'amour*) qui reste à l'affiche du 21 mai au 8 août 1930, d'après *La Semaine à Paris*. Pendant quatre mois, le succès de Maurice Chevalier est tel que *The Love Parade* est le seul film passant au Cinéma du Panthéon, deux fois par jour (à 15h et à 21h). Le film était déjà passé en exclusivité au Paramount-Palace quelques mois auparavant (dans la version semi-française, c'est-à-dire avec les chansons ré-enregistrées en français), mais cela n'empêche pas le public d'affluer au Cinéma du Panthéon, si bien que Pierre Braunberger réitère l'expérience avec le Parnasse-Studio[3] dont il est le gérant. Dans tout Paris, des salles se mettent à projeter des films en version originale, avec ou sans sous-titres, en particulier autour des Grands Boulevards (Studio-Caumartin, Agriculteurs, Ciné-Opéra, Studio Diamant, etc.), sur les Champs-Elysées (Lord-Byron, Washington, Champs-Elysées, Ermitage, etc.) et près de Saint-Germain-des-Prés (Ursulines, Bonaparte, etc.). Le public qu'elles attirent est constitué pour beaucoup d'Américains vivant à Paris mais également de Parisiens, nécessairement d'un niveau social et culturel assez élevé pour maîtriser la langue anglaise, que Léon Bailby n'hésite pas à qualifier de « snobs [4]». Il est difficile de connaître réellement le public qui fréquente ces salles, les seules sources disponibles étant de seconde main, mais le succès ne se dément pas de 1931 à 1934. Progressivement, avec le perfectionnement technique des sous-titres et une fois acquise l'habitude de les lire, le public s'élargit et ne concerne plus, semble-t-il, uniquement les Français capables de comprendre une langue étrangère.

Une enquête commandée par le ministère de l'Intérieur pendant l'été 1931 permet de prendre la mesure, à ce moment précis, du succès des salles projetant des films en version originale (VO)[5]. Elle montre que, en 1931, les salles véritablement spécialisées – qui passent *exclusivement* des films en langue étrangère –

1. Ch. Jouet, « Le Million – Anna Christie », *Le Populaire*, 27 mars 1931, n°2971.
2. Le cinéma du Panthéon, situé au 13 rue Victor Cousin dans le V^e^ arrondissement, ouvre en 1907. Il est racheté en 1930 par Pierre Braunberger qui le sonorise et en fait la première salle française à passer des films en version originale.
3. Le Parnasse-Studio, situé au 11 rue Chaplain dans le VI^e^ arrondissement, ouvre en 1930 en tant que salle d'art et d'essai. La salle passe au parlant l'année suivante et se spécialise dans les films en version originale.
4. L. Bailby, dans *L'Intransigeant*, 21 avril 1934.
5. Enquête de la direction de la sûreté nationale, sur la demande du sous-secrétaire d'Etat aux Beaux arts, auprès des préfets de département. Arch. Nat. (Fontainebleau), MOSCOU 1994 0500, art. 1305. On y trouve les réponses des préfets de départements et la lettre synthèse rédigée par le directeur de la sûreté nationale, Léon Noël, au sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, datée du 15 juillet 1931.

sont assez rares : on n'en trouve que quatre et elles sont toutes situées à Paris : le cinéma du Panthéon et La Pagode[1] qui passent des films en anglais, le Studio de Paris[2] qui passe à la fois des films anglais et allemands et le Studio[3] spécialisé dans les films en yiddish. Les autres salles ne passent des films en langue étrangère qu'en alternance avec des films français, mais toutes privilégient la version originale au doublage. Sur l'ensemble du territoire français, les salles projetant des films en version originale sont réparties dans quelques départements :

Département	Nombre de salles passant des films en VO
Seine	17 salles, dont 4 « spécialisées »
Bas-Rhin	16 salles
Haut-Rhin	11 salles
Moselle	12 salles
Salles ne projetant qu'occasionnellement des films en VO :	
Rhône	4 salles
Alpes-Maritimes	3 salles

Tableau 8 : Salles françaises projetant des films en version originale en 1931

L'état des lieux des départements où sont situées les salles passant des films en version originale pendant l'été 1931 montre bien que ce sont des régions très particulières qui sont touchées par ce phénomène. Le département de la Seine compte le plus grand nombre de salles de ce genre, avec 17 salles, dont 13 à Paris, qui projettent des films en anglais, allemand, espagnol, russe et yiddish. Suivent les département situés en Alsace (le Bas-Rhin, avec 16 salles ; le Haut-Rhin avec 11 salles) et en Lorraine (la Moselle, où 12 salles passent des films en allemand). Paris et la Seine, l'Alsace et la Lorraine sont bien les seules régions qui projettent régulièrement des films en version originale. D'autres salles en projettent épisodiquement à Lyon (4 salles) et sur la Côte d'Azur (3 cinémas). Dans ces deux derniers cas, les salles s'adressent donc à des publics aisés, citadins (Lyon) ou touristes (Côte d'Azur). Aucun autre département ne projette de films en version originale, essentiellement parce que les quelques expériences tentées de ce côté n'ont guère été concluantes. Le préfet du Nord indique que « en raison de l'insuccès des projections de films de ce genre, incompris des spectateurs, les exploitants ont dû rapidement renoncer à ce mode de

1. La Pagode, située 57 bis rue de Babylone dans le VII[e] arrondissement, devient un cinéma en 1931. Elle est, dès ses débuts, spécialisée dans les films en version originale avant de devenir une salle d'art et d'essai bien connue des cinéphiles.
2. Studio de Paris : 11 rue Jules Chaplain, VI[e] arrondissement.
3. Studio (plus communément appelé « Studio 28 ») : 28 rue Tholozé, XVIII[e] arrondissement.

représentation[1] ». Le préfet des Basses-Pyrénées apporte une information intéressante :

> Parmi des films projetés, certains – peu nombreux du reste – sont en langue étrangère mais, généralement, il y est fait des coupures supprimant le dialogue et seules les parties chantées restent audibles. Le public n'apporte que peu d'intérêt à ces films dont il ne comprend pas les paroles et il est à présumer que lorsque la production française sera en mesure d'alimenter tous les spectacles cinématographiques sonores, très peu de films parlants en langue étrangère seront projetés dans notre pays.[2]

On voit donc des films en langue étrangère être loués par des établissements cinématographiques, mais dans le but de supprimer les dialogues et de les rendre muets. En 1931, la pratique de transformation d'un film parlant en film muet (ou sonore) existe donc encore, du moins dans les petites salles de province. De façon générale, en 1931, on compte peu de films en version originale sur l'ensemble du territoire français et le principe lui-même n'est pas perçu comme susceptible d'avoir jamais du succès. La population touchée par les films en version originale, avec ou sans sous-titres, reste circonscrite aux riches métropoles et aux départements redevenus français après la Première Guerre mondiale, mais encore largement germanophones.

Dans les grandes villes néanmoins, les salles spécialisées connaissent un succès grandissant qui fait d'elles des menaces pour les autres salles de cinémas. En juin 1933, Raymond Berner évoque la « redoutable concurrence des Salles spécialisées » et s'inquiète de la « floraison de films étrangers » qui empêche le développement de la production française et fait diminuer les recettes des autres salles. De fait, un compte rendu des recettes des principales salles de cinéma parisiennes[3] met en très bonne place certaines salles spécialisées. L'Apollo[4] est, en 1933, la neuvième salle parisienne ayant fait les les plus belles recettes. Entre 1932 et 1933 – au moment où la salle se spécialise dans les films projetés en version originale – ses recettes ont presque triplé[5]. Par ailleurs, la comparaison des recettes des salles parisiennes montre également des situations économiques opposées entre salles classiques et spécialisées. Alors que la plupart des salles, même celles qui appartiennent à des circuits, voient leurs recettes diminuer entre 1932 et 1933[6], les recettes des salles spécialisées sont elles presque toutes en hausse à ce moment.

Afin de comprendre le fonctionnement et le succès d'une salle spécialisée, nous avons choisi d'analyser

1. Lettre du préfet du Nord à la direction de la Sûreté nationale, datée du 19 juin 1931. Arch. Nat. (Fontainebleau), MOSCOU 1994 0500, art. 1305.
2. Lettre du préfet des Basses-Pyrénées à la direction de la Sûreté nationale, datée du 17 juin 1931. Arch. Nat. (Fontainebleau), MOSCOU 1994 0500, art. 1305.
3. « Recettes des salles parisiennes », *La Cinématographie française*, 21 avril 1934, n°807.
4. L'Apollo-Cinéma est situé au 20 rue de Clichy, dans le IX^{e} arrondissement. La salle devient spécialisée en février 1933.
5. Selon l'article, les recettes passent 2 278 819 francs à 6 335 500.
6. Ainsi, le Paramount-Palace voit ses recettes chuter de 20 % et le Gaumont-Palace de 30 % entre 1932 et 1933. Cf. *infra*, p. 300-302.

la programmation en 1933 d'une salle parisienne à succès, ancienne salle de *music-hall* reconvertie dans le cinéma, l'Apollo, à partir des informations fournies par *La Semaine à Paris* sur l'année entière :

Dates d'exploitation	Titre du film	Titre original	Date de prod.	Réalisateur	Compagnie de production
3 février au 11 mai (14 semaines)[1]	*Je suis un évadé*	*I am a Fugitive from a Chain Gang*	1932	Melvyn LeRoy	Warner Bros
12 mai au 22 juin (6 semaines)	*Masques de cire*	*Mystery of the Wax Museum*	1933	Michael Curtiz	Warner Bros
	Le Harpon Rouge	*Tiger Shark*	1932	Howard Hawks	First National
23 juin au 9 août (7 semaines)	*20 000 ans sous les verrous*	*20 000 Years in Sing-Sing*	1932	Michael Curtiz	Warner Bros
	Ombres vers le sud	*The Cabin in the Cotton*	1932	Michael Curtiz	Warner Bros
10 août au 27 sept. (7 semaines)	*Le signal*	*Central Airport*	1933	William A. Wellman	First National
	Jenny Frisco	*Frisco Jenny*	1932	William A. Wellman	First National
28 sept. au 16 nov. (7 semaines)	*Chercheuses d'or*	*Gold Diggers of 1933*	1933	Melvyn LeRoy	Warner Bros
	Valet d'argent	*Silver Dollar*	1933	Alfred E. Green	First National
17 nov. au 28 déc. (6 semaines)	*Liliane*	*Baby Face*	1933	Alfred E. Green	Warner Bros
	Tout au vainqueur	*Winner Takes All*	1932	Roy Del Ruth	Warner Bros

Tableau 9 : Programmation de l'Apollo en 1933

Par rapport à d'autres salles parisiennes, l'Apollo fonctionne avec un nombre restreint de films : 11 films sur une année, qui restent sur les écrans en moyenne sept semaines chacun. Tous les films sont produits par les deux mêmes compagnies de production, Warner et First National. Ces deux compagnies sont d'ailleurs à ce moment regroupés dans un même organe de distribution, ce qui indique donc un contrat passé entre Warner-First National et l'Apollo. Par ailleurs, la salle est entièrement dédiée à des films américains très récents, qui relèvent tous du genre du film noir, rendant la programmation relativement uniforme, ce qui est renforcé par un recours à quelques réalisateurs précis, dont Michael Curtis, Howard Hawks et Roy Del Ruth, maîtres du film noir. Le premier film de l'année, *Je suis un évadé*, rencontre un grand succès, restant sur les écrans pendant quatorze semaines, d'autant plus qu'il est le seul film programmé de toute la journée, tandis que, les semaines suivantes, deux films sont projetés en alternance. La longévité des films suivants est tout aussi remarquable et

1. En janvier la salle n'est pas encore spécialisée, elle passe un film franco-allemand, *A moi le jour à toi la nuit*.

explique les excellentes recettes de l'Apollo.

Prenant en considération le succès de cette nouvelle formule, les pouvoirs publics se penchent sur la question des films passés en langue originale. Leur succès n'est-il pas une menace pour le maintien de la langue française ? L'Etat cherche surtout à contrôler les films allemands susceptibles de passer en version originale dans les salles d'Alsace-Lorraine, pour des raisons politiques évidentes, mais il est certain que, dans un contexte de peur de l'américanisation des esprits et de disparition de la langue française, les mesures engagées par les pouvoirs publics concernent également les films américains. La première manifestation de l'inquiétude des pouvoirs publics est l'enquête, précédemment évoquée, effectuée auprès des préfets pendant l'été 1931. Les conclusions de cette enquête – la présence relativement faible de ces salles en France – n'empêchent pas les pouvoirs publics de s'inquiéter et de vouloir pour elles une réglementation particulière, afin « d'assurer une protection suffisante de la langue nationale contre l'envahissement des langues étrangères[1] ». Plusieurs préfets, répondant à l'enquête du ministère de l'Intérieur, demandent que le décret Herriot soit adapté à la nouvelle situation provoquée par le parlant. Le décret Herriot imposait comme seule contrainte à l'ouverture d'une salle le dépôt d'une déclaration à la préfecture[2]. Avec le passage au parlant, les préfets demandent une réglementation plus stricte. Le préfet du Haut-Rhin, par exemple,

> est d'avis que l'on devrait exiger l'autorisation préalable pour l'ouverture des cinémas projetant des films parlants, et imposer une sorte de cahier des charges précisant pour chaque établissement, en tenant compte des circonstances locales, la proportion à observer entre les films parlants français et les autres.[3]

Dans l'ensemble, les préfets sont moins catégoriques, mais demandent tous une autorisation préalable à l'ouverture des cinémas projetant des films parlant en langue étrangère. L'idée est reprise par la Chambre syndicale au moment des négociations pour le contingentement de 1932-1933, quand elle propose que tous les films projetés en version originale reçoivent « une autorisation spéciale du Préfet de département où ils doivent être représentés[4] ». Au même moment, Mario Roustan, ministre de l'Instruction et des Beaux-Arts, présente au Conseil d'Etat un projet de modification du décret Herriot, qui s'inspire fortement des recommandations faites par les préfets. Le passage au parlant a, selon Roustan, rendu caduque le décret

1. Lettre du sous-directeur de la Sûreté nationale, Léon Noël, au sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, datée du 3 septembre 1931. Arch. Nat., F^{21} 4696 1. a.
2. Article premier du décret Herriot, cf. annexe n°9, « Décret Herriot, 18 février 1928 »
3. Lettre du directeur de la Sûreté nationale, Léon Noël, au sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, datée du 15 juillet 1931. Arch. Nat. (Fontainebleau), MOSCOU 1994 0500, art. 1305.
4. « Projet de règlement de contingentement » de la Chambre syndicale, soumis à l'examen du Conseil supérieur du cinématographe, 4 mai 1932. Arch. Nat., F^{21} 4695/B 2. a. Cf. *supra*, p. 244.

Herriot, en particulier à cause des salles projetant des films en version originale :

> S'est posée une question toute nouvelle : celle des salles de spectacles cinématographiques exclusivement ou presque exclusivement affectées à des films parlants où il n'est fait emploi que d'une langue étrangère. Assurément la présentation de tels films au public français est, dans nombre de circonstances, dépourvue de toute conséquence fâcheuse. D'ailleurs personne ne méconnaît le caractère international du cinématographe, instrument incomparable de rapprochement intellectuel et moral entre les peuples et nul ne songerait à négliger un moyen efficace de donner aux jeunes générations le désir de mieux connaître les langues étrangères.
>
> Toutefois, dans certains centres de population le fait que la langue française se trouve à peu près exclue de certaines salles de spectacles cinématographiques peut présenter des inconvénients : des considérations analogues à celles qui ont conduit le Conseil d'Etat et le Gouvernement à adopter, dans l'intérêt de la conservation des traditions et de la mentalité nationales, les dispositions de l'article 6 du décret de 1928, justifient ici l'établissement d'une autorisation préalable ne restreignant d'ailleurs que dans une mesure très réduite la plein liberté d'exploitation.[1]

Roustan reprend le principe de la « conservation des traditions et de la mentalité nationales » présent dans le décret Herriot et cherche à l'élargir à la langue française, menacée de disparaître dans certaines régions face à la langue anglaise ou allemande. Concrètement, le texte proposé par Roustan reprend exactement le décret de 1928 mais en ajoutant un paragraphe au premier article :

> Lorsqu'un exploitant d'une salle publique de spectacles cinématographiques l'affecte ou se propose de l'affecter habituellement à la présentation de films cinématographiques dans lesquels il est fait emploi, soit pour les textes, soit pour les paroles, d'un langage autre que la langue française, il doit, indépendamment du dépôt de la déclaration prévue au paragraphe Ier du présent article, se pourvoir d'une autorisation du Préfet de Département où l'établissement est situé. Le Préfet peut subordonner l'octroi de cette autorisation à l'observation de toutes conditions propres à *sauvegarder les intérêts nationaux en jeu*.[2]

Une telle mesure aurait pour conséquence un contrôle plus strict des cinémas passant des films en version originale, et probablement une limitation du nombre de ces salles si plusieurs venaient à être créées dans un même département. La modification proposée par Roustan ne dépassa jamais le stade de projet de décret, en raison de son départ du ministère moins d'un mois plus tard, en juin 1932. Le décret finalement adopté en juillet 1933 pour l'année cinématographique 1932-1933 montre néanmoins que le débat n'a pas été vain. Une nouvelle clause est ajoutée : la limitation de la projection de chaque film en langue étrangère à cinq salles dans le département de la Seine et à cinq autres dans le reste de la France. Le décret mis au point par Anatole de Monzie prend donc acte de cette forme nouvelle de l'exploitation, jugée dangereuse, à la fois pour la langue française et pour la production nationale. La limitation imposée par le décret est assez inhabituelle : les compagnies étrangères n'ont pas de limitation à l'importation mais doivent s'engager à ne pas vendre leur film

1. « Les modifications à apporter aux décrets suite au passage au parlant », présentation du projet de décret par Mario Roustan au Vice-président du Conseil d'Etat, 3 mai 1932. Arch. Nat., F[21] 4691 1. b.
2. Projet de décret, [sd]. Arch. Nat., F[21] 4695/1 2. a. Nous soulignons.

à plus de dix directeurs. L'année suivante, la limitation est assouplie devant les requêtes des compagnies américaines et des exploitants français, la projection doit se limiter à cinq salles à Paris et dix en province.

Le marché français au moment du passage au parlant

Les différents aspects que nous avons étudiés ont permis de tirer un certain nombre de conclusions. Les producteurs français se sont impliqués sérieusement dans le passage au parlant, afin de fournir un nombre de films suffisant aux exploitants. Malgré cela, l'industrie américaine a finalement surmonté l'obstacle des langues en tournant des versions multiples, en créant des studios en France et enfin en profitant de l'engouement pour des films projetés en langue originale. Ces conclusions sont-elles confirmées par les statistiques fournies par *La Cinématographie française* ?

Quelles furent les conséquences des mutations du secteur de la production sur la distribution des films en France ? Sur ces années marquant le passage au parlant, la place du film français a-t-elle réellement augmenté ? Cette augmentation a-t-elle été suffisante pour pouvoir alimenter les différentes salles de France ? Le rôle de la SAF Paramount dans l'effort de production français a-t-il joué ? Comment mesurer le succès des films en version originale ? En terme de succès public, quelle est la part respective des films américains et français ?

En 1929[1], l'arrivée du parlant provoque une diminution considérable du nombre de films sur le marché français (437 films distribués, soit 151 de moins que l'année précédente). Cette baisse touche tout à la fois les films français (53 films distribués, soit 43 % de moins qu'en 1928) et les films américains (211 films distribués soit 32 % de moins). On ne trouve plus que 6 compagnies distribuant plus de 15 films, et la première place et prise par une compagnie française, la société des Etablissements Aubert-Franco-Film, devant les *Majors*. Aubert-Franco-Film distribue 39 films (avec presque autant de films français, américains et allemands) et précède la MGM (34 films) et la Paramount (31 films), qui distribuent presque uniquement des films américains. Face aux *Majors*, une autre compagnie essaie d'ailleurs de s'imposer, la Wilton-Brooklin, qui arrive à placer sur le marché français 11 films, dont 10 américains – probablement des films indépendants – ce qui donne un meilleur résultat que la Warner, qui ne peut distribuer cette année-là que dix films en France, peut-

1. Cf. Annexe n° 35 : « La distribution en France en 1929 ».

être en raison de son trop lourd investissement, à Hollywood, dans les films parlants. Ces observations manifestent nettement le bouleversement que suscite la question du parlant : les Français produisent encore peu de films parlants et ont dû ralentir la production de films muets pour pouvoir adapter leurs studios et leurs salles. Quant aux films américains, ils doivent faire face à la nouvelle barrière des langues. Par ailleurs, les salles françaises, encore friandes de films muets, en reçoivent assez peu des compagnies américaines, désireuses d'imposer le parlant en Europe. Face à l'effondrement de la France et des Etats-Unis, l'Allemagne conserve un nombre assez stable de films distribués, autour de 130 films pour les années 1928 et 1929, sans doute en raison des nombreuses versions françaises de films allemands distribuées en France.

L'année suivante[1], on remarque le même tassement général du marché cinématographique français, avec seulement 478 films distribués en France cette année là. La diminution du nombre de films sur le marché est une donnée qui devient constante à partir du tournant de la décennie. Le nombre de films français distribués retrouve le niveau de 1928, avec 94 films. Les compagnies distribuant les films français sont essentiellement des petits distributeurs français, ne proposant qu'un ou deux films par an. On remarque tout de même le poids des nouvelles compagnies intégrées françaises, comme la Gaumont-Franco Film-Aubert, qui distribue 25 films, et – dans une moindre mesure – Pathé-Natan, qui met sur le marché 11 films, tous français. L'insistance de Bernard Natan, au moment des négociations pour le contingentement, prend tout son sens quand on remarque que la compagnie ne compte que sur des films français, contrairement à la GFFA, qui propose presque autant de films étranger (8 films américains et 3 films allemands) que français (13). Quant au troisième trust, Braunberger-Richebé, la compagnie ne distribue que quatre films, loin derrière d'autres compagnies françaises (Paris-Consortium, les Etablissements Jacques Haïk[2] et Les Films Célèbres distribuent eux autour de 10 films chacun). La compagnie applique à la lettre le principe de la société intégrée en ne distribuant que des films produits par elle et aucun autre, ni américain, ni allemand, ni français. Les principaux distributeurs américains (distribuant plus de 15 films) sont au nombre de sept et prennent en charge plus des trois quarts des films américains (178 sur 237), les autres films étant distribués par la GFFA ou Paris-Consortium ou alors, très ponctuellement, par des petites compagnies françaises. La plus importante est la Paramount, avec 47 films. Elle précède de loin toutes les autres compagnies. Les autres *Majors* (Universal, Warner, MGM, Artistes Associés, Fox et Erka) distribuent chacune autour de vingt films cette année-là. Remarquons enfin que seule la Paramount distribue des films français. En 1930, les neuf bandes distribuées par

1. Cf. Annexe n°36 : « La distribution en France en 1930 ».
2. Remarquons d'ailleurs que la compagnie de Jacques Haïk, devenue elle aussi une société intégrée puisqu'impliquée dans les branches de l'exploitation et de la production, ne se charge plus des films de la Columbia : elle distribue dix films, tous français. En 1933 néanmoins, la compagnie reprend la distribution de films américains (14 films distribués), ce qui laisse à penser que le contrat a été renégocié.

la Paramount sont probablement toutes issues des studios français et sont constituées de films muets ainsi que des premiers films parlants produits à Joinville. L'essor de Joinville et la participation du studio à l'industrie du cinéma en France ne sont pas encore palpables : le nombre de films français distribués par la Paramount est sensiblement le même que pendant la période muette.

En 1931, la situation commence à changer et les bouleversements dus au parlant et à l'installation des studios Paramount deviennent visibles. D'un point de vue général, le nombre de films français passe de 94 à 139, soit une croissance de 117 %, tandis que le nombre de films américains distribués en France reste sensiblement le même (il passe de 237 à 228). Cette fois, la croissance française se fait au détriment de la production allemande, qui perd 46 % de films par rapport à 1931. Nous ne pouvons cependant entrer plus dans les détails pour cette année car Marcel Colin-Reval adopte le point de vue de l'exploitant et non du producteur : il offre simplement aux directeurs de salles la liste des films parlant français[1] sans nécessairement en révéler la nationalité. Il précise néanmoins certains points. En ce qui concerne les films américains, 39 sont projetés en langue française – il s'agit donc à la fois des versions françaises tournées à Hollywood et, probablement en plus grand nombre, des films post-synchronisés –, 88 films sont en langue anglaise, 55 sont muets et 46 sonores, soit au total 127 films parlants et 101 films sonores et muets. La proportion de films américains parlants distribués en 1931 est loin d'être considérable, ce qui confirme encore une fois la lenteur de l'équipement des salles. Mais la barrière principale reste celle de l'adaptation des films en anglais au public français. En effet, du côté des films français, on ne trouve que peu de films muets ou sonores (seulement 11). Sur les 139 films français, 128 sont des films parlants « 100 % français ». Le reste est composé de 5 muets et 6 sonores. Parmi les 128 films parlants « 100 % français », 22 sont des films produits par la SAF Paramount et tournés à Joinville. Le rôle de la compagnie américaine dans le relèvement de la production française est indéniable : le nombre de films français distribués par les compagnies traditionnelles, si l'on retire les 22 productions Paramount, est donc de 117, ce qui témoigne certes d'une croissance, mais bien moins spectaculaire. En effet, Paramount est la compagnie qui produit et distribue le plus de films français. A titre de comparaison, Pathé-Natan distribue 14 films parlants français, Osso[2], 12 et GFFA, 9.

En 1932, le nombre de films muets et sonores chute considérablement : on passe, toutes nationalités confondues, de 149 à 38. Le passage au parlant devient donc définitif à partir de cette année. Pour le reste, le

1. Le bilan de l'année 1931 (*La Cinématographie française* du 26 décembre 1931, n°686) ne permet pas d'établir un tableau similaire aux années précédentes, les données étant très incomplètes. Marcel Colin-Reval dresse la liste des films parlant français, mais ne précise pas toujours s'il s'agit de *dubbing* ou de versions multiples et, dans ce dernier cas, si elles ont été tournées en France ou ailleurs.
2. En janvier 1931, Adolphe Osso quitte la direction de la SAF Paramount pour créer sa propre compagnie de production-distribution. Il est remplacé à la direction de la SAF Paramount par David Souhami.

nombre de films français a encore augmenté (139 à 157), faisant de 1932 l'année de plus grande présence de films français sur le marché en dix ans. Cette progression se fait au détriment des films américains qui passent de 228 à 208. Il nous est difficile pour cette année de tirer des conclusions claires tant « il existe là une pagaye (*sic*) dans laquelle il est impossible de voir clair[1] ». Il y a en effet une grande confusion entre films français et films parlants français. Ainsi les 67 films doublés font-il partie des films « réalisés dans les studios de France », uniquement parce que le doublage y a été fait !

En 1933[2] en revanche, les statistiques sont établies de façon plus précise, Marcel Colin-Reval et Pierre Autré distinguant clairement les films parlant français, les films doublés en français et les films parlant en langue étrangères (ce qui n'empêche pas les erreurs de calculs, que nous avons corrigées). Le marché français de janvier à décembre 1933 présente donc un total de 419 films édités. L'ensemble du marché est donc en baisse (on passe de 496 films distribués en 1932 à 419 en 1933) et les trois premiers pays producteurs en pâtissent. La production française est encore très émiettée entre différents distributeurs, même si se dégagent nettement les deux plus grosses compagnies : Pathé (27 films distribués dont 23 français) et Gaumont-Franco-Film-Aubert (24 films dont 15 français). Quant à la Paramount, elle continue à distribuer des films français, mais seulement 11 en 1933, ce qui laisse à penser que la production de Joinville a été freinée depuis l'année précédente. Les trois compagnies américaines productrices de films français (Paramount, Fox[3], Universal) distribuent elles aussi leurs propres films et totalisent 19 films, ce qui réduit la part des films « français pur sang[4] » à 124. L'année 1933 montre le relatif tassement de la production française par des compagnies d'origine américaine et au contraire le succès du film doublé. En effet, les auteurs évoquent 143 films doublés (contre 67 l'année précédente) et 153 films exploités dans leur langue originale[5], ce qui témoigne de l'entrée dans un nouveau moment de l'histoire de l'exploitation en France.

L'observation des statistiques de *La Cinématographie française* confirme bien un certain nombre d'hypothèses et met en lumière certaines tendances. Le marché cinématographique se restreint après le passage au parlant. A partir de 1929, le nombre de films disponibles sur le marché français reste proche de 450 films par an. L'accroissement du nombre de films français est indéniable au fil de la période, mais bénéficie fortement de l'installation des compagnies américaines en France. La production des compagnies « traditionnelles » n'a donc, semble-t-il, pas connu une croissance aussi spectaculaire qu'on aurait pu le penser.

1. M. Colin-Reval, « 1932 », *La Cinématographie française*, 31 décembre 1932, n°739.
2. Cf. Annexe n°2 (« Films américains, français et allemands présentés en France entre 1924 et 1936 ») et n°37 (« La distribution en France en 1933 »).
3. La Fox a commencé à produire en France à partir de mai 1933. Dirigée par Erich Pommer, elle commence par utiliser les studios de Joinville puis installe ses propres studios sonores à Saint-Ouen.
4. L'expression est de M. Colin-Reval, « Le marché français », 30 décembre 1933.
5. Ces deux chiffres ne s'additionnent pas car certains films sont exploités en langue originale et en version doublée.

Enfin, à partir de 1933, les productions françaises de compagnies américaines sont moins nombreuses, ces compagnies privilégiant désormais le doublage et les films en version originale.

Les statistiques annuelles de *la Cinématographie française* permettent d'offrir une vision plus nette du marché cinématographique en France et de la présence toujours écrasante des films de Hollywood. Cependant, ils ne permettent pas de connaître les films qui passent sur les écrans français, à Paris et en province, ni de savoir quels sont les films qui fournissent aux exploitants leurs meilleures recettes. Pour éclairer cet angle nouveau, *La Cinématographie française* fournit un document exceptionnel, qui présente les meilleures recettes des directeurs de cinéma en 1932[1]. Parmi eux, on trouve uniquement des films français (ou des coproductions) et aucun film américain *stricto sensu.* Il est difficile de savoir si l'on peut faire confiance à ces résultats, obtenus à partir de réponses à un questionnaire envoyé par *La Cinématographie française* aux exploitants. Non seulement le taux de participation n'est pas indiqué, mais certains exploitants ont pu donner des réponses complaisantes ou approximatives. Par ailleurs, les résultats présentés par le journal à ce moment précis peuvent avoir été arrangés, sinon inventés de toute pièce, pour encourager les exploitants à acheter des films français, puisque ce sont ceux-ci qui fonctionnent le mieux ! Toutefois, faute de sources plus crédibles, nous sommes tributaires de ce type de documentation.

1. *La Cinématographie française*, 27 mai 1933, n°760.

	Titre	Réalisateur	Année de production	Pays de production	Maison de production
1	*La Ronde des heures*	Alexandre Ryder	1930	France	Ets Jacques Haïk
2	*Le Roi des resquilleurs*	Pierre Colombier	1930	France	Pathé-Natan
3	*Marius*	Alexandre Korda	1931	France	SAF Paramount
4	*En bordée*	Henry Wulschleger et Joe Francis	1931	France	Films Alex Nalpas
5	*La Bande à Bouboule*	Léon Mathot	1931	France	GFFA
6	*Les Croix de bois*	Raymond Bernard	1931	France	Pathé-Natan
7	*Mam'zelle Nitouche*	Marc Allégret	1931	France	Braunberger-Richebé
8	*Le Congrès s'amuse*	Erik Charell et Jean Boyer	1931	France Allemagne	Ufa
9	*Il est charmant*	Louis Mercanton	1931	France Suède	SAF Paramount
10	*La Petite chocolatière*	Marc Allégret	1931	France	Braunberger-Richebé
11	*Accusée, levez-vous*	Maurice Tourneur	1930	France	Pathé-Natan
12	*Le Chemin du paradis*	Max de Vaucorbeil et Wilhelm Thiele	1931	France Allemagne	Ufa

Tableau 10 : Films ayant entraîné les meilleures recettes en 1932.

Sur les douze films à meilleures recettes de l'année 1932, tous sont issus des grands trusts, qu'ils soient américains, français ou allemands. On trouve neuf films 100 % français et trois coproductions (deux franco-allemandes et une franco-suédoise). Deux de ces films sont issus des studios de Joinville. Parmi eux, *Marius*, dont le succès est ainsi confirmé. D'après les données fournies par le tableau ci-dessus, il semblerait bien que les films français soient les plus rentables, ce qui, au moment du parlant, peut s'expliquer tout autant par la question de la langue que pour des raisons artistiques. Du point de vue des exploitants, la qualité (qualité commerciale en tout cas) des films français n'est visiblement pas problématique, mais c'est bien la quantité qui fait défaut : le cinéma français produit des films qui font d'excellentes recettes, mais ne fournit pas suffisamment de petites productions (les *B-Movies* américains), chargées de combler la programmation et d'offrir des films peu coûteux aux petites salles indépendantes.

Quand le parlant arrive en France, les Français, d'abord dubitatifs, finissent par comprendre l'intérêt d'une innovation qui met fin au film international et offre au cinéma français une protection naturelle en raison de la barrière de la langue. Profitant également de la crise économique qui touche Hollywood, la production française prend un nouvel élan, caractérisé par des cadres affermis (*Majors* à la française, modernisation des studios). Ces nouveaux cadres permettent la réalisation de films plus aboutis qui semblent désormais pouvoir même faire faire des bénéfices aux producteurs comme aux exploitants. Cependant, la France reste victime de ses lenteurs, que ce soit dans les recherches techniques autour des brevets, dans l'équipement des salles, dans la production de films parlants ou dans l'adaptation politique aux nouveaux enjeux du parlant. Il est, à ce titre, remarquable que la première évocation officielle du film parlant n'ait lieu qu'en 1931, avec le décret de contingentement, alors que la question taraude les professionnels depuis au moins deux ans. Ce retard – accentué par les tensions non éteintes au sein du cinéma français – empêche l'industrie cinématographique française de véritablement retrouver une situation de monopole sur son propre territoire, en dépit de la qualité des efforts fournis.

Tirant profit des atermoiements français, l'industrie américaine se ressaisit, d'autant plus que la crise économique l'oblige à récupérer les marchés européens qui lui sont plus utiles que jamais. En raison de l'importance économique de Hollywood, les appuis politiques du cinéma américain sont toujours aussi actifs. La politique menée est concertée et durable, ce qui ne manque pas de contraster avec la situation française. Pour reconquérir le marché européen, Hollywood trouve des moyens pour faire apprécier ses films aux Européens, que ce soit par le truchement des versions étrangères, du doublage ou du sous-titrage. L'Amérique fournit à la France et à ses exploitants une quantité de films que la France serait dans l'incapacité de produire, faute de structure, de temps et de moyens.

Troisième partie

L'échec de la reconquête des écrans

(1933-1936)

Dès avant 1933, l'espoir de voir le parlant sauver l'écran français s'estompe peu à peu, ce qui est en partie dû à la lenteur avec laquelle la France a accepté la révolution du film sonore et parlant. Il devient de plus en plus clair, pour reprendre l'expression de Marcel Carné, que la France est en train de perdre la troisième manche face à l'Amérique. De fait, une série d'éléments va accentuer cette impression. Le cinéma américain retrouve la situation que le passage au parlant avait mis entre parenthèses et cette reconquête des écrans est d'autant plus aisée que la crise économique mondiale finit par rattraper la France et son industrie cinématographique. Si le parlant a très probablement « sauvé le cinéma français », comme le démontre Jacques Choukroun, la fin de la période de découverte et d'adaptation au parlant manifeste néanmoins le retour à une situation plus difficile pour les « trusts à la française » qui avaient permis le passage de l'industrie du cinéma à une industrie moderne.

Face à ces difficultés, de nouveaux projets sont pris en considération. Les nouvelles propositions des professionnels et de l'Etat, qui commence à prendre la mesure du poids économique et financier de l'industrie cinématographique, vont-elle permettre au cinéma français de véritablement entrer dans l'ère de modernité et de prospérité économiques que les professionnels appellent de leurs vœux ? Même si ces projets entrent rarement en application, ils témoignent d'un changement de perspective à l'égard de la protection du cinéma français. Les mesures défensives, jusque là seules envisagées, ont montré leurs limites et on s'emploie désormais à mener une politique plus active d'aide à la production, qui n'est pas loin d'annoncer les réformes entreprises après la Seconde Guerre mondiale.

Pendant ces années de crise, l'historien peut s'appuyer sur deux sources inestimables, les rapports Petsche et de Carmoy. Le rapport de l'ancien sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts et expert financier reconnu[1], Maurice Petsche, paraît en 1935 et propose ses solutions pour mettre un terme à la crise du cinéma français. Le rapport de Guy de Carmoy[2] est, lui, adopté en 1936 et a la même ambition. Outre les mesures proposées par les deux experts qui seront détaillées plus loin, ces deux rapports permettent de donner une vision complète de la situation du cinéma français. Tous deux sont en effet issus de longues enquêtes parlementaires et étudient les aspects politiques, sociaux et financiers du cinéma français au moment où la crise économique secoue la France.

1. Maurice Petsche, alors député des Hautes-Alpes, s'est toujours investi dans les débats sur les finances, à la Chambre comme lors de ses postes ministériels. Pour plus de détails, se référer à la notice biographique de la page 238.
2. Guy de Carmoy (1907-?) : inspecteur des finances, il appartient au Conseil national économique, une assemblée consultative créée en 1925. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il participe activement à la politique économique et cinématographique de Vichy, en tant que « chef du service du Cinéma à la vice-présidence du Conseil ». Il s'éloigne avant la fin de la guerre du régime de Vichy et poursuit, après la paix, une brillante carrière d'économiste (directeur de l'Organisation de Coopération Economique Européenne, chargée, dans le cadre du Plan Marshall, de répartir les crédits américains aux pays européens).

Chapitre 8. Le cinéma français en faillite

Les années trente sont marquées, en France, par l'arrivée, tardive, des répercussions de la crise mondiale. Cette crise atteint la France avec plusieurs années de retard sur les autres pays, en particulier les Etats-Unis ou l'Allemagne. La France n'est donc pas épargnée comme l'espéraient les contemporains mais est simplement touchée plus tardivement, en raison d'une économie encore protégée par ses archaïsmes et son empire colonial. Concernant le cinéma, la crise économique, mêlée à d'autres facteurs, donne le coup de grâce à une industrie déjà en difficulté.

La crise de 1929 rattrape la France

Quand les Etats-Unis subissent l'effondrement de Wall Street et la crise qui s'ensuivit, la France est très largement protégée, au contraire d'autres pays européens comme le Royaume-Uni ou l'Allemagne. Les années 1929 et 1930 sont même excellentes pour l'industrie française. Il convient certes, après Jacques Marseille[1], de nuancer une chronologie trop simpliste. Ce dernier perçoit les germes de la crise dès 1929. Il distingue en particulier les industries exportatrices (en crise dès 1928) et les industries au fonctionnement plus traditionnel qui comptent seulement sur le marché national et sur les débouchés coloniaux. Il n'en reste pas moins que l'essentiel de l'économie française ne connaît les effets de la crise qu'à partir de 1932 et que c'est à ce moment qu'elle est perceptible aux contemporains. Les industries de tous types connaissent un repli, ainsi que la demande intérieure, provoquant une baisse de la consommation. La banqueroute des vieilles compagnies françaises entraîne une hausse considérable du chômage, en particulier dans les secteurs soumis à la concurrence internationale. Cependant, sur toute la période de la crise, le chômage français – probablement sous-enregistré il est vrai – n'atteint jamais les niveaux allemand ou britannique.

La crise économique française conduit à une grande instabilité politique, ce dont témoigne la succession de six cabinets différents entre 1932 et 1934 sur fonds de scandales financiers comme l'affaire Stavisky. La

1. J. Marseille, « Les origines "inopportunes" de la crise de 1929 en France », *Revue économique*, Vol. 31, n°4, 1980, p. 648-684.

« valse des ministères » ainsi que le manque de culture économique des hommes politiques français entraînent l'absence de politiques d'envergure[1]. Incapables d'apprécier correctement les fondements de la crise internationale, dépassés par son évolution, les responsables politiques français cherchent, d'abord et surtout, à préserver le niveau de la monnaie, le Franc Poincaré[2]. Pour limiter les déficits publics, ils pratiquent une déflation brutale, n'hésitant pas à diminuer les pensions et les salaires des fonctionnaires (décrets-loi Laval, 1935). En baissant l'indice des prix à la consommation, on espérait aussi écouler les stocks des entreprises. Une telle politique économique, bien incapable de mettre un terme à la surproduction, suscite un vif mécontentement dont témoigne la radicalisation du vote en avril-mai 1936.

Cette politique déflationniste est aux antipodes de la relance initiée par le *New Deal* de Roosevelt. Ce dernier entre à la Maison-Blanche en mars 1933, alors que le pays comptait plus de douze millions de chômeurs et deux millions de sans-abri. Pour ce président démocrate, la crise résultait d'un manque de confiance qui se traduisait par une baisse de la consommation et de l'investissement. Le *New Deal* vise donc à rétablir la confiance[3] et à relancer la consommation des ménages par une politique interventionniste et une série de mesures économiques et sociales en faveur des « *forgotten men* ». Par ailleurs, à la différence de ses homologues français, Roosevelt sut s'entourer de conseillers économiques brillants, souvent issus de l'université Columbia, le *Brain Trust*[4].

Ainsi, la crise atteint la France au moment où les Etats-Unis commencent à se relever. Les Français ne s'inspirent guère des expériences américaines. Même le Front Populaire se révèle bien timide, la relance par la consommation étant moins la conséquence d'un choix initial que l'effet des grandes grèves du printemps 1936. A la veille de la Seconde Guerre mondiale, la France reste un des pays industriels qui subit le plus fortement les conséquences de la crise.

Comme on pouvait le redouter, l'exaspération de la crise suscite un regain de xénophobie et d'antiaméricanisme. On accuse les Américains d'égoïsme – n'ont-ils pas enterré les dettes de guerres depuis le

1. L'ignorance du personnel politique français, tant de droite comme de gauche, des ressorts profonds de l'économie a été bien mise en relief par Alfred Sauvy (*Histoire économique de la France entre les deux guerres : De Pierre Laval à Paul Reynaud*, Paris : Fayard, 1967).
2. En 1928, Poincaré avait fièrement rétabli la conversion du franc en or. Même si la nouvelle parité sanctionnait une dépréciation des 4/5e par rapport à 1914, ce Franc Poincaré allait vite apparaître comme un handicap face à des partenaires qui laissent leur monnaie se déprécier (Angleterre en 1931 et Etats-Unis en 1933).
3. C'est à Roosevelt que l'on attribue la célèbre phrase :« The only thing we have to fear is fear itself » (« La seule chose à craindre, c'est la crainte elle-même »).
4. L'origine des *New dealers* est assez variée, on y trouve des professeurs, des avocats, des *social workers*... Les économistes se partagent entre conjoncturistes, influencés par Keynes et sa politique de reflation (« pump priming »), comme William K. Foster, et planificateurs, favorables à des réformes de structures (Rex Ford Tugwell, Adolf Berle). Voir D. Artaud, *Le New Deal*, Paris : Armand Colin, 1969.

moratoire Hoover de 1931 – et on dénonce les manœuvres de la finance « judéo-américaine », menaçant la stabilité du franc, fondement de la prospérité nationale.

De même que la crise avait atteint Hollywood quelques années après le reste du pays, l'industrie cinématographique française ressent plus tardivement que les autres industries les effets de la crise. Si l'on en croit le rapport de Carmoy, les recettes des salles augmentent singulièrement entre 1930 et 1931, passant de 800 millions à 937 millions en 1931. Et, si elles baissent en 1932, la diminution est assez restreinte, passant de 937 à 933 millions. On peut donc conclure avec Guy de Carmoy que

> compte tenu de la réduction du pouvoir d'achat de la masse de la population et de la diminution du prix des places, le cinéma a conservé, et même étendu, sa clientèle au cours des dernières années, et que les fluctuations des recettes des salles françaises ne sont que peu soumises aux influences économiques générales.[1]

Dès 1933 cependant, les premiers effets de la crise économique générale se font sentir dans toutes les branches de l'industrie cinématographique.

Faillites des trusts à la française : l'échec du modèle américain

Le moment d'euphorie du début des années trente avait vu la création de « *Majors* à la française », nées de regroupements de compagnies de production, de distribution et d'exploitation. Le modèle américain était transposé à la réalité française, en particulier avec une forte intervention des entreprises bancaires dans le financement du cinéma. C'est ainsi qu'en 1929, la Banque nationale de crédit (BNC), forte des importantes créances qu'elle détenait sur ces sociétés, favorise le rapprochement entre Gaumont, les Etablissements Louis Aubert, la Franco-Film et les laboratoires Continsouza. En 1930, la Gaumont-Franco-Film-Aubert, produit de cette fusion, voit le jour.

La faillite des ambitieuses compagnies françaises intéresse directement notre sujet à divers points de vue. D'une part, c'est le modèle américain lui-même, celui de la société intégrée, qui est mis à défaut à partir de 1933, ce qui met en cause l'influence de l'Amérique et de ses pratiques commerciales en France. D'autre

1. Rapport de Guy de Carmoy, *Journal Officiel*, n° 635 (18 août 1936), p. 5.

part, les compagnies américaines vont pouvoir tirer parti de la situation périlleuse du cinéma français et retrouver une position de monopole, débarrassées de la concurrence des deux grands géants français, Pathé et Gaumont. Nous ne détaillerons donc pas outre mesure les rouages financiers ni les difficultés économiques des compagnies françaises des années trente, d'ailleurs bien étudiés par d'autres chercheurs[1]. En revanche, nous insisterons ici sur l'influence que peut avoir Hollywood sur la crise du cinéma français, et inversement.

Crise du modèle américain

En dépit des premiers succès des trusts français, le modèle hollywoodien a ses limites. Il a fallu beaucoup investir et se placer dans la dépendance d'un secteur bancaire que la crise fragilise, alors même que les fonds propres reculent avec la baisse des recettes. Entre 1933 et 1936, 208 sociétés de production font faillite ou sont placées en liquidation judiciaire (58 en 1933, 33 en 1934, 52 en 1935 et 65 en 1936[2]). Ces faillites ne concernent pas seulement la myriade de petites maisons de production mais également des compagnies plus importantes, comme la société des Films Osso, créée en 1931 par l'ancien directeur de la SAF Paramount, et qui fait faillite en 1934, au même moment que les Etablissements Jacques Haïk en 1934[3]. De même, la société des Films Braunberger-Richebé connait une situation financière complexe dès 1932 et qui culmine en 1933, date à laquelle la société se dissout. D'après Pierre Braunberger, les difficultés de la compagnie sont liées au commanditaire principal, Marcel Monteux, cousin de Braunberger :

> Tout le monde croyait que Marcel Monteux notre commanditaire était encore extrêmement riche, alors qu'il n'avait plus d'argent. Quel était son système ? Il empruntait dans une banque qui lui prêtait, pensant qu'il avait sa fortune dans une autre banque ! Un jour, le milieu bancaire s'aperçut que la banque où l'on croyait que Monteux avait une petite partie de sa fortune, était en faillite. La réalité, bien sûr, était qu'il lui devait de l'argent. Les problèmes de cette banque avaient d'autres origines, mais on demanda à Marcel Monteux de rembourser ses emprunts. Il ne put le faire et nous entraîna dans de sérieux ennuis. [4]

Les deux personnalités finissent donc par se séparer. La compagnie est divisée en deux, Braunberger

1. Sur l'étude de la crise du cinéma français, se référer à l'article de J.P. Jeancolas, « Cinéma des années trente : la crise et l'image de la crise », *Le Mouvement social*, n° 154, janvier-mars 1991, p. 173-195, et à la deuxième partie de l'ouvrage de Jacques Choukroun : « L'échec des tentatives de créer des "majors" à la française (1933-1939) », *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : une histoire économique : 1928-1939*, Paris : AFRHC / Perpignan : Cinémathèque euro-régionale Institut Jean Vigo, 2007, p. 219 à 318.
2. J.P. Jeancolas, *art. cit.* , à la p. 180.
3. *La Cinématographie française*, 3 février 1934, n°796. Les salles de la société de Jacques Haïk – notamment le Rex et l'Olympia – sont désormais gérées par la GFFA. J. Choukroun, *op. cit.*, p. 156.
4. *Pierre Braunberger, producteur : Cinémamémoire*, propos recueillis par Jacques Gerber, Paris : CNC, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 100-101.

conserve les studios de Billancourt (qui prennent quelques années plus tard le nom de « Paris Studio Cinéma ») et Richebé prend les stocks de films déjà tournés. Quant au circuit de salles, il est vendu à GFFA, selon Jacques Choukroun[1], qui est contredit cependant par Roger Richebé qui indique que les salles ont été vendues à Pathé-Natan[2]. Braunberger et Richebé vont désormais mener des carrières séparées de producteurs indépendants, Roger Richebé au sein de la Société des Films Marcel Pagnol puis de la Société des films Roger Richebé, et Pierre Braunberger au sein d'une société portant également son nom. Pour l'ensemble des compagnies cinématographiques, la chute découle des liens entretenus avec le milieu de la banque, alors en prises avec de sérieuses difficultés. Deux affaires illustrent la gravité de la crise et contribuent à déstabiliser pour longtemps l'industrie cinématographique française : elles concernent Pathé-Natan et Gaumont-Franco-Film-Aubert.

L'affaire Pathé-Natan échappe difficilement aux jugements partisans. Les sources de l'entreprise manquent[3] et, dans les récits contemporains, les difficultés économiques sont inextricablement mêlées à des considérations xénophobes et antisémites sur le personnage controversé de Bernard Natan, pornographe[4], juif et roumain[5]. La firme a probablement moins été victime des agissements et escroqueries de Natan que de la conjoncture économique[6]. En effet, la politique ambitieuse menée par Bernard Natan s'avère fort coûteuse et rend la société dépendante de la banque Bauer-et-Marchal, en difficulté dans la première moitié des années trente. Les premières difficultés apparaissent en 1934. Pour conjurer la crise, Natan appelle Henri Diamant-Berger à ses côtés en 1933[7]. Ce dernier témoigne de l'incertitude dans laquelle se trouve la prestigieuse compagnie et son directeur, lequel hésite à s'engager dans des mutations de grande ampleur, de peur de ruiner définitivement la compagnie. Bernard Natan renonce au Technicolor[8], malgré un voyage à Hollywood en compagnie de Diamant-Berger et l'éventualité d'un contrat qui donnait à Pathé l'exclusivité du procédé pour

1. J. Choukroun, *op. cit*., p. 163.
2. R. Richebé, *Au-delà de l'écran : 70 ans dans la vie d'un cinéaste*, Monte-Carlo : Pastorelly, 1977, p. 101-102.
3. En effet, les archives ont disparu. D'après J.P. Jeancolas, *art. cit.*, à la p. 182, « on prétend que lors de la déroute de Natan, en 1938, deux coffres auraient été vendus fermés à des récupérateurs de métaux, pour être découpés au chalumeau ».
4. Bernard Natan a été au cœur de campagnes diffamatoires pour avoir produit et vendu des films pornographiques depuis les années vingt.
5. Lucien Rebatet, dans son ouvrage antisémite sur l'industrie cinématographique revient en détail sur l'ascension du « Juif retors et hardi [qui] est devenu, du jour au lendemain, le magnat du cinéma français ». L'affaire Natan constitue le point d'orgue de son argumentation, résumée en quatrième de couverture : « des désastres financiers, un abaissement calculé de la sensibilité et du goût français, tel est le bilan de l'activité juive à la scène et à l'écran ». Lucien Rebatet, *Les Tribus du cinéma et du théâtre*, (*Les Juifs en France*, IV[e] tome), Paris : Nouvelles éditions françaises, 1941. Sur Lucien Rebatet, cf. *infra*, p. 323-325.
6. C'est notamment la thèse de Gilles Willems dans le chapitre qu'il consacre « Aux origines du groupe Pathé-Natan », in P.-J. Benghozi et C. Delage, *Une histoire économique du cinéma français, 1895-1995 : regards franco-américains*, Paris : L'Harmattan, 1997, p. 93-110.
7. « Il ne me propose pas de titre et d'attribution précise ; j'aurais un bureau près du sien et j'étudierais les problèmes généraux et les projets ». H. Diamant-Berger, *Il était une fois le cinéma*, Paris : Jean-Claude Simoën, 1977, p 189.
8. Procédé de films en couleur, les premières expérimentations du technicolor apparaissent à la fin des années dix. En 1932, Herbert Kalmus met au point la caméra Technicolor trichrome qui va connaître le succès, d'abord dans des films d'animation (Walt Disney) puis pour des longs métrages en prise réelle. C'est ce procédé qui fait l'objet du contrat potentiel avec Pathé-Natan.

l'Europe :

> Natan, préoccupé par les informations qu'il reçoit de France, ne s'intéresse décidément pas aux possibilités extraordinaires que je lui expose en vain. (…)
>
> Je sens la maison Pathé s'effriter. J'enrage de voir Natan délaisser les activités cinématographiques qui l'auraient peut-être sauvé pour se lancer dans des négociations compliquées avec des individus de plus en plus douteux. Aucun des plans que j'ai mis sur pied n'est adopté, aucune des mesures que j'ai suggérées n'est signée... Je redemande ma démission avec émotion, mais je suis fermement décidé ; nous nous quittons à la fin de l'année 1934 dans les meilleurs termes.[1]

Le contrat concernant les caméras Technicolor, abandonné par Pathé-Natan, va finalement être repris par Alexandre Korda à Londres, qui a fondé la compagnie London Film en 1932. Après cette mésaventure, Diamant-Berger démissionne de Pathé-Natan à la fin de l'année 1934, et la situation alors devient dramatique pour la firme, qui fait définitivement faillite en 1936, après quoi Bernard Natan se voit condamné pour escroquerie avant d'être arrêté en décembre 1938. Concrètement, quels furent les effets des difficultés puis de la faillite de Natan sur Pathé ? Le nombre de films produits décroît nettement entre 1933 et 1936. D'après la filmographie Pathé proposée par Jacques Kermabon, croisée avec le catalogue de Raymond Chirat[2], la compagnie française produit 9 films en 1933[3], 8 en 1934[4] et seulement 3 en 1935[5] (– 66 % en trois ans). La production tourne donc autour de dix films par an jusqu'en 1935. Après les trois derniers films tournés au début de l'année 1935, la compagnie met un terme à toute activité de production de films, celle-ci ne reprenant que dans les années quarante. Le secteur de la distribution n'est pas pour autant abandonné, sous le nom de Pathé-Consortium. Le nombre de films distribués se réduit cependant drastiquement, puisqu'on note, d'après les statistiques établies par *La Cinématographie française*, 27 films distribués en 1933, puis 18 en 1934, et seulement 7 en 1936 (– 74 % en quatre ans)[6].

1. H. Diamant-Berger, *op. cit.*, p. 205-206.
2. J. Kermabon, dir., *Pathé, premier empire du cinéma*, Paris : Editions du Centre Georges Pompidou, 1994, p. 460-461 ; R. Chirat, *Catalogue des films français de long métrage : films sonores de fiction (1929-1939)*, Bruxelles : Cinémathèque royale de Belgique, 1975. Nous avons souhaité croiser les deux car la filmographie de Kermabon indique la sortie des films et le catalogue de Chirat le moment de leur production.
3. *Ces Messieurs de la Santé* (Pierre Colombier), *Charlemagne* (Pierre Colombier), *Il était une fois* (Léonce Perret), *Théodore et Cie* (Pierre Colombier), *Toto* (Jacques Tourneur), *Tout pour rien* (René Pujol), *Les Misérables* (Raymond Bernard, trois épisodes).
4. *Amok* (Fédor Ozep), *Arlette et ses papas* (Henry Roussel), *Le Dernier Milliardaire* (René Clair), *Sapho* (Léonce Perret), *Une Femme chipée* (Pierre Colombier), *L'Aventurier* (Marcel L'Herbier), *Justin de Marseille* (Maurice Tourneur), *Tartarin de Tarascon* (Raymond Bernard).
5. *Le Bonheur* (Marcel L'Herbier), *L'Ecole des cocottes* (Pierre Colombier), *L'Equipage* (Anatole Litvak).
6. Cf. annexes n°37 (« La distribution en France en 1933 »), n°38 (« La distribution en France en 1934 ») et n°39 (« La distribution en France en 1936).

Gaumont-Franco-Film-Aubert et les appétits américains

Comme Pathé-Natan, la Gaumont-Franco-Film-Aubert subit directement les conséquences de la crise économique mondiale par le biais de la faillite de la Banque nationale de crédit (BNC), détentrice de 40 % de ses actions. En 1933, la BNC doit se faire renflouer par l'Etat, qui devient donc indirectement le créancier de la GFFA. Un an plus tard, le 31 juillet 1934, la compagnie dépose son bilan, mais une série de projets à demi réalisés va tenter de remettre à flot la GFFA. Devant les atermoiements des services publics, des compagnies étrangères proposent le rachat de la société. La presse relaie, au début de l'année 1935, les craintes de rachat de la compagnie française par des compagnies étrangères. Le journal *Les Nouvelles économiques et financières* dénonce la « bataille de requins dans l'industrie du Cinéma[1] » et fait état de deux candidats à la reprise de la GFFA : la Metro-Goldwyn, Fasquelle-Thomson-Houston[2] et le groupe Daniel-Dreyfus-Goudchaux[3]. Afin d'éviter le rachat de la GFFA par la compagnie américaine, « pression a été faite sur M. Bernard Natan, directeur de Pathé, pour l'inviter à examiner la fusion éventuelle de Gaumont et de Pathé[4] ». La société Pathé-Natan, elle-même proche de la faillite à ce moment, ne peut s'engager dans cette voie. La perspective de ce rachat ne réjouit pas l'administration publique non plus. Aussi voit-on Jean Marx[5], responsable du service des Œuvres, mettre en garde le ministère des Finances contre cette éventualité :

> La Société Américaine Metro-Goldwyn-Mayer aurait en particulier proposé à la Société Thompson-Houston de prendre à son compte le rachat des salles de spectacle appartenant à la Société Gaumont à la condition d'avoir un droit de regard sur la production des films de cette dernière société. Ses propositions n'ayant pas été acceptées, elle offrirait actuellement son appui financier pour le même objet à M. Daniel Dreyfus. (…)
>
> Il n'est pas douteux que des pays étrangers auraient le plus grand intérêt à s'assurer une influence dans la direction d'une grande Société Cinématographique française, disposant notamment d'un service d'actualités, véhicule efficace, le cas échéant, de thèses politiques.
>
> Je ne puis, en revanche, qu'appeler votre attention sur les inconvénients que présenterait pour notre pays le succès des tentatives qu'ils pourraient faire dans ce sens.[6]

La Metro-Goldwyn-Mayer aurait donc offert un soutien financier aux différentes sociétés françaises intéressées par le rachat de la GFFA, la Société Thompson-Houston d'abord, le banquier Daniel Dreyfus

1. « Une bataille de requins dans l'industrie du Cinéma », *Les Nouvelles économiques et financières*, 15 février 1935. BiFi, Fonds Léon Gaumont, LG 092 B17. J'exprime ici ma gratitude envers Camille Rebours, qui m'a indiqué cette référence.
2. Thompson-Houston est la filiale française de la General Electric
3. Daniel Dreyfus et Mathieu Goudchaux sont deux banquiers français.
4. « Une bataille de requins dans l'industrie du Cinéma », *art. cit.*
5. Jean Marx (1884-1972) : archiviste-paléographe, ce haut fonctionnaire travaille dès 1920 au Service des Œuvres françaises à l'étranger qui vient d'être créé au sein du ministère des Affaires étrangères, d'abord comme directeur de la section universitaire et des écoles puis comme responsable de l'ensemble du service, poste qu'il occupe de 1933 à 1940.
6. Lettre de Jean Marx à la direction générale du Mouvement des Fonds (ministère des Finances) datée du 12 février 1935. Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger. 0 7/1 – 462.

ensuite. D'après Jean Marx, c'est, officiellement, le parc des salles que la MGM offre de racheter. Elle retrouverait ainsi la situation dans laquelle elle se trouvait entre 1925 et 1928, au moment de la fusion Gaumont-Metro-Goldwyn. La MGM demande aussi un « droit de regard » sur la production, la GFFA devenant alors une filiale officieuse de la compagnie américaine. C'est du moins ce que craint Jean Marx, qui prévient son interlocuteur des risques que pourrait présenter une telle configuration, pour des raisons tant économiques que politiques. La proposition de la MGM est également évoquée dans *Le Voltaire*[1] et dans *Comœdia*. Dans cette publication, Jean de Rovera s'en prend au cynisme des Américains qui profitent de l'agonie d'une des plus grandes compagnies françaises pour essayer d'en prendre le contrôle. Par le prisme de cette tentative de la MGM, finalement rejetée par la commission Malvy[2], le journaliste décrit la déliquescence de l'industrie du cinéma français, désormais aux mains d'intérêts étrangers :

> Voici une société française qui, par certains de ces éléments, date des origines même du Cinéma, une société qui rayonne sur toute la France, qui met en oeuvre de l'argent, de l'intelligence et des bras français. Pour des raisons qui ne lui sont pas hélas particulières, elle entre en agonie et qui voit-on à son chevet (…), qui voit-on attentive à recueillir son dernier soupir, veillant à ce que l'événement se produise sans heurts, sans éclats :
>
> Une entreprise américaine !
>
> La Metro-Goldwyn-Mayer !
>
> Oui, nous venons d'assister à cette bouffonnerie tragique : la Metro-Goldwyn-Mayer sollicitant d'une commission parlementaire française la faveur de « renflouer » la Gaumont-Franco-Film-Aubert !
>
> SANS LA SAGESSE DE CETTE COMMISSION QUE PRÉSIDE M. MALVY, NOUS AURIONS CONNU CETTE HUMILIATION DE VOIR TOMBER ENTRE DES MAINS AMÉRICAINES LE FLAMBEAU ALLUMÉ PAR LE GÉNIE FRANÇAIS.
>
> Si l'on réfléchit maintenant à ce que représente d'abâtardissement, d'ignorance, de cynisme, le fait que le seul principe d'une telle intervention ait pu être admis, on appréciera le degré d'avilissement jusqu'où l'on a laissé glisser le cinéma national.
>
> Que pour faciliter la besogne des fossoyeurs, il se trouve dans notre pays même des appuis d'autant moins compréhensibles qu'ils se situent dans des milieux où, jusqu'ici, on était accoutumé de ne rencontrer que de vigilants patriotes, c'est là une de ces imprévisions dont nous pourrions bien un jour nous repentir.[3]

La MGM échoue à récupérer en France le parc de salles de la GFFA, qui reste donc dans le giron de l'Etat ; celui-ci doit donc se charger de renflouer les caisses de la compagnie française. Pendant cette période, la Gaumont-Franco-Film-Aubert continue ses activités, même si, comme Pathé, elles sont considérablement

1. « M. Flandin [Pierre-Etienne Flandin, alors chef du gouvernement] hésite à accepter la seule proposition sérieuse qui ait été faite : celle de la société américaine Metro-Goldwyn-Mayer. Celle-ci a offert de reprendre les salles G.F.F.A. à des conditions assez avantageuses. » *in* « Le cinéma », *Le Voltaire*, 16 février 1935. BiFi, Fonds Léon Gaumont, LG 092 B17.
2. La sous-commission du cinéma, présidée par le député du Lot Louis-Jean Malvy, est une commission mixte (commissions des finances et de l'enseignement). Lorsqu'elle est créée, en 1932, c'est pour étudier un projet de centre national de production, mais ses attributions vont s'élargir au fur et à mesure à la situation générale du cinéma. Cf. *infra*, p. 328.
3. J. de Rovera, « L'Affaire Gaumont et les appétits étrangers » (au sein d'une série d'articles « D'où vient et où va le cinéma français ? »), *Comœdia*, 19 février 1935. BnF-ASP, Collection Lapierre, 4°COL 77/147 (2).

réduites. Les films distribués par la compagnie sont au nombre de 24 en 1933, 14 en 1934 et seulement 4 en 1936 (– 84 % en quatre ans)[1]. La place de la compagnie sur le marché de la distribution de films a donc sensiblement reculé et rejoint la longue liste des petites compagnies distribuant moins de cinq films par an. Le secteur de la production est, quant à lui, complètement abandonné. Raymond Chirat dans son catalogue[2], compte sept films produits par la GFFA en 1933[3]. Après cette date, Raymond Chirat n'en relève plus aucun, ce qui laisse à penser que la production cesse complètement en 1933.

La crise touche-t-elle aussi les filiales françaises de compagnies américaines ?

Plusieurs éléments tendent à montrer que les filiales françaises des compagnies américaines subissent elles aussi les conséquences de la crise, même si celles-ci sont bien moins importantes que pour les compagnies dont les capitaux sont entièrement français. Les maisons mères américaines, si elles se sont progressivement relevées de la crise économique qui les a ébranlées au début des années trente, n'ont pas tout à fait récupéré le niveau qu'elles avaient avant la crise et continuent de perdre de l'argent. Ainsi, entre 1931 et 1934, la Warner Bros perd plus de 30 millions de dollars et la RKO plus de 20 millions. Pour la seule année 1933, la Paramount perd quant à elle 20 millions de dollars[4]. Les difficultés à Hollywood pèsent forcément sur l'afflux de capitaux destinés aux filiales européennes.

Les filiales américaines peuvent également souffrir d'éléments conjoncturels. Ainsi, la Paramount voit-elle le départ de son fidèle directeur général, Adolphe Osso, en 1931. Ce dernier fonde sa propre compagnie de production, la Société des films Osso, montrant ainsi que le personnel français peut s'épanouir en dehors des compagnies américaines. Adolphe Osso s'est d'ailleurs probablement appuyé sur les contacts pris pendant son mandat à la tête de la SAF Paramount et a pu mettre à profit la connaissance des techniques américaines acquises pendant ces dix années[5]. Conséquence ou conjoncture, la crise atteint en tout cas la compagnie franco-américaine après le départ d'Adolphe Osso. La Paramount, pour réduire les coûts de production, décide

1. Cf. annexes n°37, 38 et 39.
2. R. Chirat, *Catalogue des films français de long métrage : films sonores de fiction (1929-1939)*, *op. cit.*
3. *Bouboule I^er roi des nègres* (Léon Mathot), *Chourinette* (André Hugon), *Le Grand Bluff* (Maurice Champreux), *L'Illustre Maurin* (André Hugon), *La Mille et deuxième nuit* (Alexandre Volkoff), *Nu comme un ver* (Léon Mathot) et *Touchons du bois* (Maurice Champreux)
4. D. Gomery, *Hollywood, l'âge d'or des studios*, Paris : édition des Cahiers du cinéma, 1987, p. 174-175.
5. Ainsi Henri Diamant-Berger loue-t-il son « sens aigu de la publicité », probablement hérité de son expérience à la Paramount. H. Diamant-Berger, *op. cit.*, p. 182.

de cesser toute production en France à la fin de l'année 1932[1] et doit fermer ses studios de Saint-Maurice et céder ceux de Joinville à Pathé. Elle garde néanmoins une partie de ses studios, pour les louer ou pour faire doubler des films américains. Ainsi, une note produite au sein de la GFFA – probablement désireuse de récupérer les studios de Saint-Maurice – indique :

> Depuis fin 1932, la société Paramount ne produit plus de films pour son compte mais comme la plupart des autres studios, loue ses plateaux et services à des producteurs indépendants. Le 5 novembre, la Société Paramount licenciait la grande majorité de son personnel. Tous les services concernant la production de films ont été supprimés. Il ne reste actuellement que les services de doublage et le fait d'avoir transféré tous les petits services encore existants dans un même coin du studio indique que Paramount semble abandonner la production de films français originaux.[2]

Le retrait de la Paramount peut s'expliquer par les progrès et le succès croissants du doublage, mais également par les difficultés économiques de la compagnie. Henri Diamant-Berger, revenant sur l'expérience américaine à Joinville, écrit, dans ses Mémoires, que Robert T. Kane « échouera complètement ; ayant perdu trois millions de dollars dans l'aventure, Paramount revend ses studios à Gaumont et plie bagage[3] ».

Par ailleurs, la rotation extrêmement fréquente des directeurs des filiales françaises semble indiquer que la situation n'était sans doute pas idéale pour ces sociétés[4]. Ainsi, l'agence de la Columbia, créée en 1933[5], est d'abord dirigée par J. H. Seidelman, rapidement remplacé par Adolphe Osso, dont la société a fait faillite en 1934[6]. Il semblerait qu'en 1936, la Columbia ferme son agence européenne et charge Osso, de nouveau à la tête de sa propre compagnie de distribution (société des Films Osso), de distribuer ses films en Europe[7]. Enfin, l'exemple le plus flagrant est celui de la Fox, qui installe une filiale française en 1933 (la Fox-Europa). La compagnie connaît trois administrateurs-délégués entre 1935 et 1936. Le premier, J. C. Bavetta, représente les intérêts de la Fox depuis les années vingt[8] et dirige la Fox-Europa à sa création. En mars 1935, il est, selon

1. Une note trouvée à la BiFi (« Exploitation de la firme d'Etat GFFA, section : Studios de Saint-Maurice », [s. d.]. BiFi, Fonds Germaine Dulac, DULAC 280-B17) donne la date de 1932 pour la fermeture des studios Paramount, tandis que le *Catalogue* de Raymond Chirat indique que trois films sont encore produits par la Paramount en 1933. Il est possible qu'il s'agisse de films en cours de tournage à la fin de l'année 1932, dont la fin du montage et de la post-production ont eu lieu au début de l'année 1933.
2. « Exploitation de la firme d'Etat GFFA, section : Studios de Saint-Maurice », [s. d.]. BiFi, Fonds Germaine Dulac, DULAC 280-B17.
3. H. Diamant-Berger, *op. cit.*, p. 177.
4. Cf. annexe n°9 : « Le personnel des compagnies américaines ».
5. Après la faillite des Etablissements Jacques Haïk en 1934, chargés de la distribution des films de la Columbia, la firme américaine décide de fonder son agence pour la distribution européenne de ses films.
6. Après son dépôt de bilan, Adolphe Osso reprend donc, après avoir travaillé pendant neuf ans à la SAF Paramount (1921-1930), un poste dans une compagnie américaine.
7. C'est du moins ce que nous pouvons supposer à la lecture des dossiers de demandes de visas pour distribuer des films en version originale : la Columbia distribue elle-même ses films en 1934 et 1935, puis c'est la société des Films Osso qui les distribue à partir de 1936. Arch. Nat., F^{21} 4696 1. a. Cf. annexe n° 39.
8. J. C. Bavetta était présent, en tant que porte-parole de la Fox, lors des négociations pour le règlement de contingentement de 1929. Cf. *supra*, p. 186.

André de Reusse, transféré à l'agence argentine de la Fox et éloigné de France parce que « ses chefs, sans doute, ne le trouvent pas assez *unclesamiste* pour opérer chez nous[1] ». Il est alors remplacé par F. L. Harvey puis par Ernest Koenig, qui travaillait auparavant à la Warner Bros. La Fox récupère par ailleurs, comme directeur de production, Robert T. Kane, anciennement employé par la Paramount, et qui ne reste qu'une année en poste...

De cette énumération de noms, deux éléments sont intéressants. D'une part, les filiales françaises de compagnies américaines fonctionnent en circuit fermé, le directeur de production d'une *Major* pouvant se retrouver quelques années plus tard à la tête d'une autre *Major.* Par ailleurs, entre 1933 et 1936, les directeurs de production ne restent pas longtemps en poste, à la différence d'un Osso, à la tête de la Paramount du début des années vingt jusqu'à 1931, ou encore d'un Bavetta, représentant la Fox pendant six années au moins. Les compagnies américaines, encore en difficulté dans leur pays, doivent à tout prix récupérer les marchés européens. Cette valse des directeurs et administrateurs est peut-être un signe de résultats en-deçà des attentes.

Les grands trusts français et américains sont mis en difficulté à partir de l'année 1933. Les faillites, liquidations ou simples ralentissements de l'activité de production sont conjoncturels, liés à la crise économique qui secoue alors le monde et à la fragilité des banques. Mais c'est également la structure même de l'organisation verticale, importée de Hollywood, qui pose problème. En effet, par rapport aux maisons indépendantes, les trusts cinématographiques sont particulièrement touchés, car le succès des firmes tient aux recettes engrangées par les circuits de salles, or ces dernières sont incapables, en France, de soutenir à long terme une production défaillante. La crise du cinéma français entraîne donc la remise en cause du modèle cinématographique hollywoodien. Cet aspect est au cœur de l'ouvrage de René Arcy-Hennery, *Destin du cinéma français*[2], publié en 1935. Ce dernier insiste, dès son adresse au lecteur, sur l'influence déplorable de la technique américaine sur le cinéma français :

> Je me suis écarté, on le verra, des méthodes américaines ; faites à leur mesure par les primitifs « *yankees* », ces méthodes ne sauraient réussir aux latins que nous sommes : l'expérience l'a maintes fois démontré.[3]

1. A. de Reusse, éditorial du 23 mars 1935, n°987.
2. René Arcy-Hennery étudie dans ce livre, publié en 1935, « tous les problèmes qui intéressent le cinéma français [et notamment] ceux qui ont trait à la production des films ». « Adresse au lecteur », R. Arcy-Hennery, *Destin du cinéma français*, Paris : Société française d'éditions littéraires et scientifiques, 1935, p. 7.
3. R. Arcy-Hennery, *op. cit.*, p. 7-8.

René Arcy-Hennery définit plus loin l'organisation américaine comme une méthode qui « repose sur une division du travail poussée à l'extrême[1] ». Le résultat, pour l'auteur, est médiocre. S'il peut être parfait en apparence, il manque d'âme :

> On obtient ainsi un film, non pas nourri, mais bourré de détails, farci de technicité, où tout est prévu à un centimètre près et minuté au plus juste !
>
> *Le dommage est que rien n'y est vivant et ne ressemble à la confession d'un homme dans une œuvre* – ce qui, pour moi, demeure la seule chose valable.[2]

La méthode américaine ne peut produire de bons films, selon René Arcy-Hennery, et ne peut s'adapter au cinéma français. L'auteur va donc, dans son ouvrage, élaborer un modèle de développement de l'industrie du cinéma en France éloigné du modèle américain et centré autour du réalisateur.

Les difficultés des exploitants

Observations générales

Cause ou conséquence de l'affaiblissement des trusts, l'exploitation pâtit durement de la crise économique. Les recettes des salles de cinéma, qui avaient connu une spectaculaire hausse au moment du passage au parlant, sont en nette régression à partir de 1933[3]. D'après les conclusions du rapport de Carmoy, elles sont, en 1935, de 20 % inférieures par rapport à celles de 1932, passant de 933 à 750 millions de francs. La diminution des recettes, entre 1932 et 1934, est très probablement due à la baisse de la fréquentation, mais aucune source ne peut aller dans le sens de cette affirmation, du moins jusqu'à la création du Centre national du cinéma. Il convient toutefois de distinguer la situation parisienne, qui connait une évolution légèrement différente. En effet, d'après les informations fournies par les rapports de Maurice Petsche puis de Guy de Carmoy, la diminution est moins nette pour les salles parisiennes, qui voient leurs recettes passer de 359 à 312 millions de francs, soit une baisse de seulement 13 % en quatre ans. La part des recettes des salles parisiennes par rapport à l'ensemble des salles françaises reste la même jusqu'en 1934, représentant à elles seules plus

1. *Ibid*., p. 102.
2. *Ibid.*, p. 103.
3. Cf. Annexe n° 34 : « Recettes des salles de cinéma (1929-1935) ».

d'un tiers (38,5 %) des recettes de l'ensemble des salles de France. En 1935 cependant, cette part augmente sensiblement, passant à 41,5 %, ce qui laisse à penser que la situation se redresse pour les salles de cinéma parisiennes, mais que cette embellie ne profite pas aux salles de province.

Parallèlement à la diminution des recettes, la crise se traduit également par la fermeture de nombreuses salles. Maurice Petsche dénombre 86 salles en faillite ou en liquidation en 1933 et 95 en 1934. Nous n'avons pas de statistiques précises du nombre de salles sur le territoire français à la fin de la période étudiée, mais il est probable, suivant les estimations de Guy de Carmoy et de la Chambre syndicale[1], que l'on puisse situer à environ 4 000 le nombre de salles de cinéma en France en 1935, soit 200 de moins qu'en 1932. La diminution du nombre de salles de cinéma pourrait d'ailleurs remettre en cause l'analyse de la baisse des recettes au niveau national. La baisse des recettes est sans doute due en partie à la diminution du nombre de salles de cinéma. Toutefois, si l'on part des chiffres de 4 200 salles en 1932 et de 4 000 en 1935, données qui restent toutefois sujettes à caution, on peut estimer que la moyenne des recettes annuelles passe de environ 222 000 francs en 1932 à 187 500 en 1935. Ainsi, même en rapportant les recettes au nombre de salles de cinéma, on perçoit toujours une baisse des recettes, la moyenne des recettes de salles françaises connaissant une diminution de 15 %.

S'il est certain que la crise atteint la branche de l'exploitation, la baisse des recettes reste limitée et bien moindre, d'après Guy de Carmoy et Maurice Petsche, que pour les autres salles de spectacles (théâtre, *music-hall*, etc.). Si les recettes des salles de cinéma ont subi une diminution de près de 20 % entre 1932 et 1935, celles des théâtres parisiens non subventionnés accusent une baisse de 31 % et celles des *music-halls* et concerts de 70 %[2]. Au regard de ces exploitations voisines, le cinéma subit une « dégression, relativement faible, pour une période de "grande pénitence"[3] ».

Les circuits de salles

Jacques Choukroun, dans son *Histoire économique* du cinéma français entre 1928 et 1939[4], étudie avec

1. Lettre de la Chambre syndicale à la direction des Beaux-Arts, datée du 11 mai 1935. Arch. Nat., F[21] 4696 2. c.
2. Rapport de Guy de Carmoy, publié au *Journal Officiel* du 18 août 1936, n°635.
3. M. Petsche, *Rapport fait au nom de la Commission des finances*. Annexe au procès-verbal de la séance du 28 juin 1935, Chambre des députés, session de 1935, p. 9.
4. J. Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : une histoire économique : 1928-1939*, Paris : AFRHC / Perpignan : Cinémathèque euro-régionale Institut Jean Vigo, 2007. Pour ce qui nous concerne particulièrement ici, voir le chapitre « Des circuits de salles confrontés à la baisse régulière des recettes », p. 154-174.

méthode et précision la situation économique des grands trusts français au moment du passage au parlant. Au moment où la crise touche l'exploitation, il démontre que celle-ci concerne surtout les circuits et beaucoup moins les petites salles. Les grands circuits doivent affronter des frais d'exploitation beaucoup plus élevés (location en exclusivité, publicité, etc.) et amortir les dépenses extraordinaires qui avaient été faites pour la construction de palaces dans les années 1929 à 1931. Entre 1930 et 1934, les recettes de Pathé chutent de plus de 20 % et celles de la GFFA de 44 %. La chute est beaucoup plus rude pour les salles appartenant aux circuits que pour les salles indépendantes, ce qui permet à Jacques Choukroun de conclure que « les deux grands groupes français souffrent beaucoup plus de la baisse de la fréquentation que la moyenne de l'exploitation française[1] ».

Pour pallier la baisse des recettes, quelques grandes salles parisiennes diversifient le spectacle proposé au public. *La Semaine à Paris* propose, à partir du 15 septembre 1933, une nouvelle catégorie de salles, les « cinémas avec attractions de *Music-hall* ». A cette date, seules huit salles bénéficient de ce classement. Il s'agit essentiellement de salles conçues à l'origine comme des *Music-halls* puis transformées en cinéma : l'Olympia, dans le IX^e^ arrondissement, le Moulin Rouge et la Cigale, dans le XVIII^e^ arrondissement, ou encore le Secrétan, dans le XIX^e^ arrondissement, une salle de 2 500 places construite en 1931 et conçue d'emblée pour être une salle de cinéma autant que de *music-hall*. On compte aussi trois des grands palaces parisiens : le Gaumont-Palace, le Rex et le Paramount-Palace, ainsi qu'une salle indépendante, le cinéma des Batignolles, dans le XVII^e^ arrondissement. La lecture de *La Semaine à Paris* nous apprend donc que, à partir de septembre 1933 au moins, des salles de spectacle parisiennes ressentent le besoin de diversifier leur offre, espérant probablement élargir ainsi leur clientèle. Si cela paraît normal pour les cinémas conçus à l'origine comme des salles de spectacle vivant – théâtre ou *music-hall* –, c'est plus étonnant pour les autres salles. Par la suite, la formule connaît un succès grandissant, puisqu'on compte, en février 1934, quatorze salles classées comme « cinémas avec attractions de Music-hall », dont la plupart appartiennent aux circuits Pathé (Lyon, Saint-Marcel, Cinéma-Pathé, Capitole) et Gaumont-Franco-Film-Aubert (Gaumont-Palace, Olympia, Rex)[2]. Le Paramount-Palace continue de faire usage de cette méthode. Au cours de la semaine du 2 au 8 février 1934, on trouve deux films (un documentaire, *Nos amis les chiens* et un long métrage, *L'amour guide*) mais également un spectacle sur scène, à l'inspiration américaine : « Chevalerie, avec Mel et Melma, Ben Toreza et les 16 Blue Bell Girls ». La semaine suivante, du 9 au 15 février, les « 16 Blue Bell Girls » sont toujours sur scène au Paramount, mais cette

1. J. Choukroun, *op. cit.*, p. 157.
2. On compte, par arrondissements : Rex (II^e^ arr.), Olympia, Paramount (IX^e^ arr.), Boulvardia (X^e^ arr.), Lyon (XII^e^ arr.), Saint-Marcel (XIII^e^ arr.), Cinéma-Pathé, Pernety (XIV^e^ arr.), Casino de Grenelle (XV^e^ arr.), Royal-Monceau (XVII^e^ arr.), Capitole, Cigale-Cinéma, Gaumont-Palace (XVIII^e^ arr.), Secrétan (XIX^e^ arr.).

fois dans un spectacle de « Jets d'eau », mené par la chanteuse américaine, Georgia Graves. Les grands palaces s'efforcent de combler la baisse de la fréquentation en proposant un spectacle plus vivant. Ce recours au *music-hall* dans les salles de cinémas a eu pour conséquence de rendre plus fragile la situation financière, déjà délicate, des salles exclusivement consacrées au spectacle vivant. Mais la pratique finit par disparaître en juillet 1934, ou du moins n'est-elle plus mentionnée dans *La Semaine à Paris*[1]...

Les salles spécialisées

Même les salles spécialisées, jusque là très rentables, connaissent des difficultés. Un journaliste de *La Cinématographie française* énumère, en 1934, six raisons pouvant expliquer les difficultés des salles passant des films en version originale :

> 1° Nombre trop grand de ce genre de salles et concurrence de certaines autres salles
> 2° Diminution de la clientèle étrangère
> 3° Manque de bons films
> 4° Prix trop élevé des places
> 5° Garanties et pourcentages trop forts demandés par les loueurs
> 6° Publicité obligatoire trop chère.[2]

Le succès qu'ont connu pendant quelques années ces salles s'est retourné contre elles. En effet, ce succès encourage certains directeurs à en ouvrir de nouvelles[3], alors que de plus en plus de salles « traditionnelles » placent dans leurs programmes des films en version originale. En conséquence, les salles se font une rude concurrence sur un marché bouché, forçant parfois les directeurs à choisir des films de médiocre qualité. Face à cette situation, le public français de ces salles s'est raréfié, en raison de la cherté des places, qui sont presque deux fois supérieures à celles des cinémas de quartier, lesquels peuvent aussi passer des films en langue étrangère, même si leur présentation se fait avec quelques mois de retard. En effet, dans une salle spécialisée, la place vaut environ 20 francs en soirée, contre 12 à 15 francs dans une salle de quartier[4]. Le coût d'une place en salle spécialisée est donc très semblable à celui d'une place en salle d'exclusivité[5]. Ces

1. La dernière mention de cette classification date de la semaine du 6 au 12 juillet 1934 (*La Semaine à Paris*, n°632).
2. « La situation difficile des Salles spécialisées », *La Cinématographie française*, 29 septembre 1934, n°830.
3. Marcel Colin-Reval en compte quarante à Paris en septembre 1934. « L'expérience des salles spécialisées en province », *La Cinématographie française*, 1e septembre 1934, n°826.
4. « La situation difficile des Salles spécialisées », *art. cit.*
5. D'après *La Semaine à Paris* du 6 au 12 juillet 1934, la plupart des salles spécialisées (Apollo, Edouard-VII, Cinéma du Panthéon et Studio de l'Etoile), le prix des places s'échelonne entre 6 et 25 francs selon les séances (les places sont moins chères le matin). On retrouve la même fourchette de prix dans les grands palaces comme le Rex (entre 6 et 25 francs) et le Paramount (de 7 à 25 francs).

salles ne peuvent donc guère séduire un public populaire, alors que, la crise aidant, celui-ci réduit le budget alloué aux dépenses de loisir. C'est déjà, en substance, ce que craignait Léon Moussinac, dans *L'Humanité*, en 1932 :

> On voit la combine : tout le médiocre et le bas serait obligatoirement réservé aux salles populaires ; les films de quelque intérêt découverts dans la production étrangère seraient, eux, réservés aux privilégiés de la bourgeoisie.
>
> C'est ainsi que, peut-être, des films soviétiques pourraient être admirés par les bourgeois, dans des fauteuils à 25 ou 30 francs, mais en aucun cas ne pourraient être vus par les ouvriers ![1]

Enfin, d'après les professionnels, les conditions imposées par les loueurs aux directeurs de salles spécialisées sont plus contraignantes, cette inflexibilité des distributeurs ayant vraisemblablement pour origine le faible marché disponible pour chaque film. En effet, conformément aux règlements de contingentement depuis 1932, les films en version originale ne peuvent être exploités que dans un nombre limité de salles (cinq à Paris, cinq – puis dix à partir de 1933[2] – en province). Les films ne peuvent donc faire que peu d'entrées chacun. Le paiement des loueurs se faisant proportionnellement aux recettes du film en salle, ces derniers peinent à faire amortir les frais de copie, de douane, de titrage, etc. Pour ce faire, ils exigent 40 % sur les recettes nettes obtenues pour chaque film et imposent une dépense de 75 000 francs de publicité pour lancer le film. Pour un film ayant bien marché en salles et qui se maintiendrait sur les écrans pendant sept semaines, voilà quelle serait, pour le directeur, la situation[3] :

Recettes brutes pendant 7 semaines	400 000 francs
Taxes à déduire (30 %)	120 000 francs
RECETTES NETTES	280 000 francs
40 % à verser au loueur	112 000 francs
Publicité	75 000 francs
Frais divers pendant 7 semaines (loyer, lumières, personnel, etc.)	98 000 francs
CHIFFRE D'AFFAIRES	**– 5 000 francs**

Tableau 11 : Recettes et dépenses d'un directeur parisien de salle spécialisée, d'après La Cinématographie française.

1. L. Moussinac, « Au nom du génie français », *L'Humanité*, 17 juin 1932.
2. Cf. *infra*, p. 334.
3. Chiffres tirés de l'article « La situation difficile des Salles spécialisées », *art. cit.*

Le directeur d'une salle spécialisée serait donc menacé de déficit sur chaque film, à moins de faire des recettes considérables, éventualité rendue impossible par la concurrence entre les différentes salles. Le calcul de l'hebdomadaire, d'une rigueur scientifique douteuse, permet au journaliste de démontrer qu'une salle spécialisée perd de l'argent, sous l'effet conjugué des taxes, du taux de location et des dépenses imposées pour la publicité. Cette dernière contrainte est tout particulièrement injuste et un certain nombre de distributeurs promettent de prendre en partie en charge la publicité. En effet, à partir du moment où le loueur bénéficie lui aussi, indirectement, des recettes des films (puisque la location se fait au pourcentage), il paraitrait normal aux exploitants qu'il participe financièrement aux frais de la publicité et que, ainsi, « les risques [soient] partagés équitablement[1] ».

Ce qui ressort surtout du discours alarmiste des exploitants de salles spécialisées est que l'âge d'or est passé. Après 1933, le succès des films en version originale a entraîné une démocratisation de ce type de projection dans des salles pouvant passer simultanément des films français, des films doublés et des films en version originale, sous-titrée ou non. Dès lors, les recettes des salles spécialisées, jusque là les seules à pouvoir proposer un spectacle de ce type, ne pouvaient que chuter.

Si l'industrie du cinéma français connaît la crise à son tour, celle-ci n'est peut-être pas aussi grave que certains historiens ne l'affirment[2]. Elle est en tout cas très différente entre le secteur de la production et de l'exploitation et, surtout, entre trusts français et indépendants, les premiers étant plus touchés que les seconds. Lorsque les contemporains commencent à saisir les effets de la crise, ils pensent surtout aux difficultés passées et à venir, mais gardent également l'espoir que la profession se restructurera, se soudera pour connaître à nouveau l'âge d'or qui avait été le sien quelques années plus tôt. Ainsi, Henri Villette, à l'aube de l'année 1935, écrit un éditorial en forme de bilan de l'année écoulée. Son article, révélateur de l'ambivalence des sentiments des professionnels, s'intitule « Agonie ou renaissance » :

> Evidemment, le cinéma Français, comme toutes les autres industries, a été durement touché en 1934 par la Crise (…) qui s'est abattue sur le monde entier.
>
> Résultat : nous avons assisté à une véritable révolution dans l'industrie française du cinématographe. De grandes sociétés ont disparu ou bien ont fusionné avec d'autres, tandis que de nouvelles maisons de production, d'édition, de distribution se sont constituées. (…)

1. « La situation difficile des Salles spécialisées », *art. cit.*
2. Jean-Pierre Jeancolas est particulièrement pessimiste, évoquant une longue crise générale du cinéma français, qui dure depuis les années vingt et que les années trente n'ont fait que confirmer. (« Cinéma des années trente : la crise et l'image de la crise », *Le Mouvement social*, n° 154, janvier-mars 1991, p. 173-195)

> Ces naissances et ces morts soudaines ne sont évidemment pas faites pour assurer la stabilité de la production française, mais on se doit d'accueillir avec sympathie les hommes nouveaux qui surgissent et qui tentent de « faire quelque chose ». (…)
>
> Au cinéma, plus que partout ailleurs, l'année 1935 doit être l'année de la solidarité et de la confiance entre gens propres et honnêtes. Que tous les éléments sains de la corporation (…) se groupent, s'organisent, s'épaulent les uns les autres ; que les producteurs permettent aux metteurs en scène de talent de montrer de quoi ils sont capables ; que ces derniers œuvrent dans la foi et l'enthousiasme pour le bien commun, et jamais la célèbre devise « L'Union fait la Force » ne sera plus d'actualité.[1]

Cette stabilité ne peut être obtenue, pour les contemporains, que par la disparition des « margoulins » et par le rejet de la structure capitaliste apparue en France sous l'influence néfaste de Hollywood. Les difficultés des circuits, la faillite spectaculaire des deux plus grands trusts à la française impliquent un profond changement dans les mentalités : dès lors, et pour longtemps, « la petite entreprise devient le modèle de la sage gestion dans le domaine de l'exploitation cinématographique[2] » et le modèle hollywoodien de la tentaculaire compagnie intégrée est abandonné. Les origines de la crise que traverse alors le cinéma français sont toutes entières attribuées à Hollywood, qui a exporté son système économique et continue d'envahir les écrans français de ses films. Même l'économiste Guy de Carmoy partage cette opinion. Dans la présentation des conclusions de son rapport, il rappelle que :

> L'industrie cinématographique française est, depuis, quelques années largement déficitaire. (…)
>
> Cette situation précaire ne tient pas seulement à la diminution des recettes – beaucoup moins sensible que dans les autres catégories de spectacles – , à l'exagération du coût de la production des films, à l'absence de capitaux responsables dans la production et aux procédés onéreux de financement qui en sont la conséquence. Elle résulte de l'état du marché français. Le trop grand nombre de films offerts au public, et principalement de films étrangers postsynchronisés, est un obstacle à l'amortissement de la production nationale…[3]

Plusieurs facteurs expliquent la crise du cinéma français, mais, parmi eux, l'omniprésence des films étrangers, surtout les films postsynchronisés, représente une menace pour le cinéma français et un obstacle à toute tentative de développement de la production. En effet, depuis les premières années du parlant, le cinéma américain, mais également allemand, a pu retrouver, sur les écrans français, une place de premier choix.

1. R. Villette, « Agonie ou renaissance », *Hebdo-Film*, 19 janvier 1935, n°978.
2. J. Choukroun, *op. cit.*, p. 174.
3. Rapport de Guy de Carmoy, *Journal officiel* du 18 août 1936, n° 635.

Chapitre 9. Le film étranger reprend ses droits

Confrontés à l'arrivée révolutionnaire du cinéma parlant, les compagnies américaines ont rapidement su tirer les leçons de leurs premiers échecs. Elles parviennent à négocier une place accrue pour les films en version originale. Par ce biais, le cinéma américain reprend donc son essor sur les écrans français. Cependant, en liaison avec le climat politique de l'époque, les représentations changent et c'est désormais l'Allemagne, et non plus les Etats-Unis, qui apparaît comme l'adversaire de la cinématographie française. Face à cette situation, les pouvoirs publics peinent toujours à élaborer des réponses satisfaisantes.

Un accès facilité aux films parlant anglais

Succès des films doublés et en version originale

Les conditions de visionnage des films américains ont beaucoup progressé depuis le début du film parlant. Après les pis-allers (versions muettes ou sonores de films parlants, versions multiples), le doublage et la version originale sont communément acceptés par le public. La technique du doublage et la synchronisation entre la parole et le mouvement des lèvres se sont considérablement améliorées. En dépit des plaintes des artistes, le doublage trouve progressivement grâce aux yeux des professionnels. Même dans *Hebdo-Film*, journal des plus rétifs au doublage, les journalistes en viennent à percevoir l'intérêt et les qualités de la technique. A propos de *Court-circuit* (*By Candlelight*[1]), Raymond Villette précise que ce film relève du « théâtre filmé américain (…) où le dialogue est roi » et

> se prête parfaitement au doublage qui permet au public d'en suivre les plus infimes détails. A cette occasion, on ne peut adresser que des félicitations à tous ceux qui ont collaboré au doublage de cette bande, car ce travail difficile a été particulièrement réussi et les artistes

1. *By Candlelight*, film de James Whale, produit par Universal Pictures en 1933.

> « doubleurs » jouent « vocalement » avec le maximum de sincérité et de naturel.[1]

Quant aux films en version originale, sous-titrée ou non, leurs succès encouragent de nombreuses salles à les projeter et les salles spécialisées n'ont plus le monopole du film parlant étranger, comme nous l'avons montré précédemment. Pierre Autré, dans *La Cinématographie française*[2] compte à Paris, en 1934, 17 salles projetant exclusivement des films en V.O. mais également 11 qui en projettent « habituellement » et 9 « occasionnellement », soit un total de 37 salles parisiennes pouvant passer des films en langue étrangère. La très grande majorité de ces salles passe des films en anglais, avec sous-titres français. Pierre Autré, qui a assisté à une séance dans un de ces cinémas de quartier, le Gaîté-Rochechouart[3], la raconte ainsi :

> La Gaieté-Rochechouart a donné avec grand succès une comédie typiquement américaine parlée en anglais : *Take a Chance*[4].
>
> Nous avons vu ce film au milieu du public de cette salle et nous avons constaté que la plupart des spectateurs, bien que ne comprenant pas l'anglais, suivaient très bien le film par le truchement des sous-titres.[5]

Le phénomène dépasse le cadre des salles spécialisées et atteint les villes de province. Ainsi en septembre 1934, on annonce l'ouverture de deux salles projetant des films en langue étrangère à Marseille[6]. Devant ce succès, on comprend bien que la limitation du nombre de salles en France pouvant profiter du même film en version originale soit problématique. En effet, le règlement de contingentement pour l'année 1932-1933 indiquait que la projection d'un « film parlé ou chanté dans une langue autre que la langue française » était libre, à la seule condition que cette projection ne se fasse « que dans cinq salles du département de la Seine et cinq salles des autres départements[7] ». Même si le contingentement suivant prévoit un élargissement à quinze salles (cinq dans le département de la Seine et dix dans les autres départements[8]), la projection des films en version originale reste officiellement très restreinte. Le contrôle des dispositions de l'article 5 (ex-article 4) du règlement de contingentement est à la charge du ministère de l'Intérieur (direction de la Sûreté générale) et des préfets. Le courrier qui leur a été adressé, le 13 septembre 1933, indique comment doit se faire le contrôle des films en version originale :

> La commission de Contrôle cinématographique met en service des carnets à souche de

1. R. Villette, « Les présentations », *Hebdo-Film*, 23 juin 1934, n°952.
2. P. Autré, « La progression des films en langue étrangère dans les salles parisiennes », *La Cinématographie française*, 2 juin 1934, n°813.
3. Le Gaîté-Rochechouart (les contemporains écrivaient « Gaieté-Rochechouart ») est un cinéma situé au 15 bd Rochechouart dans le IX^{e} arrondissement.
4. *Take a Chance* est un film Paramount, réalisé par Monte Brice et Laurence Schwab en 1933.
5. « La progression des films en langue étrangère dans les salles parisiennes », *art. cit.*
6. M. Colin-Reval « L'expérience des salles spécialisées en province », *La Cinématographie française*, 1^{e} septembre 1934, n°826.
7. Article 4 du règlement de contingentement pour l'année 1932-1933, cf. Annexe n°29.
8. Règlement de contingentement pour l'année 1933-1934, Arch. Nat. F^{21} 4691 1. a.

> quinze fiches de visa, soit cinq de couleur bleue, qui doivent être utilisées dans le département de la Seine, et dix de couleur rose à utiliser dans les autres départements.
>
> Chacune de ces fiches est valable pour une série entière de représentations successivement données dans une même salle ; elle est remise au maire, au Commissaire de police ou à leur représentant qui, après y avoir porté au dos le nom de l'établissement cinématographique, les dates du début et de la fin de la projection et le cachet de la mairie ou du Commissariat, la retourne à mon Administration sous le timbre ci-contre.[1]

Par un système complexe de fiches, les exploitants doivent donc faire savoir au préfet, au maire et au commissaire de police les films en langue étrangère qu'ils s'apprêtent à projeter ainsi que le nombre de représentations consacrées à ce même film. La direction de la Sûreté générale, quant à elle, centralise les fiches remplies par les exploitants et les pouvoirs locaux, et peut donc vérifier qu'il y a bien cinq fiches bleues en circulation dans le département de la Seine et dix fiches roses dans les autres départements. La projection des films en version originale, limitée et strictement contrôlée, bénéficie cependant d'une nouvelle clause assouplissant les contraintes du décret.

Un arrangement avec la loi : les dérogations accordées aux compagnies américaines

Outre l'élargissement de la limitation – de dix à quinze salles –, le contingentement pour 1933-1934 prévoit un assouplissement de la clause concernant les films en version originale puisqu'il annonce que « des dérogations à cette limitation pourront être accordées par le ministre de l'Intérieur[2] » afin que certains films puissent être projetés dans plus de quinze salles en France. Dès lors, de nombreuses demandes sont envoyées et traitées en commun par l'Intérieur, l'Education nationale, le Commerce, les Affaires étrangères et la Commission de censure. L'unique raison qui justifie officiellement d'accorder une dérogation à l'article 5 du décret du 22 juillet 1933 est la « haute valeur artistique incontestablement reconnue » que peut présenter un film.

D'après les dossiers constitués pour chaque film[3] et le tableau récapitulatif présenté en annexe[4], on peut d'ores et déjà présenter un certain nombre de remarques. Les demandes de dérogation sont principalement issues de compagnies américaines : on compte parmi les dossiers présents aux Archives nationales, quelques

1. Lettre de la direction de la Sûreté générale aux préfets, datée du 13 septembre 1933. Arch. Nat. (Fontainebleau), MOSCOU 1994 0500, art. 1307.
2. Règlement de contingentement pour l'année 1933-1934, cf. annexe n°40.
3. Autorisations et dérogations aux décrets de contingentement. Arch. Nat., F[21] 4696 1. a. On y trouve des dossiers pour chaque demande, avec un échange de lettre entre la compagnie de distribution et les ministères. La décision finale est toujours motivée.
4. Cf. Annexe n° 41 : « Demandes de visas supplémentaires pour la distribution de films américains en version originale ».

films européens et russes, mais, à partir de 1935, on trouve presque exclusivement des films américains. Par ailleurs, les demandes américaines sont globalement mieux reçues que les demandes européennes. En effet, en raison du régime de la réciprocité, les dérogations sont fréquemment refusées pour des films allemands ou anglais. Par exemple, pour le film anglais *Tessa*[1], les ministres de l'Intérieur et de l'Education nationale préconisent que « par le jeu d'une stricte réciprocité, un bon film français puisse être largement diffusé en Angleterre dans les mêmes conditions que le film *Tessa* le serait en France[2] ». Les ministres ne sont donc prêts à accorder une dérogation que si les Anglais font une démarche similaire pour un film français.

En ce qui concerne les films américains, le nombre de dérogations acceptées ou refusées est à peu près équivalent pour les années 1934 et 1935 : sur les 22 demandes américaines de dérogation, 10 ont obtenu une réponse positive et 12 se sont vu refuser leurs visas supplémentaires. En revanche, en 1936, 25 demandes américaines sur 26 sont acceptées. Il semblerait donc que, à la fin de la période, l'application de la règle de limitation des films en version originale se soit libéralisée. Cependant, si l'application se fait de façon plus ou moins sévère, le principe même de la limitation est constamment réaffirmé : alors que beaucoup de compagnies essaient de négocier une distribution sans limite de leurs films, les responsables refusent, arguant qu'il s'agirait d'une dérogation au principe même de limitation établi par le texte du décret. Prenons l'exemple des *Quatre Filles du docteur March*, film RKO, distribué par la Tobis, avec Katharine Hepburn. La Société des Films Sonores Tobis, représentée par Georges Lourau, demande une dérogation aux dispositions du règlement et voudrait que le film soit exploitable sans limitation de salles. Le nouveau directeur des Beaux-Arts, Georges Huisman[3], en dépit des qualités artistiques du film qu'il reconnaît volontiers, déclare ne pouvoir satisfaire à la demande de la Tobis :

> J'ai l'honneur de vous signaler qu'une telle autorisation aurait le caractère, non d'une dérogation au nombre de salles dans les conditions prévues par le décret, mais d'une dérogation au principe même de la limitation établie par ce texte.
>
> Dans ces conditions, je ne puis que vous retourner la demande, en vous priant d'inviter la Société Tobis à la compléter par l'indication du nombre de salles, tant à Paris que dans les départements, pour lesquelles elle désire l'autorisation.[4]

Prenant acte de la demande de Georges Huisman, Georges Lourau reformule sa demande et requiert désormais cinquante salles supplémentaires, quinze dans la Seine et trente-cinq dans les autres départements.

1. *Tessa, la nymphe au coeur fidèle* (*The Constant Nymph*), film anglais réalisé par Basil Dean en 1933. Production : Gaumont British, distribution : Filmax.
2. Dossier *Tessa.* Arch. Nat., F[21] 4696 1. a.
3. Georges Huisman (1889-1957) : cet archiviste-paléographe était un proche du sénateur Paul Doumer qu'il suivit comme secrétaire général une fois ce dernier devenu, en 1931, président de la République. En 1934, il est nommé directeur des Beaux-Arts, fonction qu'il occupe jusqu'en 1940.
4. Lettre de Georges Huisman, Directeur général des Beaux-Arts, à Edmond Sée, chef du contrôle des films, datée du 28 septembre 1934. Arch. Nat., F[21] 4696 1. a.

Il obtiendra finalement, pour *Les Quatre Filles du docteur March*, dix salles supplémentaires dans la Seine et autant en province. Progressivement, les distributeurs ne demandent plus que des dérogations pour le département de la Seine. Ainsi, en 1936, les compagnies américaines présentent 26 demandes de dérogation et parmi elles, plus de 80 % ne concernent que Paris et la Seine (21 films). Vraisemblablement, les compagnies américaines se sont ici adaptées au goût du public et se sont rendu compte que le succès du film en version originale reste avant tout affaire de Parisiens.

La raison avancée à l'accord pour de nouvelles fiches d'exploitation est avant tout d'ordre esthétique et artistique. Comme l'indique le règlement de contingentement, ce n'est que pour sa « haute valeur artistique incontestablement reconnue » qu'un film peut obtenir une dérogation et être exploité dans plus de quinze salles en France. La toute première demande de la filiale française de Universal (Universal Film S. A.) concerne *L'Homme invisible*[1]. M. Pérès, administrateur-délégué de la firme, demande à Georges Huisman que le film puisse être exploité « en version originale anglaise avec sous-titres français » dans quarante salles au lieu de quinze. Pour que sa demande soit acceptée, il insiste particulièrement sur les qualités du film, censées témoigner de sa « haute valeur artistique » :

> Unanimement la Presse Française considère que le film "L'Homme Invisible" constitue, du point de vue technique, un véritable tour de force et que le metteur en scène James Whale a réalisé ce que jusqu'ici on pouvait considérer comme impossible.
>
> Nous tenons d'ailleurs à votre disposition le dossier des critiques parues aussi bien dans les journaux corporatifs que dans les revues et quotidiens de France.
>
> Etant donné l'incontestable valeur "de nouveauté" de cette réalisation, nous espérons que vous prendrez en considération notre sollicitation.[2]

L'argumentation de M. Pérès produit l'effet escompté puisque le ministère de l'Intérieur, celui de l'Education nationale, celui du Commerce et enfin Edmond Sée, au nom de la commission de contrôle des films, donnent leur accord pour que vingt-cinq fiches supplémentaires soient délivrées.

Si, pour *L'Homme invisible*, les critères artistiques semblent avoir dominé, d'autres raisons ne sont-elles pas prises en compte ? Plusieurs exemples montrent que les raisons économiques peuvent s'immiscer dans le processus décisionnel. A plusieurs reprises, les distributeurs insistent sur l'attente des exploitants et du public, désireux de découvrir le film en version originale. Ainsi, en avril 1936, Henri Klarsfeld, directeur de la location à la SAF Paramount, demande, pour *Big Broadcast*, dix salles supplémentaires dans le département de la Seine. Pour convaincre Edmond Sée et Georges Huisman, il écrit que :

1. *The Invisible Man* est une adaptation du roman de H.G. Wells réalisée par James Whale en 1933, avec, dans son premier rôle à Hollywood, l'acteur britannique Claude Rains.
2. Lettre de M. Pérès à G. Huisman, datée du 8 mai 1934. Arch. Nat., F^{21} 4696 1. a.

> Ce film qui a obtenu à Paris un très vif succès est spécifiquement américain, et la traduction de son dialogue ne pourrait lui garder toute son originalité. Pour cette raison, je ne peux le faire synchroniser.
>
> Par conséquent, seule l'obtention de ces quelques fiches supplémentaires me permettrait de satisfaire ma clientèle que ce film intéresse vivement.[1]

Henri Klarsfeld reprend ici un argument déployé par d'autres distributeurs : le film est une telle réussite qu'il serait dommage – pour le public, mais également pour les maisons de distribution – de ne pas en faire bénéficier d'autres salles de cinéma. Un autre exemple manifeste de façon encore plus flagrante la présence d'intérêts économiques dans des décisions *a priori* purement artistiques et, encore une fois, c'est la Paramount qui est au centre de l'affaire. En mai 1934, la Paramount demande une dérogation pour trois films : *Duck Soup* (*Soupe au canard*, Leo McCarey, 1933), *International House* (*Hotel international*, A. Edward Sutherland, 1933) et *I'm No Angel* (*Je ne suis pas un ange,* Wesley Ruggles, 1933)[2]. Retraçons ici le détail de l'affaire. L'Intérieur centralise les demandes et sollicite l'avis des autres ministères, ainsi que de la commission de la censure. C'est d'abord Edmond Sée (directeur du Contrôle cinématographique) qui donne son opinion. Le 2 juin, il écrit à l'Intérieur : selon lui, les trois films « ne sont pas d'une qualité artistique exceptionnelle ». Le 19 juin, la réponse de la direction des Beaux-Arts est identique. Le 25 juin, une lettre de refus est donc envoyée à la Paramount par l'Intérieur. Mais le 30 juin, la Paramount redemande une dérogation, en ajoutant un film aux trois précédents, *Design for Living* (*Sérénade à trois*, Ernst Lubitsch, 1933). Les raisons avancées par la Paramount dans un courrier à Edmond Sée sont clairement commerciales et non artistiques :

> Cette décision [le refus] nous porte un préjudice commercial très sérieux, notre clientèle nous sollicite continuellement pour ces films. Aussi, nous nous permettons de vous demander s'il vous serait possible lors d'une prochaine réunion de la Commission d'exposer à ses membres notre situation, de façon à obtenir de leur part une mesure un peu plus clémente.

Dès lors les services reprennent le dossier, d'un œil effectivement plus consensuel. Le 16 juillet, Edmond Sée déclare que « en raison du préjudice que causerait à la maison le refus de projection dans dix salles supplémentaires », il préconise d'accorder des dérogations pour les quatre films. Mais, le 25 juillet, la direction des Beaux-Arts renâcle et rappelle que seule la qualité artistique exceptionnelle d'un film peut justifier ces dérogations. Georges Huisman craint qu'une telle décision n'incite d'autres maisons à demander des dérogations sur des simples critères commerciaux. Il demande donc à Sée de revoir sa copie. Après avoir revisionné les quatre films, Edmond Sée finit par conclure que seul *Duck Soup* pourrait recevoir des fiches supplémentaires, « en raison de son caractère cocasse tout particulier ». Les Beaux-Arts suivent cet avis.

1. Lettre de Henri Klarsfeld à Georges Huisman, datée du 9 avril 1936. Arch. Nat., F[21] 4696 1. a.
2. Dossier Paramount pour *Duck Soup*, *International House*, *I'm No Angel* et *Design for Living*. Arch. Nat., F[21] 4696 1. a.

D'après ces deux exemples, on voit bien l'insistance avec laquelle la Paramount défend ses intérêts. On constate également que le facteur économique a joué dans la décision, même si au terme de la réflexion, Georges Huisman rappelle le fondement du principe établi dans le règlement de 1933 : pour *Big Broadcast* comme pour les quatre films évoqués plus haut, le directeur des Beaux-Arts garde le dernier mot et rappelle à l'ordre Edmond Sée plus prompt à se laisser convaincre par des arguments économiques[1]. Les moyens mis en œuvre par les compagnies américaines pour persuader l'administration sont variés et inventifs. La RKO fait même appel à la vedette du film, Charles Boyer, pour convaincre l'administration d'accorder des visas supplémentaires au film *Cœurs brisés.* La lettre de Charles Boyer met en avant des arguments patriotiques, arguant que « le public français ne pourra qu'être flatté de voir un artiste français connu en vedette dans un film d'une aussi grande importance[2] ». Là encore cependant, c'est peine perdue et l'administration reste concentrée sur les principes de 1933, décidant que le film ne présente pas « un intérêt artistique suffisant pour que cette mesure de faveur soit accordée[3] ».

Un retour en force des films américains sur le marché français ?

Le film parlant anglais est donc plus largement exploité que les décrets ne pourraient le laisser penser : entre 1934 et 1936, 47 films américains ont fait l'objet d'une demande de dérogation de la part des compagnies de distribution et près des trois quarts ont obtenu satisfaction (35 films ont pu être distribués plus largement que dans les quinze salles prévues dans le règlement de 1933). De façon générale, l'évolution de la proportion des films distribués confirme que, pour les dernières années étudiées (1933-1936), le film américain reprend l'avance qui était la sienne avant le passage au parlant[4]. A partir de 1933, la croissance des films américains sur le marché français est constante : de 175 en 1933, ils passent à 222 en 1934 (+ 27 %), 248 en 1935 (+ 12 %) et 251 en 1936 (+ 1,2 %). En quatre ans, la part du nombre de films américains distribués en France augmente de 43 %. Les films américains finissent, en 1936, par représenter 53 % du marché de la distribution en France, retrouvant ainsi le niveau de 1928. Face à Hollywood, le nombre de films allemands stagne autour de 50 par an et les films français entament une décroissance régulière : 143 en 1933, 126 en 1934, 114 en 1935 et 116 en

1. Pour *Big Broadcast*, Edmond Sée écrivait : « la maison Paramount ayant insisté, en faisant valoir le succès exceptionnel obtenu par ce film dans les salles, je crois qu'on pourrait lui accorder les 10 fiches demandées. » Lettre d'Edmond Sée à Georges Huisman, datée du 20 avril 1936. Arch. Nat., F^{21} 4696 1. a.
2. Lettre de Charles Boyer à Edmond Sée, datée du 30 septembre 1935. Arch. Nat., F^{21} 4696 1. a.
3. Lettre d'Edmond Sée à Georges Huisman, datée du 11 octobre 1935. Arch. Nat., F^{21} 4696 1. a.
4. Pour une vue générale, voir l'annexe n°2 : « Films américains, français et allemands présentés en France entre 1924 et 1936 ».

1936, perdant près de 20 % de présence sur le marché français. La part du cinéma français dans la distribution, qui était encore de 34 % en 1933 est tombée à 24 % en 1936.

Pour une analyse plus détaillée, l'étude des statistiques fournies par *La Cinématographie française* est compliquée pour ces dernières années en raison de la délicate distinction entre films doublés et films en version originale. Deux difficultés se sont présentées à nous. D'une part, la distribution d'un film peut se faire de façon simultanée en version doublée ou originale. Certes, les auteurs de ces statistiques indiquent, par le biais d'étoiles, si les films ont été distribués dans les deux versions, mais, après vérification, ces étoiles sont parfois placées de manière peu rigoureuse, notamment pour l'année 1935. Si l'on s'en tient à ces étoiles, on atteint un total de 303 films américains distribués en 1935, ce qui ne correspond pas du tout aux 248 présentés ailleurs[1]. Par ailleurs, il convient de se méfier de la distribution des films en langue originale. Leur présence est importante, certes, mais chaque film ne peut être distribué, *a priori*, que dans quinze salles. Les distributeurs proposent beaucoup de films pour pouvoir satisfaire plusieurs directeurs, mais leur présence concrète sur les écrans français reste très limitée.

Enfin, l'analyse des compagnies de distribution, pour les années 1934 et 1936[2] montre que l'écrasante domination des distributeurs américains ne s'est pas amoindrie. En 1934, on trouve encore, parmi les plus importantes compagnies de distribution, une société française – Pathé-Consortium – mais les sept autres sont américaines. On y trouve, par ordre d'importance, la Paramount (46 films), la MGM et Fox (33 chacune), la Warner (27 films), Universal (25), les Artistes Associés (21) et la Columbia (18). Seule la RKO fait, cette année, figure de parent pauvre, en ne distribuant « que » 11 films, ce qui représente déjà beaucoup plus que la moyenne des compagnies françaises. A elles toutes, ces huit compagnies américaines concentrent près de la moitié du marché de la distribution en France : elles distribuent 48 % des films. En 1936, la situation n'a pas changé : 49 % des films distribués en France passent par les *Big Five* et les *Little Three* (234 films sur 476). Hormis la Columbia qui, en 1936, n'a distribué que 2 films, et les Artistes associés, 19, toutes les *Majors* américaines distribuent plus de 25 films cette année-là. Plus significative que la moyenne – tirée vers le bas par la situation atypique de la Columbia – la médiane du nombre de films distribués par les compagnies américaines est de 31, un chiffre supérieur à celui de n'importe quelle compagnie française.

Pour compléter ces informations qui montrent la domination croissante des compagnies américaines et de leurs films sur la distribution en France, il nous faut les croiser avec les rares mais précieuses données que l'on peut recueillir concernant l'exploitation cinématographique. En effet, l'influence des films américains sur

1. Ces incertitudes nous ont conduit à renoncer à un tableau détaillé des compagnies de distribution pour l'année 1935.
2. Annexe n° 38 : « La distribution en France en 1934 » et Annexe n°39 : « La distribution en France en 1936 ».

les écrans français ne peut se manifester qu'au niveau de l'exploitation, puisque des films peuvent être distribués sans être exploités, ou en étant exploités de façon confidentielle. Afin de mieux saisir l'état de l'exploitation en France à la fin de la période, *La Cinématographie française* présente un bilan des films ayant produit les meilleures recettes en 1936 :

	Titre	Réalisateur	Année de production	Pays de production	Maison de production
1	*César*	Marcel Pagnol	1936	France	Les Films Marcel Pagnol
2	*Appel du silence*	Léon Poirier	1936	France	S.A.C.I.C.
3	*Le Roi*	Pierre Colombier	1936	France	Les Films Modernes
4	*Mayerling*	Anatole Litvak	1935	France	Concordia Productions cinématographiques
5	*Veille d'armes*	Marcel L'Herbier	1935	France	Impérial Films Productions
6	*Les Temps modernes*	Charlie Chaplin	1935	Etats-Unis	United Artists
7	*Marinella*	Pierre Caron	1936	France	Société Forrester-Parant
8	*Les Bas-fonds*	Jean Renoir	1936	France	Films Albatros
9	*La Porte du large*	Marcel L'Herbier	1936	France	Productions Alliance
10	*Un de la légion*	Christian-Jaque	1936	France	Productions Calamy

Tableau 12 : Dix films ayant entraîné les meilleures recettes en 1936[1]

Le bilan établi par *La Cinématographie française* est clair. Les films ayant entraîné les meilleures recettes pour les exploitants français en 1936 sont majoritairement français : neuf films sur dix sont français. Seul le film de Chaplin, *Les Temps modernes*, a réussi à se hisser à la sixième place des meilleures recettes. Pour le public, les films les plus attrayants sont donc visiblement français. Si les films américains ont pu reconquérir le marché français, ce ne sont néanmoins pas eux qui ont le plus de succès en France. Pour entraîner de si bonnes recettes, ces dix films ont dû rester longtemps sur les écrans et être présents sur l'ensemble du territoire national, un tel succès ne pouvant être que parisien. Quelle est, dès lors, la place réelle des films américains sur les écrans français ?

Pour répondre à cette question, nous avons décidé de reprendre la méthode esquissée en première partie et d'étudier la programmation parisienne pour une semaine précise. D'après les données fournies par *La Semaine à Paris*, nous avons pu reconstituer la programmation parisienne du 7 au 13 février 1936[2]. Cette

1. « Les films champions de 1936 », *La Cinématographie française*, 26 mars 1937, n°960.
2. Cf. Annexe n°42 : « La programmation parisienne du 7 au 13 février 1936 ».

semaine, on assiste à 378 projections, qui correspondent à 210 films différents. A la fin de notre période, *La Semaine à Paris* ne divise plus les films en fonction de différentes catégories[1], les 378 films recensés sont donc indifféremment des courts ou des longs métrages. Notons tout d'abord qu'il y a plus de films sur le marché. Nous sommes passés, toutes catégories confondues, de 289 à 378 projections, soit une augmentation de plus de 30 % de films projetés en dix années. Cet accroissement est principalement dû à la prolifération des salles de cinéma, qui ont été multipliées par deux en dix ans, passant de 109 en 1926 à 221 en 1936. L'augmentation du nombre de films, comparée à l'accroissement du nombre de salles de cinéma, reste donc très limitée, en particulier parce que, en 1936, la plupart des salles ne projette qu'un film par semaine, et non deux, voire plus, comme en 1926.

Sur les 378 films projetés sur les écrans pendant la semaine du 7 au 13 février 1936, nous n'avons pu repérer avec certitude que 359 films. Leur origine se répartit comme suit :

France	165
France/Allemagne	8
Etats-Unis	151
Allemagne	16
Italie	7
Angleterre	6
URSS	3
Autriche	2
Tchécoslovaquie	1
TOTAL	359

Tableau 13 : Films exploités à Paris du 7 au 13 février 1936

Le cinéma français reste donc le plus représenté à Paris où 173 écrans sont occupés par des films français ou des coproductions franco-allemandes, soit 48 % des films dont on a pu repérer la nationalité. Quant aux films américains, ils occupent 42 % des écrans. Cette situation est loin de remettre en cause le regain de vitalité des films américains sur le territoire en français. En effet, la programmation est marquée, comme en 1926, par le grand succès de quelques films français, qui monopolisent un nombre important d'écrans. Parmi les films projetés dans dix salles ou plus, on trouve cinq films français et deux films américains et les quatre films les plus projetés sont tous français, occupant un écran parisien sur six (61 écrans) :

1. Rappelons que, lors de la même analyse pour 1926, *La Semaine à Paris* proposait cinq catégories : drames et comédies dramatiques ; Comédies ; Comiques ; Documentaires ; Films à épisodes. Cf annexe n°7 : « La programmation parisienne du 5 au 12 février 1926 ».

Film	Pays de production	Nombre de salles où ils sont exploités
La Bandéra	France	21
Le Chemineau	France	14
Valse royale	France	13
Bourrachon	France	13
Au Cirque, un jour	Etats-Unis	10
Docteur Socrate	Etats-Unis	10
L'Ecole des cocottes	France	10

Tableau 14 : Films projetés dans dix salles ou plus à Paris (semaine du 7 au 13 février 1936)

La forte présence française sur les écrans parisiens s'explique donc par des grands films d'exclusivité face auxquels la concurrence étrangère ne joue pas ou peu. En revanche, c'est pour tous les autres types de films que la présence américaine se fait sentir. Souvenons-nous qu'en 1926, les salles de circuit fonctionnaient sur un réseau de films produits par leur société. Les salles des circuits Omnium-Pathé-Consortium-Cinema, par exemple, profitaient de leurs salles pour présenter la production Pathé et ne projetaient que rarement des films américains. Au contraire, en 1936, le système ne fonctionne plus. Les salles du circuit Pathé projettent encore quelques rares films récents[1] produits par Pathé-Natan, comme *L'Ecole des cocottes* avec Raimu et *Le Bonheur* avec Charles Boyer, réalisés respectivement en 1935 et 1934. Les salles du circuit projettent également des films, plus nombreux, distribués par Pathé-Consortium-Cinéma, comme le film à succès avec Jean Gabin pour vedette, *La Bandéra.* Mais, contrairement à ce que l'on a pu voir en 1926, les salles du circuit Pathé doivent compter sur les films américains pour compléter leur programme : les films *Au Cirque, un jour,* avec Adolphe Menjou, ou encore le western *La Grande Caravane* sont ainsi régulièrement projetés dans les salles Pathé, aux côtés d'un film français. D'une façon générale, que les salles appartiennent ou non à des circuits, la plupart des exploitants ayant opté pour un double programme y font apparaître un film américain. Sur les 139 salles proposant deux films que l'on a pu reconnaître, 21 projettent deux films français et 14 projettent au moins un film étranger autre qu'américain. Les 104 salles restantes proposent un, voire deux films américains. Les salles appartenant au réseau de Léon Brézillon, la Compagnie générale des cinémas Family Palace – Brézillon, fonctionnent, pour la plupart, sur deux doubles-programmes fixes : un film

1. Des films plus anciens peuvent néanmoins ressortir sur les écrans, comme le documentaire *Cloîtrées* (1933) projeté à l'Impérial-Pathé.

américain sous-titré, *Jeux de mains*[1] avec un film français, *Bourrachon*[2] (Palais des Fêtes, Eldorado) ou le film américain *Seconde jeunesse*[3] conjointement au film français *Debout là-dedans*[4] (Monge, Danton, Ornano). Le principe du double programme, qui consiste à présenter deux films au cours d'une même séance, tourne donc largement à l'avantage de Hollywood, qui se rend ainsi indispensable aux exploitants, même pour les grandes salles parisiennes.

L'importance des films américains est encore plus sensible pour la petite et moyenne exploitation : les films américains exploités dans une ou deux salles seulement sont légion. On compte en effet 161 films exploités une seule fois et 22 films projetés deux fois à Paris. Sur ces 183 films, au moins[5] 91 sont américains, soit près de la moitié. Les films français projetés une ou deux fois représentent, eux, moins de 30 % de l'ensemble. Dans le XX^{e} arrondissement par exemple, on compte trois salles ne projetant que des films américains : l'Avron, le Cocorico et le Luna. Ces trois salles présentent deux films américains chacun. L'Avron semble avoir signé un contrat avec la Fox, lui permettant d'exploiter un des films à succès de Shirley Temple (*Curly Top*, *Boucles d'or*), contre la location d'un film plus confidentiel, *Le roi des Tziganes (El Rey de los Gitanos*, de Frank Strayer). Quant au Luna, il s'est assuré la location, moins coûteuse, de succès anciens de la Warner plus anciens : *Je suis un évadé*[6] et *Prologues*[7]. Le Cocorico enfin appartient au réseau de salles de Léon Brézillon, mis en place depuis 1921. Sa situation, au sein d'un réseau plus large, lui assure probablement une marge de manœuvre plus grande face aux compagnies distributrices, par rapport à l'Avron et au Luna. Le Cocorico peut donc montrer deux films assez récents issus de deux compagnies américaines différentes, la MGM et la Warner Bros.

A Paris, et *a fortiori* en province, la petite et moyenne exploitation s'appuie donc sur les productions américaines, même si les grands succès restent largement français. Précisons enfin que les films étrangers représentés à Paris du 7 au 13 février 1936 sont essentiellement des films doublés. D'après les données fournies par *La Semaine à Paris*, sur les 185 films étrangers, 43 sont projetés en version originale, 4 sont des versions françaises de films allemands ou américains et un film est muet – il s'agit du film allemand *Le Pion*, exploité au Boulvardia, dans le X^{e} arrondissement. La projection de ce film se fait conjointement avec un film parlant (*Au Pays du sourire*, autre film allemand), ce qui nous indique que le film muet est un simple

1. *Hands across the Table* est une réalisation de Mitchell Leisen, avec Carole Lombard et Fred MacMurray, produite par la Paramount en 1935.
2. *Bourrachon* est une production française Florès Film, réalisée en 1935 par René Guissart, avec Meg Lemmonier.
3. *Sisters Under the Skin* est une production Columbia, réalisée par David Burton en 1934, avec Elissa Landi et Frank Morgan.
4. *Debout là-dedans* est une comédie française produite par la compagnie Filba en 1935, avec Bach.
5. Nous n'avons pu repérer l'origine que de quinze d'entre eux.
6. *I am a Fugitive from a Chain Gang*, réalisé par Melvyn LeRoy avec Paul Muni en 1932 et produit par Warner Bros.
7. *Footlight Parade*, production Warner Bros, réalisée par Lloyd Bacon en 1933, avec James Cagney.

complément de programme et non une preuve de l'existence d'une salle encore non sonorisée en 1936. Les 137 autres films projetés sont donc post-synchronisés. Cette semaine de février 1936, près de 75 % des films étrangers sont projetés en version doublée, manifestation exemplaire du succès qu'a finalement rencontré le procédé.

Les compagnies françaises de production peinent à rivaliser avec le nouvel assaut des films américains sur le marché français. Grâce aux films en version originale, les compagnies américaines se font une nouvelle place dans les salles d'exploitation, visant un public ciblé mais nombreux, si l'on en croit le succès de ces films en dehors des seules salles spécialisées. L'étude des meilleures recettes française en 1936 et de la programmation parisienne en février de la même année nous a permis d'éclaircir certains points. Certes, le cinéma américain reconquiert une grande partie des écrans français entre 1933 et 1936, mais les films à succès, ceux qui font venir le public et donc produisent de bonnes recettes, restent en grande partie français. En revanche, l'industrie française du cinéma continue de manquer de films. Si les films américains entrent en masse sur le marché français, c'est pour compléter la deuxième partie des doubles-programmes et pour alimenter en films les petites et moyennes salles qui ne peuvent s'offrir les grands films français, plus coûteux.

Le discours face à la réalité : le cinéma français se trouve de nouveaux ennemis

Un discours anti-américain moins présent ?

Le discours critique sur l'Amérique et Hollywood ne disparaît pas au milieu des années trente. Ainsi, René Arcy-Hennery, dans son chapitre « Vers le règne de la qualité française », éreinte le cinéma américain, en particulier depuis le passage au parlant :

> J'ai aimé jadis, sans réserve, les films américains ; mais, depuis qu'ils parlent, leurs qualités intrinsèques, – leurs mises en scène somptueuses, la valeur imbattable de leurs magnifiques acteurs, leur rythme étonnant – n'arrivent plus à masquer, *au delà du déroulement des faits*, ce qu'ils ont de « rough » et d'insignifiant.

> Sauf quand ils sont réalisés par un Lubitsch, un Mamoulian ou, *tout au plus* trois ou quatre autres, les films américains me laissent une impression de vulgarité des mobiles, des intentions, des buts poursuivis... (…)
>
> Il en résulte en tout cas que, de la plupart des films réalisés à Hollywood, se dégage une impression déprimante d'exercices vains et de satisfactions illusoires : *much ado about nothing !*[1]

René Arcy-Hennery s'en prend ici à la qualité – esthétique, artistique – du cinéma américain, à laquelle s'oppose la qualité du cinéma français[2]. Le film américain est jugé, la plupart du temps, insignifiant, vulgaire, vain, mais il n'apparaît plus comme un danger et une menace pour le cinéma français. Le regain de vitalité des compagnies américaines et la réaffirmation de leur domination sur les écrans français ne semblent pas être perçus par les professionnels français. L'écart entre le ressenti et la réalité est en effet flagrant puisque l'ennemi allemand remplace clairement l'ennemi américain sous la plume des journalistes. On peut percevoir plusieurs raisons à ce changement de perspective. Du côté de l'abandon (relatif) du discours anti-américain, le découragement est peut-être de mise : la rude concurrence américaine serait désormais une évidence, contre laquelle ce ne serait plus la peine de se battre. Par ailleurs, on l'a vu, certaines compagnies américaines ont joué un rôle non négligeable dans la distribution et la production de films français. Le développement de l'industrie française a pu compter, dans une certaine mesure, sur l'appui des Américains, ce qui peut expliquer le relatif adoucissement du discours sur Hollywood.

L'Allemagne, nouvel ennemi cinématographique

L'animosité à l'égard de l'Allemagne peut trouver plusieurs origines. Le contexte politique et diplomatique plus tendu a probablement joué[3]. Mais n'oublions pas que les industries cinématographiques française et allemande coopèrent depuis longtemps, en dépit des tensions qui ont pu exister entre les deux pays. Par ailleurs, l'attitude des professionnels est ambiguë face au Troisième Reich. D'un côté, ils réprouvent et craignent l'autoritarisme de Hitler, mais, d'un autre côté, ils admirent la reconstruction de l'industrie cinématographique menée par son ministre de la propagande, Joseph Goebbels. André de Reusse partage

1. R. Arcy-Hennery, *Destin du cinéma français*, Paris : Société française d'éditions littéraires et scientifiques, 1935, p. 97.
2. Au contraire le cinéma français doit être une « besogne faite avec goût, de travail soigné, de style nerveux, alerte, primesautier, d'œuvre harmonieuse, originale sans recherche apparente et laissant derrière elle une impression de grandeur simple, non pas de chic, mais d'élégance... à la française, quoi ! », R. Arcy-Hennery, *op. cit.*, p. 99.
3. L'arrivée d'Hitler en janvier 1933 est rapidement suivie par une politique de réarmement qui inquiète les Français. En 1936, la réoccupation par la *Wehrmacht* de la zone démilitarisée de la Rhénanie est une entorse supplémentaire aux dispositions du traité de Versailles.

cette ambivalence, la politique étrangère d'Hitler est détestable, sa politique nationale répréhensible... sauf en ce qui concerne le cinéma ! Significativement, un de ses éditoriaux est intitulé « la leçon de l'Ennemi ». Il y dénonce « le dictateur boche » et la stratégie allemande pour déstabiliser la Cinématographie française, mais admire les actions du gouvernement pour redresser le cinéma :

> Epuration des cadres, des finances, des doctrines, des sujets, des diffusions, tout est prévu.
> De l'argent ? L'Etat en fournira à qui voudra.
> Des taxes ? Suppression générale.
> Des dissensions entre organismes ? L'unité de direction en fera oublier toute possibilité.
> Bref, l'âge d'or ![1]

Ainsi, le cinéma allemand, menacé comme la France par la crise économique et par la concurrence américaine, peut désormais espérer de l'avenir, simplement parce que là où les Français ne font que discuter sans appliquer, le Troisième Reich mène une action concrète pour réformer le cinéma national. La France est invitée à prendre exemple sur les réformes menées par Goebbels pour « discipliner » l'industrie cinématographique si elle ne veut pas perdre encore des parts de marché au profit de l'Allemagne. De fait, à partir de 1933, ce qu'on reproche le plus à Allemagne, c'est son attitude protectionniste à l'égard des autres pays européens. Il apparaît bien que le rêve d'un cinéma paneuropéen, déjà bien émoussé, prend irrémédiablement fin à ce moment. Les accords conclus avec l'Allemagne tournent largement à l'avantage de cette dernière. Le décret du 3 novembre 1933 met en application un accord conclu le 28 octobre 1933[2] par échange de lettres entre les ministères des Affaires étrangères, du Commerce et de l'Education nationale. Un accord de stricte réciprocité est établi entre les deux pays. Il porte sur 15 films post-synchronisés et 20 films réalisés dans la langue du partenaire. Or, ce total de 35 films a beaucoup plus servi aux importateurs français qu'à leurs collègues allemands : en 1935, ce sont 72 films allemands qui sont montrés en France (doublés et en version originale), contre seulement 8 films français en Allemagne[3] ! Les données du problème sont bien connues des ministères : le Ministre du Commerce se dit « frappé de la différence considérable qui existait au bénéfice de l'Allemagne entre les importations de films allemands en France et les exportations de films français en Allemagne[4] ». Mais l'étonnement des pouvoirs publics n'empêche pas l'accord d'être reconduit année après année.

A la fin des années vingt, l'Allemagne n'était pas vraiment prise au sérieux dans les milieux

1. A. de Reusse, éditorial de *Hebdo-Film*, 16 septembre 1933, n°912.
2. Il s'agit du décret « au sujet de l'importation et de la présentation en France des films allemands », paru au Journal Officiel du 7 novembre 1933.
3. P. Léglise, *op. cit.*, p. 269.
4. « Note sur l'importation et la représentation en France des films étrangers » datée du 5 juillet 1935. Arch. Aff. Etr., B^{40} 3, dossier 4.

cinématographiques ; elle n'apparaissait pas comme un concurrent pour l'industrie française. Mieux valait alors conclure des alliances pour affronter le seul vrai concurrent : les Etats-Unis. La situation change dans les années trente et l'Allemagne devient une menace. Il est vrai que, au moment du passage au parlant, de 1928 à 1932, les films américains sont plutôt bien représentés en France[1] car l'Allemagne bénéficie alors de son avance technique sur la cinématographie française. L'Allemagne a profité du parlant pour développer, beaucoup plus que la France, son industrie cinématographique et produit notamment un grand nombre de versions multiples à destination de la France, comme nous l'avons vu dans la partie précédente. L'année 1930 est particulièrement sévère pour le cinéma français, la part des films allemands représentant 30 % du marché, contre 13 % pour les films français. Par la suite, néanmoins, la place du cinéma allemand se réduit considérablement : le nombre de films allemands distribués chute brutalement en 1933, passant de 99 à 59 (– 40 %), pour se stabiliser ensuite autour d'une cinquantaine de films distribués par an. La part du cinéma allemand est alors nettement inférieure à celle du cinéma français et représente moins de 12 % du marché entre 1933 et 1936 quand le cinéma français atteint presque les 30 % du marché et que le cinéma américain continue de dominer largement et emporte près de 50 % du marché en moyenne sur les quatre années. Remarquons néanmoins que, en dépit de la baisse très nette du nombre de films allemands distribués, la situation des grandes compagnies allemandes n'est pas mise en difficulté comme ont pu l'être les deux géants français, Pathé et Gaumont. En effet, l'Alliance Cinématographique Européenne (ACE), organe de distribution des films Ufa, garde un poids certain. L'ACE distribue 13 films en 1933, 14 en 1934 et 19 en 1936, retrouvant ainsi la situation qui était la sienne en 1930[2]. En 1936, elle devient même la première compagnie non américaine en terme de nombre de films distribués. La relative bonne santé de l'ACE – et donc de l'Ufa – peut être un autre motif de mécontentement, mêlée d'admiration, face à une industrie cinématographique allemande en difficulté, mais toujours efficacement organisée et centralisée.

La crainte de la cinématographie allemande pose la question des représentations. Les professionnels se représentent l'Allemagne comme une nation ennemie qui va venir envahir les écrans français comme autrefois l'Amérique alors que, en réalité, la place de l'Allemagne reste limitée. C'est paradoxalement au moment où la place de l'Allemagne se restreint que les attaques commencent à se détourner des Etats-Unis pour atteindre l'Allemagne. Au même moment, un autre bouc-émissaire vient expliquer la crise du cinéma français : « l'étranger ».

1. On compte 132 films distribués en 1928, 130 en 1929, 111 en 1930 et 99 en 1932. L'année 1931 accuse néanmoins un affaissement du nombre de films allemands, avec seulement 60 films allemands distribués en France, soit près de 50 % de moins que l'année précédente. Cf. annexe n°2.
2. Cf. Annexes n°36, 37, 38 et 39.

L'ennemi intérieur : les 'étrangers' dans le cinéma français

A partir des années trente, les attaques à l'encontre des étrangers vivant en France et travaillant dans le monde du cinéma se multiplient. Le phénomène prend place dans le contexte plus large d'une xénophobie qui s'étend dans un pays confronté à la crise économique et au chômage[1]. Dans les milieux du cinéma, il s'agit à l'origine de défendre les travailleurs français contre les concurrents étrangers, en particulier les juifs qui fuient l'Allemagne[2]. Dans un éditorial, Paul-Auguste Harlé demande donc que ces étrangers, venus « briguer en France les situations acquises par les nationaux [et] qui se rendent ainsi eux-mêmes indésirables, soient écartés de notre territoire[3] ». Sensible à cette xénophobie ambiante, le ministre Anatole de Monzie diligente une enquête sur l'emploi des étrangers dans la réalisation des films français, dans l'intention, dit-il, « d'éliminer ceux qui se sont montrés "indésirables" et de renvoyer à des pays moins encombrés les étrangers qui veulent s'introduire dans le métier, en surnombre et aux dépens de nos nationaux[4] ». Nous avons trouvé une note expédiée par l'acteur Pierre Juvenet[5] dans le fonds du ministère des Beaux-Arts, qui pourrait avoir été rédigée à l'occasion de cette enquête. Il y dresse une liste d'« agents impresarii du cinéma » et de « directeurs de doublage », afin de dénoncer l'omniprésence des « apaches » et des étrangers. Ainsi trouve-t-on, parmi les agents impresarii deux exemples frappants, un Français et un étranger :

> BLONDY – français – jeune apache inquiétant. 133, boulevard Haussmann – fournisseur des allemands – trafiquant de femmes. (…)
>
> BEHARS (Nicolas) – roumain (?) - 35 ans – 72, avenue des Champs Elysées. Espion, policier, marchand de cocaïne, redoutable bandit, travaille avec les allemands et pour films spéciaux (La Garçonne).[6]

Ces deux exemples pris dans la liste proposée par Juvenet illustrent la dangerosité des étrangers travaillant dans l'industrie française du cinéma ainsi que la collusion de Français (comme Blondy) avec des

1. Ce phénomène bien connu a suscité de nombreux travaux. Pour une vue d'ensemble, voir G. Noiriel, *Le creuset français. Histoire de l'immigration, XIX^e^-XX^e^,* Paris : Seuil, 1988 et R. Schor, *L'opinion française et les étrangers, 1919-1939*, Paris : PUF, 1985.
2. Sur la germanophobie, qui vise d'ailleurs d'abord les victimes du nazisme réfugiées en France, voir R. Thalmann, « L'immigration allemande et l'opinion publique de 1933 à 1936 », in *La France et l'Allemagne, 1932-1936*, Paris : CNRS Editions, 1980, p. 148-172. Sur l'attitude des milieux cinématographiques face aux étrangers, voir G. Vincendeau, « France – Terre d'accueil : l'industrie cinématographique française des années 30 face aux étrangers », in H. Hurst et H. Gassen, *Tendres ennemis. Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne*, Paris : l'Harmattan, 1991, p. 139-145.
3. P. A. Harlé, Editorial, *La Cinématographie française*, 27 mai 1933, n°760.
4. Discours de Anatole de Monzie au banquet des Escholiers, rapporté dans *La Cinématographie française*, 16 décembre 1933, n°789.
5. Pierre Juvenet (1881-1951) : acteur français des années vingt et trente, il joue – essentiellement des seconds rôles – dans des films de Léonce Perret, Marcel L'Herbier ou encore Roger Lion.
6. Note de Pierre Juvenet sur les « agents impresarii du cinéma », [sd]. Arch. Nat., F^21^ 4696 1. b.

intérêts allemands. La deuxième liste de l'acteur inscrit six noms de « directeurs de doublages » dans les compagnies américaines, parmi lesquels, écrit-il, « pas un Français !! » :

> PARAMOUNT (française??) : M. Deutschner et Mlle Goldblatt (allemands)
> METRO-GOLDWIN [*sic*] : Melle Irène Klaukowski (russe). Redoutable
> WARNER BROS : M. A. Woog (hollandais). Le seul convenable.
> FOX-FILM : M. Piperno (américain), 35 ans. Ancien garçon d'accessoires à Paramount, redoutable par sa « bêtise américaine ».
> M. Kartkoff (russe)[1]

L'étude ministérielle débouche sur le décret concernant « la protection de la main d'œuvre française » du 23 avril 1933 qui fixe un nombre précis de travailleurs étrangers pouvant être embauchés dans les divers métiers de la culture (théâtre, cinéma, concerts, cirques) en fonction des branches de chaque industrie[2]. André de Reusse, quant à lui, propose une solution encore plus radicale et prône une « Saint-Barthélémy » pour résoudre le problème des étrangers en France[3]. Le propos, d'abord destiné à protéger les artisans et ouvriers français, s'est entre temps élargi à tous les métiers du cinéma, dont les acteurs, réalisateurs et producteurs. Lucien Rebatet[4], critique musical, théâtral et cinématographique, politiquement marqué à l'extrême droite, offre un exemple particulièrement probant du climat xénophobe et antisémite qui sévit au cours des années trente. Outre ses articles et critiques cinématographiques[5], le journaliste publie, d'août à octobre 1933, dans *Je Suis Partout*, une enquête intitulée « Le cinéma français par ceux qui le font ». Il s'agit d'un ensemble d'entretiens avec des réalisateurs français particulièrement vindicatifs contre les immigrés, comme Julien Duvivier ou Marc Allégret. Parmi eux, Henri Chomette déclare à Lucien Rebatet que, depuis quelques années, la production française est

> entre les mains d'étrangers ou de naturalisés de fraîche date, qui l'ont abandonnée au système des combinaisons orientales.[6]

En 1941, Lucien Rebatet, revient dans *Les tribus du cinéma et du théâtre*, sur l'« invasion juive » dans le monde du cinéma. Si la parution de cet ouvrage est postérieure à notre époque et qu'elle s'inscrit dans un contexte très différent, elle révèle et reprend, à n'en point douter, une grande partie des griefs portés contre

1. Note de Pierre Juvenet sur les « directeurs de doublages », [sd]. Arch. Nat., F[21] 4696 1. b.
2. Décret du 23 avril 1933, reproduit dans *Le Tout-cinéma*, 1934-1935.
3. A. de Reusse, « P.P.C. de Vacances », *Hebdo-Film*, 29 juillet 1933.
4. Lucien Rebatet (1903-1972) : d'abord proche de l'Action française au début des années trente puis de la droite révolutionnaire, l'écrivain-journaliste devient, après la défaite française face au IIIe Reich, une figure du fascisme français. Il écrit notamment dans *L'Action française* (sous le pseudonyme de François Vinneuil) puis dans *Je Suis Partout* où il se plaît à dénoncer l'invasion des étrangers en France, mais propose également des critiques cinématographiques passionnées.
5. Par exemple, sur le film *Prison sans barreau* (dont le scénariste est juif), Lucien Rebatet écrit dans *Je Suis Partout* : « Flanqué de tout un état-major youpin, il a imprimé à ce mauvais mélo ce ton d'odieuse pleurnicherie juive à quoi on reconnaît aujourd'hui tant de films français ». Cité par M. Ciment, *La critique de cinéma en France : histoire, anthologie, dictionnaire*, Paris : Ramsay, 1997, p. 41.
6. Cité par M. Ciment, *op. cit.*, p. 41.

les étrangers dans les années trente. Pour l'auteur, la crise du cinéma français est due aux *leaders* qui ont pris en main le cinéma français au tournant des années trente, en particulier Natan, Osso et Haïk. Ces derniers ont pris la place des représentants du génie français : Gaumont et Pathé, bien sûr, mais également des grands artistes des années dix et vingt comme René Clair, Jacques Feyder, Jean Renoir, Léon Poirier et Julien Duvivier[1]. Puis « la fin de 'l'ère du muet' voit émerger dans Paris de singulières et inquiétantes physionomies[2] », parmi lesquelles celle de Bernard Natan est, pour l'auteur, de loin la plus inquiétante. Natan est au cœur de l'ouvrage et justifie la présence d'un chapitre à lui seul dédié : « le juif chez Pathé ». Sa confession religieuse, ses origines roumaines, sa condamnation pour « outrage aux mœurs », tout concourt pour Rebatet, à ce qu'il soit responsable de la destruction de la maison Pathé. A propos de l'arrivée de Bernard Natan à la tête de Pathé, il écrit :

> Il s'installe dans le fauteuil de M. Charles Pathé qui laisse une affaire en pleine prospérité : une caisse riche de 96 millions et un actif immédiatement réalisable de 392 millions. Les titres de la société, émis à 100 francs, en valent 970, des valeurs de père de famille.
>
> M. Pathé s'en va, remplacé par un Juif. C'est la dernière fois que dans le cinéma français on entend ce mot superbe : un actif. (…) Cinq mois à peine après l'entrée du Juif dans la maison, les quatre-vingt-seize millions d'argent liquide auront disparu. Fit ce ne sera encore qu'une simple entrée de jeu.[3]

Bernard Natan, dans l'ouvrage de Lucien Rebatet, est clairement présenté comme le plus illustre représentant de cette « juiverie cinématographique » à l'origine de l' « abaissement du cinéma français », devenu « moribond sous le fourmillement des bacille judaïques »[4]. Non seulement gère-t-il mal l'entreprise qu'il a héritée de Charles Pathé, mais en plus, afin de conserver son statut de « seigneur de l'époque », il soudoie banquiers, journalistes et hommes politiques :

> Bernard Natan a organisé sa collusion avec les milieux officiels. Avec beaucoup de flair, il s'est introduit dans le monde radical, qui lui paraît le plus corruptible et le plus puissant. On le voit dans des banquets à la droite d'Herriot, qui se lève au dessert pour exalter, la main sur le cœur, l'œuvre du grand Français Natan. La banque Bauer et Marchal, où Natan fait ses inextricables affaires, est aussi celle d'un des plus grands journaux radicaux-socialistes. Tout un réseau de complicités financières et politiques est ainsi tendu autour des opérations des deux frères, leur assurant le secret et l'aide d'une infinité de commissions, sous-commissions, ministères et bureaux.[5]

Les conclusions concernant Natan, « escroc », « dévoreur de millions », sont sans appel et ont, pour Rebatet, valeur d'exemple. L'affaire Pathé-Natan doit convaincre les Français de se méfier « des grandes

1. L. Rebatet, *Les Tribus du cinéma et du théâtre*, (*Les Juifs en France*, IV^e^ tome), Paris : Nouvelles éditions françaises, 1941, p. 16.
2. *Ibid*., p. 19.
3. *Ibid*., p. 21-22.
4. *Ibid.*, p. 28, 42 et 47.
5. *Ibid*., p. 28-29.

déprédations juives, tenant à la fois du banditisme et de la gabegie la plus stupide »,

> Car chez le solitaire Natan, il y avait sans doute aussi du mégalomane et comme chez tous les Juifs cette part de chimères mêlées aux penchants irrésistibles de la race pour la tromperie et le vol qui précipitent finalement leur ruine. Natan peut bien s'être imaginé qu'il prolongerait, étendrait indéfiniment ses fictions, ses tours de passe-passe, que tout ce mécanisme de sociétés fantômes, de cavalerie, de contrefaçons formait réellement ce qu'on appelle une grande industrie. Cette tête juive ne pouvait vraiment pas avoir d'une entreprise une autre conception.[1]

Menant à terme son entreprise de dénonciation de la domination des Juifs, il finit par publier une liste exhaustive des professionnels du cinéma de confession israélite, dans les branches de la production, de l'exploitation, de la distribution, chez les metteurs en scène, artistes, techniciens, etc. Chez Lucien Rebatet, les propos antisémites et xénophobes sont poussés à un degré de violence rare, mais sont tout de même représentatifs d'une ambiance délétère propre aux années précédant la Seconde Guerre mondiale et à laquelle l'industrie cinématographique n'échappe pas. Ainsi, le scénariste et réalisateur, René Arcy-Hennery s'en prend lui aussi avec violence aux réalisateurs étrangers[2] qui prétendent faire des films français, et, de façon plus large, à tous les étrangers venus travailler dans l'industrie du cinéma :

> Rien n'empêche un métèque quelconque, habitant la France depuis quinze jours et dont personne ne connaît les origines et les antécédents, de réaliser des films destinés à des Français *et qui, hors de nos frontières, portent l'étiquette « France » !* (…)
>
> Quand un metteur en scène français, dans son propre pays, veut travailler de son métier *et... gagner sa vie*, il est amené dans la majeure partie des cas à devoir offrir ses services à des métèques venus on ne sait d'où – *ce qui ne laisse pas d'être assez humiliant...*[3]

René Arcy-Hennery, lui-même réalisateur, se sent visiblement menacé, et humilié, par l'immigration de réalisateurs étrangers et, comme Rebatet, semble craindre que l'arrivée massive d'étrangers, non seulement n'empêche les Français de travailler, mais, de plus, ne corrompe la qualité propre du cinéma français.

Le cinéma allemand et les étrangers travaillant en France deviennent les « boucs-émissaires » de la crise du cinéma français. Ils ont donc leur place, dans les discours, aux côtés, voire à la place du cinéma américain comme principale explication à la crise que connaît alors le cinéma français. Le roman *France la doulce* de Paul Morand[4] fait d'ailleurs la jonction entre tous ces discours. On y voit Max Kron, un escroc juif et allemand,

1. *Ibid*., p. 37-38.
2. Parmi les plus fameux de ces réalisateurs étrangers tournant en France, on en trouve qui font leur carrière en France (Max Ophuls) et d'autres qui sont sur la route de Hollywood, comme Fritz Lang et Samuel (pas encore Billy) Wilder, ou de Londres (Alexander Korda).
3. R. Arcy-Hennery, *Destin du cinéma français*, Paris : Société française d'éditions littéraires et scientifiques, 1935, p. 88-89.
4. Paul Morand (1888-1976) : parallèlement diplomate et écrivain, il écrit, pendant l'entre-deux-guerres de nombreux récits de voyages, romans et nouvelles. Son attitude pendant la guerre (Pétain lui confia l'ambassade de France en Roumanie) le poussa à s'exiler en Suisse après la victoire des Alliés.

fraîchement arrivé de Berlin à Paris. Il réussit à se faire passer pour un réalisateur sur un quiproquo, mais quitte la France à la suite de la faillite de la compagnie de production avec laquelle il travaillait. Il rejoint les Etats-Unis avec quelques bobines du film qu'il avait commencé à tourner. Après plusieurs péripéties, il réussit, avec l'aide de la mafia, à vendre son film et s'enrichit. Il revient ensuite en France et y fait triomphe avec son film, *France la doulce*.

Paul Morand y décrit l'industrie du cinéma française comme un milieu cosmopolite, un repaire d'escrocs aux pratiques commerciales douteuses. Les noms Si les « indésirables » sont « cachés dans la vie française comme des larves dans une grosse plante[1] », les réalisateurs et producteurs étrangers sont, eux, des

> margoulins internationaux, (…) maîtres terribles du cinéma, risquant peu, pantins suspendus dans la vie par un fil de téléphone, gagnant presque à chaque coup, marchands du rire standard et des pleurs en série, négociants du sex-appeal, vrais roi de l'ombre imagée.[2]

Quant aux chapitres consacrés à la fuite de Kron en Amérique, ils montrent les liens entre industrie du cinéma et mafia. Le récit de Morand, à l'origine sur la situation de l'industrie cinématographique française, en vient à reprendre les critiques devenues habituelles, sur l'Amérique, les Juifs et les étrangers.

Le contingentement en question

Face à ces angoisses nationalistes et conscients du blocage de la situation, les pouvoirs publics s'efforcent de concilier les différents acteurs français et américains du cinéma. Certaines modifications voient le jour, en particulier au niveau des protagonistes de la politique cinématographique. Elles attestent des efforts de l'administration pour trouver une solution satisfaisante, mais ces bouleversements n'empêchent pas la reconduction des mêmes problématiques et des mêmes tensions d'année en année. Face à la crise, les pouvoirs publics ne répondent que par des solutions qui ont déjà prouvé leur inefficacité.

1. P. Morand, *France la doulce*, Paris : Gallimard, 1934, p. 97.
2. *Ibid.*, p. 205.

Les acteurs de la politique du cinéma français changent : la mise à l'écart des professionnels du cinéma.

Progressivement, le Conseil supérieur du cinématographe, fondé en 1931, perd une partie de ces fonctions au profit de commissions interministérielles. L'espoir d'une collaboration plus nette entre pouvoirs publics et professionnels semble avoir été réduit à néant. Cependant, la chose n'est pas tout à fait nouvelle en ce qui concerne le CSC, puisque ce dernier n'a jamais vraiment fonctionné comme il aurait dû. La première réunion a eu lieu en décembre 1931, mais dès février 1932, le secrétaire général, Paul Grunebaum-Ballin[1], présente sa démission, soulignant déjà un certain nombre de dysfonctionnements. L'organisation du Conseil manque de moyens. Lui-même ne peut mener à bien sa tâche, n'étant ni payé ni même indemnisé ; il n'a ni locaux ni personnel à disposition. Surtout la charge, à laquelle il n'était pas censé se consacrer à temps plein, est lourde : elle « équivalait, en réalité, à la direction d'un très important service administratif qui, pour être pleinement rempli, devrait absorber presque toute l'activité d'un homme[2] ». D'autre part, il regrette le faible rôle du secrétaire général et l'absence de hiérarchie au sein des commissions. Sur ce dernier point, Paul Grunebaum-Ballin se plaint surtout du Service du contrôle et de sa trop grande autonomie :

> Divers incidents – qu'il serait trop long d'énumérer ici – m'ont montré combien la position du Secrétaire général du Conseil Supérieur était fausse, alors qu'il ne disposait d'aucune autorité, même sur le service du Contrôle cinématographique ; qu'il n'était pas consulté sur le choix des personnes appelées à participer à ce Service, ni même informé de leur nomination...[3]

Pour ces diverses raisons, Paul Grunebaum-Ballin en vient à présenter sa démission, à peine trois mois après l'inauguration du Conseil supérieur du cinématographe, et met en lumière les dysfonctionnements de l'institution. De fait, le CSC n'a jamais eu de pouvoir autre que consultatif, ce qui limitait considérablement son action. D'après Paul Léglise, le Conseil finit même par disparaître en 1934[4]. Nous n'avons trouvé aucune trace de cette disparition, ni dans les archives ministérielles, ni dans les périodiques consultés. Au contraire, nous avons repéré, dans *Le Tout-cinéma* de l'année 1934-1935, l'existence d'un « Comité supérieur du cinématographe » qui, d'après la description, semble bien être le Conseil supérieur du cinéma[5]. Certes, une

1. Paul Grunebaum-Ballin (1871-1961) : chef de cabinet d'Aristide Briand à partir de 1904, il travaille notamment sur l'application des lois de la séparation de l'Eglise et de l'Etat. Il est nommé président du Conseil de la Seine de 1911 à 1933, avec une interruption pendant la Première Guerre mondiale. Juriste reconnu, il participe au comité des jurisconsultes de l'administration des Beaux-Arts et réfléchit à l'organisation du cinéma en 1928 (décret Herriot), puis en 1931 (création du CSC) et, enfin, en 1936 (loi Jean Zay).
2. Lettre de Paul Grunebaum-Ballin au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts [Mario Roustan], datée du 22 février 1932. Arch. Nat., F[21] 4691 2. a.
3. *Ibid*.
4. P. Léglise, *Le cinéma et la III[e] République*, Paris : Filméditions, 1970, p. 78. Léglise ne précise pas ses sources.
5. *Le Tout-cinéma* évoque cinq sections qui sont exactement les mêmes que celles du CSC, et mentionne trois vice-présidents, de Jouvenel, Louis Lumière et Maringer, qui se trouvent être les vice-présidents du CSC.

note de la Direction de la Sûreté nationale indique que les Beaux-Arts auraient proposé la suppression du Conseil supérieur[1], mais rien ne nous indique que cette suppression ait eut lieu dans les faits. Que le Conseil ait administrativement disparu ou non, il n'en reste pas moins qu'il perd tout pouvoir. Si nous en croyons nos archives, le Conseil ne s'est même jamais réuni en séance plénière. René Jeanne, dans un article sur « la crise cinématographique » en France, insiste sur la nécessaire collaboration entre cinéma et Etat. A ses yeux, le CSC est, en 1933, déjà moribond :

> Je rappelais le geste timide que le gouvernement français comprenant cette nécessité avait fait en créant le « Conseil supérieur du cinématographe » (…).
>
> La création du « Conseil supérieur » avait provoqué dans le monde cinématographique des réflexions qui manquaient de bienveillance. (…) Depuis lors, le Conseil Supérieur du cinéma a fait faillite, c'est-à-dire que M. de Monzie, ministre de l'Education nationale, a continué à se passer de lui et en un an n'a pas jugé utile de le réunir une seule fois, ce en quoi il n'a peut-être pas eu complètement tort, cet organisme étant composé de telle façon qu'il lui est bien difficile de faire besogne vraiment utile.[2]

Comme l'indique René Jeanne, les attributions à l'origine dévolues au Conseil supérieur du cinéma passent progressivement à d'autres acteurs. Les groupes parlementaires continuent de se réunir et d'influencer la politique française du cinéma. Au Sénat, le Groupe de défense de l'industrie cinématographique, une des sections du « groupe de défense économique », regroupe Eugène Charabot (président du groupe et sénateur des Alpes-Maritimes), Jean Boivin-Champeau (secrétaire et sénateur du Calvados) ou encore Jules Hayaux (sénateur de la Haute-Saône). A la Chambre des députés, le Groupe du cinéma reste actif autour de son président, le socialiste Jean-Louis Breton (Cher), Louis Aubert (Vendée), Léon Barety (Alpes-Maritimes), Alexandre Lefas (Ille-et-Vilaine), André Lorgeré (Côtes-du-Nord) et Jean-Michel Renaitour (Yonne)[3]. En 1932, le groupe réunit 180 membres, divisés en trois sous-commissions : production nationale, exploitation, films d'enseignement[4].

Parallèlement, diverses commissions voient le jour, aux attributions parfois très semblables. Une commission mixte (finances et enseignement), sous la présidence de Louis-Jean Malvy[5], député du Lot, est créée en 1932, à l'origine dans l'idée de créer un centre national de production. Progressivement cependant, ses attributions vont s'élargir, prenant en compte la situation générale du cinéma et le règlement de la

1. « Note pour M. le Directeur Général » [de Nativel, du 3e bureau de la Sûreté], datée du 25 juillet 1934. Arch. Nat. (Fontainebleau), MOSCOU 1994 0500, art. 1424.
2. R. Jeanne, « La crise cinématographique », *La Revue des deux mondes*, 1e septembre 1933. BnF-ASP, Collection Rondel, 8° Rk-640.
3. La liste des membres des groupes parlementaires est précisée dans *Le Tout-cinéma* pour l'année 1934-1935.
4. J. Vidal, « Quel sera le programme du groupe cinématographique à la Chambre ? », *L'Intransigeant*, 18 juin 1932.
5. Louis-Jean Malvy (1875-1949) est député radical du Lot de 1906 à 1919 puis de 1924 à 1940. Il participe également à plusieurs gouvernements, essentiellement avant la Grande Guerre, en tant que sous-secrétaire d'Etat à la Justice et à l'Intérieur, ministre du Commerce puis de l'Intérieur. Après 1926, il n'occupe plus aucune fonction gouvernementale et se consacre entièrement à ses mandats de député et de maire.

question du renflouement de la GFFA. Une autre commission, créée par le ministère du Commerce par arrêté du 15 septembre 1934, est chargée d'étudier un nouveau statut du cinéma. Dirigée par le directeur des Affaires commerciales et industrielles, Roger Fighiera, elle réunit des représentants des ministères des Affaires étrangères, de l'Education nationale, de l'Intérieur, du Travail, des Finances et du Commerce[1]. Comme cette dernière, la plupart des commissions sont interministérielles et non parlementaires. Les commissions sur le contingentement se réunissent au ministère du Commerce[2] et ne regroupent que des membres de l'administration. La réunion du 23 juin 1933 par exemple réunit des représentants des ministères de l'Education nationale (Emile Bollaert et René Gadave, respectivement directeur général et sous-directeur des Beaux-Arts), des Affaires étrangères (Christian de Charmasse, de la sous-direction des Relations commerciales et Yves Chataigneau, du Service des Œuvres), du Commerce et de l'Industrie (Henri Chaumet, directeur du Personnel, de l'Expansion commerciale et du Crédit et Marie Jules Dunan de la direction des accords commerciaux) et enfin de l'Intérieur (Nativel, du 3e bureau de la Sûreté Générale). Elle est présidée par Jean Louyriac, sous-directeur de la direction des accords commerciaux (ministère du Commerce)[3].

Cette mise à l'écart des professionnels est difficilement vécue par les syndicats. Certes, la Chambre syndicale continue de conseiller officieusement les pouvoirs publics, mais le Syndicat français des directeurs a plus de difficultés à se faire entendre et compte essentiellement sur la publication qu'elle finance, *L'Ecran*. Au moment de la préparation du contingentement pour l'année 1933-1934, Maurice Landeau regrette en effet l'absence d'espace de conciliation entre les différentes parties :

> Aucune date n'est fixée quant à présent pour une réunion au Conseil Supérieur du Cinéma, qui semblait pourtant avoir été créé dans le but de permettre aux représentants des différentes branches de l'industrie d'exposer leur opinion sur les mesures envisagées et de défendre les intérêts dont ils ont la charge.
>
> Nous persistons à croire que des décisions aussi lourdes de conséquences ne sauraient être élaborées *dans le mystère le plus complet*, que nous sommes d'ailleurs bien décidés à percer.[4]

De fait, certains représentants syndicaux peuvent être consultés en amont, mais aucun ne participe plus aux délibérations et aux négociations sur le contingentement.

1. Arrêté du 15 septembre 1934, paru dans le *Journal Officiel* du 6 octobre 1934.
2. Rappelons ici que c'est désormais le ministère du commerce qui est chargé de l'application des décrets de contingentement.
3. Compte rendu de la réunion interministérielle du 23 juin 1933. Arch. Nat., F21 4695 B 2. b.
4. M. Landeau, « L'importation en France des films étrangers sera-t-elle interdite pendant un an ? », *L'Ecran*, 24 juin 1933, n°892.

La préparation du contingentement pour l'année 1933-1934

Après le décret libéral de juillet 1932, mis en œuvre par Anatole de Monzie, la Chambre syndicale s'affaire dès la fin de l'année pour préparer le contingentement suivant et convaincre les pouvoirs publics de reconsidérer le principe d'un véritable contingentement limitant l'entrée des films étrangers en France[1]. Le 10 octobre 1932, lors d'une réunion du Comité directeur de la Chambre syndicale, Charles Delac annonce avoir pris rendez-vous avec Jean Mistler, alors sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, et demande à ses collègues quelle attitude adopter. Paul Keim, représentant la branche distribution de la Gaumont-Franco-Film-Aubert, et Bernard Natan l'exhortent alors à « se montrer très énergique en face des pouvoirs publics qui ne semblent pas se soucier des graves dangers actuellement courus par les producteurs français », en particulier au sujet des films doublés qui, selon eux, « éloigne[nt] du cinéma un nombre de plus en plus grand de spectateurs »[2]. La volonté de la Chambre syndicale de remettre en cause le principe de la réciprocité inquiète les exploitants et *L'Ecran*, porte-parole du Syndicat français, demande « L'Union de l'exploitation[3] », « L'Union des intérêts cinématographiques[4] » et sonne « le glas de mort du contingentement[5] ». Le principal argument des pourfendeurs du contingentement est élaboré à ce moment pour être repris jusqu'à la fin des négociations. Pour les directeurs de salles indépendants, un contingentement plus sévère ne servirait à rien au vu des premiers résultats du contingentement libéral de juillet 1932 pour six mois :

1. Rappelons que le décret de contingentement pour l'année 1932-1933 ne fixait pas de limitation à l'entrée des films étrangers, mais imposait le principe de la réciprocité : les pays étrangers imposant des contingentements se voyaient imposer des limitations quand au contraire les pays régis par le libre échange pouvaient faire entrer en France autant de films qu'ils le souhaitaient.
2. Compte rendu de la réunion du Comité directeur de la Chambre syndicale du 10 octobre 1932, reproduit en partie dans *L'Ecran*, 7 janvier 1933, n°868.
3. Titre de l'éditorial, *L'Ecran*, 24 décembre 1932, n°866.
4. Titre de l'éditorial, *L'Ecran*, 14 janvier 1933, n°869.
5. Titre de l'éditorial, *L'Ecran*, 21 janvier 1933, n°810.

Films autorisés pour toutes les salles	
Films français	100
Films parlés en français tournés à Berlin	12
Anglais (doublés)	4
Américains (doublés)	17
Allemands (doublés)	2
Autres (versions, muets, sonores, commentés)	14
TOTAL	**149**
Films autorisés pour cinq salles à Paris et cinq salles en province	
Allemands	18
Américains	49
Autres	8
TOTAL	**75**

Tableau 15 : Films au-dessus de 900 mètres visés par la commission de contrôle du 1e juillet 1932 au 31 décembre 1932[1]

Pour six mois de pleine liberté, la déferlante tant annoncée de films étrangers sur les écrans français n'a pas eu lieu. Maurice Landeau s'amuse des anciennes déclarations des défenseurs du contingentement, dont les arguments sont désormais « réduit[s] à néant » :

> D'après leurs déclarations publiques, le marché français devait être, était même submergé par les films doublés écrasant sous leur avalanche la malheureuse production française. M. Diamant-Berger n'annonça-t-il pas la présence en France de 800 films doublés pour la prochaine saison.[2]

Maurice Landeau voit au contraire dans ces statistiques une confirmation « éclatante » de toutes les prévisions de l'exploitation et de l'inutilité du contingentement. De fait, si l'on en croit les statistiques fournies par la commission de contrôle, en six mois, les deux tiers des films d'exploitation générale présentés à la censure sont français. Certes, les films en version originale font basculer la balance – si l'on prend en compte les films en VO, seuls 44 % des films présentés à la censure seraient français –, mais les différences de régime d'exploitation entre films parlés en français et en version originale biaisent ces résultats. Pour Maurice Landeau, « la vérité éclate » et les « lamentations sur l'inexorable mort du film français » ne sont plus de mise. Pourtant, du côté de la Chambre syndicale, on ne perd pas espoir.

1. Statistiques fournies par un communiqué officiel du sous-secrétariat aux Beaux-Arts, reproduites dans *L'Ecran* du 21 janvier 1933, n°810.
2. M. Landeau, « Le glas de mort du contingentement », *L'Ecran*, 21 janvier 1933, n°810.

Au début de l'été 1933, les discussions reprennent dans les cabinets ministériels. La commission interministérielle est formée en juin, réunissant, comme on l'a vu plus haut, des représentants des ministères concernés. La Chambre syndicale est convoquée et remet une note rapportant le procès-verbal des séances des 14 et 21 juin 1933 et enregistrant les desiderata des sections des producteurs, des distributeurs et des directeurs. Les vœux se répètent d'une année sur l'autre et révèlent l'absence de coopération entre chaque branche de l'industrie, même au sein de la Chambre syndicale[1], mais une proposition va déchaîner les passions au cours de cet été de 1933. Considérant que trop de films sont déjà sur le marché (200 films français soumis à la censure, 400 films introduits en France depuis juillet 1932, selon la Chambre syndicale), à tel point que « tous les directeurs de salles, sans exception, ont leurs programmes arrêtés pour plus d'une année », le Comité directeur de la Chambre syndicale propose que :

> Dans ces conditions, et puisque les chiffres fixés pas le décret de contingentement ne sont valables que pour une année, n'y aura-t-il pas lieu, à titre exceptionnel, et pour régulariser le marché, *qu'aucun film étranger* (…) *doublé ou devant être doublé*[2] *ne soit autorisé jusqu'au 30 juin 1934.*[3]

L'annonce de la proposition de la Chambre syndicale suscite le soulèvement des exploitants, réunis dans l'Union des Chambres syndicales des théâtres cinématographiques. *L'Ecran* consacre plusieurs de ses numéros à la proposition de la Chambre syndicale et semble penser que les pouvoirs publics sont sur le point de l'accepter. Le 1e juillet, dans un éditorial en forme de déclaration de guerre, Maurice Landeau déclare que « l'action commune est engagée » et incite chaque directeur à intervenir personnellement et à faire jouer le réseau professionnel ou parlementaire[4]. La semaine suivante, il s'adresse aux pouvoirs publics et les enjoint de ne pas céder à cette « monstrueuse demande » qui provoquerait

> La Fermeture, la Ruine de la plupart des salles de France ;
> La mise en tutelle de toute l'exploitation indépendante par les trusts ou autres circuits. [5]

Le combat contre le contingentement, avec ses armes qui ont déjà fait leur preuve, est engagé : télégrammes envoyés par toutes les délégations de province, lettres aux parlementaires[6], contacts avec les

1. Chaque section mène le combat en fonction de ses seuls intérêts : les producteurs demandent une limitation à 100 films étrangers ; les distributeurs à 100 films américains, mais veulent s'occuper eux mêmes de la gestion des permis d'importation ; les directeurs de salles demandent la suppression de toute forme de contingentement, etc.
2. Lors de la réunion, la première version de ce vœu concernait tous les films étrangers parlant français, tous les films doublés ou les versions multiples, mais pas les films en version originale. L'interdiction des films étrangers a après été restreinte aux seuls films doublés.
3. « Note sur le contingentement pour l'exercice 1933-1934 », présentée par la Chambre syndicale française de la cinématographie, datée du 22 juin 1933. Arch. Nat., F[21] 4695/B 2. b. Nous soulignons.
4. M. Landeau, « Le contingentement », *L'Ecran*, 1e juillet 1933, n°893.
5. M. Landeau, « Le contingentement : l'interdiction des films étrangers », *L'Ecran*, 8 juillet 1933, n°894.
6. C'est, cette fois, le sénateur des Alpes-Maritimes, Eugène Charabot, également président du groupe de défense du cinématographe au Sénat, qui reçoit les protestations de la Fédération des directeurs de cinémas du département du Midi. Lettre réexpédiée par Charabot

ministres en charge, etc. Face à cette effervescence, les pouvoirs publics restent calmes, et, ce, pour une raison très simple :

> Ces protestations, motivées par des déclarations de la Presse, visaient la prohibition totale de tout film étranger, ce qui n'a jamais été envisagé.[1]

De même, les représentants du cinéma américain à Paris s'étaient alarmés du projet de la Chambre syndicale et s'en étaient inquiétés auprès des ministères en charge du contingentement. Jean Louyriac (direction des accords commerciaux, ministère du Commerce) et Christian de Charmasse (direction des relations commerciales, ministère des Affaires étrangères) ont ainsi reçu des lettres de l'ambassadeur des Etats-Unis à Paris (Jesse Isidor Strauss[2]) pour le premier et de Harold L. Smith pour le second. La réponse de Christian de Charmasse montre, elle aussi, que le projet de la Chambre a été rapidement écarté :

> Cette question [la prohibition complète des films étrangers pendant un an] a fait l'objet d'un examen attentif de la part des différentes administrations intéressées du Gouvernement de la République (…).
>
> Je suis heureux de faire savoir à Votre excellence que le Gouvernement français n'a pas songé un seul instant à retenir les suggestion [*sic*] de la Chambre Syndicale réclamant la prohibition des films étrangers.[3]

La commission interministérielle a donc sereinement mené son enquête auprès des différents partenaires sociaux (Chambre syndicale, Syndicat français des directeurs, Société des auteurs de films, Union des artistes) afin de trouver une solution qui satisfasse tout le monde. Lors de la réunion du 11 juillet 1933, sont précisés les *desiderata* des principaux intéressés[4] :

Producteurs	Contingent de 100 films doublés
Distributeurs	Contingent de 100 films doublés américains
Auteurs	Contingent de 120 films doublés (30 par trimestre)
Artistes	Contingent de 50 films doublés
Directeurs	Liberté d'importation (pour les films doublés comme pour les films en VO) Seule restriction envisagée : interdire l'importation de films édités depuis plus de seize mois.

Tableau 16 : Réclamations des différentes branches de l'industrie pour le contingentement 1933-1934

à Anatole de Monzie, datée du 13 juillet 1933. Arch. Nat., F[21] 4695/B 1. d.

1. Compte rendu de la réunion interministérielle du 11 juillet 1933. Arch. Nat., F[21] 4695/B 2. b.
2. Jesse Isidor Strauss (1872-1936) : co-propriétaire avec son frère de la célèbre enseigne de grands magasins *Macy's*, il a été nommé par Roosevelt comme ambassadeur à Paris en 1933, succédant à Walter E. Edge.
3. Lettre de la direction des relations commerciales (ministère des Affaires étrangères) à Jesse Isidor Straus, ambassadeur des Etats-Unis à Paris, datée du 22 juillet 1933. Arch. Nat., F[21] 4695/B 2. b.
4. *Ibid*.

La commission doit, encore une fois, trancher entre des intérêts et des requêtes diamétralement opposés et c'est finalement le point de vue majoritaire, celui du contingentement, qui est adopté. La commission interministérielle adopte le principe du contingentement des films doublés, mais remplace le système des fiches d'importation par un nouveau procédé :

> Il a été décidé que la répartition du contingent serait faite par un Comité interprofessionnel suivant des modalités à inscrire dans le décret. Ce comité sera composé de représentants des intéressés français (producteurs, distributeurs, auteurs, artistes, musiciens et directeurs de salles) avec une répartition équitables des producteurs et des consommateurs.[1]

Les représentants des ministères concernés par le cinéma imaginent là une assemblée professionnelle chargée de répartir les fiches. Cette proposition marque l'intention de redonner aux professionnels du cinéma un pouvoir plus important. Par ailleurs, l'avant-projet de décret présenté par la commission à cette même séance du 11 juillet prévoit un maximum de 70 films doublés par semestre et ne précise pas de limitation numérique pour le nombre de salles pouvant passer des films en version originale. Ces films pourraient donc passer dans toutes les salles, avec, pour seule contrainte, la nécessité d'obtenir une autorisation spéciale pour chaque représentation au ministère de l'Intérieur.

La version définitive du décret est signée le 22 juillet 1933 et reprend une partie des propositions de l'avant-projet[2]. Le décret, signé conjointement par les ministres du Commerce, des Affaires étrangères, de l'Intérieur et de l'Education nationale, revient à une limitation chiffrée pour les films post-synchronisés étrangers, fixée à 70 films par semestre (art. 3). Comme dans l'avant-projet, cette limitation s'opère donc par semestre et non pour une année entière. Le principe de réciprocité s'applique toujours pour les « pays étrangers où l'exploitation des films français est soumise à des restrictions ». Pour ces pays-là, des accords particuliers doivent être négociés (art. 4). Ces dispositions reprennent les propositions de la commission interministérielle. En revanche deux aspects ont été occultés, ceux qui étaient les plus audacieux. La liberté d'exploitation des films en langue étrangère est abandonnée et la réglementation reste la même. Le nombre de salles est simplement augmenté : les films en version originale peuvent désormais être projetés dans cinq salles dans le département de la Seine et dix dans le reste du pays et, comme on l'a vu plus haut, des dérogations peuvent être accordées pour que certains films en version originale puissent être exploités plus largement (art. 5). Par ailleurs, la création du Comité interprofessionnel est, elle aussi, abandonnée et ne rencontre d'ailleurs pas un grand écho dans la presse. Le commerce de films reste donc entièrement aux mains de l'Intérieur et du Commerce (art. 6) et les « demandes de contingentement[3] » doivent se faire auprès

1. *Ibid*.
2. Cf. Annexe n°40 : « Le décret de contingentement pour la saison 1933-1934 ».
3. Les distributeurs voulant introduire un film doublé en France doivent remettre un dossier comprenant : le scénario, le texte du

de la Commission de contrôle cinématographique[1]. La restriction de 70 films par semestre n'est pas très importante : 140 films doublés autorisés pour une année, c'est beaucoup plus que ce qui avait été réellement importé pour l'année cinématographique 1932-1933. Au cours de cette année, 116 films étrangers doublés avaient été distribués en France, 29 lors du deuxième semestre de 1932 et 87 lors du premier semestre de 1933[2].

L'annonce du décret provoque étonnement et mécontentement. Dans *Comœdia*, un journaliste anonyme manifeste sa surprise : il « attendait quelque chose de beaucoup plus compliqué et certainement de gros changements dans l'économie générale de la profession », tandis que le décret s'oriente « vers un certain libéralisme qui donne pleinement satisfaction aux désirs des directeurs de salles »[3]. Déçue, la Chambre syndicale estime, quant à elle, que la limite de 70 films doublés par semestre n'est pas suffisamment importante. Quant aux exploitants, ils se réjouissent de « l'échec complet de la proposition présentée par M. Delac » et de la « déroute des extrémistes du contingentement[4] », mais regrettent l'abandon du principe du libre échange. L'argumentation des représentants de l'exploitation entre ici en contradiction avec sa position antérieure. L'Union des exploitants clame en effet que le nombre de 140 films doublés n'est pas suffisant, et prend pour preuve la saison précédente. En 1932-1933, « l'exploitation avait disposé d'environ 130 films doublés[5] ». Ce nombre s'est, d'après l'Union, avéré insuffisant et les exploitants ont manqué de films, certains ont même dû revenir aux films muets ! L'argument est bancal. En effet, la saison 1932-1933 était celle du libre-échange, celle pendant laquelle les exploitants ont pu projeter autant de films étrangers qu'ils le souhaitaient, sans restriction. Le nombre de 130 films doublés reflète bien, semble-t-il, les besoins réels de l'exploitation. C'était d'ailleurs le premier argument déployé au début des négociations, pour la saison 1933-1934, par les exploitants qui clamaient qu'ils n'avaient pas *besoin* des films doublés et que ces derniers étaient loin d'envahir le marché et les écrans français.

dialogue original et traduit en français, une pièce constatant le paiement de la taxe d'importation, la « justification de l'origine lorsque l'origine déclarée semble douteuse », ainsi que les fiches de visa.

1. « Contingent des films postsynchronisés : renseignements sur les modalités d'application du décret du 22 juillet 1933 ». Arch. Nat., F[21] 4695/B 2. b.
2. « Le marché français : premier semestre 1933 », *La Cinématographie française*, 24 juin 1933, n°764.
3. « Le nouveau décret de contingentement des films étrangers. Aux restrictions prévues, le nouveau décret oppose un régime libéral », Comœdia, 23 juillet 1933. BnF-ASP, 8°Rk 689.
4. M. Landeau, « Le contingentement », *L'Ecran*, 29 juillet 1933, n°897.
5. En réalité, 116. Lettre ouverte de l'Union des chambres syndicales françaises des théâtres cinématographiques, publiée dans *l'Ecran* du 29 juillet 1933, n°897.

Les contingentements suivants

Pour la préparation des contingentements suivants, Charles Delac convoque au premier semestre de l'année 1934 les maisons américaines faisant partie de la Chambre syndicale afin de mettre en place une commission chargée de trouver un accord. En dépit de l'invitation de Delac, les représentants américains ne participèrent jamais à cette commission. Au sein de la Chambre syndicale, Marcel Vandal[1] produit un « Plan de réorganisation et de protection de l'industrie cinématographique française[2] », présenté à une réunion officielle le 25 mai 1934[3]. Dans ce long rapport, Vandal énumère les différentes mesures déjà tentées en France et à l'étranger pour la protection du cinéma national et propose un plan d'ensemble ambitieux, dont nous reprenons ici les principales mesures[4]. Il s'agit tout de d'abord, comme « mesure préliminaire et d'urgence » d'interdire les importations de films étrangers pendant trois mois. Ensuite, de remplacer le contingentement actuel par un contingentement à la distribution et à l'exploitation, chacun étant obligé de distribuer et exploiter un certain nombre de films français. A ces mesures, s'ajoutent une élévation de la taxe à l'importation. A la suite de l'annonce de ce rapport, Henri Klarsfeld (directeur de la location à la SAF Paramount), Bavetta (Administrateur-délégué de Fox-Europa) et les autres représentants des maisons américaines donnent leur démission de la Chambre syndicale[5] et fondent en janvier 1935 un organisme de distribution commun à toutes les compagnies franco-étrangères, l'« Union syndicale des distributeurs de films », dirigée par Georges Lourau, représentant de la Société des films sonores Tobis[6]. Dans la lettre où Klarsfeld fait part de sa démission, ce dernier dénonce « un contingentement draconien[7] ». Le Syndicat français, quant à lui, dénonce un rapport extravagant, ses statistiques erronées et ses propositions irréalisables. L'ordre du jour de l'assemblée générale du 6 juin 1934 est clair, elle

CONFIRME ses précédentes décisions concernant le Contingentement des films dont elle a

1. Marcel Vandal (1882-1965) : producteur, il crée avec Charles Jourjon la firme Cinéma-Eclair, puis, après la Première Guerre mondiale, fonde avec Charles Delac la Société des films d'Art.
2. Le « Plan de réorganisation et de protection de l'industrie cinématographique française » [mai 1934] a probablement été, par la suite, transmis à la Commission interministérielle pour l'élaboration du statut de la cinématographie, car on l'a trouvé avec d'autres documents concernant cette commission pour l'élaboration du statut. Arch. Nat. (Fontainebleau), MOSCOU 1994 0500, art. 1424.
3. Il s'agit d'une réunion interministérielle sise au ministère du Commerce, chargée de préparer le contingentement où sont présents des représentants syndicaux.
4. Les autres propositions concernent la protection de la main-d'œuvre française, l'interdiction du blind et block-booking, l'organisation d'un Office central de distribution des films français à l'étranger, etc.
5. Le récit des évènements est celui de Marcel Vandal, signataire du projet de la Chambre syndicale. La vision est donc probablement partisane, mais aucune autre source ne nous permet de donner un autre point de vue. Lettre de Marcel Vandal publiée dans *Hebdo-Film*, 16 juin 1934, n°951.
6. Le comité directeur de l'Union syndicale des distributeurs de films est composé de Georges Lourau (Tobis), Henri Klarsfeld (Paramount), Marcel Sprecher (SELF), Alexandre Stein (MGM), Emile Ratisbonne (grands spectacles cinématographiques) et L. Layon (Fox). *Hebdo-Film*, 2 février 1935, n°980.
7. « M. Henri Klarsfeld démissionne de la Chambre syndicale », *La Cinématographie française*, 2 juin 1934, n°813.

> toujours réclamé la suppression ;
>
> REPOUSSE les propositions de la Chambre Syndicale tendant à substituer au régime actuel une accumulation de mesures protectionnistes : suppression temporaire de toute importation, contingentement à la salle, majoration des droits de douane, détaxation réservées aux films français.
>
> DEMANDE, si la suppression du régime actuel ne peut être obtenue, que le contingentement des films post-synchronisés soit porté à 325 films pour l'année cinématographique 1934-1935 et que le nombre des passages autorisés pour les versions originales des films étrangers soit élevé à 100, sans distinction entre Paris et la Province.[1]

Outre les erreurs « grossières » que relève Raymond Lussiez lors de cette Assemblée générale, le président du Syndicat français regrette que, une fois encore, les mesures de protection ne soient conçues que par et pour les producteurs, distributeurs et exploitants appartenant aux grands circuits comme Pathé-Natan ou GFFA, qui d'ailleurs, comme il le précise avec ironie, sont « les plus gros consommateurs de ces films étrangers dont ils veulent nous interdire l'usage ». Chiffres à l'appui, il démontre en effet que Pathé-Natan a distribué et fait exploiter dans ses salles françaises 58 films américains[2] pendant la saison 1933-1934 [3]!

Le projet de la Chambre syndicale est donc encore une fois rejeté par les exploitants et les Américains. Il ne semble pas avoir été réellement pris en compte par les pouvoirs publics, car nous n'en avons trouvé aucune trace dans les archives du ministère du Commerce, de l'Education nationale ni des Affaires étrangères, mais seulement dans les papiers de la Commission interministérielle pour l'élaboration du statut de la cinématographie. Le décret finalement signé le 21 juin 1934 est donc en deçà, pour les producteurs du moins. La situation est reconduite presque à l'identique, pour une période de six mois. Ce sont désormais 94 films doublés par semestre qui peuvent être distribués en France, au lieu de 70. L'article concernant les films projetés en version originale ne changent plus, mais une exception est introduite à l'égard des dessins animés, qui peuvent être librement projetés dans toutes les salles de France. La bienveillance des pouvoirs publics à l'égard des dessins animés s'explique probablement par le succès des films de Walt Disney et, en particulier, des premiers courts métrages représentant le personnage de Mickey Mouse, apparu en 1928 dans *Steamboat Willie*.

Les décrets de contingentement ne changent plus ensuite, et les dispositions du décret du 21 juin 1934 sont reprises le 24 novembre 1934 puis le 27 mai 1935. La décision de produire, désormais, des décrets de contingentement valables pour un semestre seulement s'explique par la nécessité de réorganiser l'industrie

1. Compte rendu détaillé de l'assemblée générale du Syndicat français. Réunion du 6 juin 1934. Reproduit dans *L'Ecran,* BnF-ASP, Collection Lapierre, 4°COL 77/114 (1).
2. Raymond Lussiez précise que Pathé-Natan a distribué 25 films produits par la Paramount, 13 par la MGM, 8 par Universal, 7 par Warner Bros et 5 par la Fox.
3. Compte rendu détaillé de l'assemblée générale du Syndicat français. Réunion du 6 juin 1934. Reproduit dans *L'Ecran,* BnF-ASP, Collection Lapierre, 4°COL 77/114 (1).

française du cinéma. En effet, une note de la direction de la Sûreté nationale indique que

> M. Huisman a fortement insisté sur la situation très difficile du cinématographe en France ; sur sa demande expresse, le contingent qui, généralement, était annuel, n'a été prévu que pour six mois car, a-t-il dit, il importe, avant le 1e janvier 1935, de régler certaines questions indispensables.[1]

Concernant la réglementation du cinéma étranger en France, le *statu quo* est donc privilégié. La reconduction du décret de juin 1934 a lieu à la demande des exploitants[2] et des Américains[3], mais répond aussi au désir des pouvoirs publics de réorganiser le cinéma français, tout en envisageant de nouvelles formes de protection.

Au moment où la crise économique atteint la France et son industrie cinématographique, les films américains reconquièrent sans peine les écrans français, en version doublée ou originale. Mais, paradoxalement, au même moment, on a pu noter une atténuation du discours anti-américain et un transfert de la haine vers les Allemands et les étrangers travaillant en France. Face aux difficultés que rencontrent les compagnies françaises, les pouvoirs publics ne proposent pas encore de solution innovante et les contingentements se ressemblent et se succèdent d'année en année, malgré un climat de plus en plus hostile aux mesures de protection du cinéma français imaginées jusqu'alors. Il est désormais temps de proposer des mesures plus ambitieuses pour le cinéma français, sa protection à l'égard des cinématographies étrangères, mais surtout son développement.

1. « Note pour M. le Directeur Général » [de Nativel, du 3e bureau de la Sûreté], datée du 25 juillet 1934. Arch. Nat. (Fontainebleau), MOSCOU 1994 0500, art. 1424.
2. Le 7 novembre 1934, Raymond Lussiez envoie un courrier au Ministre du Commerce et lui demande de prendre une décision rapide pour le premier semestre de 1935. Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger. 07/1, 462.
3. Le 17 octobre 1934, l'Ambassade des Etats-Unis demande « que le traitement qui sera accordé aux productions cinématographiques américaines au cours des six premiers mois de 1935 [soit] au moins aussi favorable que celui qui leur aura été réservé durant le deuxième semestre de l'année en cours ». Reproduit dans une lettre des Relations commerciales (Affaires étrangères) à M. Fighiera, président de la commission interministérielle chargée du statut de la cinématographie française. Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger. 07/1, 462.

Chapitre 10. Nouvelles orientations pour la protection du film français

Devant la baisse des recettes, les faillites et l'omniprésence des cinématographies étrangères en France, les professionnels et les pouvoirs publics ne tardent pas à réagir. Tous prennent en compte les échecs des années passées et proposent de nouvelles façons de sortir de la crise. Les réflexions, les projets qui voient le jour à ce moment là sont d'un ordre nouveau car, à une stratégie purement défensive (réduire l'importation de films étrangers), s'ajoute une ambition plus constructive qui permettrait un développement de la production française, condition *sine qua non* de l'éviction des films étrangers.

Le temps des propositions et de la conciliation

Le contingentement ne fédère plus aussi largement qu'auparavant. Les indépendants – qu'ils soient exploitants, distributeurs et producteurs – regrettent notamment la mainmise des grandes compagnies françaises sur la Chambre syndicale ainsi que leur influence auprès des pouvoirs publics. Surtout, le contingentement a fait son temps. Son application a, depuis 1928, progressivement démontré qu'il n'était pas ou plus adaptable au marché français.

Le contingentement en France : une application impossible ?

L'application du contingentement s'avère problématique. Le contrôle peut être complexe, comme on l'a vu avec le *Chant du berceau*, exploité au Paramount, dont le doublage n'était « révélé » qu'à la toute fin, souvent coupée par les projectionnistes. Il peut aussi être inopérant. Dans un rapport intitulé « La protection

du film américain par les pouvoirs publics français », Henri Diamant-Berger reproche aux ministères français de faire, « sciemment ou non, le jeu de l'industrie cinématographique américaine, supérieurement organisée pour trouver partout les amitiés les plus utiles[1] ». Le cinéaste y indique, à propos des films projetés en langue étrangère, qu'« aucun contrôle n'est exercé et cette mesure est restée lettre morte ». Henri Diamant-Berger, pourtant pendant un temps favorable au contingentement, conclut donc, en 1934, à l'inefficacité, voire à la dangerosité d'un système, qui « ne peut aboutir qu'à des tripotages ou à des scandales » parce que, en étant aux mains de l'administration, il a perdu tout son sens :

> Que les contingents soient vendus par des ministres ou par des chefs de bureau, nous n'en voulons plus. Le mot seul suffit déjà à donner la nausée. Nous avions réclamé autrefois le contingent au bénéfice des producteurs, le contingent venant récompenser automatiquement le fabricant et constituant une prime en lui donnant le contrôle de l'importation, mais on a su éviter cette mesure.[2]

Enfin, dans cette longue lettre, Henri Diamant-Berger souligne un certain nombre de ces « tripotages », en particulier au niveau de la douane – qui n'appartient pourtant pas *stricto sensu* au « système du contingentement ». Selon le cinéaste, la taxe *ad valorem* de 20 % sur les films, votée en 1920 par le Parlement, serait perçue de façon peu rigoureuse, la Direction des douanes évaluant la valeur des films[3] à 25 000 francs quand Henri Diamant-Berger l'estime à cinq millions pour les films américains et trois millions pour les films français. Le responsable de cette « affaire scandaleuse » serait un employé corrompu de la direction des douanes :

> Les détails de cette affaire scandaleuse seront fournis par le simple examen des dossiers à la direction des douanes. On y verra que l'expert en douane est l'employé d'une Société étrangère et si l'on effectue une petite perquisition au siège de cette Société, on verra que cet expert reçoit trois cent mille francs par an de frais de représentations. On se demandera peut-être quels sont les frais de représentations d'un expert en douane, et peut-être en le questionnant comprendra-t-on l'attitude des bureaux qui reçoivent les subsides en question. [4]

Cet expert en douanes, M. Olivier, dont le nom est précisé par la suite, n'en est pas, d'après Henri Diamant-Berger, à son premier acte de concussion. Il travaillait en effet précédemment pour Pathé et aurait obtenu du ministère de l'Intérieur le décret ministériel imposant le film ininflammable, type de pellicule fabriqué uniquement par Pathé. Désormais administrateur de la maison américaine Kodak[5], il est accusé par le

1. Lettre de Henri Diamant-Berger au ministre des Finances datée du 17 mai 1934 et accompagnée du rapport : « La protection du film américain par les pouvoirs publics français ». Arch. Nat (Fontainebleau), MOSCOU 1994 0500, art. 1305.
2. *Ibid*.
3. La valeur des films renvoie à la valeur de la fabrication moyenne des films.
4. Lettre de Henri Diamant-Berger au ministre des Finances datée du 17 mai 1934 et accompagnée du rapport : « La protection du film américain par les pouvoirs publics français ». Arch. Nat (Fontainebleau), MOSCOU 1994 0500, art. 1305.
5. En réalité, il n'a pas vraiment changé de poste, la branche de fabrication de pellicule de Pathé s'étant fait rachetée par Kodak, pour former la Pathé-Kodak.

cinéaste d'œuvrer, d'une part pour la réduction de la valeur des films américains, afin qu'elles paient une moindre taxe douanière, et d'autre part de repousser l'application du décret sur le film ininflammable, pourtant institué à sa demande : « Kodak employa le même personnage [que Pathé] et les mêmes moyens dorés pour faire suspendre les décrets qu'il avait fait prendre[1] ». L'accusation de Diamant-Berger est grave mais n'est pas prise au sérieux par les pouvoirs publics. Le directeur de la Sûreté nationale y voit des allégations « dénuées de tout fondement », tout comme le chef de cabinet du ministre des Finances qui reproche à Diamant-Berger de « ne produi[re] ni un commencement de preuve ni même de simples présomptions ». S'il nous est impossible de vérifier la véracité des accusations portées par le cinéaste français contre l'administration française, la seule existence de cette lettre est riche d'enseignements. Elle révèle en effet un climat de méfiance à l'égard des pouvoirs publics, accusés de protéger le film américain et de ne pas appliquer les lois destinées à protéger le film français. La législation, visiblement inapplicable, doit donc être changée.

Le contingentement perd ses partisans

Le principe même du protectionnisme en matière de cinéma connaît critiques et contestations, même de la part de personnalités de prime abord favorables au contingentement, comme Henri Diamant-Berger. A leurs yeux, le contingentement n'a pas produit les effets escomptés, puisque le cinéma américain domine encore sensiblement les écrans français, et aurait même eu des conséquences négatives pour le développement du cinéma français à l'étranger. L'échec du contingentement est en effet patent. Il ne s'est pas accompagné d'une croissance suffisante de la production française. En Allemagne, le contingentement fonctionne mieux car les directeurs peuvent s'appuyer sur une production nationale en progression régulière et ne sont pas tributaires de la production étrangère. La production française peut-elle vraiment se développer grâce au contingentement sans pénaliser l'exploitation ?

Chez certains professionnels, jusque-là farouches partisans du contingentement, on note aussi un changement. Les journalistes tout d'abord changent leur fusil d'épaule et démontrent désormais l'inanité des mesures de protection du film français qui ont été prises. Ainsi, André de Reusse :

> Il faut se rendre à l'évidence : le contingentement – qui était notre plus admirable bouclier à des époques où nous ne sûmes pas nous en servir et où, de toutes mes ardeurs, j'en défendais le principe – est aussi inopérant, aussi dangereux, aussi maladroit qu'il est, par ailleurs,

1. Lettre de Henri Diamant-Berger au ministre des Finances datée du 17 mai 1934 et accompagnée du rapport : « La protection du film américain par les pouvoirs publics français ». Arch. Nat (Fontainebleau), MOSCOU 1994 0500, art. 1305.

> impossible à organiser. Il y faut donc franchement renoncer : je le condamne, pour ma part, aussi avec la même loyauté que j'employais jadis à le défendre.[1]

Il attribue son changement d'opinion à des raisons économiques – le contingentement « va à l'encontre des besoins du marché » – mais ne fait guère de propositions alternatives bien concrètes. Charles Delac se range, lui aussi, à l'idée que le contingentement est plus néfaste qu'efficace, et ce dès 1933. Son changement d'avis semble être lié à un voyage qu'il a effectué aux Etats-Unis. En avril 1933, il est chargé, dans le cadre d'une mission officielle, d'étudier « l'état de la cinématographie américaine, en vue de favoriser une entente toujours plus étroite des intérêts franco-américains[2] ». C'est à cette occasion qu'il tient pour la première fois des propos hostiles au contingentement et qu'il se montre favorable au libre commerce. Lors d'un entretien donné à *Variety*, il déclare que

> La France fit la loi de contingentement pour protéger l'industrie cinématographique, encore en enfance. Les cinématographistes français sont maintenant assez bien établis pour être capables de se tenir. C'est pourquoi, maintenant, il n'y a plus de raisons pour ne pas ouvrir un peu les portes, ce qui permettrait le commerce libre. La France n'est cependant pas prête à les ouvrir toutes grandes au monde en matière de cinéma. C'est parce que d'autres pays en Europe ont des restrictions pour le commerce des films que les français ont dû, au moins, répliquer en partie. Mais l'Amérique n'a pas de restriction envers les films français. Et les films américains, avec la production française, suffirait à alimenter les salles françaises.[3]

Chartes Delac est donc favorable à une plus large liberté de circulation des films entre les deux pays. Selon lui, l'industrie française du cinéma est désormais suffisamment solide et peut se passer de la protection offerte par le contingentement. Par ailleurs, Delac explique plus loin que son souhait de voir les barrières s'effondrer doit se faire au bénéfice de la France, qui devrait, enfin, accorder plus de soin à l'exportation de ses films, en créant par exemple des agences à l'étranger. Cette position est cependant rapidement mise en minorité – en 1933 en tout cas – par le reste de la Chambre syndicale. Le président Delac doit donc accepter la solution du contingentement, respectant ainsi le choix des adhérents du syndicat.

Les propositions des exploitants : une enquête de La Cinématographie française

Afin de prendre en compte les intérêts de tous les groupements, les enquêtes se multiplient auprès des professionnels. Ainsi, Paul-Auguste Harlé lance un « appel consultatif à tous les hommes du métier du cinéma

1. A. de Reusse, Editorial de *Hebdo-Film*, 16 juin 1934, n°951.
2. *Hebdo-Film*, 22 avril 1933, n°895.
3. Article de *Variety* cité dans *La Cinématographie française*, 6 mai 1933, n°757.

en France », mais dont les principaux participants sont des exploitants. Il s'agit d'un questionnaire portant sur divers sujets (intervention des pouvoirs publics, contrats de locations, contingentement, etc.). Les questions 9 et 10 nous intéressent tout particulièrement :

> 9° Etes-vous d'avis que le marché cinématographique français doive être librement ouvert à la concurrence étrangère ?
>
> 10° Si non, êtes-vous partisan d'une protection des intérêts des travailleurs du film, de leurs employeurs, de l'art français, par un des moyens suivants ou une combinaison de ces moyens :
>
> A. Contingentement à l'entrée des films étrangers
>
> B. Droits de douane et détaxe correspondante des salles passant des films français
>
> C. Pourcentage de films français imposés aux loueurs et aux salles
>
> D. Pourcentage obligatoire de collaboration artistique et technique par des travailleurs français pour chaque film.[1]

On voit clairement ici quelles sont les options possibles pour la protection du film français. Outre le traditionnel contingentement des films à l'importation, on propose donc une taxation à l'entrée en France, une détaxation pour les salles projetant des films français ou une obligation de passer un certain nombre de films français distribués, et, pour la question de la protection des travailleurs français, l'obligation d'embaucher un quota minimum de nationaux. Le problème de la protection du film français se pose donc désormais de façon plus complexe qu'en 1928. L'industrie du cinéma, consciente des échecs des décrets de contingentement passés, réfléchit à des solutions jusque là rarement envisagées. Le 2 juin, Harlé publie des résultats temporaires. Il hiérarchise les principales attentes des professionnels :

> 1° Réorganisation
>
> 2° Assainissement
>
> 3° Détaxe, et surtout celle du film français en guise de contingentement
>
> 4° Liberté des échanges
>
> 5° Collaboration de toutes les branches
>
> 6° Favoriser la main-d'œuvre française.[2]

Les demandes des directeurs sont donc claires. Il faut d'abord réorganiser l'industrie, et, en premier lieu, la production française, qui doit produire de meilleurs films, susceptibles de mieux plaire aux spectateurs. Au cours du processus de réorganisation du cinéma français, il faut également « assainir » l'industrie, probable allusion aux scandales financiers et moraux qui ont entaché le milieu, en particulier l'Affaire Bernard Natan et trouver des moyens pour souder les différentes branches de l'industrie. Enfin, concernant l'embauche de la main-d'œuvre, il faut favoriser les travailleurs français. La question de la protection du film français arrive en

1. P.-A. Harlé, *La Cinématographie française*, 19 mai 1934, n°811.
2. P.-A. Harlé, *La Cinématographie française*, 2 juin 1934, n°813.

troisième et quatrième position des préoccupations des directeurs, ce qui confirme, si besoin était, l'anxiété dans laquelle sont plongés les exploitants vis-à-vis du contingentement. La solution privilégiée semble être une libre concurrence et la détaxe pour les salles passant des films français.

La question de la protection du film français est reprise dans le numéro suivant, ce qui permet d'affiner les résultats[1]. 196 directeurs ont répondu au questionnaire lancé par Harlé. Parmi eux, 114 (58 %) souhaitent que le marché français soit ouvert à la libre concurrence, 61 (31 %) ne le souhaitent pas et 21 directeurs (11 %) sont plutôt d'accord, mais seulement si on ajoute quand même des restrictions. Parmi les mesures que l'on pourrait adopter pour protéger le film français, la proposition du contingentement reçoit un « non » presque unanime. 170 directeurs ont donné leur avis sur la proposition des « Droits de douane et détaxe correspondante des salles passant des films français » : 72 directeurs (42 %) y sont opposés, 47 (28 %) favorables et 51 (30 %) y sont favorables mais formulent tout de même diverses réserves (non précisées dans l'article). Par ailleurs, l'autre mesure qui avait été évoquée (un pourcentage imposé de films français par salle) n'est pas du tout reprise dans cet article, ce qui semble montrer que personne ou presque n'a privilégié cette solution. Ce « sondage », réalisé auprès de près de 200 directeurs de salles, n'est certes pas représentatif de l'ensemble des exploitants français, mais il peut néanmoins nous donner une bonne idée des attentes des directeurs. La majorité des personnes ayant répondu au questionnaire est favorable à la libre concurrence des cinématographies étrangères sur le territoire national. Si néanmoins il doit y avoir protection, les directeurs préfèrent miser sur des droits de douane payés par les distributeurs. Ces deux propositions ne sont guère originales, ce sont celles que l'on lit dans les bulletins des syndicats de directeurs dès les années vingt. Cependant, la troisième proposition reprend une idée jusqu'alors systématiquement repoussée[2], il s'agit d'une détaxe pour les salles projetant des films français. L'Etat encouragerait ainsi les directeurs de salles à projeter des films français. La perte financière causée par l'achat de films français (films plus chers, recettes peut-être moins importantes que pour des films américains) serait contrebalancée par les économies faites sur la taxe d'Etat.

L'entente ?

Les échecs du contingentement relancent les discussions entre professionnels. Pour sortir de l'impasse

1. P.-A. Harlé, *La Cinématographie française*, 9 juin 1934, n°813.
2. Cette idée avait fait l'objet de deux projets de lois, déposés par Maurice Bokanowski en 1920 puis par Gaston Gérard en 1930.

dans laquelle semble se trouver le cinéma français, les professionnels essaient d'imaginer de nouvelles solutions, plus susceptibles de satisfaire chaque branche et de faire l'unanimité. On a vu que, parmi les principales requêtes des directeurs, figurait l'espoir d'un meilleur dialogue, d'une plus grande collaboration entre les différentes branches de l'industrie cinématographique. De fait, un certain nombre d'unions vont voir le jour au cours des années 1934-1936. Cette idée de l'union des intérêts des différentes branches de l'industrie française du cinéma n'est pas aussi éloignée de notre sujet qu'il n'y paraît, car le fondement du discours prônant l'Union reste celui de la défense du cinéma français contre les cinématographies étrangères : comment développer le cinéma français, comment le protéger, sinon en unissant les forces éparses de la cinématographie française ?

Le regroupement le plus important est la « Fédération nationale du cinéma français » dont la première réunion se tient le 25 avril 1934[1]. La Fédération est présidée par Henri Clerc[2], auteur dramatique et député qui s'est fait connaître au sein de la Chambre des députés comme en dehors en tant que défenseur du cinéma français, notamment avec la parution d'un article intitulé « Il faut sauver l'industrie française du cinéma ! », paru dans *Paris-Soir* en août 1933. Il y décrit la situation « alarmante » de l'industrie cinématographique française, avant de faire des propositions qui se rattachent toutes à l'idée d'une intervention plus nette de l'Etat dans les affaires cinématographiques :

> Désormais, l'Etat français ne peut plus avoir, vis-à-vis de l'industrie du film, le magnifique détachement dont on voit aujourd'hui le résultat. Ne pas vouloir que l'Etat intervienne dans les entreprises privées, comme le réclament les économistes libéraux, c'est très joli... à condition que les autres Etats en fassent autant. Or ce n'est un secret pour personne que la production cinématographique a bénéficié, dans les pays où elle a atteint le plus de perfection, Allemagne, URSS, Etats-Unis, de l'appui direct ou indirect des pouvoirs publics.[3]

Parmi les propositions de Henri Clerc, on compte notamment l'idée d'un crédit national pour la production qui sera reprise par Maurice Petsche et Guy de Carmoy. A la suite la parution de l'article dans ce quotidien à grand tirage, Henri Clerc devient un personnage incontournable avec sa « Fédération nationale du cinéma français », chargée de représenter les intérêts des différentes branches de l'industrie et de coordonner leurs actions. Lors de la première réunion de la Fédération, les missions de ce nouveau groupement sont définies. Au-delà des ambitions générales de représentation auprès des pouvoirs publics, de réorganisation de l'industrie, on trouve également la volonté de constituer

1. Réunion évoquée dans l'article « L'ordre sortira-t-il du désordre actuel ? », *La Cinématographie française*, 28 avril 1934, n°808.
2. Henri Clerc (1881-1967) : membre de l'administration des Finances dès 1906, élu député de Haute-Savoie de 1932 à 1936, il participe notamment aux discussions concernant les finances et les Beaux-Arts, appartenant à la sous-commission du cinéma. Parallèlement à ses activités politiques, il mène une carrière d'auteur dramatique qui lui permit de devenir vice-président de la Société des auteurs dramatiques, de 1938 à 1941.
3. H. Clerc, « Il faut sauver l'industrie française du cinéma ! », *Paris-Soir*, 13 août 1933.

> une commission d'étude de la réglementation du marché intérieur du film français (…). Cette commission devra s'inspirer de la nécessité d'assurer à la fois la protection du film Français et de satisfaire aux besoins de l'exploitation.
>
> Dans ce sens, elle devra mettre à l'étude, en vue d'une proposition concrète et rapide aux pouvoirs publics, les différents modes de réglementation possibles du marché du film étranger en France (contingentement, réglementation à l'exploitation, taxation douanière, détaxation à l'exploitation, taxe de doublage).[1]

L'ambition de la Fédération réunie par Henri Clerc reste bien, on le voit, la défense du cinéma français contre les attaques du film étranger. Et c'est dans ce but que la Fédération doit réunir largement des membres jusque là opposés. De fait, elle réunit le député Henri Clerc, le producteur Charles Delac et l'exploitant Raymond Lussiez, ce qui en fait donc le symbole de la réconciliation tant attendue entre exploitants et producteurs d'une part et entre professionnels du cinéma et parlementaires d'autre part. Pour attester de la nouvelle unité corporative, on décide de mettre en scène cette « Union sacrée » pour la défense des intérêts du cinéma. Lors de l'assemblée générale du Syndicat français, le 5 décembre 1934, la tribune réunit toutes les personnalités qui jusque là s'entre-déchiraient : Raymond Lussiez, Charles Delac, Henri Clerc, Georges Lecomte (président de la commission du statut fiscal des spectacles), Mauret-Lafage (président de la Fédération des associations de directeurs de spectacles de province) et André Berthomieu (président de la Fédération des artisans français du cinéma)[2]. Rapidement cependant, la belle union implose. La Chambre syndicale se restructure en octobre 1935 autour de Marcel Vandal et prend un nouveau nom, la « Fédération des Chambres syndicales de la cinématographie française », tandis que la Fédération de Henri Clerc prend le nom de « Comité d'action intersyndicale du cinéma français ». En 1935 toujours, un Comité du film[3], regroupant toutes les branches de l'industrie, se forme pour s'opposer à la Fédération des chambres syndicales. De fait, dès 1933, on assiste à des réorganisations corporatives dans le cinéma français. Paul Léglise a déjà tenté de dégager les principaux groupements, plus ou moins importants, à la longévité plus ou moins grande[4], il ne nous appartient donc pas ici de revenir sur chacun d'entre eux, mais simplement de noter la volonté d'unité des organisations patronales, en dépit des divisions dues à la concurrence menée par Hollywood et l'Allemagne sur le marché français. En dépit de l'implosion des premières tentatives de fédérations et d'unions au sens large de toutes les branches de l'industrie cinématographique française, les projets ambitieux du député Henri Clerc ne sont pas restés sans réponse et trouvent un certain écho au sein des commissions parlementaires mises en place depuis quelques années.

1. Editorial de *Hebdo-Film*, 28 avril 1934, n°944, p. 6.
2. P. Léglise, *Le cinéma et la III^e^ République*, Paris : Filméditions, 1970, p. 92-93.
3. Cf. *infra*, p. 350.
4. P. Léglise, *op. cit.*, p. 115-120.

Des projets nouveaux

L'attitude des professionnels face aux pouvoirs publics reste ambivalente. Spontanément, la plupart d'entre eux continuent de craindre des mesures de l'Etat qui entraîneraient un contrôle accru, en particulier du côté des directeurs[1]. D'autres cependant réclament que l'Etat mette enfin de l'ordre dans une industrie en plein marasme. Ainsi les syndicats des travailleurs, la plupart du temps exclus des réflexions sur la réorganisation de l'industrie, mettent en relief l'incurie des « syndicats des commerçants », « demandent à l'Etat d'imposer l'Ordre là où des méthodes détestables ont provoqué tant de catastrophes financières » et sollicitent « de l'Etat les seules mesures efficaces, les seules capables de mettre fin à une situation lamentable »[2]. Pour remplacer ou pour se superposer aux « opérations héroïques toujours tentées et jamais réussies que furent les contingentements français[3] », on réfléchit à des mesures plus générales. L'accent se porte désormais davantage sur le développement de la production française plutôt que sur sa protection, même si les deux aspects ne sont pas nécessairement exclusifs. Plusieurs enquêtes et plusieurs projets ont été établis au cours de ces années. Les principaux projets en question sont ceux de Maurice Petsche, adopté par la sous-commission du cinéma en juin 1935, et de Guy de Carmoy, adopté par le Conseil national économique en juillet 1936. Tous deux voient le jour, à l'origine, pour trouver une solution à la banqueroute de la GFFA et un nouveau statut au cinéma, mais finissent par proposer une réorganisation complète de l'industrie[4].

1. Ainsi les réponses au questionnaire évoqué précédemment révèlent que les directeurs « sont majoritairement hostiles à l'intervention de l'Etat dans [leurs] affaires » (*La Cinématographie française*, 9 juin 1934, n°813).
2. Note donnée par la Confédération des travailleurs intellectuels et la Fédération du spectacle (au sein de la CGT), [s.d.], Arch. Nat., F^{60} 300.
3. P.-A. Harlé, *La Cinématographie française*, 9 juin 1934, n°813, p. 12.
4. Sur ces deux projets, voir Paul Léglise, *op. cit*., p. 105-114 pour le rapport Petsche et p. 121-134 pour le rapport de Carmoy. L'auteur s'attache cependant surtout au mécanisme juridique des deux rapports. Voir également, sur le rapport Petsche, J. Choukroun, « Aux origines de « l'exception culturelle française » ? Des études d'experts au « Rapport Petsche » (1933-1935) », *1895*, n°44, Varia, 2004, p. 5-27.

Le rapport Petsche[1] *: l'Etat au cœur du développement du cinéma français*

Ce rapport voit le jour au sein de la sous-commission du cinéma. Cette sous-commission mixte (finances et enseignement), présidée par le député du Lot Louis-Jean Malvy, est créée en 1932 pour envisager la création d'un centre national de production. Dès 1932, il s'agit donc de protéger le cinéma français de la concurrence étrangère en encadrant la production, sans avoir recours à des mesures protectionnistes. La sous-commission étudie, par exemple, le projet de Gustave Quinson[2], significativement intitulé : « Etude en vue de la création d'un centre national de production cinématographique française : moyens à employer pour défendre la production cinématographique française contre la concurrence étrangère, qui devient chaque jour plus intensive »[3]. Homme de théâtre, Gustave Quinson propose un système de subvention semblable à celui des théâtres nationaux, mais également la construction d'un centre de production nationale et l'organisation éventuelle d'un circuit national, le tout sous la forme d'une collaboration d'économie mixte, associant des capitaux privés et publics. Certaines de ces idées vont resurgir en 1935, sous la plume de Maurice Petsche, rapporteur du projet final présenté par la sous-commission du cinéma.

Ce projet s'est néanmoins progressivement éloigné de ses ambitions originelles : il ne s'agit plus d'étudier la création d'un centre national de production, mais de « sauvegarder les intérêts moraux et matériels de l'industrie cinématographique » et surtout de régler la question de la faillite de la Gaumont-Franco-Film-Aubert. Comme Gustave Quinson, Maurice Petsche insiste, dès les premières lignes de son rapport, sur la nécessité de protéger la production française. Cette ambition dicte, outre des mesures directes de protection contre la concurrence, des réformes plus larges :

> Protéger la production française contre la production étrangère, c'est non seulement la défendre, mais encore et surtout la replacer dans une position qui lui permette d'affronter, à égalité de chances, la compétition internationale, d'abord sur son propre marché, ensuite sur les marchés extérieurs : c'est l'alléger de toutes les charges parasitaires, dues à une mauvaise organisation économique (…).
>
> C'est compenser l'inégal amortissement des films présentés sur le marché national, c'est étendre les débouchés de cette industrie tant à l'intérieur qu'à l'extérieur.

1. Le rapport Petsche a été publié en annexe au procès-verbal de la séance du 28 juin 1935 de la Chambre des députés, n° 5583, session de 1935, 90 p. Sauf mention contraire, les citations de cette sous-partie sont tirées de ce rapport.
2. Gustave Quinson (1863-1943) : homme de théâtre, il dirige le Palais-Royal, le Gymnase, de Vaudeville et les Bouffes Parisiennes et coécrit des comédies avec Yves Mirande souvent adaptées au cinéma, et parfois même plusieurs fois : *Le Chasseur de chez Maxim's,* a été adapté en 1927 par Nicolas Rimsky et Roger Lion (Films Albatros) puis repris en 1932 par Karl Anton (SAF Paramount). *Embrassez-moi* a été réalisé en 1928 par Robert Péguy (Alex Nalpas) avant de connaître une nouvelle adaptation en 1932 par Léon Mathot (GFFA).
3. L'ensemble du projet est présent dans les papiers de Jean Locquin, qui appartient à cette sous-commission mixte. BnF-ASP, Administration du cinéma et des Beaux-Arts, 4°COL 80/32 (2 et 3). Cependant, Jean Locquin quittant son poste de député de la Nièvre en 1932, nous n'avons accès qu'à ce qui a été étudié cette année là.

C'est, enfin, rehausser la valeur culturelle de nos créations cinématographiques.[1]

Le projet est divisé en quatre parties : la situation du cinéma français (« Etat actuel de l'industrie cinématographique »), les causes expliquant « La crise du cinéma français », « Le cinéma éducatif et de propagande » et, enfin, les propositions énoncées par la sous-commission (« Réorganisation de l'industrie cinématographique »). C'est sur cette dernière partie que nous allons insister. Pour défendre la production française contre la concurrence étrangère, il faut avant tout repenser toute l'organisation du cinéma, au niveau industriel et commercial, mais également au niveau des ministères, car l'éparpillement des diverses directions ministérielles du cinématographe nuit à la cohérence de l'action politique menée. S'inspirant de l'exemple italien, allemand et soviétique, la sous-commission préconise la création d'un Fonds national du cinéma. Cette « société privilégiée d'économie mixte placée sous le contrôle de l'Etat[2] » pourrait aider au financement des films français et faire crédit à la production et à l'exploitation à un taux normal[3]. Parallèlement, pour inciter les producteurs à proposer de meilleurs films, un système de primes aux « films culturels » est imaginé.

C'est ainsi que Maurice Petsche et l'ensemble de la sous-commission du cinéma entendent développer et améliorer le cinéma français. Cette première étape permettrait d'affronter plus sereinement la concurrence étrangère. Mais d'autres propositions visent également à favoriser une défense dynamique de l'industrie française du cinéma. Outre le recours classique au contingentement et la volonté de définir plus précisément la notion de « film français », le projet propose que le Fonds national du cinéma, pour son financement, se charge de l'importation et de la distribution des films étrangers en France. Le Fonds national du cinéma pourrait ainsi évaluer au mieux le nombre de films réellement utiles à l'exploitation et ne pas en importer plus que nécessaire[4].

Les compagnies étrangères installées en France s'insurgent contre cette clause. Un article paru dans *Variety* dénonce la création d'un « Office national du cinéma[5] réduisant la distribution privée à un rôle auxiliaire, contrôlant la production et surtout, tenant en main les recettes[6] ». De même, une lettre de l'ambassade américaine à la direction des Accords commerciaux (ministère du Commerce) souligne l'injustice de cette mesure qui implique que « l'argent dû aux compagnies étrangères serait susceptible d'être retenu et

1. Rapport Petsche, p. 59.
2. *Ibid*., p. 68.
3. Le crédit à l'exploitation devrait permettre l'équipement des salles non encore pourvues d'installations sonores. Pour le secteur de la production, il s'agit d'aider au financement des films grâce à trois formes de crédits : sur film terminé, sur projet de film ou à l'exportation. Sur le mécanisme du Fonds national du cinéma, voir Rapport Petsche, p. 60-73.
4. Rapport Petsche, p. 67.
5. Il s'agit en réalité du Fonds national du cinéma.
6. Article de *Variety*, 11 septembre 1935. Arch. Nat., F^{60} 300.

utilisé uniquement au profit de leurs concurrents français[1] ». Le projet en général suscite l'ire des syndicats patronaux, remontés contre ce qu'ils ressentent comme une étatisation du cinéma. *La Cinématographie française*, notamment, mène campagne contre ce qu'elle présente comme une atteinte aux « principes de la propriété ». Alors qu'elle appelle à « former le FRONT CINÉMATOGRAPHIQUE[2] », une union syndicale se forme en juillet 1935. Le Comité du film regroupe l'Union syndicale des distributeurs de films (groupement des sociétés franco-étrangères, dirigé par Georges Lourau), l'Union des chambres syndicales françaises des théâtres cinématographiques (présidée par Raymond Lussiez) et l'Union syndicale des producteurs (organe opposé à la Chambre syndicale de la cinématographie française, dirigé par Felix Gandéra)[3]. Si les syndicats patronaux s'insurgent contre ce projet et l'interventionnisme qu'il suppose, il n'en est pas de même des syndicats d'artisans, artistes et techniciens qui conseillent, dans une lettre adressée au Président du Conseil, de se méfier de ce Comité du film qui prétend représenter l'ensemble de l'industrie cinématographique française. Au contraire, ce Comité ne représenterait que les intérêts économiques, éclairant d'un nouveau jour le conflit apparu après la présentation du rapport de Maurice Petsche :

> La lutte n'est pas aujourd'hui entre intérêts professionnels français représentant des catégories différentes (…). Il s'agit en réalité d'une opposition forcenée venant de la part de ceux qui représentent des intérêts étrangers ou se solidarisent avec eux et qui ne veulent à aucun prix, des mesures propres à assurer la restauration de la Cinématographie française, aujourd'hui presque frappée à mort.[4]

Le soulèvement d'une grande partie de l'industrie française du cinéma contre le rapport Petsche est également vu avec hostilité par Roger Lesbats[5]. Le journaliste du *Populaire* s'élève contre « tous les profiteurs, tous les ignorants, tous les margoulins qui ont fait du film ce qu'il est devenu[6] » et qui rejettent maintenant le projet de l'Etat pour réorganiser le cinéma qu'ils ont mis en état de faillite :

> Ainsi donc, c'est toujours le cynisme révoltant des capitalistes qui n'acceptent et ne réclament l'intervention de l'Etat que pour les sauver des liquidations et des désastres où leur incapacité, leurs abus et leurs fautes les ont acculés. Pour eux les bénéfices. Pour l'Etat, les pertes.

1. Lettre de Henry C. Mac Lean, attaché commercial à l'ambassade américaine, au directeur des Accords Commerciaux (ministère du Commerce et de l'Industrie), datée du 17 octobre 1935. Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger. 0 7/1 – 462.
2. P.-A. Harlé, « Contre l'intrigue : union, et encore union ! », 19 octobre 1935, n°885.
3. *La Cinématographie française*, 6 juillet 1935, n°870.
4. Lettre adressée au Président du Conseil, datée du 11 octobre 1935. Cette lettre est conjointement signée par la Confédération des travailleurs intellectuels, la Société des gens de Lettres, la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, la Société des auteurs de films, la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, la Fédération du spectacle, le Syndicat général du cinéma, l'Union des artistes dramatiques, lyriques et cinématographiques, l'Union artistique de France, l'Association amicale des techniciens du film et l'Alliance artistique de la cinématographie. Arch. Nat., F^{60} 300.
5. Roger Lesbats (1899-1978) : journaliste et critique d'art. Dans *Le Populaire*, il écrit des articles sur le cinéma et sur la danse. En 1937, il participe au premier jury du prix Louis-Delluc, adressé par les critique cinématographique au meilleur film français de l'année. Après la guerre, il est l'auteur d'ouvrages sur la peinture (Van Gogh, Braque, etc.) qu'il publie sous le pseudonyme de Frank Elgar.
6. R. Lesbats, « Silence aux profiteurs du film ! », *Le Populaire*, 11 octobre 1935, n°4625.

> Est-ce que vraiment le gouvernement va s'incliner devant la mise en demeure des capitalistes et des gangsters du film français ? Est-ce que le gouvernement va renoncer à assainir l'industrie cinématographique et à laisser aux mains d'une poignée de trafiquants un art véritable et un instrument de propagande aussi puissant ?[1]

Le travail de la commission chargée de préparer le statut du cinéma

La violence des échanges au sein de la corporation s'explique d'une part par les mesures audacieuses proposées par la sous-commission du cinéma, mais également par l'existence d'une autre commission, chargée de remplacer le statut du cinéma, resté inchangé depuis le décret Herriot. Or les conclusions de cette deuxième commission apparaissent en octobre 1935, soit peu après le rapport Petsche, paru en juin 1935. Cette commission interministérielle, présidée par Roger Fighiera, directeur des Affaires commerciales et industrielles, est créée par arrêté le 14 septembre 1934 et dépend du ministère du Commerce, avant d'être transférée au ministère de l'Education nationale en mai 1935. Elle regroupe des représentants des ministères du Commerce, des Affaires étrangères, de l'Education nationale, de l'Intérieur, du Travail et des Finances. Nous avons pu en retracer les débats en raison de l'abondance des sources, chaque ministère ayant gardé trace de cette « commission chargée de la préparation du statut général de la cinématographie française »[2]. Afin de mener à bien leur entreprise, les membres de cette commission font appel aux professionnels : syndicats et personnalités de l'industrie du cinéma viennent présenter leurs projets et leurs vœux.

La préparation d'un nouveau statut du cinéma ne semble pas concerner directement notre sujet et la plupart des réunions, débats et interventions s'intéresse à la réforme du régime fiscal du cinéma ou encore aux contrats de location. La thématique de la protection du cinéma français restant au cœur de toutes les réflexions sur la politique du cinéma français, le sujet est cependant loin d'être éludé. Dans son discours d'introduction, Fighiera annonce d'emblée que le but de la commission est de remédier à la situation catastrophique du cinéma français, due en partie aux films étrangers qui « gênent » les producteurs français, sur le marché national comme à l'étranger[3]. Lors de cette première réunion de la commission, la question de la protection

1. *Ibid*.
2. Le fonds principal dans lequel nous avons pu trouver des informations sur cette commission est celui de l'Intérieur (direction de la Sûreté nationale, art. 1424). D'autres papiers la concernant ont pu être dépouillés aux archives du ministère des Affaires étrangères et du Commerce. L'ensemble des documents retrouvés est néanmoins incomplet : certains comptes rendus de réunion nous manquent, ainsi que le projet de statut finalement adopté par la sous-commission pendant l'été 1935.
3. Réunion du 11 octobre 1934 [il s'agit de la première réunion de la commission]. Arch. Nat. (Fontainebleau), MOSCOU 1994 0500, art. 1424.

du film français est au cœur du discours de Fighiera. De fait, lorsque la commission est créée, c'est en partie pour trouver une solution alternative au contingentement, reconduit d'année en année sans modification. Le président revient sur les différentes formes de protection adoptées en France depuis 1933 et propose :

> de renoncer au contingentement en faveur d'une protection douanière qui serait basée non plus sur une valeur déclarée à l'importation, mais sur le succès réel du film (son rendement financier).[1]

L'adoption de cette mesure, finalement retenue après la Seconde Guerre mondiale[2], est cependant différée pour un temps car, comme le souligne Christian de Charmasse, de la direction des Relations commerciales (Affaires étrangères), « il importe de fixer le régime intérieur de l'industrie cinématographique avant de régler la question des importations étrangères ». Pour ce faire, la commission envoie un long questionnaire aux principaux groupements syndicaux, qui viennent ensuite présenter leurs rapports. Tous évoquent, avec plus ou moins de détails, leur vision de la protection du film français. Le Comité d'action intersyndicale du cinéma français, représenté par Henri Clerc, estime que l'introduction des films étrangers doit être libre, pour satisfaire aux besoins des exploitants[3]. A leurs yeux, le film doublé est, de toute façon, moins attrayant que le film français et présente donc un danger limité[4], tandis que les films en version originale ne concernent que « le public restreint des Salles spécialisées de Paris ou de quelques grandes villes de Province ». En revanche, l'Etat doit légiférer sur les pratiques commerciales des maisons étrangères, en particulier sur la méthode du *blind* et *block-booking*. Les arguments du Comité d'action intersyndicale sont repris par l'Union des chambres syndicales de théâtres cinématographiques. Dans son rapport, Raymond Lussiez répète que le cinéma français n'a pas besoin de protection, car le bon film français ne subit pas la concurrence du film étranger, qui ne reçoit pas les faveurs du public[5]. Au même moment, la Chambre syndicale se déclare désormais hostile au contingentement, mais demande l'instauration d'une taxe à l'importation de 50 000 francs et un retour au principe des licences, selon lequel un producteur ayant réalisé un film français pourra recevoir deux permis d'importation[6].

1. Réunion du 11 octobre 1934. Arch. Nat. (Fontainebleau), MOSCOU 1994 0500, art. 1424.
2. Le Centre national du cinéma élabore en 1948 un système d'aide à l'industrie cinématographique française qui s'appuie sur le contrôle des recettes de l'exploitation. La solution choisie diffère cependant de la mesure proposée en 1934 car elle concerne les recettes produites par tous les films exploités en France et pas uniquement les films étrangers (une taxe de sortie des films alimente un compte spécial d'aide à la production et à l'exploitation).
3. « Rapport pour la Commission interministérielle du cinéma », remis par Paul-Charles Biver, secrétaire général du Comité d'action intersyndicale du cinéma français, daté du 13 octobre 1934. Arch. Nat. (Fontainebleau), MOSCOU 1994 0500, art. 1424.
4. Pour le comité d'action intersyndicale, « un examen minutieux des programmes des dernières années amène à constater que jamais plus de 20 films étrangers par an n'ont pu prétendre concurrencer efficacement au point de vue des recettes commerciales les films français de valeur avérée ».
5. « Réponses aux questions posées le 25 octobre 1934 par la commission d'études du statut général de la cinématographie », [s.d.]. Arch. Nat. (Fontainebleau), MOSCOU 1994 0500, art. 1424.
6. « Réponse de la Chambre syndicale française de la cinématographie au questionnaire adressé par la commission chargée de la préparation du statut général de la cinématographie française », datée du 13 novembre 1934. Arch. Nat. (Fontainebleau), MOSCOU

Après avoir entendu les demandes et propositions des différents groupements syndicaux, la commission interparlementaire soumet un projet de statut du cinéma. Ce projet doit, avec les conclusions de la commission parlementaire sur le régime fiscal du cinéma (présidée par le député Georges Lecomte), servir de base à la rédaction d'un décret-loi par le gouvernement. Si le projet final, probablement adopté par la sous-commission pendant l'été 1935, n'a pas pu être retrouvé dans les archives, nous avons néanmoins pu en avoir l'écho par le biais de sources secondaires et de commentaires divers et variés sur l'élaboration du décret-loi. Deux éléments intéressent tout particulièrement notre propos. D'une part, afin de garder le contrôle sur les films français montrés à l'étranger, et donc indirectement sur l'image de la France qu'ils véhiculent, la sous-commission préconise l'existence d'un visa à l'exportation, qui serait accordé par les pouvoirs publics aux distributeurs. Par ailleurs, concernant la protection du cinéma français en France, la sous-commission, renonçant au contingentement, propose une élévation des droits de douane à l'importation. Surtout, l'amendement Lafont – du nom du député Ernest Lafont[1], membre de la commission sur le régime fiscal du cinéma – prévoit une détaxation des seules salles passant un certain pourcentage de films français. Si le visa à l'exportation est dénoncé par les distributeurs, l'amendement Lafont suscite le soulèvement de tous les professionnels du cinéma, sans exception. Une lettre est adressée à la Commission interministérielle du statut général du cinéma pour s'opposer à cet amendement, synonyme de « contingentement fiscal à la salle ». Les signataires représentent dix groupements syndicaux, dont le Comité d'action intersyndicale de Henri Clerc, l'Union des chambres syndicales de théâtres cinématographiques et la Chambre syndicale, « c'est à dire en fait toutes les Associations représentatives de l'industrie et du commerce cinématographiques »[2].

L'été 1935 voit donc, en raison du projet de statut du cinéma comme des propositions du rapport Petsche, le soulèvement de l'ensemble de la profession contre le spectre de l'interventionnisme.

La via media *proposée par le rapport de Carmoy[3] : un interventionnisme, aux accents corporatistes*

Face à la levée de boucliers des professionnels, l'enquête effectuée dans le cadre du Conseil national

1994 0500, art. 1424.

1. Ernest Lafont (1879-1946) : député socialiste de la Loire de 1914 à 1928, puis des Hautes-Alpes de 1928 à 1936, il fut également ministre de la Santé de juin 1935 à janvier 1936.
2. Lettre au directeur général des Beaux-Arts, vice président de la Commission interministérielle du statut général du cinéma, datée du 6 juin 1935. Arch. Aff. Etr., B[40] 3, dossier 4.
3. Le rapport de Guy de Carmoy a été publié au Journal Officiel du 18 août 1936, n°635. Sauf mention contraire, les citations de cette sous-partie sont tirées du rapport publié au Journal Officiel.

économique (CNE) débouche sur le projet de l'Inspecteur des finances Guy de Carmoy. Celui-ci paraît moins révolutionnaire. Tout en proposant un système de caisse de crédit, similaire à celui de Maurice Petsche, il accorde une plus grande place aux associations professionnelles. Le projet, adopté le 17 juillet 1936 par le Conseil national économique, se structure autour de trois parties : « l'organisation et la situation actuelle de l'industrie », « les industries étrangères et l'intervention de l'Etat » et enfin « les solutions » préconisées par le CNE. La conclusion du rapport de Guy de Carmoy repose sur l'analyse de la situation apparemment paradoxale du cinéma français : alors que, du côté de la consommation, le cinéma paraît avoir relativement peu souffert de la crise – il a su conserver une clientèle stable, à la différence des autres formes de spectacle –, les capitaux financiers de la production ont considérablement chuté. Pour rendre au cinéma une situation économique et financière stable, il faut réorganiser toutes les branches de l'industrie et organiser le crédit dont la production a besoin pour financer la réalisation des films. Mais, pour Guy de Carmoy, le crédit ne doit pas organisé par l'Etat mais simplement contrôlé par lui. Il repousse donc l'idée de la création d'une banque spécialisée dans le crédit à la production cinématographique et encourage la tenue d'un registre public de la cinématographie et le contrôle du recouvrement des recettes. La solution préconisée par le CNE, fondée sur le redressement de la production par une réglementation souple appuyée sur une profession organisée, est bien une *via media :*

> Le conseil a été conduit à écarter la solution libérale, l'intervention de l'Etat s'est révélée en effet nécessaire pour mettre fin au régime anarchique de la profession. Il a été par ailleurs hostile à une étroite mise en tutelle de l'industrie cinématographique, en raison du caractère artistique de cette activité et des risques d'exploitation qu'elle comporte nécessairement. [1]

En ce qui concerne la protection du film français contre la concurrence, Guy de Carmoy privilégie la conjonction de différentes méthodes : un contingent réduit de films étrangers pouvant être introduits en France, des droits de douane et enfin une taxe sur le doublage. S'agissant de la protection du cinéma français contre la concurrence, les propositions sont, on le voit, bien moins audacieuses que sur les autres sujets.

A l'inverse du rapport précédent, les propositions de Guy de Carmoy furent très bien accueillies par les professionnels, en particulier parce que l'optique est ici nettement plus corporatiste : ce n'est plus l'Etat qui gère le crédit et le financement de la production, mais un organisme corporatif unique groupant toutes les activités cinématographiques et pourvu d'« attributions d'ordre régalien[2] ». Les réactions favorables des professionnels facilitèrent l'application du projet, qui fut en grande partie réutilisé par Jean Zay[3], mais

1. Rapport de Carmoy, p. 15.
2. *Ibid*., p. 16.
3. La politique du cinéma menée par le Front Populaire et son ministre de l'Education nationale, Jean Zay, s'appuie sur les projets précédemment évoqués, ainsi que sur la commission parlementaire présidée par Jean-Michel Renaitour (déc. 1936-mai 1937). Voir à ce

également par le régime de Vichy[1], sous lequel le poste de chef du Service du cinéma à la vice-présidence du Conseil revient d'ailleurs à Guy de Carmoy[2].

Même si les deux projets suscitent des réactions opposées de la part des professionnels, ils ont tous deux un dessein similaire : protéger le cinéma français en accroissant la production et le rôle de l'Etat dans l'industrie. Les méthodes proposées n'en sont pas moins sensiblement différentes. On peut les résumer ainsi :

	Rapport Petsche (1935)	Rapport de Carmoy (1936)
Rôle de l'Etat	Fort.	Limité.
Développement de la production	Fonds national du cinéma (financement sur projet et garantie de crédit) géré directement par l'Etat.	Caisse centrale de crédit, gérée par un groupement syndical unique et fort.
Attitude face au film étranger	Révision du nombre de films importables. Importation et distribution des films étrangers contrôlées par le Fonds national.	Contingents. Douanes. Taxes sur le doublage.

Tableau 17 : Comparaison des propositions des rapports Petsche et de Carmoy

Valorisation du cinéma français sur les marchés extérieurs

La protection du cinéma français prend donc, à la fin de notre période, un tour plus actif. Il s'agit désormais d'augmenter la quantité et d'améliorer la qualité du film français pour le rendre compétitif. La nouvelle stratégie insiste aussi sur l'exportation du film français afin que, comme ses concurrents américains ou allemands, il puisse bénéficier des recettes sur des marchés étrangers. On trouve régulièrement dans la presse un relevé des films français exploités à l'étranger, afin d'en souligner le faible nombre, ainsi, dans *Le Populaire*, un article sur « Le film français aux Etats-Unis » :

> Pendant les six premiers mois de 1935, 395 films nouveaux ont été projetés sur les écrans français. Sur ce chiffre record (…), il y a 135 étrangers, dont 44 allemands, 26 films anglais, 24

propos le chapitre « Cinéma » dans P. Ory, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire (1936-1938)*, Paris : Plon, 1994, p. 416-469.

1. Cf. J.P. Bertin-Maghit, *Le cinéma français sous l'Occupation,* Paris : Olivier Orban, 1989.
2. A ce titre, il est un des acteurs controversés de la germanisation-aryanisation du cinéma français sous l'Occupation. Cf. J.P. Bertin-Maghit, *Le cinéma français sous l'Occupation,* Paris : Olivier Orban, 1989, p. 34 et sqq. et A. Lacroix-Riz, *Industriels et banquiers français sous l'Occupation. La collaboration économique sous le Reich et Vichy*, Paris : Armand Colin, 1999, p. 401-404.

> de langue espagnole, 16 français, 10 russes, 7 hongrois, 3 suédois, 2 polonais, 1 italien.
>
> Qui donc affirmait que la camelote française se vendait mieux aux U.S.A. ? Vous avez bien lu : 44 films nazis contre 16 films de notre pays ![1]

L'auteur de cet article insiste sur le nombre incroyablement faible de films français, qualifiés de « camelote ». Pour développer le placement des films français à l'étranger, il faut donc, d'une part, aider la production afin de l'améliorer mais également soutenir l'exportation du cinéma français, par des aides publiques ou l'établissement d'agences à l'étranger. La volonté de développer l'exportation du cinéma français était déjà au cœur des deux projets évoqués. Si Guy de Carmoy, au nom du CNE, se contente de regretter l'absence du cinéma français sur les marchés étrangers, Maurice Petsche détaille une politique active d'exportation du cinéma français. Ainsi, le Fonds national proposé par la sous-commission des Finances aurait pour mission d'encourager l'établissement de versions multiples, le doublage ou le sous-titrage pour les films pouvant être exportés. Parmi les attributions du Fonds National, on trouve par ailleurs le « crédit à l'exportation », destiné à venir en aide aux compagnies de production et de distribution désireuses de voir leurs films exploités à l'étranger. Pour développer l'attractivité du cinéma français, les pouvoirs publics vont également lancer des prix nationaux ou internationaux. C'est dans ce but qu'est créé le « Grand prix du cinéma français », organisé par la société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie[2] et la Fédération nationale du cinéma français de Henri Clerc, sous l'impulsion de Louis Lumière[3]. Ce « concours honorifique », inauguré en 1934, devient annuel l'année suivante[4]. Bien qu'organisé par une association privée, son jury est en partie composé de membres de l'administration comme Edmond Sée, président de la commission de contrôle[5]. Le Grand prix du cinéma français est décerné en 1934 à *Maria Chapdelaine* de Julien Duvivier, à *La Kermesse heroïque* de Jacques Feyder en 1935 et à *L'Appel du silence* de Léon Poirier l'année suivante.

Parmi les festivals internationaux, encore plus à même de diffuser un « cinéma français de qualité », on compte le Festival international du film de Bruxelles et, surtout, la Mostra de Venise. La Biennale d'art de Venise, fondée en 1895, s'ouvre au cinéma en 1932 avec la création de la Mostra. Ce n'est que deux ans plus tard, lors de la deuxième édition du festival, que sont attribués des prix, dont le plus important est la Coupe Mussolini. Pour le choix des films, un « Comité d'action artistique », présidé par Louis Lumière, est créé au sein de la Direction générale des Beaux-Arts, représentant des réalisateurs (Marcel L'Herbier, Germaine *Dulac,*

1. « Le film français aux Etats-Unis » (non signé), *Le Populaire*, 30 août 1935, n°4583.
2. La société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie est créée en 1889 par Gustave Larroumet, alors directeur général des Beaux-Arts, et Gustave Sandoz, fondateur du Comité français des expositions. Fondée afin d'aider au développement des arts et d'encourager la collaboration de l'Etat et des initiatives privées, elle organise des concours et des expositions internationales. En 1934, la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie est présidée par Fernand Chapsal, sénateur et ancien ministre du Commerce.
3. Le règlement du concours est reproduit dans *Hebdo-Film*, 23 juin 1934, n°952.
4. *Hebdo-Film*, 1e décembre 1934, n°972 et 2 mars 1935, n°984.
5. P. Ory, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire (1936-1938)*, Paris : Plon, 1994, p. 426.

Léon Poirier), des producteurs (Marcel *Vandal*), des exploitants (Raymond *Lussiez), des journalistes (Emile Vuillermoz*, Jean *Chataigner*) et des membres de l'administration (Edmond *Sée*, Yves *Chataigneau ou encore* Philippe *Erlanger*[1]*).* Le pouvoir de ce comité n'est cependant que consultatif et la décision finale incombe au ministre de l'Education nationale, Jean *Zay*[2]. En 1936, la présence de la France est célébrée dans la presse, car

> il s'est manifesté en effet un effort réel et intelligent du cinéma français, non seulement dans le choix des films présentés, mais aussi dans leur lancement. Il n'est pas exagéré de dire que cette année, le cinéma français a occupé un des tout premiers rangs à cette manifestation.[3]

La participation de la France a été couronnée de succès puisque, cette année-là, *Veille d'armes* a obtenu la coupe Volpi[4] et *Kermesse héroïque,* la coupe Alfiéri[5]. Mais, la présence de la France est aussi importante pour l'avenir international des films français. En effet, la Biennale est devenue « une véritable Bourse du film[6] ». Les producteurs comme les délégués officiels se doivent donc d'y participer. Marcel *Colin-Reval souligne* l'importance de la propagande cinématographique et le retard, rattrapé en dernière minute, par les représentants français choisis par les pouvoirs publics, et également membres du Comité du film :

> Lorsque MM. *Gandéra et Cohen*[7] se sont rendus à Venise, ils ont été frappés par l'absence totale de propagande en faveur du cinéma français, complètement noyé par la publicité américaine, allemande et anglaise.
>
> Le secrétaire général dit aussitôt le chemin du retour et rédigea son rapport à M. *Lourau.*
>
> Ce dernier avertit les producteurs, les réunit, leur exposa la situation et, le soir même, M. G. Cohen repartait avec, dans ses bagages, 80 kgs de photos, prospectus, scénarios et affiches.[8]

La Biennale de Venise devient donc un lieu privilégié pour la vente des films français à l'étranger et pour l'ouverture à des marchés nouveaux. En 1936, l'heure n'est plus, pour le cinéma français, à la fermeture du marché, mais au contraire à une ouverture, dont on espère qu'elle se fasse au bénéfice du film national. C'est également dans cette optique que sont valorisées les agences françaises à l'étranger. Yves Chataigneau, employé du ministère des Affaires étrangères au Service des Œuvres, insiste pour développer la présence du film français à l'étranger, en particulier dans les pays francophones, prenant pour exemple l'œuvre pionnière

1. Philippe Erlanger (1903-1987) est alors inspecteur général au ministère de l'Education nationale. D'après la note présente aux Archives nationales (Arch. Nat., F[21] 4691, 2. b), c'est lui qui est à l'origine du Comité d'action artistique. Il est nommé par la suite directeur de l'Association française d'action artistique (1938-1968) puis chef du service des Echanges artistiques au ministère des Affaires étrangères à partir de 1946. C'est à lui que l'on doit l'idée du Festival de Cannes, en 1939. Quand le festival connaît sa première tenue, en 1946, il en est la premier délégué général.
2. Comité d'action artistique, réunion du vendredi 3 juillet 1936. Arch. Nat., F[21] 4691, 2. b.
3. M. Colin-Reval, « L'effort français à la Biennale de Venise », *La Cinématographie française*, 5 septembre 1936, n°931.
4. *Veille d'armes* est un film réalisé par Marcel L'Herbier en 1935. Annabella reçoit pour ce film le prix de la meilleure interprétation féminine (coupe Volpi).
5. *Kermesse héroïque* est un film réalisé en 1935 par Jacques Feyder, qui reçoit le prix de la meilleure mise en scène (coupe Alfieri).
6. M. Colin-Reval, « L'effort français à la Biennale de Venise », *art. cit.*
7. Félix Gandéra et Gilbert Cohen sont des membres du Comité du Film, le premier représente la branche des producteurs, le second est secrétaire général.
8. M. Colin-Reval, « L'effort français à la Biennale de Venise », *art. cit.*

de Robert Hurel au Canada[1]. Pour Yves Chataigneau, l'expansion du cinéma français à l'étranger doit être prise en charge par l'Etat qui pourrait déléguer des agents sur place et s'appuyer sur le réseau déjà existant des Instituts français à l'étranger. Les pouvoirs publics doivent en effet prendre en compte le cinéma comme vecteur de la langue et de la culture française :

> Rien ne doit être négligé pour assurer [au cinéma] une place de premier ordre dans le monde. Il est au premier chef désormais un instrument de diffusion de notre langue, autant que de notre pensée et de nos goûts. Tout arrêt dans sa distribution hors de France marquera un temps d'arrêt dans la propagation du français et l'arrêt risque fort d'être le point de départ d'un recul.[2]

On compte également des initiatives du côté privé qui demandent leur appui aux pouvoirs publics. Une entreprise est ainsi créée, la société France-Amérique-Films, spécialisée dans la diffusion du film français en Amérique. Elle établit un rapport sur la progression et l'avenir du film français aux Etats-Unis, qu'elle transmet aux services concernés[3]. Il s'agit, pour la société France-Amérique-Films, de démontrer que le cinéma français pourrait facilement réussir aux Etats-Unis, si l'Etat lui en donnait les moyens, en encourageant notamment les contacts entre l'ambassade, le consulat, les attachés commerciaux et les organisations privées – comme précisément la société France-Amérique-Films – qui prennent en charge la diffusion du film français en Amérique[4].

Depuis 1932-1933, des projets d'ampleur plus ou moins grande voient le jour. En effet, à cette date l'espoir de la reconquête des écrans par les films français grâce au parlant s'estompe peu à peu et la solution du contingentement ne semble plus pouvoir tenir plus longtemps. Ces projets sont ambitieux et préconisent une réorganisation complète de l'industrie pour pouvoir la protéger plus efficacement. La défense du cinéma se conçoit désormais de manière active : il faut réorganiser et améliorer le cinéma français avant de le défendre, il faut le promouvoir à l'étranger afin qu'il bénéficie de l'apport financier apporté par des marchés étrangers. Mais, si l'orientation générale du cinéma évolue, si des projets novateurs se succèdent, qu'en est-il des répercussions concrètes auprès des pouvoirs publics et sur la législation ?

1. Note d'Yves Chataigneau envoyée à M. Grumbach, [1935?], Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger. 07/1, 462. Sur l'action de Robert Hurel au Canada, voir *supra*, p. 216.
2. *Ibid*.
3. Un exemplaire du rapport est remis à *La Cinématographie française*, un autre à Georges Bonnet, ambassadeur de France à Washington, et le dernier au Service des Œuvres, dans les archives duquel nous n'en avons pas trouvé trace. Il a été transmis ultérieurement au ministre Jean Zay par Robert Aron. Il ne nous a pas été possible d'établir de lien entre cet écrivain « non-conformiste » et la société d'exportation des films français.
4. « L'avenir du film français aux U.S.A. », rapport rédigé le 24 septembre 1936 et remis par Robert Aron au cabinet de Jean Zay, dans une lettre datée du 16 février 1937. Arch. Nat., Archives privées de Marcel Abraham, 312 AP 6.

Comment Hollywood empêcha le sauvetage du cinéma français

Le gouvernement s'est efforcé de tirer parti des réflexions des professionnels, des parlementaires et de l'administration. Les propositions de la commission chargée de préparer le nouveau statut du cinéma ont été entendues. Une première mesure importante est prise avec le décret du 25 juillet 1935 qui interdit le *blind-booking*[1]. Avec ce décret, les pouvoirs publics répondent à une des principales réclamations des exploitants depuis presque vingt ans. Il est difficile de mesurer les répercussions exactes de ce décret, dans la mesure où l'on ignore s'il a été vraiment appliqué et si les exploitants ont pu échapper aux pressions des grands trusts. L'existence même du décret montre cependant que, aux mesures habituelles prises par l'Etat, s'ajoutent désormais des décisions bien précises, répondant clairement aux besoins des professionnels. Face à ces projets, adressés directement contre la puissance hollywoodienne, quelles furent les réactions de l'Amérique ?

Hollywood à l'assaut des projets français

En ce qui concerne la protection de la production française, la préparation du nouveau statut du cinéma suscite l'inquiétude des compagnies américaines. Une lettre envoyée par Harold L. Smith à la commission chargée de préparer ce statut témoigne des craintes de Hollywood[2]. Dans cette lettre qu'il tient à garder secrète, le représentant de la MPPDA en France insiste sur l'état « critique » de l'industrie cinématographique américaine, en particulier en France, où les compagnies doivent verser des sommes considérables pour l'introduction, le tirage, le doublage et la présentation de leurs films. Pour inciter la commission à ne pas adopter des mesures protectionnistes, il s'emploie à démontrer que le cinéma français, en particulier au regard du cinéma américain, se porte bien, dans un argumentaire qui est proche de celui des exploitants et du comité d'action intersyndicale de Henri Clerc. Il rappelle également que les compagnies américaines ont œuvré pour le développement de l'industrie française du cinéma et qu'elles continuent d'embaucher des milliers de travailleurs, laissant ainsi planer l'habituelle menace du licenciement du personnel français travaillant pour les compagnies américaines. Il reprend et critique les arguments avancés par les partisans du protectionnisme, concernant la concurrence de Hollywood ou l'amortissement des films

1. *La Cinématographie française*, 14 septembre 1935, n°880.
2. Cf. Annexe n°43 : « Lettre de Harold L. Smith, 25 juin 1935 ».

américains, déjà acquis avant leur entrée en France. D'après l'argumentation de Harold L. Smith, le cinéma américain semble une menace bien moins réelle que le cinéma allemand. Enfin, Harold L. Smith craint que les mesures prises à l'encontre de Hollywood ne soient perçues comme une animosité personnelle des Français contre les Américains et avance que « l'effet sur les relations franco-américaines des restrictions à l'entrée en France de films américains serait désastreux ».

Au moment de la préparation du statut du cinéma, les deux clauses concernant le film français et son rapport avec le film étranger sont au cœur des critiques américaines. La taxe sur l'exportation, évoquée au moment de la préparation du statut, est finalement adoptée dans le décret du 7 mai[1] qui réglemente le contrôle cinématographique. Cette mesure semble préjudiciable aux distributeurs français, qui estiment qu'une telle mesure entravera le succès du film français à l'étranger[2]. Mais les compagnies américaines s'élèvent également contre elle. En effet, depuis le règlement de contingentement pour l'année 1932-1933, un film doit être doublé en France pour y être exploité en France. Cette réglementation n'existant pas dans les autres pays européens, la France est devenue progressivement le centre européen du doublage. Les films américains sont donc importés en France, où ils sont doublés en français[3], mais également en allemand, en espagnol, en italien, etc., avant d'être envoyés sur les différents marchés. L'adoption de la clause concernant le visa à l'exportation se révèlerait donc problématique pour les compagnies américaines, financièrement mais également matériellement, puisqu'elles devraient obtenir l'autorisation pour tous les films doublés à destination des autres pays européens. En réaction à cette proposition, Harold L. Smith s'adresse donc, en juin 1936, à Jean Louyriac, directeur des accords commerciaux :

> Après en avoir conféré avec nos diverses sociétés, j'ai été prié par celles-ci de vous informer très respectueusement que l'application à n'importe quels films américains du régime des visas d'exportation apporterait à leurs activités ici des complications infinies et, à leur avis, inutiles. [4]

Harold L. Smith demande donc un aménagement du visa à l'exportation, afin que soient distingués les films français destinés à l'exportation – sur lesquels les pouvoirs publics peuvent vouloir un droit de regard – et les films doublés en français, qui restent américains. Il rappelle d'ailleurs que ce qu'il propose est en adéquation avec les règlements de contingentement, puisque « tous nos films, y compris nos films doublés, ont toujours été considérés comme étrangers ». Enfin, le représentant de la MPPDA en France fait remarquer

1. Journal Officiel du 8 mai 1936
2. Parmi les plaintes des professionnels français face à cette clause, on trouve une lettre de Paul Ambiehl, au nom de la Chambre syndicale des distributeurs de films, datée du 15 mai 1936. Arch. Nat. (Fontainebleau), MOSCOU 1994 0500, art. 1424.
3. Harold L. Smith précise que les films doublés en français sont alors disponibles pour le marché français, mais également pour la Belgique, la Suisse, le Luxembourg, l'Egypte, la Syrie, la Palestine, le royaume Perse, l'Irak, la Grèce, la Turquie et la Bulgarie. Lettre de Harold L. Smith à Jean Louyriac, datée du 12 juin 1936. Arch. Nat., F^{60} 302.
4. Lettre de Harold L. Smith à Jean Louyriac, datée du 12 juin 1936. Arch. Nat., F^{60} 302.

que, si cette mesure venait à être adoptée, les compagnies américaines se verraient dans l'obligation de déplacer leurs studios de doublage dans d'autres pays européens plus accueillants et de privilégier, pour le marché français, les versions originales aux versions doublées (puisque le doublage des films en français ne peut se faire qu'en France). En conséquence, une note du directeur des Beaux-Arts, Georges Huisman, indique qu'

> il est donc indispensable de s'entendre avec le service des douanes pour examiner les conditions d'application de ce décret du 7 mai qui a provoqué de vives réclamations de la part des intéressés ; ceux-ci affirment que cette réglementation entravera le fonctionnement de leur industrie, et les succursales de sociétés américaines qui sont particulièrement en cause font courir le bruit qu'elles abandonneraient la France pour transporter leurs bureaux dans d'autres pays où elles rencontreraient moins de difficultés dans l'exercice de leur activité, ceci au grand dommage des entreprises françaises tirant des copies de films ou faisant le doublage (une seule société américaine aurait dans l'année 1935 fait tirer des copies en France pour une somme de Quatre Millions de Francs).[1]

Georges Huisman relaie et appuie ici les plaintes de la MPPDA. Il précise d'ailleurs plus loin que, suite à une réunion avec les ministères intéressés, des instructions ont été données aux agents de douanes pour exempter les films doublés de l'obtention d'un visa d'exportation, mesure d'exception conclue au bénéfice de Hollywood essentiellement. Les requêtes des compagnies américaines ont donc été entendues et prises en compte par les pouvoirs publics, sans remettre en cause l'esprit du décret[2].

L'amendement Lafont, qui propose la détaxation des salles passant un certain pourcentage de films français, s'avère en revanche plus problématique. L'attaché commercial à l'ambassade américaine, Henry C. Mac Lean, proteste vivement contre cet amendement. Une lettre envoyée à la direction des Accords commerciaux fait état de « rumeurs » selon lesquelles le décret à venir « imposerait à tous les cinémas, à compter du 1e juillet 1936, l'obligation de projeter chaque trimestre un pourcentage déterminé de films français[3] » . Henry C. Mac Lean exhorte son interlocuteur français à ne pas faire entériner cet amendement et use de la menace : « dans le cas où les intérêts des compagnies américaines seraient lésés par ce décret, notre Gouvernement se trouverait inévitablement dans la nécessité d'en tenir compte lors des pourparlers pour la conclusion d'un accord commercial ». Des propos du même type semblent avoir été tenus par Cordell Hull, secrétaire d'Etat américain. D'après Jean Marx, directeur des Relations commerciales, Cordell Hull se serait entretenu avec l'ambassadeur André Lefebvre de Laboulaye[4], afin d'empêcher le maintien de l'amendement

1. Note de Georges Huisman adressée au ministre de l'Education nationale, [s.d.]. Arch. Nat, Archives privées de Marcel Abraham, 312 AP 6.
2. La mise en place d'un visa à l'exportation a pour but de contrôler l'image de la France donnée par les films français.
3. Lettre de Henry C. Mac Lean au directeur des Accords Commerciaux [Louis Bonnefon-Craponne], datée du 17 octobre 1935. Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger. 0 7/1 – 462.
4. André Lefebvre de Laboulaye (1876-1966) était alors ambassadeur de France aux Etats-Unis. Il représente à ce moment les intérêts

Lafont. Cordel Hull, alors en pleine négociation pour la rédaction d'accords commerciaux avec la France, souligne les précédents de l'Italie et de la Suisse où, à la suite de malheureux relèvements de droits de douane, les pourparlers en vue d'accords commerciaux avaient été suspendus. D'après Jean Marx, Cordell Hull aurait insisté « de la manière la plus courtoise et aussi la plus pressante » sur

> l'importance qui s'attache à ce que les dispositions du projet de décret soient amendées dans un sens plus favorable aux intérêts américains et qu'aucune décision définitive ne soit prise avant l'aboutissement des pourparlers.[1]

L'amendement Lafont et donc, indirectement, le projet de statut du cinéma sont abandonnés sous la pression de la MPPDA et de l'ambassade américaine. L'hostilité à l'égard de toute réforme explique donc, en partie, pourquoi la finalisation des projets de réorganisation de la profession et de statut du cinéma ne virent pas immédiatement le jour. Les mesures concernant le cinéma sont suspendues jusqu'à la fin des négociations en vue d'un nouvel accord commercial entre la France et les Etats-Unis. C'est en mai 1936 que la situation se décante, avec la signature des accords de Washington.

Les accords de 1936, dits accords Marchandeau[2]

Les accords de Washington, signés le 6 mai et entrant en application le 15 juin, après la victoire du Front Populaire, sont l'œuvre de Cordell Hull et du ministre du Commerce, Georges Bonnet[3]. Il s'agit d'un accord général, très marqué par un libéralisme qu'on espère pourvoyeur de paix mondiale, comme le fait remarquer Georges Bonnet :

> Aux peuples qui tendent à s'enfermer chaque jour davantage à l'intérieur de leurs frontières douanières, les deux grandes Républiques d'Europe et d'Amérique donnent aujourd'hui un exemple de libéralisme. C'est résolument dans la voie de l'accroissement des échanges et de la stabilité qu'elles entendent s'engager. (…)
>
> Mon vœu le plus cher est que l'exemple ainsi donné par nos deux pays soit suivi. De pareils accords ne sont pas seulement des accords de commerce, ce sont, à une époque si troublée, de véritables garanties de paix pour le monde.[4]

français lors des négociations pour un nouvel accord commercial franco-américain.

1. Lettre de Jean Marx, directeur des Relations commerciales (Affaires étrangères), à la direction des Accords commerciaux (Commerce et Industrie), datée du 21 octobre 1935. Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger. 0 7/1 – 462.
2. Ils doivent leur nom à Paul Marchandeau (1882-1968), ancien sous-secrétaire d'Etat à la présidence de la République et ministre du Commerce et de l'Industrie du 8 novembre 1934 au 31 mai 1935, qui initia les négociations entre la France et les Etats-Unis.
3. Georges Bonnet (1889-1973) : député radical-socialiste de la Dordogne, il occupe plusieurs ministères entre 1925 et 1940 dont celui du Commerce et de l'Industrie du 7 juin 1935 au 4 juin 1936. Il est ensuite nommé ambassadeur de France à Washington.
4. Discours de Georges Bonnet, cité dans *Le Petit journal*, 13 mai 1936.

L'accord[1] contient un article parmi trois cents qui concerne directement le cinéma, mais les clauses générales s'appliquent à lui comme aux autres produits. La réglementation de l'importation des films étrangers en France reste la même que pour les années précédentes, à savoir 94 films post-synchronisés autorisés chaque semestre et libre importation des films en version originale, à la condition qu'ils ne passent chacun que dans cinq salles à Paris et dix en province. Il existe cependant deux nouveautés. D'une part, un nombre précis de films américains est fixé : sur les 188 films étrangers introduits en France par an, 150 doivent être américains[2]. Ces accords pérennisent donc le principe du contingentement, mais appliqué dans un sens très favorable à Hollywood. Le gouvernement français assure par ailleurs aux Américains que la situation ne changera pas dans les années à venir, et donc qu'aucune des mesures envisagées par les différentes commissions ne pourra être appliquée :

> Le gouvernement français ne prendra aucune mesure nouvelle susceptible d'avoir pour effet de placer les films américains, par rapport aux films français ou à ceux de tout autre pays étranger, dans une situation moins favorable que celle dont ils bénéficient actuellement.[3]

Par cet article, les pouvoirs publics renoncent à toute diminution du contingent de films autorisés et à toute autre forme de protection du cinéma national qui pourrait s'avérer « moins favorable » au cinéma américain. Pour les années à venir, les Américains ont obtenu qu'on ne revienne pas sur le seuil minimal de 188 films autorisés à l'importation. L'éventualité d'une taxation différentielle en fonction des salles passant un certain nombre de films français et la proposition d'une taxe sur les doublages sont également rendus impossibles par l'article 8 des accords qui précise que

> Les produits naturels ou fabriqués des Etats-Unis d'Amérique ou de la République français seront exonérés, après leur importation sur le territoire de l'autre pays, des taxes intérieures, droits, frais ou contributions autres ou plus élevées que ceux auxquels sont soumis les produits similaires d'origine nationale ou de toute autre origine étrangère.[4]

Cette clause, également applicable à toutes les productions françaises ou américaines, indique donc que les films, une fois acquittés les droits de douane, ne pourront en aucun cas subir une taxation discriminatoire que n'auraient pas à subir les films français. Quant à l'augmentation unilatérale des droits, elle est désormais

1. Le texte de l'accord est paru dans le Journal Officiel du 13 mai 1936, n°112, p. 4946 à 4969. Il repose sur quelques points fondamentaux, en particulier l'octroi à la France de la clause de la nation la plus favorisée et d'importantes réductions de droits, dont espèrent tirer parti certains secteurs influents de l'industrie française (négociants en vins, liqueurs et spiritueux).
2. Cette clause est citée par plusieurs auteurs, comme J. Portes, « À l'origine de la légende noire des accords Blum-Byrnes sur le cinéma », Revue d'histoire moderne et contemporaine, n°33, 1986, p. 315. Le nombre de 150 films américains pouvant être importés en France est également évoqué par Colette Audry, responsable du cinéma au ministère de l'information, sur Radio Nationale, en 1946 (enregistrement présenté dans « la Fabrique de l'histoire », émission du 5 janvier : « Histoire du Soft Power 3/4 »). Nous n'avons cependant pas pu confirmer cette information à la lecture des archives françaises. Peut-être s'agit-il d'un accord officieux entre les parties.
3. *Journal Officiel,* 13 mai 1936, p. 4953.
4. *Ibid.*, p. 4948.

impossible puisque l'article 5[1] précise qu'une modification des droits de douane entraînerait un réexamen total de l'accord, voire sa résiliation. Comme prévu, les accords débouchent donc sur un décret de contingentement exactement similaire à celui de l'année précédente, signé le 26 mai 1936 pour l'année cinématographique courant du 1e juillet 1936 au 30 juin 1937. On peut donc constater qu'aucune des propositions faites par les diverses commissions et sous-commissions, par le Conseil national économique ou encore par les syndicats n'a été prise en compte. Il apparaît à beaucoup de professionnels que le cinéma a été sacrifié sur l'autel du commerce en général, et en particulier des intérêts des lobbys des vins et des alcools, trouvant désormais, avec l'abolition de la prohibition, un marché neuf.

« Les intérêts matériels et spirituels du cinéma français ont été froidement sacrifiés à la cause sacrée des vins de Champagne[2] »

C'est par ces mots que René Guy Grand, membre de la Société des auteurs de films, s'adresse à Georges Huisman en condamnant un accord qui met à mal tous les projets qui avaient été imaginés conjointement par les professionnels, l'administration et les parlementaires. La déception de tous les acteurs de la politique française du cinéma est palpable à la lecture des archives dépouillées. Les membres des différentes commissions ont été placés devant le fait accompli et n'ont en aucune façon participé aux négociations. En mai 1936, il leur apparaît que tout le travail accompli depuis plus de trois ans a été vain. Une lettre, rédigée au nom de la sous-commission du cinéma au ministre du Commerce souligne combien le traité franco-américain, qui « pose au premier chef un problème de défense culturelle », s'est fait au mépris des travaux antérieurs :

> L'ACCORD FRANCO-AMÉRICAIN INTERDIT TOUT EFFORT IMMÉDIAT DE REDRESSEMENT.
>
> Toutes les études objectives faites par la Commission des Finances de la Chambre des députés et par le Conseil National Economique ont conclu à l'impérieuse et immédiate nécessité d'un renforcement de la protection actuelle et de mesures de réglementation intérieure favorisant la production du film français.
>
> L'accord franco-américain semble s'opposer à la mise en application de toutes ces mesures.[3]

La sous-commission du cinéma comme le Conseil national économique envoient des lettres de réclamation, mais rien n'y fait. La rancœur des professionnels est également perceptible dans une lettre de

1. *Ibid*., p. 4947.
2. Lettre de René Guy Grand (membre de la société des auteurs de films) à Georges Huisman (Beaux-Arts), datée du 21 juillet 1936. Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger. 0 7/1 – 462.
3. Lettre de la sous-commission du cinéma au ministre du Commerce, datée du 18 mars 1937. Arch. Nat., F[60] 302.

Marcel Vandal, président de la Fédération des Chambres syndicales de la cinématographie française (groupement qui succéda à la Chambre syndicale) au ministre du Commerce. Dans cette lettre, il proteste contre le traité franco-américain et la « situation désastreuse » dans laquelle il met la cinématographie française. Par ailleurs, il nous rappelle encore, si besoin était, la place dérisoire du cinéma français dans les négociations économiques, place inversement proportionnelle à celle qu'occupe le cinéma américain :

> Le major Frederick Herron a eu la chance de pouvoir rester en contact constant avec le Ministère du commerce américain, *chaque semaine, pendant une période de plus d'un an* pour arriver à obtenir le traitement qu'il déclare lui-même être un traitement de faveur. Je ne peux m'empêcher de faire le triste rapprochement entre l'attitude des Services américains et celle prise par les vôtres : en effet, à ma lettre du 23 mars 1936 – où je me permettais de vous faire part des appréhensions de notre Industrie – vous me répondiez par votre lettre du 1e avril que l'audience que je réclamais était inutile et que toutes les précautions avaient été prises pour sauvegarder nos intérêts.[1]

Les derniers mots de Marcel Vandal sont sans appel quand il annonce « un nouvel envahissement de notre marché sans défense ». On retrouve dans les discours désespérés des défenseurs du cinéma l'idée de la défense de la culture française. L'idée n'est pas neuve, certes, mais, jusque là, elle restait un argument de peu de poids, un argument surtout déployé par les professionnels – et notamment les producteurs – pour défendre leur commerce. Désormais, l'idée est reprise et approfondie, tant par les professionnels que par les parlementaires. La sous-commission du cinéma rappelle en effet que

> L'industrie cinématographique ne constitue pas une industrie comme une autre, mais une expression de culture nationale, qu'il importe de protéger avec le souci évident de l'avenir de notre race.[2]

Ce discours, qui n'est pas sans rappeler celui de l'exception culturelle, est au cœur des protestations des acteurs de la politique du cinéma en 1936, qui ont œuvré pour la reconnaissance du film comme un « produit culturel » et non comme une marchandise. Déjà, en 1935, au sein de la commission interministérielle chargée de préparer le statut du cinéma, les représentants des ministères de l'Education nationale et de l'Intérieur estimaient que « assimiler le film à une denrée en ce qui concerne les accords commerciaux est absolument inacceptable[3] ». De même, Marcel Vandal, dans une longue lettre empreinte de tristesse (le mot est de lui), regrette le manque de clairvoyance du ministre du Commerce :

> L'assimilation de la production cinématographique à une simple marchandise est une erreur fondamentale dont les pouvoirs publics, à l'instar des gouvernements étrangers, auraient pu tenir compte. *Le film n'est pas une marchandise*. Dans tous les pays du monde, la production

1. Lettre de Marcel Vandal au ministre du Commerce, datée du 16 juin 1936. Arch. Nat., F^{60} 302.
2. Lettre de la sous-commission du cinéma au ministre du Commerce, datée du 18 mars 1937. Arch. Nat., F^{60} 302.
3. Compte rendu de la réunion de la commission chargée de préparer le statut du cinéma, 7 juin 1935. Arch. Aff. Etr., Service des Œuvres françaises à l'étranger. 07/1, 462.

> cinématographique est considérée comme un messager de la Nation chargé de diffuser, non seulement la pensée de ses artistes, le talent de ses acteurs et de ses techniciens, mais encore de faire connaître, sous la forme la plus agréable et la plus habile, les produits nationaux.
>
> Telles n'ont pas été les préoccupations qui ont animé vos Services pendant la rédaction du Traité de Commerce franco-américain.
>
> Nous ne pouvons que nous incliner devant cette profonde erreur qui appartient déjà au passé et, forts de toutes nos aspirations vers le rayonnement de l'Art et de la Pensée française, nous conservons notre foi en l'avenir et dans l'action future du Gouvernement. [1]

Les accords de Washington laissent la profession dans un désarroi total. Le gouvernement, lassé par les tergiversations syndicales, a momentanément abandonné le cinéma, préférant s'en servir de monnaie d'échange pour obtenir des réductions de droits de douane pour l'entrée de produits français (vins et alcools notamment) aux Etats-Unis. Après les accords de mai 1936, la situation évolue néanmoins. L'arrivée du Front Populaire au pouvoir en juin 1936 et l'adoption par le Conseil national économique des conclusions du rapport de Carmoy en juillet 1936 posent les bases d'une nouvelle politique du cinéma, entreprise par Jean Zay, aidé par la Commission Renaitour, à partir de 1937[2]. Toute réforme profonde est néanmoins rendue très difficile par cet accord de mai 1936. En mai 1937, la sous-commission mixte du cinéma prie Léon Blum, alors président du Conseil, d'entamer

> de nouvelles négociations avec les U.S.A. pour permettre à notre Pays de récupérer son indépendance tarifaire et réglementaire, seule susceptible de permettre les mesures nécessaires à l'assainissement et à la réorganisation de l'industrie cinématographique française qui subit une crise organique redoutable.[3]

Toute modification des accords de mai 1936 est rejetée par la MPPDA. Harold L. Smith, consulté sur l'éventualité du modification du contingent de films doublés introduits en France[4], indique qu'il s'y opposerait fermement et demanderait à son gouvernement de rejeter la proposition[5]. Concernant la protection du film français, la situation reste donc inchangée, du moins jusqu'au régime de Vichy qui prononce l'interdiction pure et simple des films américains.

1. Lettre de Marcel Vandal au ministre du Commerce, datée du 15 mai 1936. Arch. Nat., F^{60} 302.
2. Cf. P. Ory, *La Belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire (1936-1938)*, Paris : Plon, 1994.
3. Lettre de la sous-commission mixte (désormais intitulée « sous-commission chargée d'étudier les propositions ayant pour but d'assurer le recouvrement de la créance de l'Etat sur la Banque nationale de crédit ainsi que les mesures propres à sauvegarder l'intérêt de l'industrie cinématographique en France », présidée par Léon Barety) au président du Conseil, datée du 18 mars 1937. Arch. Nat., F^{60} 302.
4. Une commission interministérielle propose à Harold L. Smith une réduction du contingent des films doublés, en échange d'un élargissement du nombre de salles pouvant exploiter des films en version originale.
5. Lettre de la direction des Relations commerciales (ministère des Affaires étrangères) à la direction des accords commerciaux (Commerce) et des Beaux-Arts (Education nationale), datée du 28 avril 1937. Arch. Aff. Etr., B^{40} 3, dossier 5.

Conclusion

En juin 1937, un nouveau congrès international du cinématographe a lieu à Paris. Comme lors du congrès de 1926, les Américains ne participent pas, estimant qu'il s'agit là d'un « bloc européen (…) dirigé contre les films américains[1] ». Plus d'une décennie après, la situation se répète donc à l'identique. Cependant, comme en 1926, les répercussions du congrès en terme de protection du film européen sont quasiment nulles. En dix ans, l'espoir d'un cinéma européen capable de tenir tête au géant américain s'est considérablement éloigné. L'inefficacité des mesures de protection et la déception causée par les accords Marchandeau laissent, en 1936, les milieux du cinéma amers. Cependant, les acquis de ces dix années sont loin d'être négligeables.

Grâce à cette première approche de la présence controversée de Hollywood en France, nous avons pu dégager trois temps. Tout d'abord, de 1926 à 1929, la France subit encore les conséquences de la Grande Guerre. L'industrie du cinéma français est désorganisée et émiettée et Hollywood en profite pour submerger les écrans. Dès ce moment, néanmoins, la présence du cinéma américain se réduit progressivement, au bénéfice des productions françaises. Les salles parisiennes parisiennes présentent, dès 1926, une situation particulière car le cinéma français y est globalement plus présent que le cinéma américain. Cette situation exceptionnelle, que l'on a pu retrouver en 1936, s'explique par la forte présence des premiers consortiums français, dominant les secteurs de la production, de la distribution et de l'exploitation. Les premières formes de contestation de l'américanisation des écrans – et de la société française en général – apparaissent, mais tardent à se faire entendre des pouvoirs publics. Le décret Herriot, en 1928, qui met en place le premier contingentement français, marque un point rupture, à partir duquel l'Etat commence à prendre en considération la protection du cinéma français.

Au moment du passage au parlant (1929-1933), la France échoue à s'imposer dans le domaine des brevets, mais bénéficie néanmoins de cette révolution. Plusieurs facteurs entraînent en effet un regain de dynamisme de la part de l'industrie française : le parlant provoque un rejet des films en anglais, la crise économique met à mal Hollywood et de nouvelles personnalités tentent de faire du cinéma une industrie moderne. Par ailleurs, l'Etat, qui peine malgré tout à saisir toute l'importance du passage au parlant, s'efforce de mieux encadrer l'industrie du cinéma, en particulier par le biais du Conseil supérieur du cinématographe. Cet organe de concertation réunit les pouvoirs publics et les professionnels du cinéma qui, regroupés dans des syndicats de plus en plus puissants (Chambre syndicale française de la cinématographie et Syndicat français des directeurs de théâtres), deviennent des auxiliaires incontournables de l'Etat.

Cependant, face à la puissance de l'organisation américaine ou sous l'effet de la crise économique

1. *La Cinématographie française*, 11 juin 1937, n°971.

mondiale qui finit par atteindre la France, ces espoirs sont rapidement déçus. Le cinéma américain, à la fin de la période (1933-1936), retrouve une place importante sur les écrans de France. C'est à ce moment que l'on note le perfectionnement du doublage et le succès – circonscrit cependant aux grandes villes françaises – de la version originale sous-titrée. La politique de protection du cinéma français prend un tour nouveau. Il s'agit désormais moins de défendre le film français contre les cinématographies étrangers que d'encourager le développement de l'industrie. Les rapports Petsche et de Carmoy, notamment, sont des manifestations importantes de ces nouvelles orientations. Parallèlement, les mesures de protection sont considérablement amoindries, en particulier en raison de l'échec répété du contingentement. Les accords Marchandeau, en 1936, autorisent une pénétration plus large des films américains.

Hollywood à la conquête de la France

La présence écrasante du cinéma américain sur les écrans français est une réalité incontestable. Plusieurs éléments peuvent l'expliquer. Le succès public de Hollywood s'explique en grande partie par l'influence de la politique du *star-system*, orchestrée par les compagnies américaines, qui misent sur la popularité de telle ou telle star pour assurer le succès de leurs films. Par ailleurs, le cinéma d'outre-Atlantique, dès son installation sur la côte ouest, devient une industrie moderne, dans laquelle les notions de trusts, de division du travail ou de rentabilité sont bien présentes. Dès lors, la puissance de production de la machine Hollywood dépasse de loin celle des cinématographies européennes. Par ailleurs, les *Majors* peuvent compter sur l'appui indéfectible de l'Etat fédéral, qui comprend très vite l'intérêt économique et idéologique du cinéma. Des lois sont adoptées pour favoriser les exportations américaines ou pour empêcher les importations européennes ; le personnel politique des administrations successives et des ambassades est sensibilisé aux questions cinématographiques et s'efforce d'accroître la place du cinéma américain sur les écrans du monde. Enfin, Hollywood bénéficie d'un atout inestimable : l'organisation Hays. La *Motion Pictures Producers and Distributors of America*, dirigée par l'influent William H. Hays, fait le lien entre les *Majors* et le gouvernement

fédéral. Tout en veillant à la moralité des films produits à Hollywood, elle est également chargée de préserver et même de renforcer les intérêts des grandes compagnies, au niveau national comme international. Sur ce dernier point, William H. Hays délègue un représentant de la MPPDA en Europe, en la personne de Harold L. Smith, chargé de négocier, conjointement avec les ambassadeurs, une place plus importante sur les écrans français.

Cette domination du cinéma américain est bien une réalité, et ce dès la fin de la Première Guerre mondiale. Les analyses statistiques que nous avons pu décliner au long de ce travail ont confirmé cette hégémonie. Mais l'ampleur de la domination varie considérablement. En 1926, les Etats-Unis présentent aux exploitants 389 films de plus que la France, tandis qu'en 1936, seuls 135 films font la différence entre les Etats-Unis et la France, soit presque deux tiers de moins. La domination écrasante des lendemains de la guerre s'atténue au fil des ans. Ces variations s'expliquent de multiples façons. Certains facteurs sont venus bouleverser ponctuellement le marché cinématographique de la distribution : passage au parlant, difficultés économiques aux Etats-Unis puis en France. La baisse de la présence de l'Amérique sur les écrans peut également s'expliquer par les diverses mesures officielles prises pour la protection du film français – sous la forme d'un contingentement à l'importation – et, sans doute plus encore, par la progressive remise en marche des studios français. La production française propose désormais une offre, sinon équivalente, du moins satisfaisante à l'exploitation française. Par ailleurs, s'il est évident que Hollywood domine par le nombre de films qu'elle propose à la censure et à la distribution, il est plus complexe de connaître la présence effective des films américains sur les écrans français, faute de statistiques officielles, qui n'apparaîtront qu'avec la création du Centre national du cinéma. Nous avons néanmoins pu constater que, à Paris, le nombre de films français est prédominant, en 1926 comme en 1936. Par ailleurs, les films entraînant les meilleures recettes sont presque uniquement des films français. Ces deux exemples tendent à prouver que, en réalité, le cinéma français résiste avec plus de succès que les chiffres de la censure ne le laissent penser. Le succès des grands films français profite cependant probablement à la grande exploitation. A l'inverse, la petite et moyenne exploitation doit continuer de compter sur les films américains, proposés en nombre et à bas prix.

Avec la défaite de 1940 et alors que la France est occupée par l'Allemagne et dirigée par le maréchal Pétain, les films anglo-saxons sont interdits[1], ce qui profite avant tout à la production allemande, mais également à l'industrie française qui retrouve alors un certain essor, sous l'impulsion du Service du cinéma, dirigé par Guy de Carmoy, et du Comité d'organisation de l'industrie cinématographique. Cette parenthèse prend fin un an après la Libération, avec les accords de Washington (dits Blum-Byrnes), signés le 28 mai 1946

1. J.-P. Bertin-Maghit, *Le cinéma français sous l'Occupation,* Paris : Olivier Orban, 1989, p. 91.

et conclus entre James Byrnes, secrétaire d'Etat du président Harry Truman, et les représentants du gouvernement français, Jean Monnet et Léon Blum. Ces accords doivent résoudre la question de la dette française envers les Etats-Unis après la guerre et faciliter la reconstruction de la France. Pour ce faire, les États-Unis accordent une aide de 300 millions de dollars. Une des clauses concerne le cinéma[1]. En effet, le décret de 1936 est officiellement toujours en vigueur et doit donc, après la parenthèse vichyste, être réactualisé. On décide, après de longues négociations, d'abandonner le principe du contingentement à l'importation mais de procéder à une sorte de contingentement à l'écran : les salles doivent consacrer au moins quatre semaines sur treize aux films français. Une légende noire entoure, aujourd'hui encore, ces accords, considérés comme une marque de l'impérialisme américain et comme la capitulation d'un Léon Blum vieillissant (il a 74 ans en 1946)[2]. Pourtant, les accords sont bien plus favorables à la France que ne l'étaient les accords Marchandeau. D'ailleurs, le département d'État réclamait un retour au système de contingentement assez large, sur la base de 188 films américains diffusés chaque année. Les Français, de leur côté, demandaient l'exclusivité des films français sept semaines sur treize. L'accord final est donc une voie médiane, qui évite le contingentement numérique mais restreint le nombre de semaines réservées aux films français. Deux ans plus tard, les accords sont renégociés, les Français obtiennent quatre semaines supplémentaires d'exclusivité par an ainsi qu'un contingent d'un maximum de 121 films américains par an. Surtout, ces mesures de protection du cinéma français, sont, cette fois, accompagnées de mesures d'aide à la production.

Un discours de résistance à l'Amérique et à Hollywood

Entre 1926 et 1936, la présence du cinéma américain est donc bien réelle, même si elle fléchit

1. Sur les accords Blum-Byrnes et le cinéma, voir J. Portes, « À l'origine de la légende noire des accords Blum-Byrnes sur le cinéma », Revue d'histoire moderne et contemporaine, no 33, 1986, p. 314-329, J.-P. Jeancolas, « Blum-Byrnes, l'arrangement, 1945-1948 », dans *1895*, revue de l'AFRHC, n°13, décembre 1993, p. 3-49, et P. Ory, « Mister Blum goes to Hollywood », dans M. Boujut, dir., *Europe-Hollywood et retour, cinémas sous influence*, Paris : Autrement, 1992.
2. L'animosité à l'égard des accords est également due aux maladresses des représentants français. Ainsi, Léon Blum n'a-t-il pas hésité à affirmer : « s'il m'avait fallu sacrifier les intérêts de la corporation cinématographique à l'intérêt général, je n'aurais pas hésité à le faire ».

régulièrement. Mais cette situation ne satisfait pas les Français, soit qu'ils ne se rendent pas compte de la progression du film français sur le film américain, soit qu'ils n'estiment pas cette progression suffisante. La France a, depuis la Première Guerre mondiale, perdu la première place sur les écrans mondiaux, et c'est ce que les professionnels ont le plus de mal à accepter. En 1936, *Ciné-Comœdia* dénonce la colonisation matérielle et morale des Etats-Unis, qui profitèrent de la Grande Guerre pour conquérir les écrans du monde : « Le cinéma fut la seule région envahie que nous n'avons pu recouvrer[1] ».

Face à Hollywood, les Français ont construit tout un discours de défense contre l'envahisseur. La critique de Hollywood prend place dans un cadre plus large de défense contre l'américanisation progressive de la France. Dans ce contexte, le cinéma a une place toute particulière, en raison de son statut de *medium* de masse. Chez nombre d'intellectuels, dont Georges Duhamel est l'exemple le plus célèbre, le cinéma n'est pas un art, c'est avant tout une production de masse qui accentue le risque de colonisation de la France par l'Amérique et ses valeurs (capitalisme, productivisme, matérialisme). Le rôle que revêt alors Hollywood, complètement assumé par les *leaders* américains, est décrié par les Français, qui craignent de perdre leur identité culturelle au profit de l'ersatz de culture que propose l'Amérique.

Les Français – ou, en tout cas, certains intellectuels et les professionnels qui pâtissent directement des succès américains – déplorent la présence américaine sur les écrans, pour des raisons tout autant économiques qu'intellectuelles. Progressivement, les pouvoirs publics prennent en considération les revendications des partisans d'une protection du cinéma français. Plusieurs réponses sont proposées, mais rarement adoptées : contingentement à l'importation, à la distribution, à l'exploitation, détaxation pour les salles passant un pourcentage de films français, création d'un crédit national pour la production et l'exploitation, etc. On explique souvent les difficultés de l'entre-deux-guerres par la frilosité des politiques et par la valse des ministères. En réalité, si les secrétaires d'Etat et *a fortiori* les ministres changent effectivement beaucoup en dix ans, la politique du cinéma français est surtout l'œuvre de l'administration des ministères de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (puis de l'Education nationale), des Affaires étrangères ou du Commerce, qui, elle, ne varie pas sensiblement durant les dix années étudiées[2]. L'absence de concrétisation des propositions s'explique en réalité surtout par la puissance des relais politiques des *Majors.* Sous la pression de la MPPDA, du département d'Etat et des ambassades, chaque mesure de protection doit être renégociée et finit par perdre de sa substance. Les reculs des pouvoirs publics sont, par ailleurs, facilités par la

1. « Que voulait et que veut le cinéma américain : coloniser l'esprit français », *Ciné-Comœdia*, 23 février 1935. BnF-ASP, Collection Lapierre, 4°COL 77/144 (2).
2. Cf. Annexe n°8 : « Le personnel des principaux ministères chargés du cinématographe : Instruction et Beaux-Arts – Affaires étrangères ».

division des professionnels : tandis que les producteurs sont favorables à une limitation de la présence des films américains, les exploitants et les distributeurs sont, eux, farouchement opposés à de telles mesures. Enfin, ces échecs tiennent également au contenu même des mesures proposées. Alors que Hollywood planifiait politiquement l'exportation de ses films afin de bénéficier des recettes sur les marchés étrangers, la France s'est longtemps contentée d'une stratégie défensive, fondée sur des quotas, et a semblé renoncer à une politique d'encouragement de la production et d'exportation. La responsabilité de ces échecs n'est pas à imputer uniquement à l'Etat puisque les professionnels, hostiles par principe à une trop forte intervention des pouvoirs publics, s'opposaient systématiquement aux propositions un tant soit peu ambitieuse.

Les nombreux projets proposés pendant l'entre-deux-guerres eurent néanmoins de grandes répercussions par la suite, à des degrés divers. Les mesures du Front Populaire tout d'abord sont directement issues des projets Petsche (1935) et de Carmoy (1936) mais également d'un long mouvement de revendications des professionnels. Les réformes menées par Jean Zay et inspirées, notamment, par le juriste Paul Grunebaum-Ballin, répondent aux attentes des professionnels en encourageant l'exportation du film français (négociations avec l'Italie et l'Allemagne en 1937) et en créant en 1939 un nouveau statut du cinéma prévoyant notamment une diminution des taxes. Ce statut ne fut cependant jamais appliqué en raison de l'entrée de la France dans la guerre, mais aussi, probablement, à cause des pressions américaines sur les pouvoirs publics. C'est surtout après 1945 que les projets proposés avant la Deuxième Guerre mondiale prennent effet. L'idée de l'aide à la production, née dans l'entre-deux-guerres et ébauchée sous Vichy, est finalement perfectionnée avec la naissance du Centre national de la cinématographie. Le projet, mis en œuvre en octobre 1946, est dans la droite lignée des projets Petsche et de Carmoy. Par ailleurs, la loi d'Aide promulguée en septembre 1948 propose une solution originale et d'une grande portée pour l'avenir du cinéma français : la création d'une taxe sur tous les billets qui permet de financer un Fonds d'aide à l'industrie cinématographique. Ainsi, indirectement, les recettes des films américains permettent-ils le développement de la production française.

Entre temps cependant, les accords Blum-Byrnes étaient survenus, suscitant un fort mouvement de contestation – qui fut à l'origine de la légende noire des accords. Encore une fois, les dangers que pouvait représenter l'invasion des écrans français par Hollywood sont mis en évidence. La critique des accords articule des arguments déjà éprouvés avant la guerre : concurrence déloyale et risque de voir disparaître la culture française. C'est dans ce contexte que Louis Jouvet prononce sa célèbre phrase :

> Ces accords mettent en question la survivance même de l'art dramatique. L'altération du goût serait irrémédiable et mortelle. Faits au vin de Bordeaux, nos estomacs devront s'accoutumer

> au Coca-Cola. Cela revient en somme à proprement abdiquer sa qualité de Français.[1]

Le fond n'a pas changé, en dépit du nouveau contexte politique, celui des prémisses de la guerre froide, qui voit le parti communiste particulièrement ardent à contester les accords[2]. Les arguments restent les mêmes, ainsi que la peur de voir le cinéma français sombrer, et la culture française avec lui.

Aux origines de l'exception culturelle

Les mouvements de résistance à la présence considérée comme écrasante des films américains vont de pair avec une définition, empirique d'abord, théorique ensuite, de l'exception culturelle. Deux aspects peuvent définir l'exception culturelle française.

D'une part, un système de soutien à l'activité culturelle mis en place par l'Etat conjointement à une organisation visant à « mieux préserver la liberté des créateurs et des artistes[3] » doivent être pris en compte. Nous avons vu combien les projets conçus entre les deux guerres servirent d'inspiration aux actions menées après la Libération. Par ailleurs, les réalisations de l'après-guerre n'auraient pu se faire sans la (très) progressive attention des pouvoirs publics au cinéma. Le cinéma, comme art et comme industrie, devient peu à peu une *cause nationale* à défendre. En 1929, lors de la Semaine du cinéma français, André de Fourquières insistait déjà sur cette idée :

> De nos jours, être absent des écrans, pour une grande nation, c'est un peu s'amoindrir. Nous devons donc lutter avec toute notre énergie et tout notre cœur pour la cause nationale du Cinéma.[4]

1. Cité par J. Portes, *art. cit.* p. 321.
2. Les députés communistes s'opposent à la Chambre aux clauses de l'accord concernant le cinéma. Cet engagement est relayé dans les pages de *L'Humanité.* On notera également que la plupart des *leaders* populaires du mouvement de protection du film (Louis Jouvet, Jean Marais, Marcel Carné, etc.), sont proches du parti communiste. J. Portes, art.cit., p. 321-324.
3. J. Choukroun, « Aux origines de « l'exception culturelle française » ? Des études d'experts au « Rapport Petsche » (1933-1935) », *1895*, n°44, Varia, 2004.
4. « Une allocution de M. André de Fourquières », *Le Figaro*, 5 mai 1929. BnF-ASP, Collection Rondel, 8°Rk 639.

La défense de l'exception culturelle se justifie également par la nécessité d'une diversité culturelle que l'hégémonie américaine met en péril. Nous avons vu que cet aspect du discours anti-américain était également présent dans les années vingt et trente[1].

D'autre part, une place particulière doit être allouée aux biens culturels dans le cadre de négociations économiques. Le cinéma est un art, et en tant que tel ne peut être considéré comme une marchandise commerciale comme les autres. Cette revendication, présente dès l'entre-deux-guerres, se situe justement en opposition aux principes américains. En Amérique, selon les défenseurs du cinéma français, le film est à la fois un produit commercial comme un autre et un vecteur du commerce (*Trade follows the film*). Le moment des accords Marchandeau (1936) voit la concrétisation d'une notion jusque là diffuse, mais régulièrement rappelée. Pour la première fois en France, des accords économiques généraux font une place au cinéma, et se font au détriment de ce dernier. Le discours des contemporains est alors empreint de l'idée selon laquelle le cinéma doit être placé à part et ne peut être l'objet de négociations purement économiques. Ce discours initié dans les années vingt voit sa théorisation dans le cadre des négociations pour libéraliser les échanges commerciaux menés par le GATT *(General Agreement on Tariffs and Trade*). Dès les premiers accords du GATT, en 1947, le cinéma reçoit un statut d'exception qui permet l'existence de quotas et de contingentements. Puis, en 1994, une clause d'exception culturelle est finalement adoptée dans le GATT.

La conjonction de ces deux aspects de l'exception culturelle – qui connaissent tous deux leur maturation entre les deux guerres – permettent à la France d'être actuellement un des pays les mieux à même de tenir tête à Hollywood. Contrairement aux autres pays européens, les films français font, sur les écrans nationaux, jeu égal avec les films américains. Quelles que soient ses limites, la politique de l'entre-deux-guerres aura bien permis, à terme, de sauver l'écran en danger.

1. En particulier dans le discours de Jean-Michel Renaitour à la Chambre des députés, 2e séance du 12 juillet 1929 (cf. *supra*, p. 190-191). Jean-Michel Renaitour met en garde ses contemporains contre « un spectacle composé de films émanant tous du même pays ».

Index des tableaux

Tableau 1 : La taxe d'Etat : différents paliers à Paris 97
Tableau 2 : Films exploités à Paris du 5 au 12 février 1926 103
Tableau 3 : Dix films les plus projetés à Paris (semaine du 5 au 12 février 1926) 104
Tableau 4 : *La Chanson de Paris* (*Les Innocents de Paris*) dans les salles parisiennes 257
Tableau 5 : Types de films parlant français produits par les compagnies américaines en 1931 263
Tableau 6 : Les films américains doublés distribués en 1932 264
Tableau 7 : Les salles parisiennes à meilleures recettes (1930-1933) 270
Tableau 8 : Salles françaises projetant des films en version originale en 1931 273
Tableau 9 : Programmation de l'Apollo en 1933 275
Tableau 10 : Films ayant entraîné les meilleures recettes en 1932. 283
Tableau 11 : Recettes et dépenses d'un directeur parisien de salle spécialisée. 303
Tableau 12 : Dix films ayant entraîné les meilleures recettes en 1936 314
Tableau 13 : Films exploités à Paris du 7 au 13 février 1936 315
Tableau 14 : Films projetés dans dix salles ou plus à Paris (semaine du 7 au 13 février 1936) 316
Tableau 15 : Films au-dessus de 900 mètres visés par la commission de contrôle du 1e juillet 1932 au 31 décembre 1932 331
Tableau 16 : Réclamations des différentes branches de l'industrie pour le contingentement 1933-1934 333
Tableau 17 : Comparaison des propositions des rapports Petsche et de Carmoy 355

Index des figures

Fig. 1 : Dix premiers importateurs de mètres de films américains en 1925 111
Fig. 2 : Publicité Paramount à la gloire de Harold Lloyd (*Cinéa-Ciné pour tous, 15 mars 1926*) 123
Fig. 3 : Brochure donnée lors du gala d'inauguration du Paramount-Palace 130
Fig. 4 : Caricature publiée dans L'Humanité (26 septembre 1930) 259

Table des matières

Introduction..... 11

Un carrefour historiographique..... 14

S'inscrire dans une histoire culturelle du cinéma..... 14
Reconsidérer le cinéma de l'entre-deux-guerres..... 19
Repenser l'affrontement franco-américain..... 22

Les cadres de notre étude..... 24

Présentation et état des sources..... 31

Documents d'archives et sources manuscrites..... 33

Archives nationales..... 34
Archives des Affaires Etrangères..... 41
Département des arts du spectacle (BnF)..... 44
Bibliothèque du Film..... 45

Sources imprimées..... 47

Périodiques..... 47
Ouvrages..... 55

Bibliographie..... 59

Contextualisation historique et méthodologique..... 61

Histoire du cinéma..... 67

L'Europe et Hollywood..... 76

Première partie : La France submergée par le film américain (1926-1929)..... 81

Chapitre 1. Le paysage cinématographique français..... 85

Situation des différentes branches de la profession cinématographique et mise en place des groupements syndicaux..... 85
Production..... 86
Distribution..... 89
Exploitation..... 91
Cinéma et syndicats..... 93

Etat et cinéma..... 96

Le marché cinématographique français..... 99
Les films américains dans la distribution en France..... 100
La présence des films américains sur les écrans français : une réalité difficile à saisir..... 101
Un exemple : la programmation parisienne du 5 au 12 février 1926..... 102

Chapitre 2. Le film américain en France : facteurs et moyens d'une domination 107

Le « commerce des images » dans la politique économique franco-américaine 107
Les conséquences de la Grande Guerre sur les relations franco-américaines 108
La place du cinéma dans la politique économique des deux pays 109
Les acteurs de la politique du cinéma 112
Les acteurs français : vers une délicate organisation 112
Du côté américain : des acteurs forts pour un travail collectif 118
Les raisons de la domination du cinéma américain en France 120
Supériorité artistique et technique du cinéma américain 120
Une domination acquise grâce à une stratégie économique efficace 127
Chapitre 3. Les Français face à Hollywood 131

Antiaméricanisme et critique de la modernité 131
Le cinéma américain au cœur des critiques 134
La brutalité commerciale des compagnies américaines 135
Hollywood, machine capitaliste 137
Hollywood au service de la propagande américaine 139
Hollywood contre la France 140
Un front européen ? 146
Co-productions européennes 146
Le congrès international du cinématographe (septembre-octobre 1926) 147
Les propositions des professionnels 154
Du côté des exploitants : apologie du libéralisme 155
Du côté des producteurs : intervention de l'Etat et protectionnisme 158
Un Hays à la française ? 163
Chapitre 4. L'attitude des pouvoirs publics 167

Naissance du contingentement : le décret Herriot (1928) 168
Création et composition de la Commission spéciale du cinéma 168
La question de la défense du cinéma français au cœur des débats 169
Le décret du 18 février 1928 et le règlement de contingentement du 12 mars 172
William H. Hays à Paris : la MPPDA au secours du cinéma américain 176
Les conséquences du contingentement mis en place en 1928 179
Les vicissitudes du contingentement : janvier-septembre 1929 181
Exploitants et producteurs trouvent un accord 181
Hollywood en guerre pour le statu quo 182
Patriotisme et défense du cinéma français 187
Un vrai consensus des professionnels français ? 191
Grands déchirements et petites victoires 194

Deuxième partie : La révolution du parlant, un espoir est né (1929-1933) 197

Chapitre 5. L'arrivée du parlant en France : méfiance et espérances 200

La « guerre des brevets » et ses conséquences en France 200
L'aspect technique du passage au parlant : l'enregistrement du son 200
La guerre des brevets 201

L'équipement des salles françaises : une revanche sur les brevets ?..... 205
La lenteur de l'équipement des salles françaises..... 208
En dépit du succès des premiers films parlants, la sonorisation des salles françaises se fait lentement..... 208
Les raisons de la lenteur de l'équipement des salles..... 209
Le film parlant : du scepticisme à l'enthousiasme..... 212
« Le film parlant est un contre-sens plein de dangers redoutables »..... 212
Paroles d'espoir, espoir de la parole..... 215
Chapitre 6. Renaissance d'une nation cinématographique..... 218
Les difficultés américaines..... 218
L'Amérique en crise..... 218
Hollywood peine à s'exporter..... 220
Réorganisation de l'industrie française sur le modèle hollywoodien..... 226
« Créer une organisation industrielle puissante, moderne [et] suffisamment souple »..... 227
La route vers le parlant est belle : la production et les studios français passent au parlant..... 229
Du côté des pouvoirs publics : l'euphorie liée au parlant entraîne un regain d'intérêt..... 234
La Semaine du cinéma français (avril-mai 1929)..... 235
La création du Conseil supérieur du cinématographe..... 238
L'attention nouvelle des pouvoirs publics conduit-elle à une nouvelle politique du cinéma ?..... 241
Le Conseil supérieur du cinématographe entre en fonction : le règlement de contingentement pour l'année 1931-1932..... 241
Débats autour du contingentement pour l'année 1932-1933 : « la protection arrivera à étouffer la production et à ruiner l'exploitation »..... 243
Chapitre 7. La fin d'un espoir ?..... 254
La réorganisation de la stratégie américaine..... 254
La France à Hollywood..... 254
Hollywood en France..... 260
Les films américains sont-ils français ?..... 265
L'exploitation face au parlant : succès, difficultés et mutations..... 268
Le temps des Palaces..... 268
Le sort des salles indépendantes..... 270
Les salles spécialisées : de l'avant-garde à la VOST..... 271
Le marché français au moment du passage au parlant..... 278

Troisième partie : L'échec de la reconquête des écrans (1933-1936)..... 285

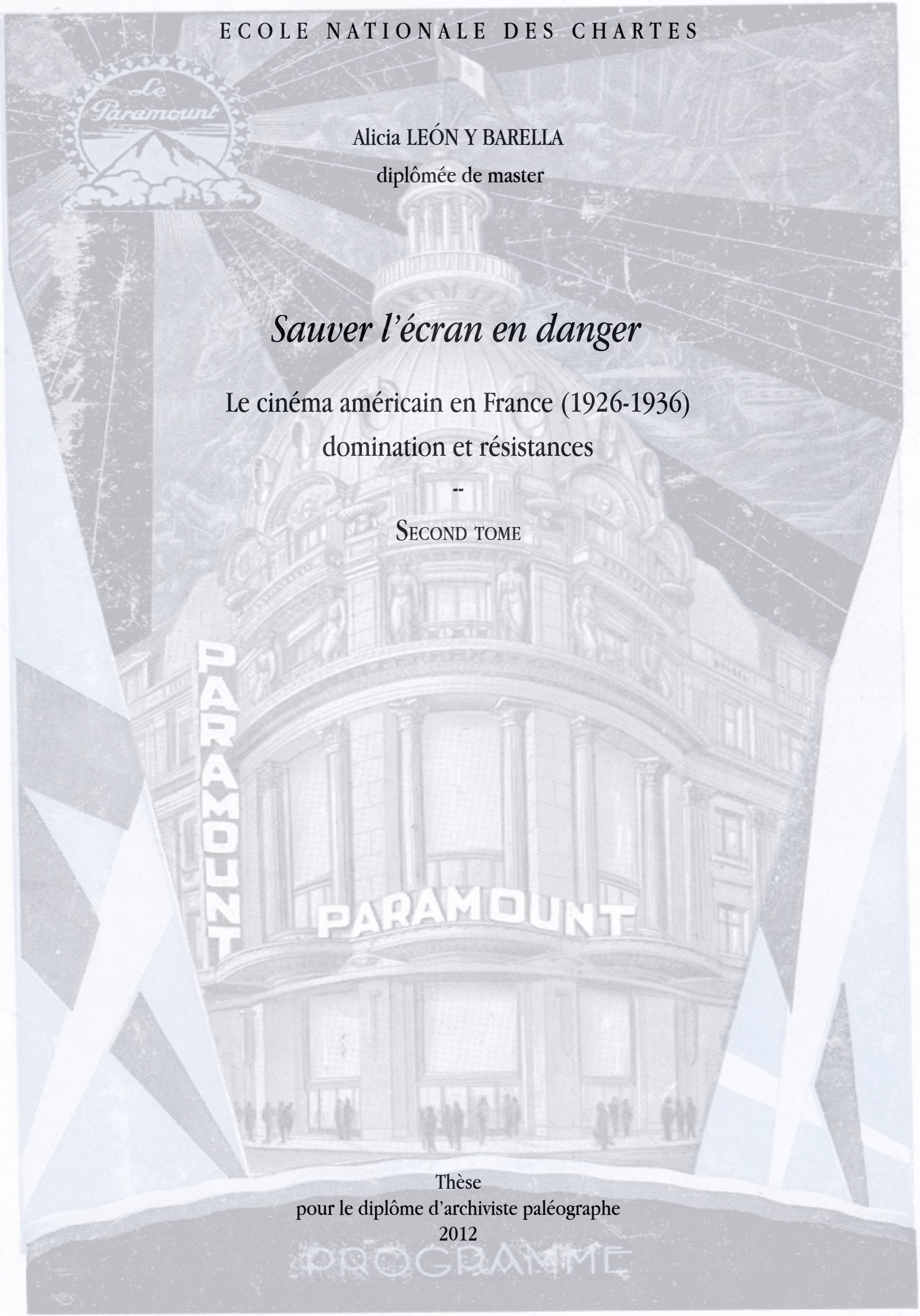
Chapitre 8. Le cinéma français en faillite..... 288
La crise de 1929 rattrape la France..... 288
Faillites des trusts à la française : l'échec du modèle américain..... 290
Crise du modèle américain..... 291
Gaumont-Franco-Film-Aubert et les appétits américains..... 294
La crise touche-t-elle aussi les filiales françaises de compagnies américaines ?..... 296
Les difficultés des exploitants..... 299
Observations générales..... 299

Les circuits de salles....300
Les salles spécialisées....302
Chapitre 9. Le film étranger reprend ses droits....306
Un accès facilité aux films parlant anglais....306
Succès des films doublés et en version originale....306
Un arrangement avec la loi : les dérogations accordées aux compagnies américaines....308
Un retour en force des films américains sur le marché français ?....312
Le discours face à la réalité : le cinéma français se trouve de nouveaux ennemis....318
Un discours anti-américain moins présent ?....318
L'Allemagne, nouvel ennemi cinématographique....319
L'ennemi intérieur : les 'étrangers' dans le cinéma français....322
Le contingentement en question....326
Les acteurs de la politique du cinéma français changent : la mise à l'écart des professionnels du cinéma....327
La préparation du contingentement pour l'année 1933-1934....330
Les contingentements suivants....336
Chapitre 10. Nouvelles orientations pour la protection du film français....339
Le temps des propositions et de la conciliation....339
Le contingentement en France : une application impossible ?....339
Le contingentement perd ses partisans....341
Les propositions des exploitants : une enquête de La Cinématographie française....342
L'entente ?....344
Des projets nouveaux....347
Le rapport Petsche : l'Etat au cœur du développement du cinéma français....348
Le travail de la commission chargée de préparer le statut du cinéma....351
La via media proposée par le rapport de Carmoy : un interventionnisme, aux accents corporatistes....353
Valorisation du cinéma français sur les marchés extérieurs....355
Comment Hollywood empêcha le sauvetage du cinéma français....359
Hollywood à l'assaut des projets français....359
Les accords de 1936, dits accords Marchandeau....362
« Les intérêts matériels et spirituels du cinéma français ont été froidement sacrifiés à la cause sacrée des vins de Champagne »....364

Conclusion....367
Hollywood à la conquête de la France....370
Un discours de résistance à l'Amérique et à Hollywood....372
Aux origines de l'exception culturelle....375

Index des tableaux....377
Index des figures....377

ECOLE NATIONALE DES CHARTES



Alicia LEÓN Y BARELLA
diplômée de master

Sauver l'écran en danger

Le cinéma américain en France (1926-1936) domination et résistances

--

SECOND TOME

Thèse
pour le diplôme d'archiviste paléographe
2012

Avertissement

Les pièces présentées en annexe sont numérotées suivant l'ordre dans lequel elles apparaissent dans le texte.

Les statistiques ont été constituées à partir de données trouvées dans *La Cinématographie française*. Les informations contenues dans ce journal se sont parfois révélées fausses, en raisons d'erreurs de calculs. Nous les avons donc corrigées.

Concernant les transcriptions de textes, nous avons respecté la graphie et ponctuation originelles.

A la fin du volume, on trouvera l'index, qui porte sur les deux tomes.

Table des annexes

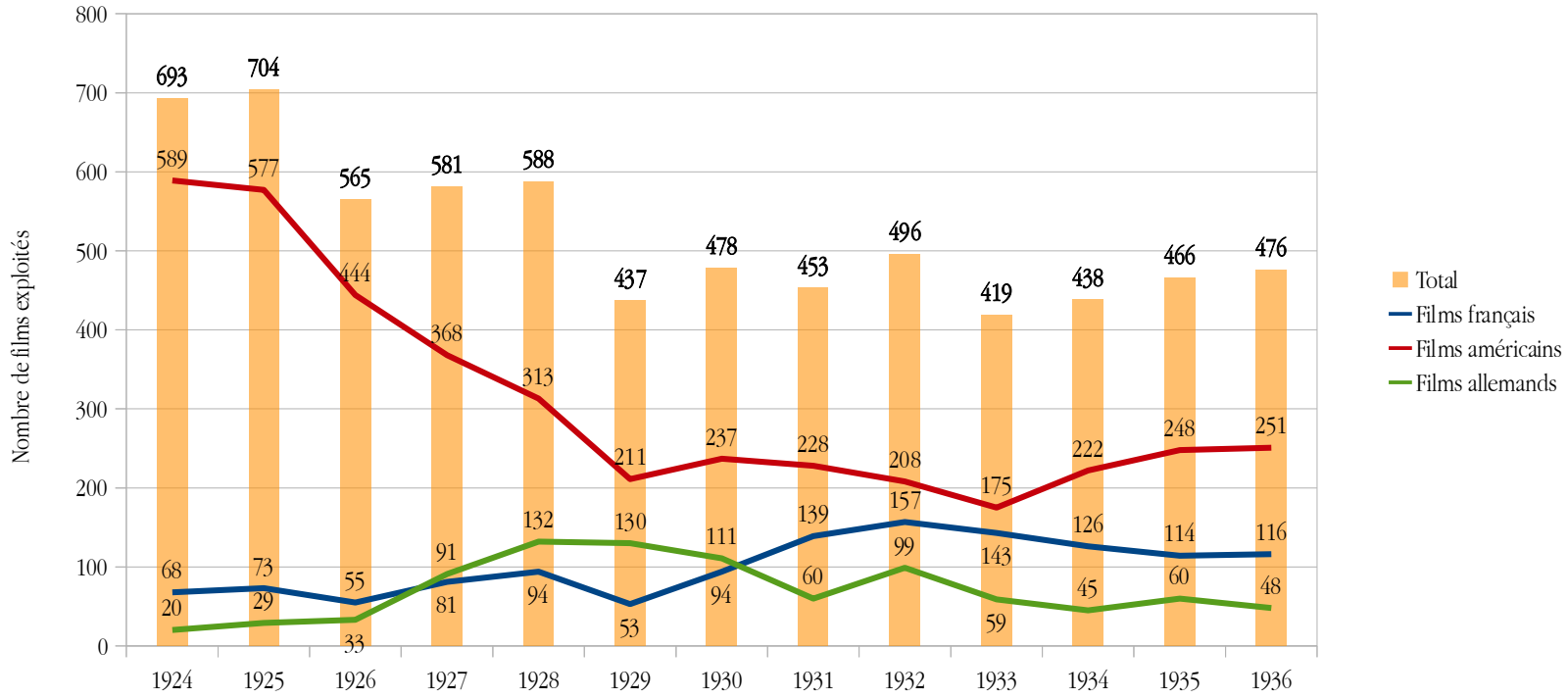
Annexe 1. La crise du film français, 1919....385
Annexe 2. Films américains, français et allemands présentés en France entre 1924 et 1936....386
Annexe 3. La distribution en France en 1927....387
Annexe 4. La distribution en France en 1928....388
Annexe 5. Le bureau de la Chambre syndicale française de la Cinématographie....389
Annexe 6. Le bureau du Syndicat français des directeurs de théâtres cinématographiques....391
Annexe 7. La programmation parisienne, février 1926....392
Annexe 8. Le personnel des principaux ministères chargés du cinématographe....398
Annexe 9. Le personnel des maisons américaines en France....403
Annexe 10. Lettre de Paul Claudel à William Hays....405
Annexe 11. Publicité anti-américaine signée Robert Hurel....408
Annexe 12. Lettre de M. Sandral, exploitant du Cinéma-Pathé-Caméo, à André de Reusse....409
Annexe 13. Liste des arguments à employer contre le contingentement remise à Léon Gaumont, [1925] 412
Annexe 14. Affiches électorales d'André de Reusse. Elections législatives d'avril 1928....414
Annexe 15. Décret Herriot (18 février 1928)....416
Annexe 16. Règlement de contingentement (12 mars 1928)....419
Annexe 17. Règlement de contingentement (21 mai 1928)....422
Annexe 18. « La France colonisée par le Film américain »....424
Annexe 19. Rapport de protestation établi lors du Congrès de Nice, 24 avril 1929....426
Annexe 20. Le contingentement vu par....429
Annexe 21. Publicité pour le Gaumont-Radio cinéma....432
Annexe 22. Publicité pour le Sonorfilm....433
Annexe 23. L'équipement sonore à Paris et en province, 31 mai 1930....437
Annexe 24. L'équipement sonore en France, mai et octobre 1930....438
Annexe 25. La sonorisation des salles françaises (1930-1933)....439
Annexe 26. Lettre de protestation de l'Union des artistes contre le doublage [1932]....440
Annexe 27. Les membres du Conseil Supérieur du Cinématographe....443
Annexe 28. Règlement de contingentement pour l'année 1931-1932....447
Annexe 29. Règlement de contingentement pour l'année 1932-1933....449
Annexe 30. Publicité Metro-Goldwyn-Mayer : Artistes français à Hollywood....452
Annexe 31. Maurice Chevalier, star du Paramount-Palace, dans *La Chanson de Paris*....453
Annexe 32. Longs métrages de fiction produits par la SAF Paramount....454
Annexe 33. « Le doublage des voix ne nous a pas déçu » : publicité pour *Daddy Long Legs*....455
Annexe 34. Recettes des salles de cinéma en France (1929-1935)....456
Annexe 35. La distribution en France en 1929....457
Annexe 36. La distribution en France en 1930....458
Annexe 37. La distribution en France en 1933....459
Annexe 38. La distribution en France en 1934....460
Annexe 39. La distribution en France en 1936....461
Annexe 40. Règlement de contingentement pour la saison 1933-1934....462
Annexe 41. Demandes de visas supplémentaires pour la distribution de films américains en VO....464
Annexe 42. La programmation parisienne, février 1936....468
Annexe 43. Lettre de Harold L. Smith, 25 juin 1935....479

Annexe 1. La crise du film français, 1919

Source : *La Cinématographie française*, 1919, n°16. Image reproduite dans J. Kermabon, *Pathé, premier empire du cinéma* [exposition au Centre Georges Pompidou, 26 octobre 1994 - 6 mars 1995], Paris : Editions du Centre Georges Pompidou, 1994, p. 161.

Annexe 2. Films américains, français et allemands présentés en France entre 1924 et 1936

Source : *La Cinématographie française*, 26 décembre 1936, n°947. Données corrigées avec l'aide des statistiques publiées en fin de chaque année par *La Cinématographie française*.



Annexe 3. La distribution en France en 1927

Source : *La Cinématographie française*, 17 décembre 1927, n°476.

En gris : compagnies distribuant 15 films ou plus.

Les films dits « semi-français » sont des co-productions, le plus souvent européennes.

Distributeurs	Films français et semi-français	Films américains	Films allemands	Total
Agence Générale Cinématographique			7	8
Agence Européenne Cinématographique	1	6		7
Airell Films		1	2	3
Albatros / Armor	5		2	8
Alex Nalpas			6	8
Alliance Cinématographique Européenne			15	15
Artistes associés		10		10
Aurore		4	1	5
Black-cat		2	2	5
Cosmograph	2		1	3
Epstein	2			2
Erka-Prodisco		34		34
Ets Georges Petit	5	4		10
Ets Louis Aubert	8	3	2	15
Exclusivités Jean de Merly	4			4
Films Célèbres		20		20
First National	1	30	1	32
Fox-Film	1	37	1	39
Franco-Film	6			6
Gaumont-Metro-Goldwyn	2	35		40
Grands Spectacles Cinématographiques	3	1		6
Haïk		11		11
Himalaya	1	1	4	6
Interfilms	2			2
Lauzin		3		4
Luna Film			5	7
Mappemonde Film			5	6
Méric	1	3		4
Métropole			7	9
Mondial Film				1
Nicéa	1			1
P.J. De Venloo	2			7
Paramount	4	56		62
Pathé-cinéromans	15	13	3	35
Pax-Films			7	7
Phocéa	3			3
Productions françaises cinématographiques	1			1
Sélections Rouhier	1	5	1	8
Seyta			2	2
Star Film	3	1	3	7
Super-Film (Roger Weil)	4	13	7	25
Triomphe	2	5		8
Universal		38		38
Van Goitsenhoven		3		3
Warner – Vitagraph		27		27
Divers	1	2	7	17
	81	**368**	**91**	**581**

Annexe 4. La distribution en France en 1928

Source : *La Cinématographie française*, 22 décembre 1928, n°529.

En gris : compagnies distribuant 15 films ou plus.

Distributeurs	Films français	Films américains	Films allemands	Total
Agence Générale Cinématographique		2	1	6
Airell Films		2	1	4
Albatros / Armor	4		2	7
Alex Nalpas	3		3	6
Alliance Cinématographique Européenne	2		16	18
Argus Films			2	3
Artistes associés		9		9
Black-cat		5	1	8
Braunberger	2			2
Cosmograph			4	4
Epstein	1			1
Erka-Prodisco	2	15		17
Ets Georges Petit	3			3
Ets Louis Aubert	9		3	12
Exclusivités Jean de Merly	4			4
Films Célèbres	2	18		20
Films-Elite	1		2	5
First National		26	3	29
Fox-Film		34		34
Franco-Film	8		1	10
Gaumont-Metro-Goldwyn		41		41
Grands Spectacles Cinématographiques			2	3
Harry Selection			3	3
Himalaya	1			1
Interfilms	1	12	5	19
Lauzin		4		4
Louis Nalpas			2	2
Luna Film	1		1	2
M. B. Films			3	3
Mappemonde Film			2	6
Méric	1	19		20
Métropole			4	6
Mondial Film			1	2
Nicéa	1			1
P.J. De Venloo	4		1	6
Paramount	6	45		54
Pathé-cinéromans	9	11	2	29
Pax-Films			4	5
Pittaluga				2
Sélections Rouhier	1	2	4	7
Star Film	3	1	3	9
Super-Film (Roger Weil)	5	2	12	19
Seyta	1		5	5
Sofar	1		16	19
Synchro-ciné	1			2
Universal		42	1	43
Victoria Film				2
Warner – Vitagraph	2	19		21
Divers	15	4	22	50
	94	**313**	**132**	**588**

Annexe 5. Le bureau de la Chambre syndicale française de la Cinématographie et des industries qui s'y rattachent

Sources : *Le Tout-cinéma, La Cinématographie française* et le *Bulletin de la Chambre syndicale.*

PRÉSIDENCE :

- 1912-1926 : Jules Demaria
- 1926-1928 : Louis Aubert
- 1928-1935 : Charles Delac

La Chambre disparaît en 1935, remplacée par la « Fédération des Chambres syndicales de la cinématographie française », dirigée par Marcel Vandal.

VICE-PRÉSIDENCE :

- 1926-1928 : Charles Delac
- 1926-1928 : Charles Jourjon, Edgar Costil
- 1928-1930 : Charles Jourjon, Edgar Costil, Adolphe Osso
- 1930-1932 : Charles Jourjon, Edgar Costil, Adolphe Osso, Bernard Natan
- 1932-1934 : Charles Jourjon, Adolphe Osso, Bernard Natan, Paul Keim, Jacques Haïk, David Souhami
- 1934-1936 : Charles Jourjon, Bernard Natan

SECRÉTARIAT GÉNÉRAL :

- 1912-1928 : Paul Kastor
- 1928-1935 : Charles Gallo

TRÉSORIER :

- 1912-1928 : François Lallement
- 1928-1929 : Bernard Natan
- 1929-1935 : André Debrie

La Chambre syndicale est divisée en différentes sections : producteurs, distributeurs, directeurs, fabricants de pellicule, constructeurs de matériel et industries diverses, importateurs, exportateurs, enseignement et éducation par le cinéma, presse filmée.

Nous précisons ici les responsables des quatre sections qui nous intéressent[1], ainsi que les sociétés pour lesquelles ils travaillent à ce moment[2] :

	Producteurs	Distributeurs	Directeurs	Importateurs, exportateurs
1926	Charles Delac (Film d'art) François Lallement (Franco-Film) Jean Sapène (Cinéromans)	Coillot (Pathé-consortium) Paul Kastor (Agence générale de la cinématographie) Georges Petit (Ets G. Petit)	Louis Aubert (Ets L. Aubert) Edgar Costil (Gaumont) Fournier (société Lutetia, liée à Pathé)	Charles Jourjon (Eclair-Film) Jacques Haïk (Ets J. Haïk) Charles Pathé
1928	Charles Delac Robert de Maroussem (Société des films historiques) Jean Sapène (Pathé)	Marcel Sprecher (Films Armor) Roger Weil (Super Film)	Louis Aubert Garnier Sté Marivaux	Charles Jourjon Jacques Haïk Adolphe Osso (SAF Paramount)
1929	Charles Delac Bernard Natan (Films Natan) Adolphe Osso (Films Osso)	Paul Keim (Gaumont) David Souhami (Paramount) Roger Weil	Maurice Astaix (Exploitations cinématographiques) Jacques Haïk Fernand Weill (Sté de gérance des salles Pathé)	Henri Chuchetet (ACE) Jean Husco (Jacques Haïk) Georges Marret (Chavez-Hernanos)
1930	Charles Delac Bernard Natan (Pathé-Natan)	Charles Gallo (Star Film) P.J. de Venloo (Films P.J. de Venloo) Roger Weil	Cari (Ets L. Aubert) Garnier Fermand Weill	Jacques Haïk Meignan (Pathé-Natan) Adolphe Osso (Films Osso)
1932	Charles Delac Bernard Natan Adolphe Osso	Paul Keim (GFFA) David Souhami Roger Weil	Maurice Astaix Fernand Weill	Henri Chuchetet (ACE) Jean Husco (Jacques Haïk) Georges Marret (Chavez-Hernanos)
1934	Charles Delac Bernard Natan Pierre Guerlais (Ets P. Guerlais)	Rouvier P.J. de Venloo Roger Weil	Maurice Astaix Jean Chataigner Paul Keim (GFFA)	Georges Marret Alexandre Nalpas (Ets A. Nalpas) Perrin

1. En raison de lacunes dans les sources, nous n'avons pu reconstituer le bureau des sections pour toutes les années.
2. Sauf en cas de changement, le nom de la compagnie n'est précisé qu'à la première occurrence.

Annexe 6. Le bureau du Syndicat français des directeurs de théâtres cinématographiques

Sources : *Le Tout-cinéma*, *La Cinématographie française* et *l'Ecran*.

PRÉSIDENCE :

- 1926-1931 : Léon Brézillon[1]
- 1931-1936 : Raymond Lussiez[2]

VICE-PRÉSIDENCE :

- 1926-1928 : Jean Chataigner[3]
- 1928-1929 : Raymond Lussiez
- 1929-1930 : Raymond Lussiez, Vignal, Adolphe Bernheim et Paul Blondeau[4]
- 1930 : Raymond Lussiez, Vignal et Adolphe Bernheim
- 1931-1933 : Vignal, Adolphe Bernheim, Imbert, Léon Moch
- 1933-1936 : Adolphe Bernheim, Léon Moch, de Lobel, Yvart

SECRÉTARIAT GÉNÉRAL :

- 1926-1928 : M. Javouhey
- 1929-1932 : Gaston Gérard[5]
- 1932-1933 : Maurice Landeau
- 1933-1936 : Gaston Gérard.

1. Directeur (entre autres) du Palais des Fêtes, à Paris.
2. Directeur des Palaces d'Ivry et de Vitry-sur-Seine.
3. Exploitant et critique cinématographique (dans *Le matin, Le Journal* puis dans *La critique cinématographique*), il est également président de l'Association des professionnels de la presse cinématographique (APPC).
4. Directeur de l'Univers, à Paris.
5. Directeur du Saint-Michel, à Paris. Il ne doit pas être confondu avec Gaston Gérard, député de la Côte-d'Or et membre du groupe du cinématographe.

Annexe 7. La programmation parisienne, février 1926

Source : *La Semaine à Paris*, du 5 au 12 février 1926.

Salle de cinéma	Adresse	Films	Caté-gorie	Nationalité	Producteur	Distributeur	Année de production
2e ARR.							
Corso-Opéra	27, bd des Italiens	La Sorcellerie à travers les ages	1	Danemark/ Suède	AB Svensk Filmindustri		1921
Electric	5, bd des Italiens	Sa majesté s'amuse	1	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1925
Gaumont-Théâtre	7 bd Poissonnière	La Charmeuse	1	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1925
		L'amazone du Ranch	5	USA	Wild West Productions		1924
Marivaux	15, bd des Italiens	Marionnettes	1	USA	Diamant Film Company of America	Paramount	1925
		Don X, fils de Zorro	1	USA	Elton Corporation	United Artists	1925
Omnia-Pathé	5, bd de Montmartre	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		Mon frère Jacques	1	France	Les Films Marcel Manchez	Films Armor	1925
Parisiana	27 bd Poissonnière	Le boute en train	2	USA			
		Que les aveugles voient	1	USA	First National Pictures		1925
3e ARR							
Béranger	49 rue de Bretagne	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
Kinérama	37, bd Saint-Martin	La Charmeuse	1	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1925
		Souvent femme varie	2	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1924
Majestic	31 bd du Temple	Les deux Agénor	2	USA	First National Pictures	Pathé Consortium Cinéma	1924
		Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		La course du Flambeau	1	France	Les Films de F	Pathé Consortium Cinéma	1925
Palais des fêtes	8, rue aux ours	La ruée vers l'or	1	USA	United Artists	Artistes Associés	1925
		Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		La reine de la Mode	2	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1925
Palais de la mutualité	325, rue Saint Martin	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		Feu Mathias Pascal	1	France	Cinégraphic/Albatros	Armor	1924
		La reine de la Mode	2	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1925
		La Charmeuse	1	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1925

Légende :

Vert : Gaumont
Jaune : Aubert
Bleu : Pathé
Rouge : circuit de salles de Léon Brézillon (Compagnie générale des cinémas Family Palace)

Salle de cinéma	Adresse	Films	Caté-gorie	Nationalité	Producteur	Distributeur	Année de production
4e ARR							
Cyrano Journal	40 bd Sébastopol	Dans le brasier	1	USA			
Hôtel de ville	20 rue du temple	Mannequins	1	USA	Universal	Universal	1924
		Le Bossu	5	France	Jacques Haïk	Les Grands Spectacles Cinématographiques (GSC)	1925
Saint-Paul	73 rue Saint-Antoine	L'orphelin du cirque	5	France	Weil et Lauzin	SuperFilm	1925
		La ruée vers l'or	1	USA	United Artists	Artistes Associés	1925
5e ARR							
Mésange	3 rue d'Arras	Mimi Pinson	1	France	Charles de Gerschel	Ets Louis Aubert	1924
		Les soumises	1	France			
Monge	34, rue Monge	Salammbô	1	France/Autr.	Etablissements Louis Aubert	Ets Louis Aubert	1925
		Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
Pathé-Cluny	60 rue des écoles	[non communiqué]					
Saint-Michel	7, place saint Michel	Pêcheur d'Islande	1	France	Les Films Jacques de Baroncelli	Films Radia	1924
Studio des Ursulines	10 rue des Ursulines	[non communiqué]					
6e ARR							
Danton	99 bd saint-germain	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		Salammbô	1	France/Autr.	Etablissements Louis Aubert	Ets Louis Aubert	1925
Raspail	91 bd Raspail	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		La ruée sauvage	1	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1925
Régina-Aubert	155 rue de Rennes	L'orphelin du cirque	5	France	Weil et Lauzin	SuperFilm	1925
		Salammbô	1	France/Autr.	Etablissements Louis Aubert	Ets Louis Aubert	1925
Vieux-Colombier	21 r du Vieux colombier	La mort de Siegfried	1	Allemagne	UFA - Universum-Film AG	ACE	1923
7e ARR							
Ciné Magic Palace	22 av Motte Picquet	Le fantôme de l'opéra	1	USA	Universal	?	1925
		Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
Grand Cinéma	55 av Bosquet	L'orphelin du cirque	5	France	Weil et Lauzin	SuperFilm	1925
		Salammbô	1	France/Autr.	Etablissements Louis Aubert	Ets Louis Aubert	1925
Récamier	3 rue Récamier	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		Le fantôme de l'opéra	1	USA	Universal	?	1925
Sèvres	80 bis rue de sèvres	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		Le taciturne	1	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1924

Salle de cinéma	Adresse	Films	Caté-gorie	Nationalité	Producteur	Distributeur	Année de production
8e ARR							
Colisée	38 av des Chps-Elysées	La reine de la Mode	2	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1925
		Le dernier homme	2	?			
Madeleine	14 bd de la Madeleine	L'accusateur silencieux	1	USA	Metro-Goldwyn	GMG	1924
Pépinière	9, rue de la Pépinière	Les Misérables	5	France	Société des Cinéromans	Pathé	1925
		Le taciturne	1	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1924
9e ARR							
Artistic	61 rue de Douai	La Charmeuse	1	USA	Paramount	Paramount	1925
		La ruée vers l'or	1	USA	United Artists	Artistes Associés	1925
Aubert-Palace	24 bd des Italiens	La chaussée des géants	1	France	Sphinx Films	Ets Louis Aubert	1925
Caméo	32 bd des Italiens	Le cracker Jack	2	USA	C.C. Burr Productions Inc.	?	1925
Ciné-Rochechouart	66 bd de Rochechouart	La reine de la Mode	2	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1925
		Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
Delta-Palace	17 bd de Rochechouart	L'ornière	1	France	Maxy's Films	Cosmograph	1924
Max Linder	21 bd Poissonière	L'aigle noir	1	USA	United Artists	Artistes Associés	1925
Pigalle	11 place Pigalle	[non communiqué]					
10e ARR							
Boulvardia	42 bd Bonne nouvelle	La femme X	1	USA	Warner	?	1924
Carillon	30 bd Bonne nouvelle	Mater Dolorosa	1	France	Le Film d'Art	?	1917
Crystal Palace	9 rue de la fidélité	Petite Madame	1	USA	Metro-Goldwyn	GMG	1924
		La ruée vers l'or	1	USA	United Artists	Artistes Associés	1925
Louxor	170 bd Magenta	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		Feu Mathias Pascal	1	France	Cinégraphic/Albatros	Armor	1924
Palais des glaces	37 Fbg du Temple	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		Feu Mathias Pascal	1	France	Cinégraphic/Albatros	Armor	1924
Paris-Ciné	17 bd de Strasbourg	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		La reine de la Mode	2	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1925
Parmentier	158 avenue Parmentier	Gentleman Georges Cambrioleur	1	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1924
		Un record	2	USA	Realart Corporation	?	1921
Saint-Denis	8 bd Bonne nouvelle	[non communiqué]					
Saint-Martin	29 bis rue du Terrage	L'appel du sang	1	France	Société des Films Mercanton	?	1919
		Tricheuse	1	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1924
Tivoli	14 rue de la douane	L'orphelin du cirque	5	France	Weil et Lauzin	SuperFilm	1925
		La ruée vers l'or	1	USA	United Artists	Artistes Associés	1925

Salle de cinéma	Adresse	Films	Caté-gorie	Nationalité	Producteur	Distributeur	Année de production
11e ARR							
Triomph	315 r du Fbg St-Antoine	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
Voltaire-Aubert	95 rue de la Roquette	L'orphelin du cirque	5	France	Weil et Lauzin	SuperFilm	1925
		Maris aveugles	2	USA	Universal		1919
12e ARR							
Daumesnil Palace	216 av Daumesnil	Le comte Kostia	1	France	Art et Cinégraphie	Phocéa	1924
		Un fil à la patte	2	France	Les Films Diamant	Agence Générale Cinéma-tographique (AGC)	1924
Lyon-Palace	12 rue de Lyon	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		Feu Mathias Pascal	1	France	Cinégraphic/Albatros	Armor	1924
Rambouillet	12 rue de Rambouillet	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		La princesse aux clowns	1	France	Gaumont (?)		1924
Taine	14 rue Taine	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		Le fantôme de l'opéra	1	USA	Universal	?	1925
13e ARR							
Jeanne d'Arc	45 bd Saint-Marcel	Salammbô	1	France/Autr.	Etablissements Louis Aubert	Ets Louis Aubert	1925
Palais des gobelins	66 bis av des gobelins	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		un redoutable témoin	1	USA	?		
Saint-Marcel	67 bd saint-Marcel	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		Le fantôme de l'opéra	1	USA	Universal	?	1925
14e ARR							
Idéal	114 rue d'Alésia	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		Le fantôme de l'opéra	1	USA	Universal	?	1925
Maine-Palace	95 av du Maine	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		L'abbé Constantin	1	France	Vandal et Delac	?	1925
Mille-Colonnes	20 rue de la Gaieté	L'absent	1	USA	?		
		Le coeur de Joujou	1	Allemagne	?		1925
		L'aube du destin	1	?			
Montparnasse	3 rue d'Odessa	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		Le fantôme de l'opéra	1	USA	Universal	?	1925
Montrouge	73 avenue d'Orléans	L'orphelin du cirque	5	France	Weil et Lauzin	SuperFilm	1925
		La ruée vers l'or	1	USA	United Artists	Artistes Associés	1925
Orléans-Palace	100 bd Jourdan	Le convoi tragique	5	?			
		Le rapt dans la nuit	1	?			
Splendide	3 rue de la rochelle	Salammbô	1	France/Autr.	Etablissements Louis Aubert	Etablissements Louis Aubert	1925
		L'orphelin du cirque	5	France	Weil et Lauzin	SuperFilm	1925
		Remords	1	Danemark	?		1920
Univers	42 rue d'Alésia	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		L'abbé Constantin	1	France	Vandal et Delac	?	1925
Vanves	53 rue de Vanves	Le Gosse	1	USA	Charles Chaplin Productions	First National	1920
		Coeur de brigand	1	USA	Paramount	Paramount	1924
		L'orphelin du cirque	5	France	Weil et Lauzin	SuperFilm	1925

Salle de cinéma	Adresse	Films	Caté-gorie	Nationalité	Producteur	Distributeur	Année de production
15e ARR							
Convention	27 rue Alain Chartier	L'orphelin du cirque	5	France	Weil et Lauzin	SuperFilm	1925
		Salammbô	1	France/Autr.	Etablissements Louis Aubert	Ets Louis Aubert	1925
Grenelle-Aubert	141 avenue Emile Zola	L'orphelin du cirque	5	France	Weil et Lauzin	SuperFilm	1925
		Maris aveugles	2	USA	Universal		1919
Grenelle-Palace	122 rue du Théâtre	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		Le fantôme de l'opéra	1	USA	Universal	?	1925
Javel	109 bis saint Charles	Oiseaux de passage	1	France	Les Grandes Productions Cinématographiques (GPC)	GPC	1925
		Les aventures de Robert Macaire	5	France	Albatros	Armor	1925
		Le prince charmant	1	France	CinéFrance	?	1925
Lecourbe	115 rue Lecourbe	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		Le fantôme de l'opéra	1	USA	Universal	?	1925
Magique-Convention	206 rue de la convention	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		Le taciturne	1	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1924
Splendid Palace	60 av Motte-Picquet	L'amazone du Ranch	5	USA	Wild West Productions	?	1924
16e ARR							
Alexandra	12 rue Chernovitz	La ruée vers l'or	1	USA	United Artists	Artistes Associés	1925
Grand-Royal	83 av de la grde armée	L'Heureux accident	2	?			
		Le tigre de l'escurial	1	USA	Metro-Goldwyn	GMG	1923
Imperia	71 rue de Passy	Le tombeau hindou	5	Allemagne	?	?	1920
		Coeur de brigand	1	USA	Paramount	Paramount	1924
Mozart	49 rue d'Auteuil	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		Feu Mathias Pascal	1	France	Cinégraphic/Albatros	Armor	1924
Palladium	83 r Chardon-Lagache	La ruée vers l'or	1	USA	United Artists	Artistes Associés	1925
Régent	22 rue de Passy	Une mystérieuse nuit	1	USA	D. W. Griffith Productions	United Artists	1922
		Feu Mathias Pascal	1	France	Cinégraphic/Albatros	Armor	1924
Victoria	33 rue de Passy	La Charmeuse	1	USA	Paramount	Paramount	1925
17e ARR							
Batignolles	59 rue de la Condamine	Feu Mathias Pascal	1	France	Cinégraphic/Albatros	Armor	1924
		Jean Chouan	1	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
Chanteclerc	76 avenue de Clichy	Maris aveugles	2	USA	Universal		1919
		Le taciturne	1	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1924
Clichy	49 avenue de Clichy	Ma femme et son mari	2	USA	Louis B Mayer		1924
		La ruée vers l'or	1	USA	United Artists	Artistes Associés	1925
Demours	7 rue Demours	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		Feu Mathias Pascal	1	France	Cinégraphic/Albatros	Armor	1924
Lutétia Wagram	31 avenue de Wagram	A toute vitesse	2	?			
		La reine de la Mode	2	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1925
Maillot	74 av de la grde armée	Salammbô	1	France/Autr.	Etablissements Louis Aubert	Ets Louis Aubert	1925
Royal-Monceau	40 rue Levis	La ruée vers l'or	1	USA	United Artists	Artistes Associés	1925
		L'orphelin du cirque	5	France	Weil et Lauzin	SuperFilm	1925
Royal-Wagram	37 av de Wagram	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		Feu Mathias Pascal	1	France	Cinégraphic/Albatros	Armor	1924
Villiers	21 rue Legendre	Larmes de reine	1	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1924
		Un rude gaillard	1	USA	Fox		1925

Salle de cinéma	Adresse	Films	Caté-gorie	Nationalité	Producteur	Distributeur	Année de production
18e ARR							
Artistic cinéma Myrha	36 rue Myrha	Rêve de seize ans	1	USA	Mack Sennett-Mabel Normand Pro-ductions		1921
		Une poule mouillée	2	USA	Douglas Fairbanks Pictures	United Artists	1920
Barbès-Palace	34 bd Barbès	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		La reine de la Mode	2	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1925
Capitole	18 place de la Chapelle	Feu Mathias Pascal	1	France	Cinégraphic/Albatros	Armor	1924
		Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
Gaîté Parisienne	43 bd Ornano	L'orphelin du cirque	5	France	Weil et Lauzin	SuperFilm	1925
		Charmeuse	1	USA	Paramount	Paramount	1925
		La ruée vers l'or	1	USA	United Artists	Artistes Associés	1925
Gaumont-Palace	place Clichy	Les rois en exil	1	USA	Metro-Goldwyn	GMG	1925
Idéal	100 av de St Ouen	Celles qui souffrent	1	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1923
		Le capitaine Blake	1	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1924
Marcadet	110 rue de Marcadet	La ruée vers l'or	1	USA	United Artists	Artistes Associés	1925
		L'orphelin du cirque	5	France	Weil et Lauzin	SuperFilm	1925
Métropole	86 av de saint-Ouen	Feu Mathias Pascal	1	France	Cinégraphic/Albatros	Armor	1924
		Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
Nouveau cinéma	125 rue Ordener	Feu Mathias Pascal	1	France	Cinégraphic/Albatros	Armor	1924
		L'abbé Constantin	1	France	Vandal et Delac	?	1925
		Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
Ordener	77 rue de la Chapelle	Le miroir du mensonge	1	USA	?		
		Barocco	1	France	GPC	GPC	1925
Palais-Rochechouart	66 bd Rochechouart	L'orphelin du cirque	5	France	Weil et Lauzin	SuperFilm	1925
		La ruée vers l'or	1	USA	United Artists	Artistes Associés	1925
Sélect	8, avenue de Clichy	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		La reine de la Mode	2	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1925
19e ARR							
Alhambra	22 bd de la Vilette	[non communiqué]					
Belleville	23 rue de Belleville	Feu Mathias Pascal	1	France	Cinégraphic/Albatros	Armor	1924
		Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
20e ARR							
Buzenval	61 rue Buzenval	Bas de cuir	5	?			
Cocorico	128 bd de Belleville	Les gaîtés du cinéma	2	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1924
		Le Réveil	1	France	?		1925
Féérique	146 rue de Belleville	Jean Chouan	5	France	Société des Cinéromans	Pathé Consortium Cinéma	1925
		La reine de la Mode	2	USA	Famous Players-Lasky Corporation	Paramount	1925
Gambetta	6 rue Belgrand	L'orphelin du cirque	5	France	Weil et Lauzin	SuperFilm	1925
		Maris aveugles	2	USA	Universal		1919
Ménil	38 r de Ménilmontant	[non communiqué]					
Paradis	42 rue de Belleville	L'orphelin du cirque	5	France	Weil et Lauzin	SuperFilm	1925
		Maris aveugles	2	USA	Universal		1919
Stella	111 rue des Pyrénées	Maris aveugles	2	USA	Universal		1919
		La clé de voute	1	France	Gina Palerme	Mappemonde Films	1925

Annexe 8. Le personnel des principaux ministères chargés du cinématographe : Instruction et Beaux-arts - Affaires étrangères

Le Ministère de l'Instruction et des Beaux-Arts

Sources : Marie-Claude Genêt-Delacroix, *Art et Etat sous la III^e^ République : le système des Beaux-Arts : 1870-1940*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1992 et « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », *Romantisme*, 1996, n°93, p. 39-50.

Base des parlementaires : http://www.assemblee-nationale.fr/sycomore

	Ministres	Sous-secrétaires d'Etat chargés des Beaux-Arts.	Directeurs des Beaux-Arts
29 novembre 1925 – 9 mars 1926	**Edouard Daladier** Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts		**Paul Léon**, directeur des Beaux-Arts (du 1^e^ octobre 1919 au 27 décembre 1927)
9 mars 1926 – 22 juin 1926	**Lucien Lamoureux** Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts		id.
23 juin 1926 – 19 juillet 1926	**Bertrand Nogaro** Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts	**Pierre Rameil**, sous-secrétaire d'Etat à l'Enseignement technique et aux Beaux-arts (du 23 juin au 17 juillet 1926)	id.
19 juillet 1926 – 23 juillet 1926	**Edouard Daladier** Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts		id.
23 juillet 1926 – 11 novembre 1928	**Edouard Herriot** Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts		**Paul Léon**, directeur général des Beaux-Arts (du 27 décembre 1927 à janvier 1933)
11 novembre 1928 – 21 février 1930	**Pierre Marraud** Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts	**André François-Poncet**, sous-secrétaire d'Etat à l'Enseignement technique et aux Beaux-Arts (du 13 novembre 1928 au 21 février 1930)	id.

	Ministres	Sous-secrétaires d'Etat chargés des Beaux-Arts.	Directeurs des Beaux-Arts
21 février 1930 – 2 mars 1930	**Jean Durand** Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts		id.
2 mars 1930 – 13 décembre 1930	**Pierre Marraud** Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts	**Eugène Lautier**, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts (du 2 mars au 28 novembre 1930)	id.
13 décembre 1930 – 27 janvier 1931	**Camille Chautemps** Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts		id.
27 janvier 1931 – 3 juin 1932	**Mario Roustan** Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts	**Maurice Petsche**, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts (du 27 janvier 1931 au 20 février 1932)	id.
3 juin 1932 – 30 janvier 1934	**Anatole de Monzie** Ministre de l'Education nationale	**Jean Mistler**, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts (du 3 juin 1932 au 28 janvier 1933)	**Emile Bollaert**, directeur général des Beaux-Arts (de janvier 1933 au 4 février 1934)
30 janvier 1934 – 8 novembre 1934	**Aimé Berthod** Ministre de l'Education nationale		id.
8 novembre 1934 – 1e juin 1935	**André Mallarmé** Ministre de l'Education nationale		**Georges Huisman**, directeur général des Beaux-arts (du 4 février 1934 au 11 juillet 1940)
1e juin 1935 – 7 juin 1935	**Mario Roustan** Ministre de l'Education nationale		id.
7 juin 1935 – 13 juin 1935	**Philippe Marcombes** Ministre de l'Education nationale		id.
17 juin 1935 – 24 janvier 1936	**Mario Roustan** Ministre de l'Education nationale		id.
24 janvier 1936 – 9 avril 1936	**Henri Guernut** Ministre de l'Education nationale		id.
4 juin 1936 – 10 septembre 1939	**Jean Zay** Ministre de l'Education nationale		id.

Le Ministère des Affaires étrangères

Sources : Jean Baillou (dir.), *Les Affaires étrangères et le corps diplomatique français* (tome II : 1870-1980), Paris : Éditions CNRS, 1984 et, pour le Service des œuvres françaises à l'étranger, Alain Dubosclard, *L'action artistique de la France aux Etats-Unis, 1915-1969*, Paris : Éditions CNRS, 2003.

Base des parlementaires : http://www.assemblee-nationale.fr/sycomore

	Ministre	Directeur des affaires politiques et commerciales	Sous-directeur des relations commerciales	Responsable du Service des œuvres
28 novembre 1925 – 9 mars 1926	**Aristide Briand** [également président du Conseil]	**Jules Laroche** (1920-1927)	**Jacques Seydoux** (1919-1926)	**Fernand Pila** (1926-1933)
9 mars 1926 – 23 juin 1926	id.	id.	id.	id.
23 juin 1926 – 19 juilet 1926	id.	id.	id.	id.
19 juillet 1926 – 23 juillet 1926	**Edouard Herriot** [également président du Conseil]	id.	id.	id.
23 juillet 1926 – 11 novembre 1928	**Aristide Briand**	**Jules Laroche** (1920-1927) **De Beaumarchais** (1927) **Corbin** (1928-1930)	**Robert Coulondre** (1927-1937)	id.
11 novembre 1928 – 29 juillet 1929	id.	**Corbin** (1928-1930)	id.	id.
29 juillet 1929 – 21	id.	**Corbin** (1928-1930)	id.	id.

	Ministre	Directeur des affaires politiques et commerciales	Sous-directeur des relations commerciales	Responsable du Service des œuvres
février 1930		**Alexis Léger** (1930-1933)		
21 février 1930 – 2 mars 1930	id.	**Alexis Léger** (1930-1933)	id.	id.
2 mars 1930 – 13 décembre 1930	id.	id.	id.	id.
13 décembre 1930 – 27 janvier 1931	id.	id.	id.	id.
27 janvier 1931 – 14 janvier 1932	id.	id.	id.	id.
14 janvier 1932 – 21 février 1932	**Pierre Laval**	id.	id.	id.
21 février 1932 – 3 juin 1932	**André Tardieu**	id.	id.	id.
3 juin 1932 – 19 décembre 1932	**Edouard Herriot** [également président du Conseil]	id.	id.	id.
19 décembre 1932 – 31 janvier 1933	**Joseph Paul-Boncour** [également président du Conseil]	**Paul Bargeton** (1933-1937)	**Robert Coulondre** (1927-1937) et **Robert Renom de la Baume** (1933-1939)	**Jean Marx** (1933-1940)
31 janvier 1933 – 26 octobre 1933	**Joseph Paul-Boncour**	id.	id.	id.
26 octobre 1933 – 26 novembre 1933	id.	id.	id.	id.
26 novembre 1933 – 30	id.	id.	id.	id.

	Ministre	Directeur des affaires politiques et commerciales	Sous-directeur des relations commerciales	Responsable du Service des œuvres
janvier 1934				
30 janvier 1934 – 9 février 1934	**Edouard Daladier** [également président du Conseil]	id.	id.	id.
9 février 1934 – 9 octobre 1934	**Louis Barthou**	id.	id.	id.
13 octobre 1934 – 8 novembre 1934	**Pierre Laval**	id.	id.	id.
8 novembre 1934 – 1e juin 1935	id.	id.	id.	id.
1e juin 1935 – 7 juin 1935	id.	id.	id.	id.
7 juin 1935 – 24 janvier 1936	id. [également président du Conseil]	id.	id.	id.
24 janvier 1936 – 4 juin 1936	**Pierre-Etienne Flandin**	id.	id.	id.
4 juin 1936 – 22 juin 1937	**Yvon Delbos**	id.	id.	id.

Annexe 9. Le personnel des maisons américaines en France

Nous présentons ici les différents représentants des compagnies américaines en France. L'établissement de cette liste s'est avérée complexe en raison des lacunes dans les sources et des changements de titulature.

Sources : *Le Tout-cinéma*, *La cinématographie française.*

- Les Artistes Associés S.A.

Directeur général :

1926 (?) - 1928 : Beerman

1928-1934 : Guy Groswell Smith

1934-1936 : Lacy W. Kastener

1936- ? : G. Rouvier

- Columbia

L'agence française de la Columbia n'est créée qu'en 1933. Auparavant, Jacques Haïk était chargé de la distribution des films de la Columbia.

Administrateur-délégué :

1933-1935 : J. H. Seidelman, administrateur-délégué

1935-1936 : Adolphe Osso, administrateur-délégué

- Fox-Film (agence) puis Fox-Europa (filiale)

Administrateur-délégué :

1928-1935 : J.C. Bavetta

1935-1936 : F. L. Harvey

1936 : Ernest Koenig

Directeur de la production européenne :

1933-1934 : Robert T. Kane

- Gaumont-Metro-Goldwyn

Edgar Costil et Allan Byre, co-directeurs

- Metro-Goldyn-Mayer

1929-1936 : Allan Byre, administrateur-directeur pour l'Europe

1929-1936 : Alexandre Stein, directeur général pour la France

- La Société anonyme française Paramount

Président – Administrateur-délégué :

1921-1930 : Adolphe Osso

1930-1934 : David Souhami

1934-1936 : Fred W. Lange

Directeur général de la location :

Robert Hurel (1926)

Henri Klarsfeld (en 1928-1936)

Directeur de l'exploitation :

Jean Faraud (1927-1929)

André Ullmann[1] (1930-1936)

Direction des studios :

Monta Bell (1921)

Robert T. Kane (1921-1933)

- La Société anonyme française Universal film

Administrateur-directeur :

1926-1928 : Jean Viguier

1928-1929 : Alexandre Stein

1929-1932 : Robert Monnier

1932-1936 : M. Pérès

1. André Ullmann dirige en 1929 le Paramount-Palace.

Annexe 10. Lettre de Paul Claudel à William Hays

Les Français s'élèvent à plusieurs reprises contre les films américains donnant une image négative de la France. Parmi ces films, *Beau Geste*, film sur la Légion étrangère, est au cœur des critiques des autorités françaises, qui le font censurer en France et qui cherchent à le faire interdire à l'étranger.

Paul Claudel, dans sa lettre, écrite un an après « l'affaire *Beau Geste* », s'offusque de la réalisation de films diffamatoires à l'égard du « sentiment national français ». Pour l'ambassadeur, William H. Hays et la MPPDA n'ont pas suffisamment protégé l'image de la France, alors qu'ils s'étaient engagés à le faire.

Rappelant les liens forts qui unissent la France et les Etats-Unis depuis plus de deux siècles, Paul Claudel encourage William H. Hays à engager Valentin Mandelstamm comme *adviser* (conseiller) et menace Hollywood de répercussions si d'autres films calomnieux venaient à sortir en France.

Source : Arch. Nat., F[21] 4695/B 1. a.

Washington, le 2 décembre 1927

Monsieur,

J'ai bien reçu votre lettre en date du 16 novembre et si je n'y ai pas répondu plus tôt, c'est que je ne voulais pas le faire avant de m'être soigneusement documenté sur les films américains représentés ces derniers temps, qui ont profondément offensé le sentiment national français. Après ce que j'ai vu et ce que j'ai appris, je ne puis dire qu'une chose : c'est que j'aurais eu le droit d'exprimer mon étonnement et mon indignation d'une manière beaucoup plus énergique.

Le film « Beau Geste[1] », auquel je faisais allusion a été interdit par la censure non seulement en France mais, je crois, aussi dans d'autres pays. Je suis surpris que pour le justifier vous alléguiez le témoignage d'un étranger et de M. Wren[2] lui-même, l'auteur du livre. En revanche, l'Ambassade a reçu les protestations indignées d'Américains et d'anciens soldats de la légion contre la manière injurieuse et révoltante dont sont traités des hommes qui ont l'honneur de porter l'uniforme français. Comment le public américain réagirait-il si on lui présentait un Officier de « Marine » sous les traits d'une brute cruelle comme le Sergent LeJaune[3] ?

1. *Beau* Geste : film réalisé par Herbert Brennon en 1926, avec Ronald Colman et Ralph Forbes. Le film est une production Paramount.
2. Percival Christopher Wren (1875-1941) : écrivain anglais, il s'engagea dans la Légion étrangère, ce qui lui inspira le roman *Beau Geste* en 1924, adapté deux ans plus tard par la Paramount.
3. Le sergent LeJaune est un des personnage du film, joué par Noah Beery. Il s'agit du sergent qui commande la Légion étrangère, cruel et cupide.

Le cas de « Beau Geste » n'est nullement isolé. Je vous envoie sous ce pli une note où beaucoup d'autres films sont signalés qui représentent la France, l'armée française et le peuple français en général d'une manière calomnieuse. L'ignorance incroyable et la sottise dont font preuve les auteurs de la plupart de ces scénarios ne sauraient les excuser. Contre plusieurs de ces films j'ai reçu également les protestations de membres de l'*American Legion*[1].

Cette liste est loin d'être complète et chaque jour de nouveaux titres pourraient s'y ajouter. Dans un film tout récent qui, à ce qu'on dit, a été mis en scène par un Allemand et dont le principal personnage est l'acteur allemand, M. Conrad VEIT[2], on voit la peinture d'un pénitencier militaire français qui ressemble aux plus sinistres geôles du Moyen-Âge et dont les Officiers sont naturellement représentés sous les traits de brutes et de canailles[3].

Tous ces faits sont connus de vous. Je suis donc stupéfait de lire dans votre lettre du 16 Novembre « It is the very earnest purpose of the members of this Association that in the motion pictures which they produce or distribute there shall be nothing which in any way offends the nationals of any country, etc... [4] ».

Ces affirmations audacieuses sont absolument contraires à la réalité des faits.

Vous ajoutez que votre organisation est en contact continuel avec les différentes Ambassades et Légation de Washington. Cette assertion, du moins présentée d'une manière aussi générale, est inexacte en ce qui concerne l'Ambassade de France. Chaque fois qu'elle vous a signalé le caractère scandaleux de certains films, il n'a été tenu compte de ses observations que d'une manière très insuffisante. Dernièrement je vous ai marqué que le Gouvernement français dans l'intérêt même des producteurs américains, leur avait conseillé de prendre un « adviser » français et avait indiqué que M. Valentin Mandelstamm lui paraissait spécialement qualifié. Cette recommandation, qui aurait évité aux auteurs de films bien des balourdises, n'a pas été accueillie.

Bien que la France attire spécialement l'attention des auteurs de films américains et qu'elle récolte de beaucoup la plus grosse part des injures et calomnies, elle n'est pas le seul pays atteint par vos associés. J'ai vu que tout dernièrement, mon collègue du Brésil a fait entendre des protestations. Il en a été de même des Mexicains. Les Irlandais de New York ont fait retirer un film qui les caricaturait. Enfin le Gouvernement Espagnol a pris le parti d'interdire toutes les productions en Espagne d'une firme qui avait diffamé l'honneur national. Si cette mesure sévère est la seule qui soit capable de faire respecter les choses que tout pays considère comme sacrées, la France n'hésitera pas, dans l'avenir, à la prendre.

Une des choses dont le peuple américain est à juste titre le plus fier, c'est de son amour pour la justice et pour le *fair play*. Une des traditions auxquelles il est le plus attaché est celle de ses liens historiques avec la France, liens qui ont été chers aux fondateurs de la nation américaine et que le sang héroïque versé en commun sur tant de champs de batailles, depuis Yorktown[5] jusqu'à l'Argonne[6], a rendu sacrés aux citoyens de nos deux

1. L'*American legion* est une association américaine d'anciens combattants. L'association a un siège parisien, situé dans le Persching Hall, hôtel particulier du VIII[e] arrondissement, dans lequel le Général John Pershing s'installa en 1917.
2. Conrad Veidt (1893-1943) : acteur allemand emblématique du cinéma expressionniste allemand (*Le cabinet du docteur Caligliari*, 1920), il rejoint Hollywood entre 1926 et 1929. Il retourne ensuite en Allemagne, avant de repartir à l'arrivée d'Hitler, en 1933. Il poursuit alors sa carrière d'acteur en Angleterre, en France (*Le joueur d'échec*, de Jean Dréville, 1938), puis rejoint définitivement Hollywood en 1940 (*Casablanca*, 1942).
3. Il s'agit du film *A man's past*, de George Melfort (Universal, 1927). Conradt Veidt y joue un chirurgien français envoyé aux travaux forcés après avoir euthanasié un patient.
4. « Pour les membres de cette association [la MPPDA], l'objectif est que les films qu'ils produisent ou distribuent ne contiennent rien qui puisse offenser les habitants d'aucun pays, etc. »
5. La bataille de Yorktown a lieu pendant la Guerre d'indépendance américaine (1775-1783), en 1781. Les insurgés américains et leurs alliés français, menés par le comte de Rochambeau, l'emportent sur les Britanniques. La bataille de Yorktown fut décisive pour la résolution du conflit et l'indépendance des Etats-Unis.
6. La bataille d'Argonne (septembre-novembre 1918) fut la dernière grande opération de la Première Guerre mondiale. Dirigée par le Général Pershing, elle scelle la fin du conflit mondial, l'Allemagne signant l'armistice dès le 11 novembre.

pays. Il est donc spécialement attristant de voir une des plus grandes industries américaines dont les productions sont justement appréciées et répandues dans le monde entier, consacrer une grande partie de ses efforts et de ses merveilleux moyens, à répandre les calomnies les plus noires et les plus sales contre d'anciens compagnons d'armes dans des œuvres où l'on ne sait ce qu'il faut admirer le plus ; une ignorance grossière ou une mauvaise foi qu'il est bien difficile de séparer de l'intention de nuire.

Le Gouvernement français et le public français tout entier ont fini par s'émouvoir de ces continuelles provocations. Certains films américains ont déjà été interdits. Dans d'autres, des coupures ont été pratiquées, mais il ne suffit pas à mon Gouvernement que ces coupures et ces modifications soient pratiquées en France. Il faut qu'elles le soient également en Amérique et dans tous les pays où les dits films seront représentés. Si nous n'obtenons pas satisfaction, j'ai reçu officiellement avis que d'autres sanctions beaucoup plus sévères sont toutes prêtes et que l'accès au territoire français ne sera pas indéfiniment accordé à des firmes qui nous ont donné des preuves répétées de leur malveillance.

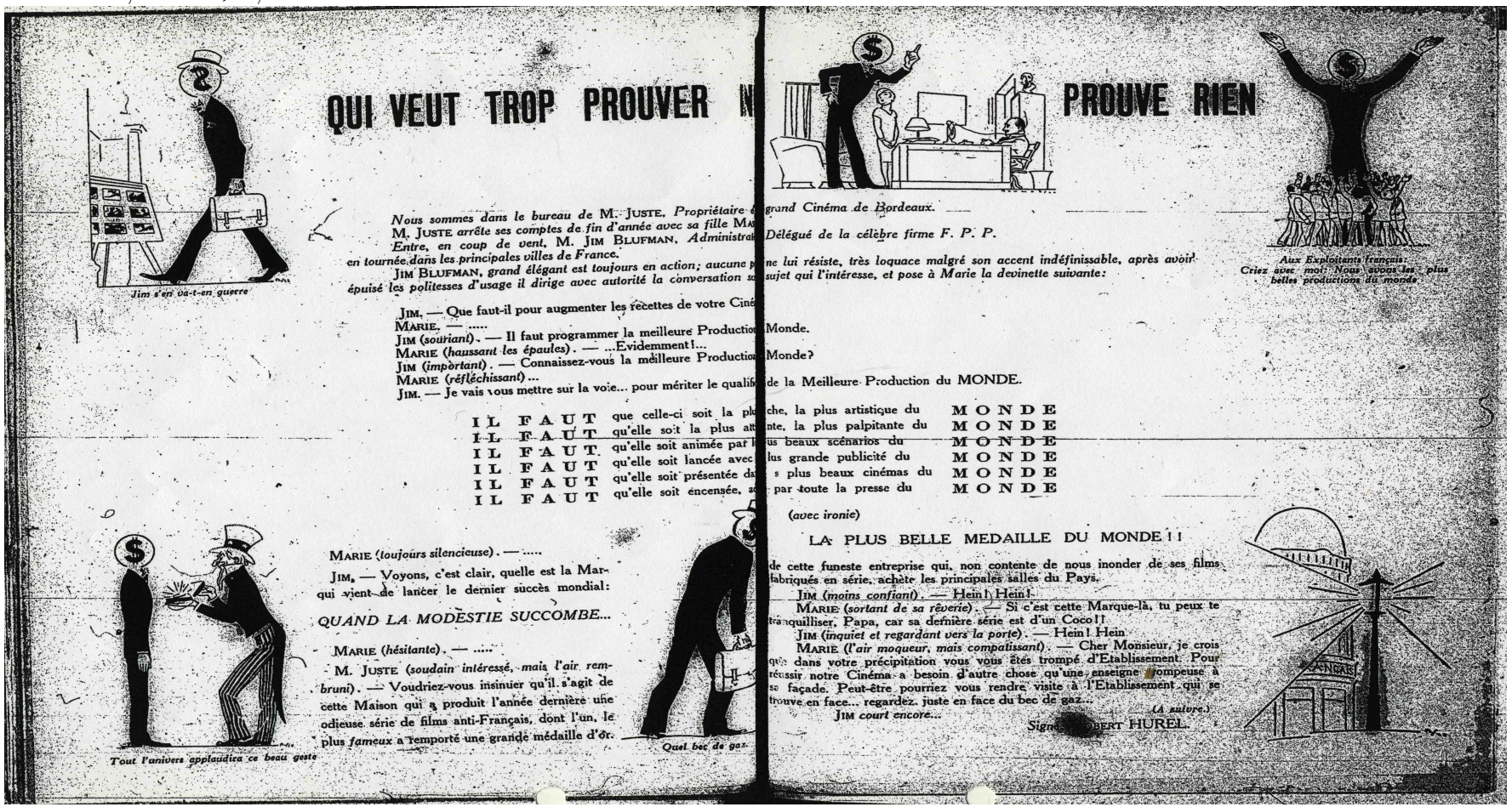
P.S. Vous me dites que vous avez un représentant à Hollywood qui est là pour s'assurer que les susceptibilités internationales soient bien respectées. S'il en est ainsi, il faut avouer qu'il fait bien mal son métier.

Quant aux films français représentés en Amérique, ils sont en nombre absolument infime, comparés aux innombrables films américains qui passent sur les écrans français. Je crois qu'ils sont exactement au nombre de trois.

Signé : Paul CLAUDEL.

Annexe 11. Publicité anti-américaine signée Robert Hurel

Source : *Hebdo-Film*, 1e août 1928, n° 618.



QUI VEUT TROP PROUVER N PROUVE RIEN

Jim s'en va-t-en guerre

Nous sommes dans le bureau de M. Juste, Propriétaire d grand Cinéma de Bordeaux.

M. Juste arrête ses comptes de fin d'année avec sa fille Ma

Entre, en coup de vent, M. Jim Blufman, Administrat Délégué de la célèbre firme F. P. P.

en tournée dans les principales villes de France.

Jim Blufman, grand élégant est toujours en action; aucune p ne lui résiste, très loquace malgré son accent indéfinissable, après avoir épuisé les politesses d'usage il dirige avec autorité la conversation s sujet qui l'intéresse, et pose à Marie la devinette suivante:

Jim. — Que faut-il pour augmenter les recettes de votre Ciné

Marie. — .....

Jim (*souriant*). — Il faut programmer la meilleure Productio Monde.

Marie (*haussant les épaules*). — ...Evidemment!...

Jim (*important*). — Connaissez-vous la meilleure Productio Monde?

Marie (*réfléchissant*)...

Jim. — Je vais vous mettre sur la voie... pour mériter le qualif de la Meilleure Production du MONDE.

IL FAUT que celle-ci soit la pl che, la plus artistique du MONDE
IL FAUT qu'elle soit la plus att nte, la plus palpitante du MONDE
IL FAUT qu'elle soit animée par l us beaux scénarios du MONDE
IL FAUT qu'elle soit lancée avec lus grande publicité du MONDE
IL FAUT qu'elle soit présentée da s plus beaux cinémas du MONDE
IL FAUT qu'elle soit encensée, a par toute la presse du MONDE

Aux Exploitants français: Criez avec moi: Nous avons les plus belles productions du monde

Tout l'univers applaudira ce beau geste

Quel bec de gaz

Marie (*toujours silencieuse*). — .....

Jim. — Voyons, c'est clair, quelle est la Marqui vient de lancer le dernier succès mondial:

QUAND LA MODESTIE SUCCOMBE...

Marie (*hésitante*). — .....

M. Juste (*soudain intéressé, mais l'air rembruni*). — Voudriez-vous insinuer qu'il s'agit de cette Maison qui a produit l'année dernière une odieuse série de films anti-Français, dont l'un, le plus *fameux* a remporté une grande médaille d'or.

(*avec ironie*)

LA PLUS BELLE MEDAILLE DU MONDE!!

de cette funeste entreprise qui, non contente de nous inonder de ses films fabriqués en série, achète les principales salles du Pays.

Jim (*moins confiant*). — Hein! Hein!

Marie (*sortant de sa rêverie*). — Si c'est cette Marque-là, tu peux te tranquilliser, Papa, car sa dernière série est d'un Coco!!

Jim (*inquiet et regardant vers la porte*). — Hein! Hein

Marie (*l'air moqueur, mais compatissant*). — Cher Monsieur, je crois que dans votre précipitation vous vous êtes trompé d'Etablissement. Pour réussir notre Cinéma a besoin d'autre chose qu'une enseigne pompeuse à sa façade. Peut-être pourriez vous rendre visite à l'Etablissement qui se trouve en face... regardez, juste en face du bec de gaz...

(A suivre.)

Jim *court encore...*

Signé ROBERT HUREL.

Annexe 12. Lettre de M. Sandral, exploitant du Cinéma-Pathé-Caméo, à André de Reusse

Au moment où la France commence à réfléchir à l'éventualité du contingentement pour protéger la production cinématographique française, les professionnels sont divisés. Tandis que les producteurs sont favorables à une telle mesure, les exploitants y sont farouchement hostiles. Parmi ces derniers, M. Sandral, directeur du Cinéma Pathé Caméo, rédige une lettre à l'intention de la revue *Hebdo-Film* pour expliquer les préventions des exploitants contre le protectionnisme cinématographique.

Pour M. Sandral, le contingentement est une mesure destinée à enrichir les grandes maisons de production et vouée à accentuer les difficultés de la petite et moyenne exploitation, qui ne peut survivre sans l'apport des films américains, moins coûteux que les films français. Par ailleurs, l'exploitant clermontois plaide pour la liberté de son commerce et le libre arbitre dans le choix des films qu'il choisira pour ses spectateurs.

Source : *Hebdo-Film*, 23 avril 1927, n°582.

Clermont-Ferrand, le 20 avril 1927

à M. A. de Reusse, « Hebdo-Film »

CONTINGENTEMENT ! Voici un terme qui aura fait couler beaucoup d'encre et cette mesure qui, à mon avis, n'en est pas une, ne pourra être solutionnée qu'après bien des difficultés et ceci pour deux raisons :

La première, c'est que l'Etranger ne se laissera pas évincer d'un marché où il règne, qu'il mettra tout en œuvre pour faire avorter tous les projets pouvant le desservir, en mettant à son tour la production française à l'index.

La seconde : c'est qu'elle fera se heurter les intérêts des Exploitants et ceux des Maisons de Production.

Pourquoi vouloir imposer aux Exploitants du film qu'ils ne veulent pas, ou dont le prix trop élevé met obstacle à toute tractation ? Qui donc a jamais demandé une pareille mesure ? Pas les exploitants que je sache, car la majeure partie de mes Confrères pensent que la seule chose qui importe pour eux, c'est de trouver du film au goût de leur Public et d'un prix compatible avec l'état de leur budget d'exploitation... Je comprends très bien que M. Sapène défende à outrance le Film français (il administre, je crois, les Ciné-Romans, lesquels sont réputés pour ne pas être très bon marché), c'est son droit et même son devoir. Mais il ne faut pas que la seule

voix de quelques Pontifes trop liés à cette question, fasse pencher la balance en faveur de ce projet.

Il ne faut pas oublier que le cinéma en France comprend, non seulement les Maisons productrices, mais encore tous les Exploitants de la grande, moyenne et petite exploitation, lesquels ne doivent pas rester ignorés.

Du film français, certes, nous en désirons, puisque Français nous-mêmes, mais qu'on daigne au moins nous donner avec la qualité, la quantité nécessaire à notre programmation.

Comment la production arrivera-t-elle à assurer un pourcentage normal de films français ayant une valeur commerciale ? et si elle y parvient, pourrons-nous faire un choix comme la chose est possible dans les maisons étrangères et américaines notamment ? Je ne le crois pas. Les films français de qualité moyenne ne pullulent pas, et exception faite de Kœnigsmark, Jocelyn, Le Miracle des loups, Michel Strogoff, Le Joueur d'échecs, etc., etc..., qui atteignent des prix tels qu'il n'y a que les grands palaces qui peuvent se permettre de les louer et encore, après bien des marchandages, il ne reste pas grand'chose. La moyenne et la petite exploitation n'ont pour toute ressource que les films laissés pour compte et sans qualité qu'elles paieront deux ou trois fois plus cher qu'une bande américaine d'une facture bien supérieure.

Il faudra donc nous immoler pour la plus grande gloire du film français, lequel se moque pas mal de nous quand il est à recette. Pour la diffusion du film français, nous ferons les frais, nous chasserons notre clientèle parce qu'elle aura trouvé chez nous des films indigestes et nous projetterons des super-navets dans des salles désertes. Les maisons de production tiendront le coup ; mais la moyenne exploitation et à plus forte raison la petite, iront glorieusement à la faillite.

Qu'on laisse les exploitants choisir les films à leur fantaisie et comme ils l'entendent mais surtout, qu'on ne vienne rien leur imposer. Ils ont assez de bon sens pour mener à bien leur affaire et si leur intérêt est de passer du film français, ils sauront bien le discerner sans avoir besoin en cela d'anges gardiens... Que la production française sorte des bons films à des prix normaux, et elle trouvera immédiatement des écrans pour passer, mais qu'elle se garde surtout de vouloir faire passer pour des merveilles des bandes trop souvent inférieures aux bandes étrangères.

Que nos artistes (excepté un très petit nombre au talent incontestable) au lieu de cabotiner, et se croire des super-as, travaillent ferme comme leurs collègues américains, par exemple, qu'ils s'efforcent d'être naturels à l'écran, qu'ils jouent cinéma et non plateau. Je suis alors convaincu qu'ils connaîtront avant longtemps la faveur du grand Public. Mais hélas ! actuellement, pour un artiste de talent, il y a dix coquilles qui lui donnent la réplique.

Que les metteurs en scène s'efforcent de donner confiance aux financiers susceptibles de s'intéresser à la production du film français, qu'ils ne soient point leurrés par des œuvres devant révolutionner les milieux cinématographiques et qui, une fois sorties, de par leur valeur médiocre, se voient accueillies très fraichement par le Public. Ce qui a pour effet de décourager les meilleures volontés qui ne veulent plus à l'avenir tenter l'expérience.

A mon avis, ce ne sera jamais une loi pour si bien faite qu'elle soit, qui fera croire qu'un navet est un chef-d'œuvre. Que tous les films aient une valeur artistique moyenne (je ne suis pas exigeant) et je m'étonnerai fort qu'ils ne trouvent pas de débouchés. Laissez-les défendre leurs chances, les bons trouveront toujours des exploitants pour les louer. Mais de grâce, que l'on ne vienne pas par une loi, que nous n'avons jamais demandée, nous imposer dans notre programmation, un pourcentage de film français, qui ne pourrait qu'être préjudiciable à la bonne marche de nos salles, lesquelles ont déjà assez de difficultés à surmonter pour ne pas mourir, et il serait fou de venir leur en créer d'autres, pour ce soi-disant sauvetage de l'Art français, derrière lequel se dissimulent bien souvent les appétits égoïstes de certains et les espoirs de beaucoup d'incapables.

Laissons les choses en l'état actuel, si les affaires ne vont pas au gré des grosses entreprises de production,

c'est très regrettable et nous le déplorons, mais elles n'ont qu'à mieux s'organiser, à mieux gérer leurs intérêts ; c'est leurs affaires et non celles des exploitants. Quand certains de ces derniers traversent une crise douloureuse pour leurs finances, les Maisons d'édition françaises leur ont-elles tendu une main secourable en leur fournissant du film français à des prix raisonnables pour les aider ? Je ne crois pas, on leur a toujours demandé le prix fort, dussent-elles en crever.

Que les maisons de production s'inspirent des goûts des pays étrangers, qu'elles fassent abstraction de tout ce qui est quintessencié, qu'elles n'oublient pas que le cinéma s'adresse à la grande masse, à celle qui fréquente les salles obscures et les font vivre, qu'elles produisent un film susceptible d'intéresser tous les publics et non pas une soi-disant Elite. Voilà, il me semble, la seule mesure qui s'impose et c'est je crois la meilleure.

Je me résumerai donc en ceci : Travailler sérieusement, détruire les parasites qui vivent des efforts des autres (et il y en a dans le cinéma) ; faire du film commercial et pour tous les Publics et surtout ne pas troubler la quiétude des exploitants par ce fameux contingentement, lequel ne serait profitable qu'à une petite minorité.

J. SANDRAL

Annexe 13. Liste des arguments à employer contre le contingentement remise à Léon Gaumont, [1925]

Cette liste rédigée en anglais et trouvée dans les archives de Léon Gaumont, pourrait avoir été établie par les représentants de la Metro-Goldwyn – alors associée à la Société des Etablissements Gaumont – afin d'inciter Léon Gaumont à se positionner contre le contingentement et pour qu'il puisse convaincre la Chambre syndicale encore hésitante.

Cette liste manuscrite est accompagnée d'une traduction succincte, incomplète et maladroite[1]. Nous avons donc pris le parti de proposer ici notre propre traduction, dans la colonne de droite.

Source : BiFi, Fonds Léon Gaumont, LG 254 B 29 (12/12).

The following are the principal arguments against a contingent system for films.	Principaux arguments contre le contingentement des films.
1. The French government can not[2] profit financially or otherwise. Keeping foreign films out of France or reducing the number to be imported will decrease the amount of duty to be paid.	1. Le gouvernement français ne tirera pas profit d'un tel système, ni financièrement, ni autrement. Interdire l'entrée des films étrangers en France ou en restreindre le nombre entraînera une baisse des taxes douanières.
2. A contingent system will cause the production of cheap French films by those who want to benefit by bringing in foreign (American[3]) films. When these films are shown in countries outside of France, a wrong impression of the French people and France itself will be given.	2. Un contingentement entraînera la production de films français bon marché par ceux qui voudront importer des films étrangers (américains). Quand ces films seront montrés ailleurs qu'en France, ils donneront une mauvaise image des Français et de la France.
3. Contingent system will limit the power that the French exhibitors and public now possess i.e. choosing the best[4] films of the World. Those who possess the right to import will be in a position to force cinemas	3. Le contingentement empêchera les exploitants français et le public de choisir librement les meilleurs films du monde. Ceux qui auront cette liberté seront en position de force et pourront imposer aux

1. Contrairement à la note rédigée en anglais, la traduction a été écrite sur un papier portant l'en-tête de la « Société des Etablissements Gaumont ».
2. Souligné dans le texte.
3. Souligné dans le texte.
4. Souligné dans le texte.

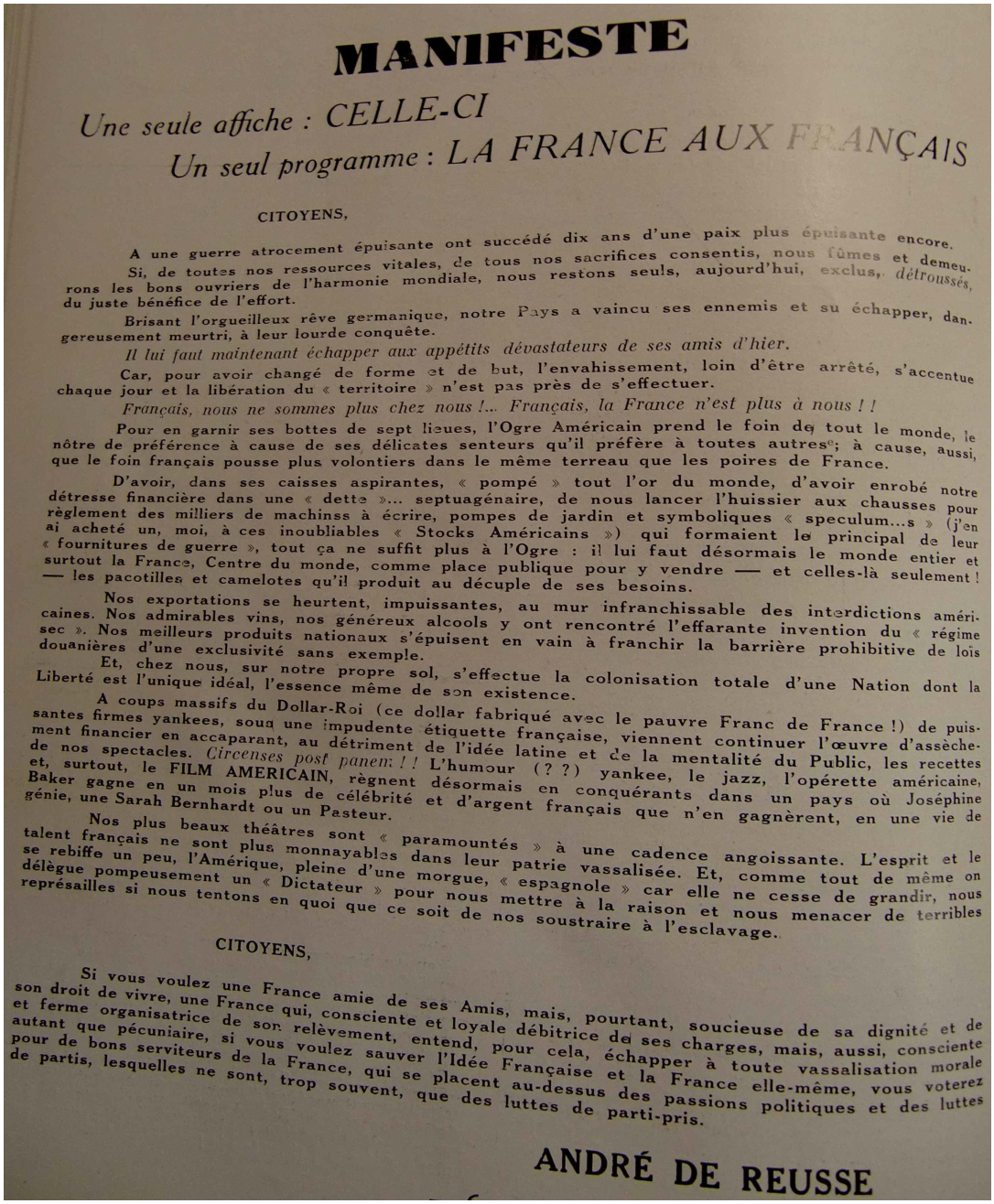
and public to take what they desire to give.	exploitants et au public ce qu'ils voudront bien donner.
4. French exhibitors are not in favor of a contingent system. Only those who will be able to carry on an illegitimate business (which contingent will enable them to do) are now asking for it.	4. Les exploitants français sont hostiles au contingentement. Seuls ceux qui pourront continuer leurs affaires illégales (ce que le contingentement les autorisera à faire) y sont favorables.
5. Germany to-day now has a contingent system. The German government does not profit 1 mark and there are fewer good Germans productions made to-day than before the contingent system. 90 % of the German films made to-day are produced for less than 50 000 francs and are not generally exhibited. They are used only as a means to import foreign films.	5. L'Allemagne a adopté un contingentement. Le gouvernement allemand n'en profite même pas d'un mark et les bons films allemands sont plus rares aujourd'hui qu'avant l'adoption du contingentement. 90 % des films allemands réalisés aujourd'hui le sont pour moins de 50 000 francs et ne sont pas exploités, en général. Ils ne sont utilisés que comme monnaie d'échange pour importer des films étrangers.
6. Any contingent legislation would be a bad political move for French government to-day especially since such legislation is directed at American films.	6. L'adoption d'une loi de contingentement par le gouvernement français serait politiquement malavisé, surtout qu'elle serait dirigée contre le cinéma américain.
7. French films[1] would immediately be excluded from other markets in the same manner as German films are to-day. Those few German films which are shown in other countries are so cheaply and badly produced that they react infavorably against Germany.	7. Les films français seraient immédiatement exclus des autres marchés, comme le sont actuellement les films allemands. Les quelques films allemands exploités à l'étranger sont tellement mauvais qu'ils donnent une mauvaise image de l'Allemagne.
8. At this very moment in Washington legislation is being enacted against all German products because of Germany's embargo.	8. A cet instant précis, à Washington, on fait passer une loi contre les produits allemands en réaction à l'embargo cinématographique de l'Allemagne.
9. French films such as "Miracle of Wolves" are beginning to be shown in America. Any contingent legislation would stop any headway in America that French films might make.	9. Certains films français comme *Le miracle des loups*[2] sont en passe d'être exploités aux Etats-Unis. Si un contingentement venait à être voté, le succès du cinéma français aux Etats-Unis serait impossible.

1. Le terme « French films » a été écrit une première fois à la ligne précédente avant d'être barré et recopié au paragraphe suivant.
2. *Le miracle des loups* est une superproduction française, film d'aventure historique réalisé par Raymond Bernard en 1924, produit par la Société des films historiques.

Annexe 14. Affiches électorales d'André de Reusse. Elections législatives d'avril 1928

Sources : *Hebdo-Film*, 14 avril 1928, n°633 et 9 mars 1935, n°985.

Premier scrutin, 22 avril 1928 :



MANIFESTE

Une seule affiche : CELLE-CI

Un seul programme : LA FRANCE AUX FRANÇAIS

CITOYENS,

A une guerre atrocement épuisante ont succédé dix ans d'une paix plus épuisante encore. Si, de toutes nos ressources vitales, de tous nos sacrifices consentis, nous fûmes et demeurons les bons ouvriers de l'harmonie mondiale, nous restons seuls, aujourd'hui, exclus, *détroussés*, du juste bénéfice de l'effort.

Brisant l'orgueilleux rêve germanique, notre Pays a vaincu ses ennemis et su échapper, dangereusement meurtri, à leur lourde conquête.

Il lui faut maintenant échapper aux appétits dévastateurs de ses amis d'hier.

Car, pour avoir changé de forme et de but, l'envahissement, loin d'être arrêté, s'accentue chaque jour et la libération du « territoire » n'est pas près de s'effectuer.

Français, nous ne sommes plus chez nous !... Français, la France n'est plus à nous ! !

Pour en garnir ses bottes de sept lieues, l'Ogre Américain prend le foin de tout le monde, le nôtre de préférence à cause de ses délicates senteurs qu'il préfère à toutes autres; à cause, aussi, que le foin français pousse plus volontiers dans le même terreau que les poires de France.

D'avoir, dans ses caisses aspirantes, « pompé » tout l'or du monde, d'avoir enrobé notre détresse financière dans une « dette »... septuagénaire, de nous lancer l'huissier aux chausses pour règlement des milliers de machinss à écrire, pompes de jardin et symboliques « speculum...s » (j'en ai acheté un, moi, à ces inoubliables « Stocks Américains ») qui formaient le principal de leur « fournitures de guerre », tout ça ne suffit plus à l'Ogre : il lui faut désormais le monde entier et surtout la France, Centre du monde, comme place publique pour y vendre — et celles-là seulement ! — les pacotilles et camelotes qu'il produit au décuple de ses besoins.

Nos exportations se heurtent, impuissantes, au mur infranchissable des interdictions américaines. Nos admirables vins, nos généreux alcools y ont rencontré l'effarante invention du « régime sec ». Nos meilleurs produits nationaux s'épuisent en vain à franchir la barrière prohibitive de lois douanières d'une exclusivité sans exemple.

Et, chez nous, sur notre propre sol, s'effectue la colonisation totale d'une Nation dont la Liberté est l'unique idéal, l'essence même de son existence.

A coups massifs du Dollar-Roi (ce dollar fabriqué avec le pauvre Franc de France !) de puissantes firmes yankees, sous une impudente étiquette française, viennent continuer l'œuvre d'asséchement financier en accaparant, au détriment de l'idée latine et de la mentalité du Public, les recettes de nos spectacles. *Circenses post panem ! !* L'humour (? ?) yankee, le jazz, l'opérette américaine, et, surtout, le FILM AMERICAIN, règnent désormais en conquérants dans un pays où Joséphine Baker gagne en un mois plus de célébrité et d'argent français que n'en gagnèrent, en une vie de génie, une Sarah Bernhardt ou un Pasteur.

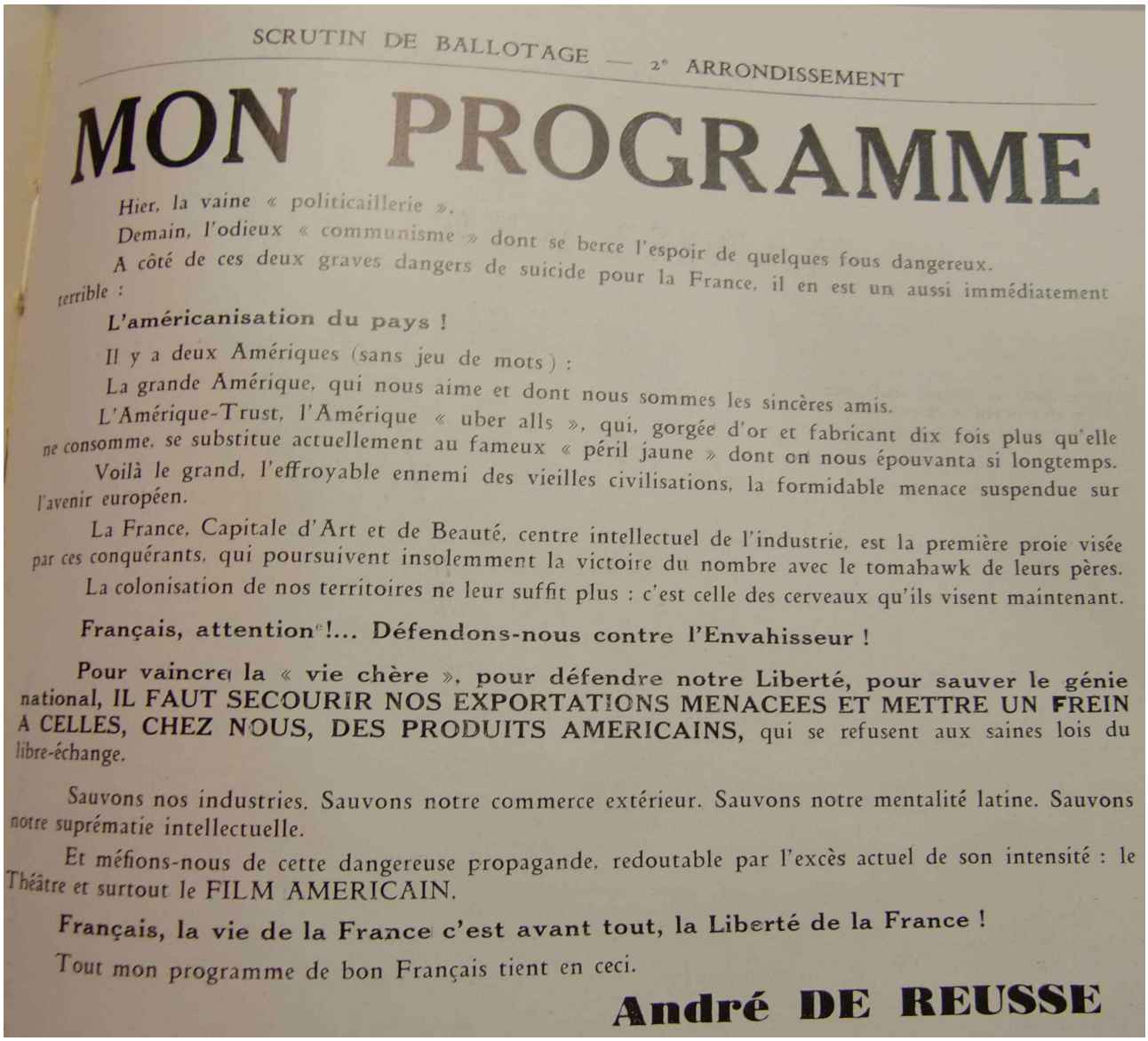
Nos plus beaux théâtres sont « paramountés » à une cadence angoissante. L'esprit et le talent français ne sont plus monnayables dans leur patrie vassalisée. Et, comme tout de même on se rebiffe un peu, l'Amérique, pleine d'une morgue, « espagnole » car elle ne cesse de grandir, nous délègue pompeusement un « Dictateur » pour nous mettre à la raison et nous menacer de terribles représailles si nous tentons en quoi que ce soit de nos soustraire à l'esclavage.

CITOYENS,

Si vous voulez une France amie de ses Amis, mais, pourtant, soucieuse de sa dignité et de son droit de vivre, une France qui, consciente et loyale débitrice de ses charges, mais, aussi, consciente et ferme organisatrice de son relèvement, entend, pour cela, échapper à toute vassalisation morale autant que pécuniaire, si vous voulez sauver l'Idée Française et la France elle-même, vous voterez pour de bons serviteurs de la France, qui se placent au-dessus des passions politiques et des luttes de partis, lesquelles ne sont, trop souvent, que des luttes de parti-pris.

ANDRÉ DE REUSSE

Scrutin de ballotage :



SCRUTIN DE BALLOTAGE — 2e ARRONDISSEMENT

MON PROGRAMME

Hier, la vaine « politicaillerie ».

Demain, l'odieux « communisme » dont se berce l'espoir de quelques fous dangereux.

A côté de ces deux graves dangers de suicide pour la France, il en est un aussi immédiatement terrible :

L'américanisation du pays !

Il y a deux Amériques (sans jeu de mots) :

La grande Amérique, qui nous aime et dont nous sommes les sincères amis.

L'Amérique-Trust, l'Amérique « uber alls », qui, gorgée d'or et fabricant dix fois plus qu'elle ne consomme, se substitue actuellement au fameux « péril jaune » dont on nous épouvanta si longtemps.

Voilà le grand, l'effroyable ennemi des vieilles civilisations, la formidable menace suspendue sur l'avenir européen.

La France, Capitale d'Art et de Beauté, centre intellectuel de l'industrie, est la première proie visée par ces conquérants, qui poursuivent insolemment la victoire du nombre avec le tomahawk de leurs pères.

La colonisation de nos territoires ne leur suffit plus : c'est celle des cerveaux qu'ils visent maintenant.

Français, attention !... Défendons-nous contre l'Envahisseur !

Pour vaincre la « vie chère », pour défendre notre Liberté, pour sauver le génie national, IL FAUT SECOURIR NOS EXPORTATIONS MENACEES ET METTRE UN FREIN A CELLES, CHEZ NOUS, DES PRODUITS AMERICAINS, qui se refusent aux saines lois du libre-échange.

Sauvons nos industries. Sauvons notre commerce extérieur. Sauvons notre mentalité latine. Sauvons notre suprématie intellectuelle.

Et méfions-nous de cette dangereuse propagande, redoutable par l'excès actuel de son intensité : le Théâtre et surtout le FILM AMERICAIN.

Français, la vie de la France c'est avant tout, la Liberté de la France !

Tout mon programme de bon Français tient en ceci.

André DE REUSSE

Annexe 15. Décret Herriot 18 février 1928

Edouard Herriot, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, forme, en 1927, une Commission spéciale destinée à donner au cinéma son premier statut. Le décret qui en découle, paru le 18 février 1928, se concentre sur trois aspects : la libéralisation de l'exploitation, la réforme de la censure d'Etat et la protection du cinéma français. Un règlement vient cependant préciser les modalités de ce dernier point (Annexe n° 10).

Source : *La Cinématographie française*, 25 février 1928, n°486. Reproduction du texte paru au *Journal officiel de la République française* du 19 février 1928.

Régime administratif de l'exploitation et du contrôle des films

Le Président de la République Française,

Sur le rapport du Président du Conseil, ministre des Finances, du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et du ministre de l'Intérieur,

(…)

Décrète :

Art. 1er – L'ouverture et l'exploitation des cinématographes est libre, à charge pour toute personne voulant exploiter une salle de spectacle cinématographique de faire, quinze jours au moins avant l'ouverture de la salle, une déclaration à la préfecture de police pour Paris, à la préfecture et à la mairie de la commune où est située la salle pour les départements.

Art. 2 – La déclaration indique :

1° La situation de l'établissement ;

2° Les conditions dans lesquelles doit avoir lieu l'exploitation, notamment en ce qui concerne les mesures prévues pour assurer la sécurité des spectateurs ;

3° Les nom, prénoms, profession, domicile, lieu de naissance et nationalité des propriétaires, directeurs et exploitants ;

4° Si la salle est la propriété d'une société ou si l'exploitation doit être effectuée par une société, la composition du conseil d'administration et copie certifiée conforme de l'acte de société ;

Il est immédiatement délivré un récépissé de la déclaration.

Copie de celle-ci est adressée, par les soins de l'administration préfectorale, au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Les changements survenus dans la propriété, la direction ou l'exploitation des salles de spectacles cinématographiques font l'objet de déclarations soumises aux mêmes règles que la déclaration primitive.

Art. 3 – Les entrepreneurs et exploitants de spectacles cinématographiques doivent se conformer aux ordonnances, décrets et règlements pour tout ce qui concerne l'ordre, la sécurité et la salubrité publics.

Les lois sur la police et la fermeture des théâtres sont applicables aux cinématographes et la redevance établie au profit des pauvres et des hospices continuera d'être perçue.

Art. 4 – La représentation en public des films cinématographiques est soumise au contrôle du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Sauf les exceptions déterminées par un arrêté ministériel qui sera pris sur l'avis de la commission instituée en vertu de l'article 5 du présent décret, aucun film cinématographique ne peut être représenté en public si ce film, y compris son titre et ses sous-titres, n'a obtenu le visa du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Ce visa ne peut être accordé que sur avis conforme de la commission mentionnée au paragraphe précédent. La reproduction du visa doit figurer sur chaque film projeté.

Tout film étranger soumis au visa doit être présenté dans la version exacte où il a été présenté dans son pays d'origine, et avec une reproduction exacte et intégrale du titre et des sous-titres dont une traduction en français doit être fournie.

Art. 5 – Il est institué, au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, pour le contrôle des films, une commission composée de trente-deux membres, nommés par le ministre.

Cette commission comprend : le directeur général des Beaux-Arts, l'un des sous-directeurs ou chefs de bureau de la direction générale des Beaux-Arts, trois représentants du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, quatre représentants du ministère de l'Intérieur, un représentant du ministère de l'Agriculture, un représentant du ministère des Affaires étrangères, un représentant du ministère des Colonies, un représentant du ministère de la Justice, un représentant du ministère du Commerce, un représentant du ministère de la Guerre, un représentant du ministère de la Marine, deux représentants des producteurs français, deux représentants des auteurs français de films, deux représentants des artistes français du cinématographe, et huit personnes choisies en raison de leur compétence spéciale.

Les membres de la commission autres que ceux qui sont appelés à en faire partie en raison de leurs fonctions administratives sont nommés pour trois ans. Leur mandat est renouvelable.

Art. 6 – La commission, après avoir procédé à l'examen des films, dresse la liste de ceux de ses films reconnus susceptibles d'être visés.

A cet effet, elle prend en considération l'ensemble des intérêts nationaux en jeu, et spécialement l'intérêt de la conservation des mœurs et traditions nationales, ainsi que, s'il s'agit de films étrangers, les facilités d'accession des films français dans les divers pays d'origine.

Art. 7 – Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts désigne annuellement dix des membres de la commission, dont trois représentants du ministère de l'Intérieur, pour constituer une section permanente, qui est présidée par l'un des vice-présidents de la commission, choisi par le ministre. Ladite commission peut déléguer ses pouvoirs à cette section permanente en ce qui concerne l'examen des films et leur admission éventuelle sur la liste prévue par l'article précédent.

La commission et sa section permanente peuvent admettre les auteurs et éditeurs intéressés à présenter

des observations écrites ou orales.

Art. 8 – Les membres de la commission et de sa section permanente peuvent être rémunérés par des jetons de présence, dont la valeur et le mode d'attribution sont fixés par un décret contresigné par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et par le ministre des Finances.

Les frais d'examen et de visa des films, y compris ceux de vérification des traductions des titres et sous-titres, tels qu'ils sont fixés d'après les tarifs établis par la loi, sont à charge des intéressés.

Art. 9 – Les prescriptions du présent décret ne font pas obstacle aux mesures de police locale qui peuvent être prises, par application des dispositions de l'article 97 de la loi du 5 avril 1884, et à Paris, de la loi des 16-24 août 1790.

Art. 10 – Le présent décret entrera en vigueur à partir du 1er mars 1928. Il est applicable à l'Algérie.

Le décret du 18 février 1919 est abrogé à partir de cette date.

Art. 11 – Le Président du Conseil, ministre des Finances, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le ministre de l'Intérieur, le Garde des sceaux, ministre de la Justice, le ministre des Affaires étrangères, le ministre de la Marine, le ministre du Commerce et de l'Industrie, le ministre de l'Agriculture, le ministre des Colonies, sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au *Journal officiel de la République française* et inséré au *Bulletin des lois*.

Annexe 16. Règlement de contingentement 12 mars 1928

Le décret Herriot institue une Commission de contrôle des films, constituée 32 membres issus de l'administration et de la profession cinématographique. Sa première tâche est d'élaborer le premier règlement de contingentement français, valable pour l'année 1928-1929. Le texte prévoit notamment un maximum de 500 films étrangers importables en France et la mise en place d'un quota de sept films étrangers exploités en France contre un film français exploité à l'étranger.

Source : Arch. Nat., F[21] 4695/A 2. a.

REGLEMENT ETABLI PAR LA COMMISSION DE CONTROLE DES FILMS

d'après le rapport de la première sous-commission soumis à M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, et approuvé à l'unanimité par la Commission plénière du Cinéma.

Article 1

La commission décide que l'année cinématographique pour laquelle le présent règlement est établi ira du 1er octobre au 30 septembre de chaque année. Exceptionnellement les dispositions suivantes sont également applicables à la période allant du 1er mars au 30 septembre.

Article 2

La commission décide que tous les films français (sous la seule condition qu'ils ne portent en rien atteinte aux bonnes mœurs et à l'ordre public) recevront le visa de la commission de contrôle nécessaire à leur exploitation en France, aux colonies et protectorats. Ce visa ne préjuge en rien de la classification des films en 1ère ou 2ème catégorie, ni des droits qu'ils peuvent avoir à la protection.

Article 3

Est considéré comme film français de 1ère catégorie tout film réalisé par une maison entièrement française. L'auteur du scénario doit être français ; le directeur technique, le metteur en scène et son ou ses assistants et les opérateurs doivent tous être français ; les scènes à décors devront être exclusivement réalisées dans des studios appartenant à des maisons françaises et sur territoire français. Les rôles de premier plan pourront comprendre

des artistes étrangers, la proportion de ces artistes ne devant pas être supérieure à 25 %. En tout cas, et quelque soit le nombre des rôles de premier plan, le droit à un artiste étranger est reconnu, même si le chiffre n'est pas divisible par quatre.

Sur demande du producteur, la commission aura le droit de décider d'admettre, dans les rôles de premier plan, un pourcentage d'artistes étrangers supérieur à celui prévu à la première résolution, si les nécessités de la mise en scène de l'œuvre l'exigent.

Est considéré comme film français de 2ème catégorie tout film réalisé comme ci-dessus, mais dont chaque poste, y compris la direction, comportera 50 % au moins d'éléments français.

Article 4

Seuls pourront produire des films de 2ème catégorie, les producteurs qui justifieront avoir produit des films français de la 1ère catégorie, et ce, dans la proportion de 1 film de la 2ème catégorie pour 2 films de la 1ère catégorie.

Article 5

La commission désirant protéger uniquement les films pouvant faire honneur à la France, déclare que tous les films protégés devront être des films importants, réalisés en vue d'une bonne exploitation et d'une bonne exportation, et non pas seulement pour s'assurer les avantages d'une protection.

Article 6

Etant donné la quantité exceptionnelle de films récemment visés par la commission de contrôle (520 films) et à exploiter pendant la prochaine saison, la commission fixe à 500 le nombre de films étrangers qui seront introduits en France pendant la période allant du 1er mars au 30 septembre 1929.

Cette quantité pourra être modifiée par la commission, dans le but d'assurer, à tout moment, le nombre de films nécessaire à l'exploitation française.

Article 7

Les producteurs qui justifieront de la vente d'un film français de 1ère catégorie, dans les pays étrangers, notoirement producteurs de films, et où l'importation française est actuellement rendue difficile, recevront de la Commission l'autorisation de faire exploiter, en France, colonies et protectorats, sept films étrangers, pour chacun des films français vendus dans l'ensemble de ces divers pays.

Les films français de la 2ème catégorie auront droit à 50 % des avantages accordés aux films français de la 1ère catégorie.

Article 8

Les mesures prises pour la protection du film français ne viseront pas les films étrangers de court-métrage, dont la longueur totale ne dépassera pas 600 mètres, titres compris.

Article 9

Pour passer sur les écrans de France, colonies ou protectorats, tout film étranger devra, pour obtenir le visa de la censure française, être présenté dans la version intégrale où il aura été projeté sur les écrans de son pays d'origine, avec exactement les mêmes titres, dont une traduction française, garantie littérale, sera fournie avec le film à examiner.

Article 10

La Commission se réserve le droit de retirer, soit en partie, soit en totalité, les fiches de censure, ou même de les refuser, dans l'avenir, à toute personne, producteur ou distributeur ou société même interposée, qui aurait produit, distribué ou exploité à l'étranger des films pouvant porter atteinte au bon renom de la France.

Annexe 17. Règlement de contingentement 21 mai 1928

A la suite du règlement de contingentement de mars 1928 qui met les compagnies américaines dans une position défavorable, William H. Hays vient en France pour le faire modifier. Après un mois de négociations, un nouveau règlement est adopté. Nous n'avons retranscrit ici que les articles modifiés et les mesures transitoires adoptées pour « permettre la soudure entre les deux régimes ».

Source : Arch. Nat., F[21] 4695/B 1. a.

REGLEMENT

établi par la Commission de contrôle des films et comprenant les dernières modifications apportées en accord avec M. HAYS par la Commission plénière du Cinéma et avec l'approbation de M. le Ministre de l'Instruction publique

(…)

Article 4

Tout film réalisé en France ne rentrant ni dans la première ni dans la deuxième catégorie pourra librement circuler en France, aux colonies et protectorats, mais ne bénéficiera pas des avantages prévus au décret du 18 février 1928.

(…)

Article 7

Tout producteur qui justifiera de la réalisation d'un film reconnu français de la première catégorie, recevra de la commission la possibilité de faire exploiter en France, aux colonies ou protectorats, sept films étrangers.

Toute personne qui justifiera de l'exploitation d'un film reconnu français dans un des principaux pays notoirement producteurs recevra, comme avantage, la possibilité d'exploiter en France deux films étrangers. Ce chiffre de deux ne pourra, en aucun cas, être dépassé, quel que soit le nombre de pays acheteurs.

Les producteurs pourront répartir entre les divers pays les quantités d'entrées dont ils disposeront.

Les films reconnus français de la deuxième catégorie auront droit à la moitié de ces avantages.

(…)

Article 9

La Commission se réserve le droit de refuser dans l'avenir les fiches de censure à toute personne, producteur, distributeur ou société, qui aurait produit, distribué ou exploité à l'étranger des films pouvant porter atteinte au bon renom de la France.

DISPOSITIONS TRANSITOIRES

En outre, la Commission décide que, afin de faciliter l'importation immédiate de films étrangers et de permettre la soudure entre les deux régimes :

1° L'article 7 du règlement est applicable, par effet rétroactif, aux films français de première et de deuxième catégorie sortis dans les salles entre le 1er octobre 1927 et le 1er mars 1928, et conformes aux articles 3 et 5 du règlement.

Toutefois, les dispositions établies au paragraphe 3 dudit article 7 et visant l'attribution éventuelle de deux permis d'exploitation supplémentaires, ne concernent pas ces films.

2° Les maisons de distribution de films auront le droit d'introduire, sans formalité nouvelle : 60 % du chiffre des films introduits par chacune d'elles pendant l'année 1927.

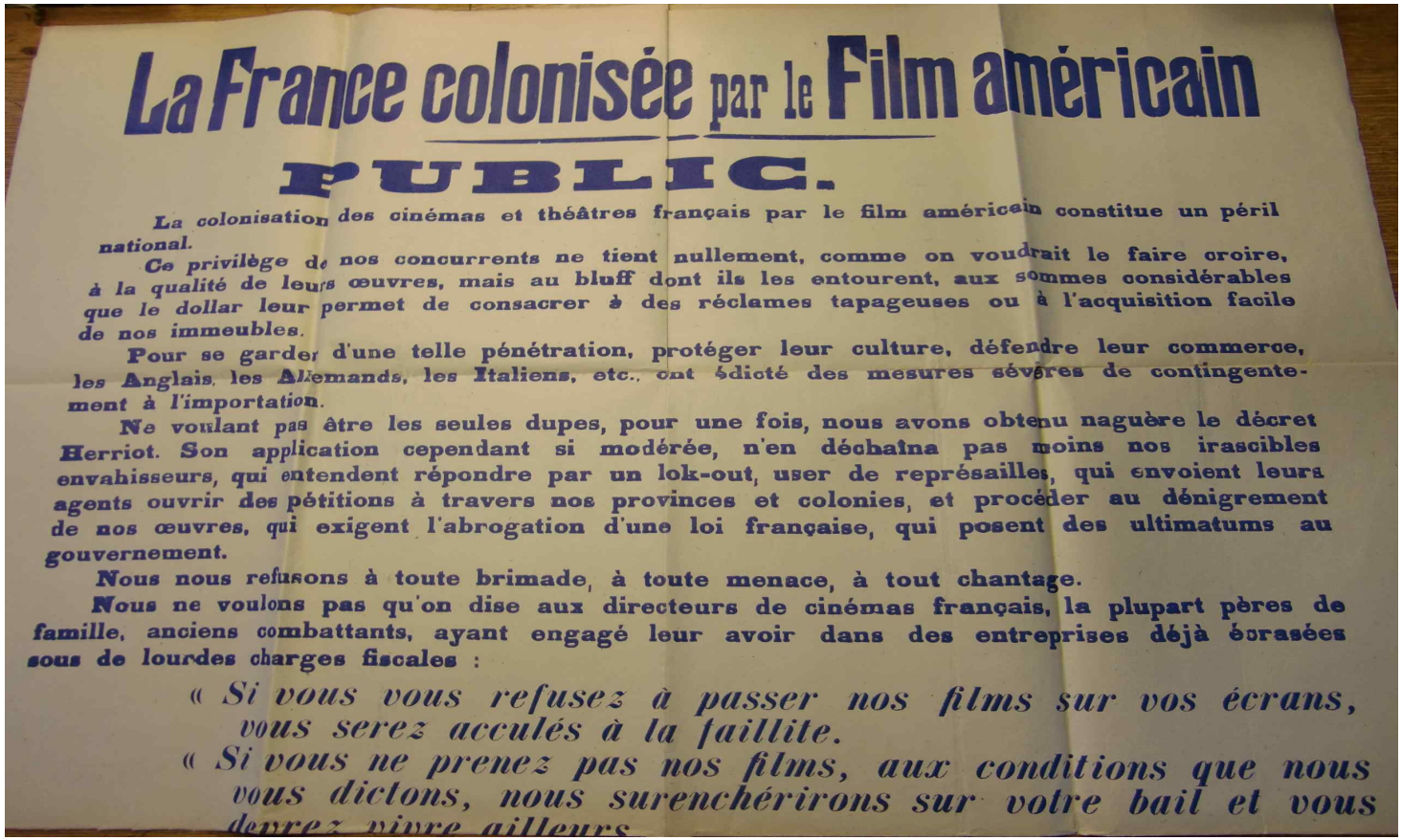
Seront compris pour chaque maison dans le pourcentage ci-dessus indiqué, les films déjà introduits par elle du 1e janvier au 1e mars 1928.

A titre de disposition exceptionnelle et transitoire, applicable à l'année 1928, les maisons qui auraient introduit, pendant les mois de janvier et de février 1928, un nombre de films supérieur à celui auquel elles ont droit, s'engagent à retirer leurs films en excédent.

Ces dispositions sont exclusivement applicables aux films d'au moins 1.300 mètres.

Annexe 18. « La France colonisée par le Film américain »

Source : Arch. Nat., F[21] 4695 b. 3.



La France colonisée par le Film américain

PUBLIC.

La colonisation des cinémas et théâtres français par le film américain constitue un péril national.

Ce privilège de nos concurrents ne tient nullement, comme on voudrait le faire croire, à la qualité de leurs œuvres, mais au bluff dont ils les entourent, aux sommes considérables que le dollar leur permet de consacrer à des réclames tapageuses ou à l'acquisition facile de nos immeubles.

Pour se garder d'une telle pénétration, protéger leur culture, défendre leur commerce, les Anglais, les Allemands, les Italiens, etc., ont édicté des mesures sévères de contingentement à l'importation.

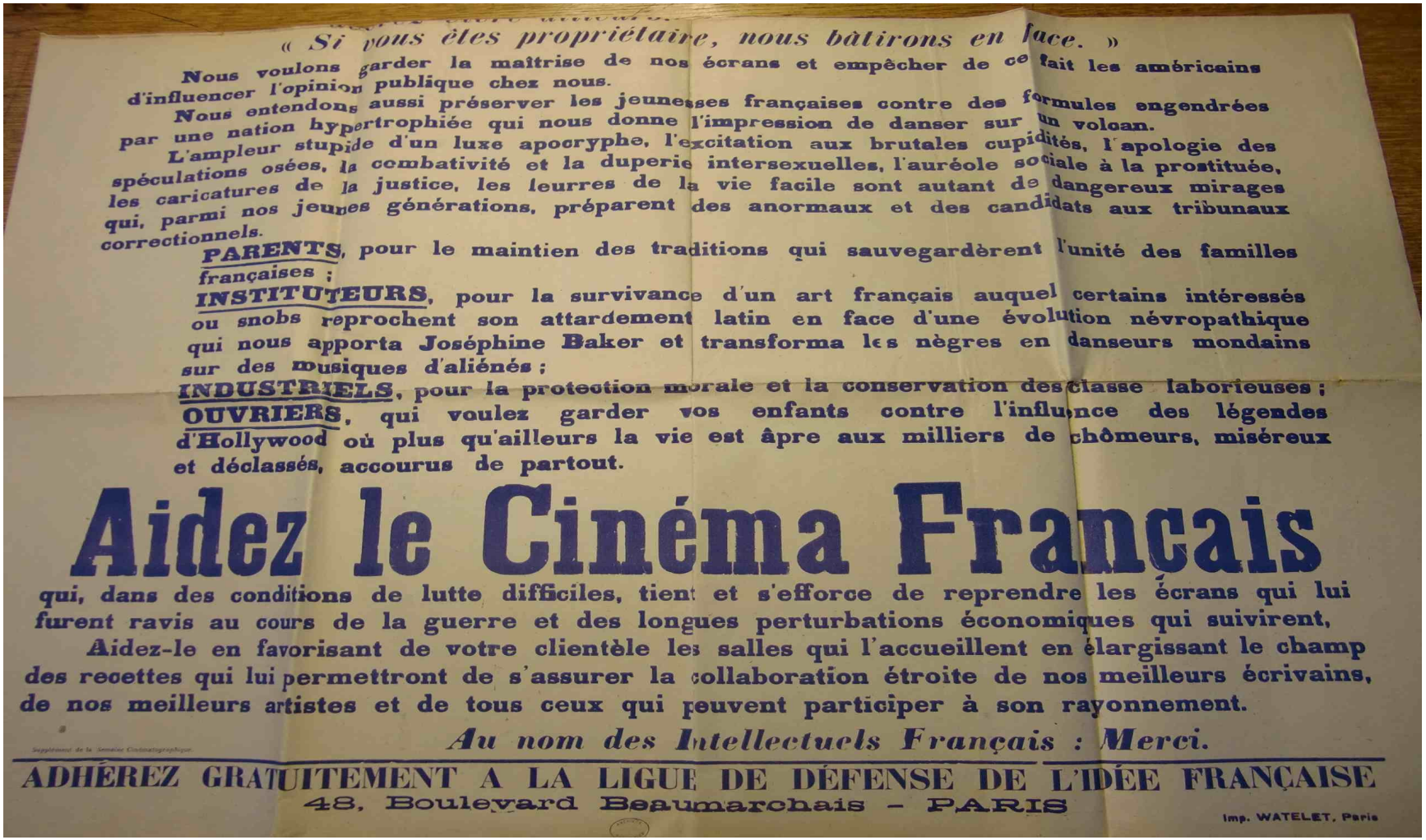
Ne voulant pas être les seules dupes, pour une fois, nous avons obtenu naguère le décret Herriot. Son application cependant si modérée, n'en déchaîna pas moins nos irascibles envahisseurs, qui entendent répondre par un lok-out, user de représailles, qui envoient leurs agents ouvrir des pétitions à travers nos provinces et colonies, et procéder au dénigrement de nos œuvres, qui exigent l'abrogation d'une loi française, qui posent des ultimatums au gouvernement.

Nous nous refusons à toute brimade, à toute menace, à tout chantage.

Nous ne voulons pas qu'on dise aux directeurs de cinémas français, la plupart pères de famille, anciens combattants, ayant engagé leur avoir dans des entreprises déjà écrasées sous de lourdes charges fiscales :

« Si vous vous refusez à passer nos films sur vos écrans, vous serez acculés à la faillite.

« Si vous ne prenez pas nos films, aux conditions que nous vous dictons, nous surenchérirons sur votre bail et vous devrez vivre ailleurs.



« *Si vous êtes propriétaire, nous bâtirons en face.* »

Nous voulons garder la maîtrise de nos écrans et empêcher de ce fait les américains d'influencer l'opinion publique chez nous.

Nous entendons aussi préserver les jeunesses françaises contre des formules engendrées par une nation hypertrophiée qui nous donne l'impression de danser sur un volcan.

L'ampleur stupide d'un luxe apocryphe, l'excitation aux brutales cupidités, l'apologie des spéculations osées, la combativité et la duperie intersexuelles, l'auréole sociale à la prostituée, les caricatures de la justice, les leurres de la vie facile sont autant de dangereux mirages qui, parmi nos jeunes générations, préparent des anormaux et des candidats aux tribunaux correctionnels.

PARENTS, pour le maintien des traditions qui sauvegardèrent l'unité des familles françaises ;

INSTITUTEURS, pour la survivance d'un art français auquel certains intéressés ou snobs reprochent son attardement latin en face d'une évolution névropathique qui nous apporta Joséphine Baker et transforma les nègres en danseurs mondains sur des musiques d'aliénés ;

INDUSTRIELS, pour la protection morale et la conservation des classe laborieuses ;

OUVRIERS, qui voulez garder vos enfants contre l'influence des légendes d'Hollywood où plus qu'ailleurs la vie est âpre aux milliers de chômeurs, miséreux et déclassés, accourus de partout.

Aidez le Cinéma Français

qui, dans des conditions de lutte difficiles, tient et s'efforce de reprendre les écrans qui lui furent ravis au cours de la guerre et des longues perturbations économiques qui suivirent,

Aidez-le en favorisant de votre clientèle les salles qui l'accueillent en élargissant le champ des recettes qui lui permettront de s'assurer la collaboration étroite de nos meilleurs écrivains, de nos meilleurs artistes et de tous ceux qui peuvent participer à son rayonnement.

Au nom des Intellectuels Français : Merci.

Supplément de la Semaine Cinématographique.

ADHÉREZ GRATUITEMENT A LA LIGUE DE DÉFENSE DE L'IDÉE FRANÇAISE

48, Boulevard Beaumarchais – PARIS

Imp. WATELET, Paris

Annexe 19. Rapport de protestation établi lors du Congrès de Nice, 24 avril 1929

Pendant le premier semestre de 1929, le contingentement pour l'année 1929-1930 est à l'étude. Alors que la Chambre syndicale vient de remettre son projet, le congrès de l'exploitation se réunit à Nice, du 24 au 25 avril. Les membres du congrès, représentant essentiellement la petite et moyenne exploitation de province, y rédigent, à l'intention de Pierre Marraud, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et de son sous-secrétaire d'Etat, André François-Poncet, ce « rapport de protestation ».

Ils y demandent la suppression du contingentement et le refus du projet de la Chambre syndicale, qui mènerait, d'après eux, à la ruine de l'exploitation et rejettent le climat nationaliste de défense du cinéma français contre l'invasion américaine.

Source : BnF-ASP, Administration du cinéma et des Beaux-Arts, 4° COL-80/25 (2).

Fédération du spectacle de province

1, rue Rossini

Paris

Question du contingentement

Rapport de Protestation

Extrait du document lu et adopté à la commission du contingentement au XI^{ème} congrès de Nice le 24 avril 1929.

Attendu que le nouveau projet de contingentement – tel qu'il est prévu pour l'année cinématographique 1928-1929 – est de nature à porter un préjudice irréparable à l'industrie française, en limitant, dans une proportion incompatible avec les besoins actuels de cette industrie, l'importation et l'exploitation en France des films étrangers, notamment des films américains.

Qu'il ne saurait exister la moindre contestation au sujet de la nécessité de protéger la production nationale par des mesures judicieusement appropriées, notamment en subventionnant les producteurs et en diminuant les charges excessives qui écrasent les exploitants.

Mais que le contingentement que l'on prétend établir – loin de concourir à ce but en favorisant l'industrie

française – entraînerait au contraire dans un bref délai sa ruine complète et inévitable.

Attendu qu'avant de limiter, comme il en est question, l'importation et l'exploitation des films étrangers, il serait indispensable de mettre la production française à même de remplacer, dans des conditions au moins équivalentes de quantité, de prix et de qualité, la production étrangère[1], et principalement la production américaine qui parvient, tous frais amortis, du pays d'origine.

Qu'à l'heure actuelle, il est impossible d'envisager cette possibilité.

Qu'en l'état actuel de la production française et en l'absence de toute concurrence par le fait du contingentement, les exploitants français se trouveraient dans l'obligation de se procurer difficilement et à « un prix fort[2] » des films qui, pour la plupart, seraient loin d'être supérieurs aux films étrangers, qui ne répondraient pas aux besoins de l'exploitation et ne donneraient plus les mêmes satisfactions à la clientèle.

Que dans ces conditions, et en raison des charges déjà si lourdes qu'ils supportent actuellement, les Exploitants ne tarderaient pas à succomber[3].

Attendu il est vrai que, par la force même des choses, le contingentement permettrait à quelques distributeurs et Editeurs de réaliser momentanément des bénéfices élevés, mais cela au détriment des Exploitants et de l'intérêt national.

Qu'il est inadmissible de vouloir baser la prospérité d'une industrie sur la ruine de ceux qui l'exploitent[4].

Que, sans contestation possible, la ruine des Exploitants aurait sa répercussion fatale sur les Distributeurs et les Editeurs et porterait un coup mortel à la cinématographie française.

Attendu que le péril créé par le projet de contingentement devient de jour en jour plus sérieux.

Que les grandes firmes américaines ainsi menacées ont arrêté toutes affaires avec les Directeurs français et envisagent la prochaine fermeture avec les Directeurs français et envisagent la prochaine fermeture de leurs agences en France.

Qu'il ne suffit pas, pour éloigner le péril réel, de déplacer le débat, comme s'efforcent de le faire en ce moment certains partisans du contingentement et de proclamer : « que nous sommes maîtres chez nous, que nous ne sommes pas colonie américaine et que nous devons être bons français avant tout ».

Attendu que les adversaires du contingentement ont le droit de se déclarer aussi bons français que ses partisans.[5]

Qu'il ne peut être permis de faire vibrer ainsi la note patriotique au détriment de l'intérêt national.

Que le véritable patriotisme ne peut constituer à ruiner la grande masse des Exploitants et avec eux l'industrie cinématographique française, cela uniquement pour satisfaire les désirs et les intérêts de quelques uns[6].

Que nous ne serons pas plus « mauvais français » en autorisant, dans des conditions déterminées, l'exploitation des films américains en France que lorsque nous permettons chaque jour l'introduction de leurs machines à écrire, de leurs machines agricoles et de tous autres produits et articles que nous estimons utiles à notre pays.

1. A partir de « indispensable », souligné dans le texte.
2. Expression soulignée dans le texte.
3. A partir de « les Exploitants », souligné dans le texte.
4. Phrase soulignée dans le texte.
5. Phrase soulignée dans le texte.
6. Phrase soulignée dans le texte.

Que, de leur côtés, les américains[1] n'ont jamais estimé faire œuvre de « mauvais américains » en laissant pénétrer chez eux des produits français et notamment des articles de luxe.

Attendu que, si le geste des firmes américaines paraît regrettable, il convient de se demander si la brusque interdiction en Amérique de certains de nos produits n'aurait pas également donné lieu chez nous à de vives protestations.

Que nous avons le devoir de conserver tout notre sang froid en envisageant la question telle qu'elle se présente et au seul point de vue de l'intérêt national[2].

Qu'en pareille matière chaque pays doit en effet considérer non pas l'intérêt de quelques uns mais celui de la collectivité.

Que le patriotisme le plus ardent ne peut interdire de recevoir, d'une[3] autre pays et dans des conditions déterminées, articles et produits indispensables que, par suite de circonstances diverses, il est momentanément impossible ou très difficile de se procurer dans son propre pays en quantité suffisante et à des conditions de prix et de qualité abordables.

Attendu que, tout en déplaçant la question, les promoteurs de contingentement ne parviendront jamais à démontrer que le véritable patriotisme consiste à ruiner la cinématographie française tout en menaçant de compromettre les bonnes relations que, dans un intérêt réciproque, nous avons le devoir d'entretenir dignement avec l'Amérique comme avec les autres nations[4].

Que le contingentement ne manquerait pas de produire en France les résultats désastreux que signalent en Angleterre les journaux anglais eux-mêmes en proclamant que toute industrie cinématographique ne peut prospérer que lorsqu'elle édite des films pour le « monde entier en concurrence ouverte avec les producteurs internationaux ».

Attendu enfin que la ruine des Exploitants – et par la suite de la cinématographie française – priverait de leur gagne pain tous ceux qui vivent honorablement de cette industrie.

LE XI° CONGRES DU SPECTACLE

Demande instamment à Monsieur le Ministre de l'Instruction Publique[5] de ne pas maintenir un projet de contingentement de nature à porter un coup mortel à la cinématographie française et qui serait par là même contraire à l'intérêt national.

Il invite les pouvoirs publics à étudier et à appliquer toutes autres mesures de nature à protéger efficacement l'industrie française, notamment en subventionnant les producteurs et en diminuant les charges excessives qui pèsent sur les exploitants.

Il espère que le Gouvernement, tout en s'inspirant uniquement de l'intérêt national en ce qui concerne la question du contingentement, saura mettre fin, dans un bref délai à toutes difficultés nuisibles aux intérêts réciproques de la France et de l'Amérique et aux bons rapports, faits à la fois de dignité et d'esprit de conciliation, qui doivent exister entre les deux nations.

1. *Sic.*
2. A partir de « au seul », souligné dans le texte.
3. *Sic.*
4. A partir de « les promoteurs », souligné dans le texte.
5. A partir de « Demande », souligné dans le texte.

Annexe 20. Le contingentement vu par...

Sources : *La Cinématographie française*, 25 février 1928, n°486 (1 et 2) et *La critique cinématographique*, 28 mai 1932 (3).

... les Américains (1)

Le Contingentement vu par l'Amérique
(D'après une revue américaine)

… les producteurs français (2)

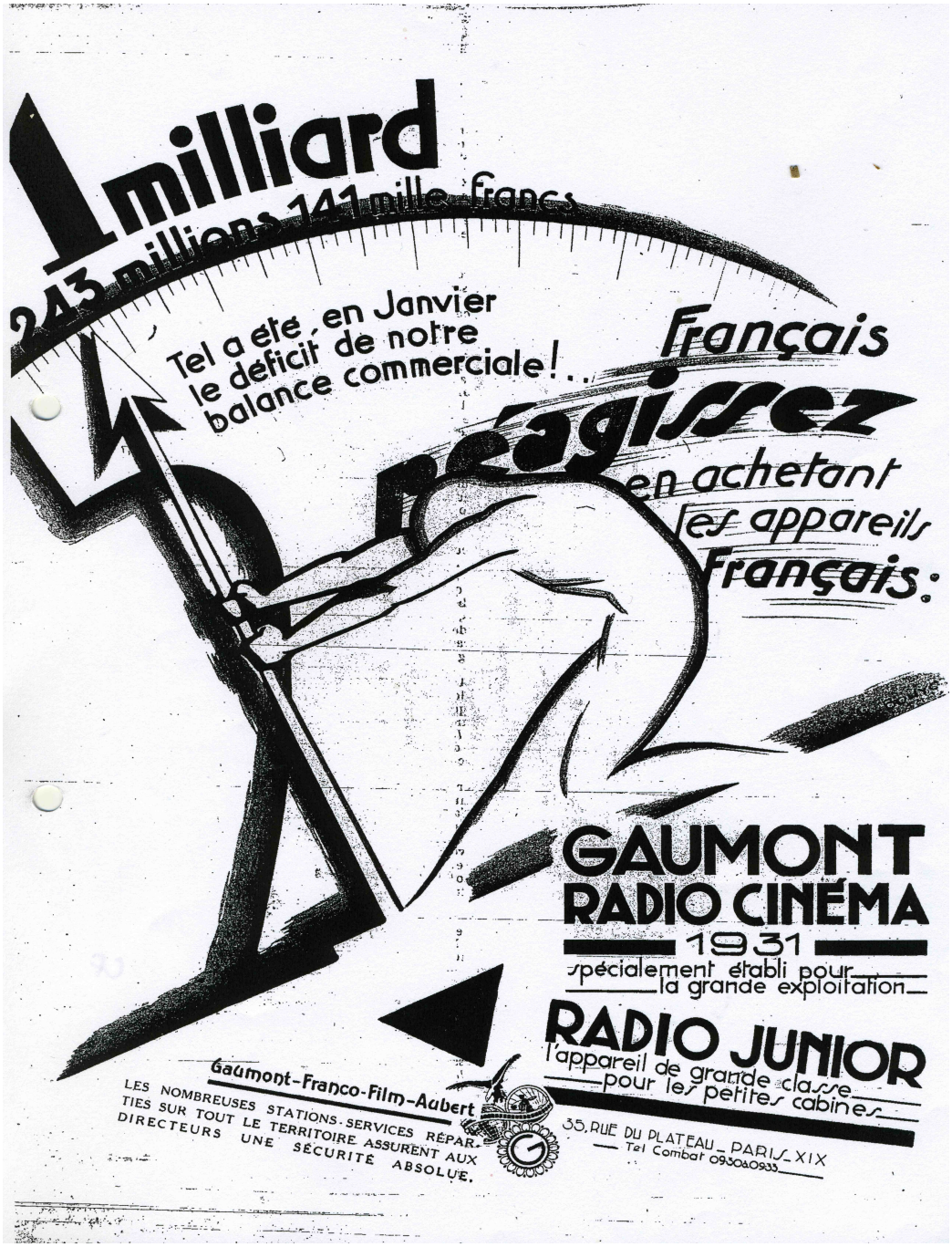
Le Contingentement vu par l'Europe

(Réponse de George Fronval)

. . . les exploitants français (3)

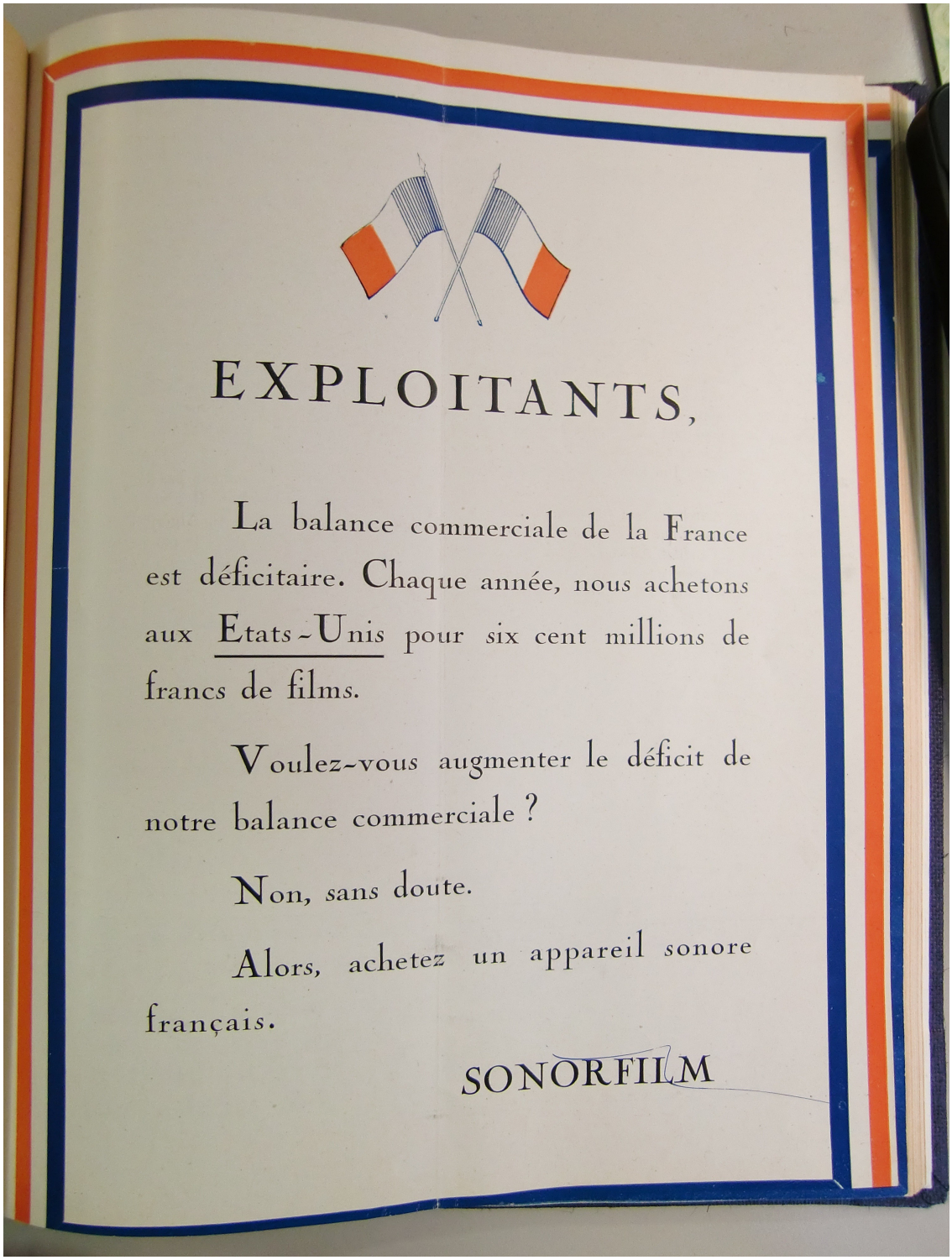
Annexe 21. Publicité pour le Gaumont-Radio cinéma

Source : *La Cinématographie française*, 7 mars 1931, n°644.



Annexe 22. Publicité pour le Sonorfilm

Source : *Hebdo Film,* 6 septembre 1930, n°758.



PUR
PUISSANT
SIMPLE
ROBUSTE
a.b
SONORFILM
encore SONORFILM
toujours SONORFILM

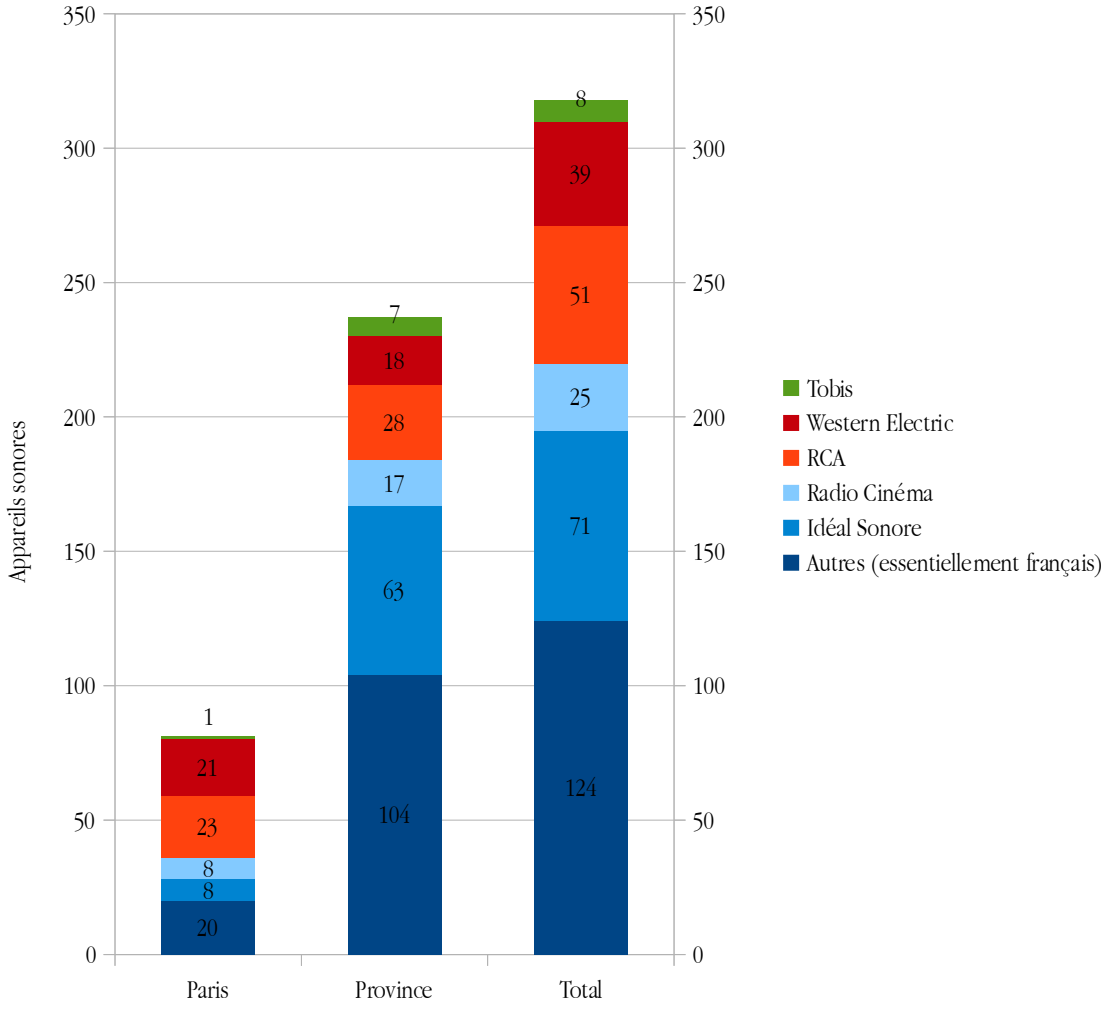
Les appareils américains ayant accaparé l'adjectif "le meilleur"
SONORFILM prétend :
Etre égal au meilleur pour la pureté de la reproduction sonore,
Etre construit d'après les principes mécaniques supérieurs au meilleur,
Etre d'une simplicité de maniement telle qu'il peut être confié à n'importe quel opérateur de poste muet,
Et enfin, être inférieur comme prix à tous les appareils de qualité égale.
PRIX :
Jusqu'à 1.200 places .. .. .. 140.000 fr.
Au-dessus de 1.200 places. 175.000 fr.
SONORFILM
La Supériorité est l'essence du Succès

Jamais
l'Anglais ne
régnera en France
SONORFILM
PUR
PUISSANT
SIMPLE
ROBUSTE
Jean
Redon
EANNE D'ARC
entendu une voix française :
SONORFILM
Société Anonyme au Capital de 2.000.000 de Francs entièrement versés

Annexe 23. L'équipement sonore à Paris et en province, 31 mai 1930

Source : « Etat numérique des salles équipées et en cours d'équipement en France et pays de langue française », *La Cinématographie française*, 31 mai 1939, n°604.

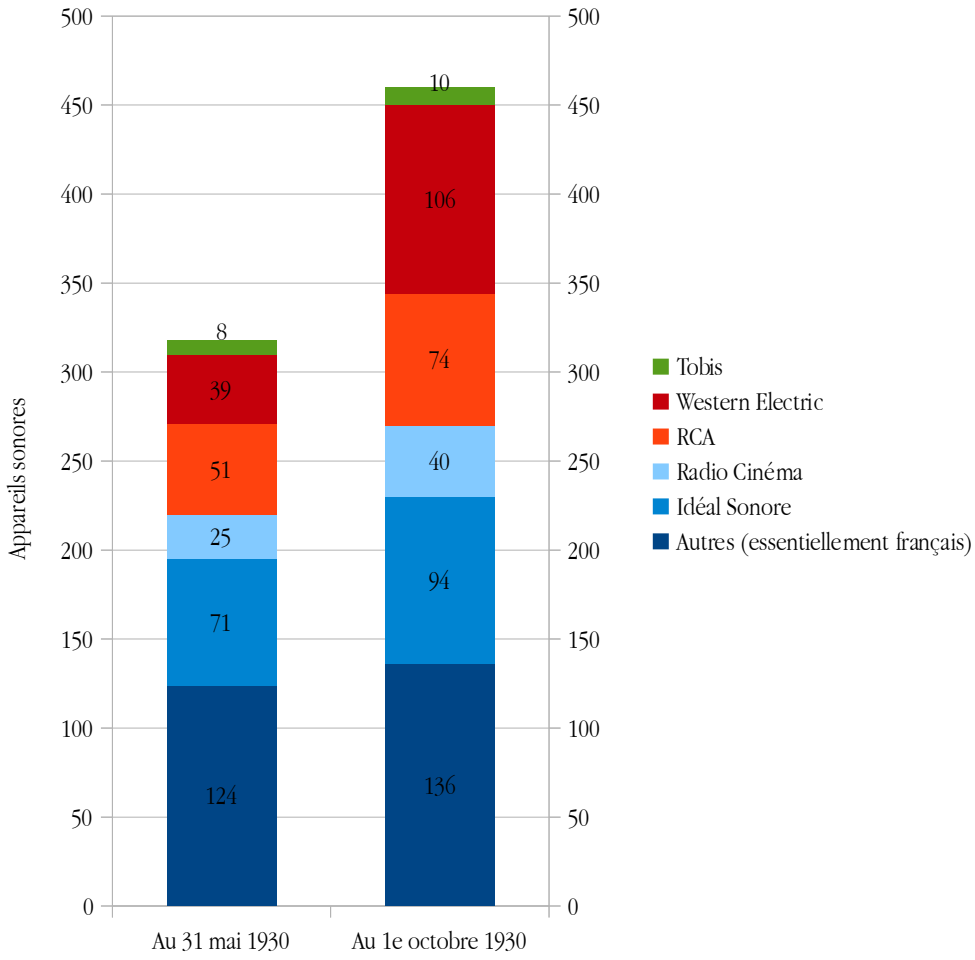
Nous avons opté pour un code de couleur regroupant les appareils en fonction de leur origine : appareils français en bleu, appareils américains en rouge et appareils allemands en vert.



Annexe 24. L'équipement sonore en France mai et octobre 1930

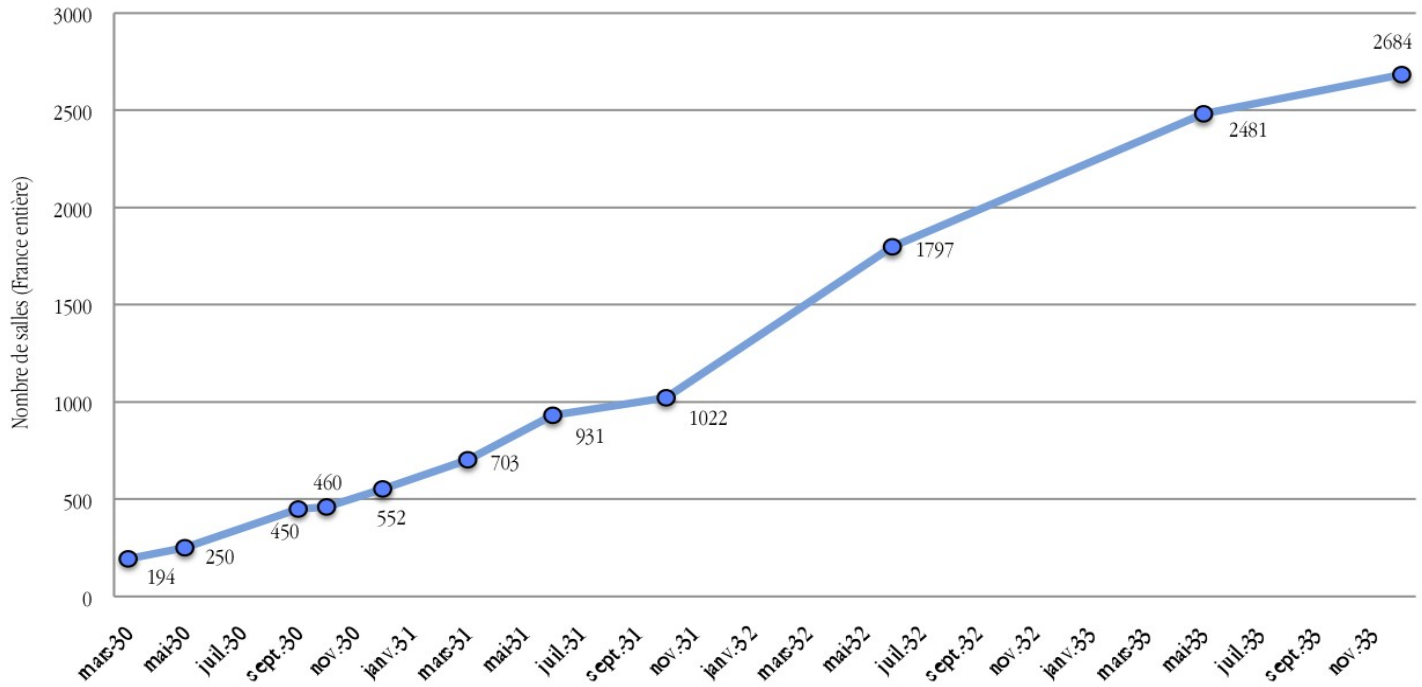
Sources : « Etat numérique des salles équipées et en cours d'équipement en France et pays de langue française », *La Cinématographie française*, 31 mai 1939, n°604 et « Liste des salles équipées sur les marchés français au 1e octobre 1930 », *La Cinématographie française*, 27 septembre 1930, n°621.

Nous avons opté pour un code de couleur regroupant les appareils en fonction de leur origine : appareils français en bleu, appareils américains en rouge et appareils allemands en vert.



Annexe 25. La sonorisation des salles françaises (1930-1933)

Source : *La cinématographie française*.



Annexe 26. Lettre de protestation de l'Union des artistes contre le doublage [1932]

Au moment du passage au parlant, le doublage apparaît rapidement afin de projeter en France des films étrangers compréhensibles aux nationaux. Cependant, la technique connaît de nombreux détracteurs, en particulier au sein de l'Union des artistes, qui remet au Conseil supérieur du cinématographe une lettre de protestation. Pour les auteurs de cette lettre, Jean Toulout et Philippe Hériat (vice-président et secrétaire adjoint de l'Union des artistes), le doublage est dangereux à trois niveaux : artistique, commercial et national.

Source : Arch. Nat., F[12] 9407, Conseil supérieur du cinéma.

Exposé relatif à la concurrence redoutable qui peut être faite à la production française par le film étranger « postsynchronisé »

L'un des principaux obstacles qui se dressent devant le développement de la production cinématographique française est constitué par la concurrence faite au film français, sur le marché français, par le film réalisé à l'étranger.

En particulier, le film parlé étranger dit « postsynchronisé » pourrait faire courir au film français les dangers les plus irrémédiables, si des mesures n'étaient pas prises contre lui.

Par film étranger postsynchronisé, il faut entendre le film parlé qui, comme tout film étranger, est produit au sein d'un pays étranger, dans sa version originale, à l'aide d'éléments tous étrangers (auteur, metteur en scène, décorateurs, musiciens, acteurs, opérateurs, électriciens, machinistes, menuisiers, peintres, coiffeurs, personnel de bureau, etc...)

Mais qui, en outre, pour pouvoir être distribué en France dans une version française est l'objet après réalisation de la version originale, d'un travail de synchronisation. Cette opération consiste dans la substitution de paroles françaises aux paroles originales, la partie de la pellicule impressionnée par la mise en scène proprement dite ne subissant, elle, aucune modification.

On dit également de ces films qu'ils sont doublés, c'est-à-dire que les interprètes étrangers qui ont participé à l'établissement du film sont, après coup, doublés, mais pour les paroles seulement, par des Français.

Du point de vue artistique, cette besogne donne le jour à un sous-produit d'exportation, un « ersatz » où aucun des travailleurs intellectuels ou manuels intéressés à l'industrie cinématographique ne peut trouver son

compte.

Du point de vue commercial, les films étrangers postsynchronisés donnent lieu, dans l'exploitation, à une sorte de tromperie sur la marchandise[1], car ils ne sont à peu près jamais annoncés au public autrement que comme des films parlés originaux.

Du point de vue national enfin, ils constituent :

1° une grave menace de colonisation de la France par le film étranger, une compromission de tout ce dont le maintien dépend d'un moyen d'action aussi puissant que le cinématographe (morale, moeurs, usages, vulgarisations diverses, goût artistique, tournure d'esprit, etc...)

2° une aggravation du chômage.

En effet, il est bien évident que le prix demandé sur le marché français pour un film étranger postsynchronisé (qui s'est trouvé précédemment amorti par l'exploitation dans son pays d'origine et qui n'a donné lieu, pour l'établissement d'une version française « doublée » qu'à un faible supplément du prix de revient) que ce prix sera considérablement inférieur au prix nécessairement demandé par un producteur français pour un film réalisé directement en français avec des éléments tous français, et qui ne peut s'amortir que sur le marché français.

La concurrence ainsi établie est donc à ce point inégale, que la production nationale et l'équilibre professionnel, déjà si compromis par le chômage actuel, s'en trouverait d'avance condamnés, si des mesures rigoureuses n'étaient pas prises d'avance.

Il est à remarquer que certains producteurs français, et surtout certaines filiales françaises de maisons de productions américaines ou allemandes, étant en même temps que producteurs, loueurs et exploitants, ne se montrent pas aussi sensibles aux dangers ci-dessus évoqués. Mais peut-être le moment est-il venu de faire passer d'une façon manifeste les intérêts français, moraux et professionnels, avant les intérêts privés, qui ne sont même pas toujours des intérêts privés français.

Il appartient en tout cas au Conseil Supérieur du Cinéma – dont les membres dégagés par principe des intérêts particuliers, n'ont devant les yeux que la défense de la pensée française et du travail français – de prendre les mesures de réaction indispensables contre le film étranger postsynchronisé.

La nécessité de cette réaction était déjà si nettement apparue, lors de l'élaboration du règlement dit du contingentement, que l'un des articles de ce règlement précisait (6 juillet 1931) : « La Commission (de contrôle) fixera pour l'ensemble des pays étrangers producteurs de films le nombre maximum de films parlés avec postsynchronisation en langue française dont l'introduction en France pourra avoir lieu pendant l'année cinématographique 1931-1932 ».

Malheureusement, les faits obligent à dire :

1° que la commission n'a jamais été consultée sur ce point,

2° que depuis le commencement de l'exercice 1931-1932 les films postsynchronisés sont librement passés devant la censure et que leur nombre n'a pas été limité.

3° qu'à une lettre écrite le 12 novembre 1931 au Président de la Commission de Contrôle par le Président de la Section Cinématographique de l'Union des Artistes Dramatiques, Lyriques et Cinématographiques de Langue Française, laquelle est officiellement représentée au sein du Conseil Supérieur du Cinéma, qu'à cette lettre où il était demandé en vertu de quelles autorisations les films étaient postsynchronisés et étaient librement exploités dans les salles françaises, il ne fut fait aucune réponse.

1. A partir de « à une sorte de », souligné dans le texte.

A la suite et en conséquence de cet exposé,

considérant que l'introduction et l'exploitation en France de chaque film étranger postsynchronisé représente pour tous les travailleurs français du film une raison de plus d'être inemployés, et aggrave ainsi dangereusement l'état de chômage où ils se débattent,

Il est demandé :

1° – a/ que le nombre des films étrangers postsynchronisés à l'étranger et autorisés en France soit limité pour l'exercice annuel à 5,

b/ que le nombre de films étrangers postsynchronisés en France et autorisés à être exploités en France soit limité pour le même exercice à 15,

soit un total de 20 films étrangers postsynchronisés

c/ que le choix de ces 20 films ne soit fait que pour des raisons d'ordre artistique (par exemple pour l'impossibilité où l'on serait en France de réaliser des films d'exploration, de voyage, etc...)

2° – a/ qu'à la rubrique de ces 20 films soient portés d'office et avant tous autres les films postsynchronisés que la censure a déjà laissé circuler depuis juillet 1931 sans consultation de la commission de contrôle,

b/ qu'à cet effet, un état de ces films soit fourni par la censure à la dite commission,

3° – que tout film étranger postsynchronisé ainsi livré à l'exploitation soit obligatoirement annoncé au public comme postsynchronisé, non seulement par le producteur, mais encore par le distributeur et l'exploitant, ceci, pour des motifs de probité commerciale et pour que le public ne soit pas trompé,

que par exemple la publicité pour un film étranger postsynchronisé en français ne puisse pas porter film parlé français mais film étranger postsynchronisé en français[1], avec les noms des interprètes jouant la partie visuelle, et les noms des interprètes jouant pour la partie sonore.

Jean TOULOUT – Philippe HERIAT

délégués de l'Union des Artistes.

1. A partir de « film parlé français », souligné dans le texte.

Annexe 27. Les membres du Conseil Supérieur du Cinématographe

Sources : papiers de Jean Locquin, dans le fonds « Administration du cinéma et des Beaux-Arts », BnF, département des Arts du Spectacle, fonds du Ministère des Beaux-Arts (F^{21} 4691) et fonds du Ministère du Commerce et de l'Industrie (F^{12} 9407)

PRÉSIDENCE

M. le Président du Conseil des Ministres ;

M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ;

M. le Sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts ;

M. le Directeur Général des Beaux-Arts.

VICE-PRÉSIDENTS

MM. de Jouvenel, Louis Lumière, Maringer.

SECRÉTARIAT

Secrétaire général : GRUNEBAUM-BALLIN, Président du Conseil des préfectures de la Seine.

Secrétaire-adjoint : Léon LABBÉ, auditeur de première classe au Conseil d'Etat.

Les membres du CSC ont été répartis selon un code de couleur :

- les « Politiques »
- représentants des « industries culturelles »
- représentants de la presse
- associations diverses
- « personnes choisies en fonction de leurs compétences spéciales »

Liste des 87 membres titulaires en décembre 1931

	Membres	Qualité[1]
1	**Paul LÉON**	Directeur Général des Beaux-Arts
2	**de JOUVENEL**	Sénateur
3	**CHASTENET**	Sénateur
4	**BRETON**	Député
5	**LOCQUIN**	Député
6	**MARINGER**	Président de Section du Conseil d'Etat
7	**BOULLOCHE**	Président de Chambre à la Cour de Cassation
8	**CUVILLIER**	Cons. Maître à la Cour des Comptes
9	**Maurice DONNAY**	Académie française
10	**d'ARSONVAL**	Académie des Sciences
11	**Louis LUMIÈRE**	id.
12	**Lucien SIMON**	Académie des Beaux-Arts
13	**FUNCK-BRENTANO**	Académie des Sciences morales et politiques
14	**de LAPERSONNE**	Académie de médecine
15	**GADAVE**	Sous-directeur aux Beaux-Arts

	Membres	Qualité
45	**CÉBRON**	Secrétaire général de la Fédération Nationale du Spectacle
46	**GALLIÉ**	Délégué de la Confédération des Travailleurs Intellectuels
47	**NATAN**	Délégué de la section des Producteurs
48	**Charles GALLO**	Délégué de la section des Distributeurs
49	**Marcel VANDAL**	Délégué de la Section des Auteurs
50	**Edgar COSTIL**	Délégué de la Section des Directeurs de salles
51	**Charles JOURJON**	Délégué de la Section des Tireurs
52	**André DEBRIE**	Délégué de la Section des Constructeurs
53	**Adolphe OSSO**	Délégué de la Section des Importateurs et Exportateurs
54	**Léon BRÉZILLON**	Président de la Fédération Internationale des Dir. de Cinématographes
55	**Raymond LUSSIEZ**	Président du Syndicat français des Dir. de Théâtres Cinématographiques
56	**BIGOT**	Président du Syndicat national des Directeurs de Cinématographes
57	**Pierre BONARDI**	Président de la Presse filmée
58	**Michel COISSAC**	Président d'Honneur de l'Association des Opérateurs de prises de vues
59	**Charles BURGUET**	Président de l'Association des Auteurs de Films

1. La profession attribuée a chacun des membres est celle que l'on a trouvé dans les archives.

	Membres	Qualité
16	GINISTY	Chef du contrôle du cinématographe
17	ROSSET	Directeur de l'enseignement technique
18	LUC	Directeur adjoint de l'enseignement technique
19	FRÉMICOURT	Directeur des Affaires civiles et du Sceau
20	ESTÈVE	Sous-directeur de l'Administration pénitentiaire
21	PILA	Ministre plénipotentiaire
22	Julien MIGETTE	Sous-directeur au Ministère de l'Intérieur
23	APPERT	Inspecteur des Finances
24	Colonel PENEL	Service géographique des Armées
25	LOHIER	Capitaine de Corvette, chef du service de la Presse
26	VALLAT	Directeur de l'Office national du Tourisme
27	CHAUMET	Directeur du Personnel, de l'Expansion Commerciale et du Crédit
28	FIGHIERA	Directeur des Affaires commerciales et industrielles.
29	HUGUET	Chef du Bureau de l'enseignement agricole
30	CROUZET	Inspecteur conseiller au Ministère des Colonies
31	DELAUNEY	sous-directeur du Travail et de la Prévoyance sociale
32	Commandant GIGODOT	chef du bureau de la propagande au Ministère de l'Air
33	LÉONARD	Chef de Bureau (service d'Alsace et de Lorraine)
34	MOENECLAEY	Chef du Cabinet du sous-secrétaire d'Etat à l'Economie Nationale
35	NOIROT	sous-chef de Bureau au Ministère de la Marine Marchande

	Membres	Qualité
60	René JEANNE	Secrétaire général de la Confédération des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs dramatiques
61	Auguste BERNIER	Membre de la Fédération nationale des Journaux français
62	Mario SERMET	Secrétaire général du Comité central des Associations de Presse française
63	CHATAIGNER	Président de la Presse cinématographique
64	LEFAS	député ; représentant de l'Association de Familles nombreuses
65	GLAY	Membre du Conseil général de la Ligue française de l'enseignement
66	HAFFNER	Secrétaire général de la Ligue Maritime et Coloniale française
67	AUSCHER	Président du Touring-Club et de l'Union Nationale des Associations de tourisme
68	Albert THOMAS	Secrétaire général du Bureau international du Travail à Genève
69	Jacques BOUSQUET	
70	BRENIER	Sénateur
71	Dr COMMANDON	
72	Albert CORNU	Directeur au Cabinet du Ministre de l'Instruction Publique
73	Charles DELAC	Président de la Chambre Syndicale de la Cinématographie
74	Henri FOCILLON	Professeur à la Sorbonne
75	Pierre FOURNIER	Sous-gouverneur de la Banque de France
76	Léon GAUMONT	
77	GRUNEBAUM-BALLIN	Président du Comité des Jurisconsultes de l'Adm. des Beaux-Arts
78	Abel HENRY	
79	Henry BONNET	Directeur de l'Institut de Coopération intellectuelle

	Membres	Qualité
36	STORA	chef du secrétariat particulier du Ministère des PTT
37	Docteur LECLAINCHE	chef du service à l'Office national de l'Hygiène Sociale
38	MÉRÉ	président de la Société des Auteurs et compositeurs dramatiques
39	Gaston RAGEOT	Président de la société des Gens de Lettres
40	Jean-Bernard ALPI	Directeur général de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique
41	MOIGNARD	Secrétaire général de l'Union Fédérale des Associations de Compositeurs de musique
42	TIMMORY	Président de la Société des Orateurs et Conférenciers
43	TOULOUT	Vice-président de l'Union des Artistes
44	HÉRIAT	Secrétaire adjoint de l'Union des Artistes

	Membres	Qualité
80	Henri RABAUD	Directeur du Conservatoire National de Musique
81	Léon JOUHAUX	Secrétaire général de la CGT
82	Eugène LAUTIER	Député
83	LUGNÉ-POË	
84	Charles PATHÉ	
85	Chanoine REYMOND	
86	Roger RIBIÈRE	
87	Emile VUILLERMOZ	

Annexe 28. Règlement de contingentement pour l'année 1931-1932

Ce nouveau règlement de contingentement est préparé par la Commission de contrôle cinématographique, peu avant qu'elle ne soit remplacée par le Conseil supérieur du cinématographe, à qui on laisse le soin de préciser certains points. Le contingentement pour l'année 1931-1932 est marqué par un adoucissement des contraintes imposées à l'importation. Un régime de stricte réciprocité est établi, ce qui permet aux pays sans barrière douanière (comme les Etats-Unis) de pouvoir entrer librement en France.

Il est cependant prévu qu'une limitation chiffrée des films doublés soit fixée par le Conseil supérieur du cinématographe.

Source : *La Cinématographie française*, 4 juillet 1931, n°661.

REGLEMENT ETABLI PAR LA COMMISSION DE CONTROLE CINÉMATOGRAPHIQUE

Article 1er

L'année cinématographique pour laquelle le présent règlement est établi commence au 1er juillet de chaque année et prend fin au 30 juin de l'année suivante.

Article 2

Est considéré comme film français celui qui a été réalisé dans les studios placés en territoire français, soumis au protectorat français ou placés sous mandat français, par des producteurs français avec le concours d'éléments exclusivement français, sous réserve des dérogations qui pourront être admises dans des cas d'espèce par la Commission.

Article 3

Sont classés d'office, c'est-à-dire inscrits d'office sur la liste des films susceptibles d'être visés :

1° Tous les films français tels qu'ils ont été définis à l'article 2 ci-dessus ;

2° Pour l'année cinématographique, courant du 1er juillet 1931 au 30 juin 1932, tous les films qui, sans répondre à la définition ci-dessus donnée du film français, ont été entièrement réalisés dans les studios placés en territoire français ou soumis au protectorat français, ou placés sous mandat français ;

3° Tous les films muets quelle que soit leur provenance ;

4° Tous les films d'actualité et tous les films exclusivement publicitaires quelle que soit leur provenance ;

5° Tous les films sans aucun texte parlé ni chanté dont l'accompagnement musical se trouve inscrit, soit sur la pellicule, soit, par voie de synchronisation, sur des disques quelle que soit leur provenance.

Article 4

Pour l'année cinématographique courant du 1er juillet 1931 au 30 juin 1932, il ne sera plus procédé à la délivrance de permis comportant l'autorisation d'exploiter des films étrangers dans les conditions prévues à l'article 7 du règlement précédemment en vigueur. Seront entièrement libres, sous réserve de l'application du dernier paragraphe du présent article, l'introduction et l'exploitation en France des films réalisés dans des pays où la production cinématographique française n'est soumise à aucune restriction.

Pour les films réalisés dans les autres pays étrangers, leur introduction et leur exploitation en France seront placées sous un régime de réciprocité, dont les modalités seront, en ce qui concerne chacun de ces pays, arrêtées par le Conseil Supérieur du Cinéma.

Le Conseil Supérieur du Cinéma fixera pour l'ensemble des pays étrangers producteurs de films le nombre maximum des films parlants avec post-synchronisation en langue française dont l'introduction en France pourra avoir lieu pendant l'année cinématographique 1931-1932.

Article 5

Pour l'application du paragraphe 2 de l'article précédent, la longueur moyenne du film est fixée à 2 500 mètres. L'introduction et l'exploitation de plusieurs films de court-métrage dont la longueur totale n'excède pas 2 500 mètres, sont considérées comme équivalentes à celles d'un seul film.

Article 6

Les détenteurs de permis comportant l'autorisation d'exploiter en France des films réalisés à l'étranger, qui ont été délivrés par application de l'article 7 du règlement précédemment en vigueur devront faire usage de la faculté à eux accordée avant le 15 juillet 1931. Passée cette date, les autorisations antérieurement accordées cesseront d'être valables.

Article 7

Le règlement en date du 28 mai 1928 est abrogé.

Annexe 29. Règlement de contingentement pour l'année 1932-1933

Ce règlement de contingentement paraît sous le mandat d'Anatole de Monzie, premier ministre de l'Education nationale. Il renonce aux mesures trop radicales proposées par la Chambre syndicale et le Conseil supérieur du cinéma et reprend le principe de la réciprocité, mais sans imposer de limitation numérique. Par ailleurs, le décret introduit deux nouveautés : la post-synchronisation doit se faire en France et la projection de films étrangers en langue originale ne peut avoir lieu que dans cinq salles parisiennes et cinq salles de province pour chaque film.

Source : AN, F[21] 4691 1. a. Texte paru au *Journal officiel de la République française* du 29 juillet 1932.

Décret relatif au régime du cinéma pour l'année 1932-1933

Le président de la République Française,

(…)

Décrète :

Article 1er

L'année cinématographique pour laquelle le présent règlement est établi commence le 1er juillet 1932 et prend fin au 30 juin 1933.

Article 2

Seront seuls considérés comme films français, les films réalisés par une Maison de production française, dans des studios situés en territoire français (ou soumis au protectorat français ou placés sous mandat français), avec le concours exclusif d'éléments français en ce qui concerne les auteurs, les réalisateurs, les compositeurs de musique, les interprètes, les opérateurs et une participation d'au moins 90 % en ce qui concerne les petits rôles, la figuration et les musiciens exécutants.

Article 3

Le classement sur la liste des films susceptibles d'être visés est opéré soit d'office, soit après examen de chaque film.

Sont classés d'office, c'est-à-dire inscrits sans autre formalité sur la liste des films susceptibles d'être visés :

1° Les films français répondant à la définition de l'article 2 ci-dessus ;

2° Tous les films parlants de langue française qui, sans répondre à cette définition, ont été entièrement réalisés dans les studios situés en territoire français (ou soumis au protectorat français, ou placés sous mandat français) par des Sociétés françaises ou par des ressortissants des pays où la production française n'est soumise à aucune restriction ;

Article 4

Sont également classés d'office sous la réserve qu'ils proviendront de pays étrangers où la production française n'est soumise à aucune restriction :

1° Les films muets ;

2° Les films d'actualité et les films exclusivement publicitaires ;

3° Les films sans aucun texte parlé ou chanté dont l'accompagnement musical se trouve inscrit, soit sur la pellicule, soit, par voie de synchronisation, sur des disques ;

4° Les films dont le métrage est inférieur à 900 mètres ;

5° Tous les films dont le texte est parlé ou chanté dans une langue autre que la langue française, accompagnés de titres français, sous la condition expresse qu'ils ne soient pas présentés au total dans plus de cinq salles du département de la Seine et cinq salles des autres départements.

Article 5

Le classement d'office peut être refusé :

1° En raison d'actes ou de faits pouvant porter préjudice au bon renom de la France ou à ses relations internationales.

2° Lorsqu'il s'agit de films réalisés à l'aide de certains procédés industriels, tels que la post-synchronisation, dans le cas où ils risqueraient d'abaisser le niveau esthétique des réalisations cinématographiques ou de porter dommage par leur prix de revient inférieur, à la production nationale.

Article 6

Pour les films provenant de pays étrangers où la production française est soumise à des restrictions et pour les films réalisés en France par des ressortissants de ces pays, le classement s'opèrera en conformité d'accords de stricte réciprocité.

Article 7

Aucun film post-synchronisé ne pourra être classé si le travail de post-synchronisation n'a pas été réalisé dans des studios situés en territoire français et s'il n'est présenté au public sans aucune ambiguïté comme « film doublé » avec mention du pays d'origine, indication des noms des artistes interprétant la partie visuelle, et des noms des artistes interprétant la partie parlée.

Article 8

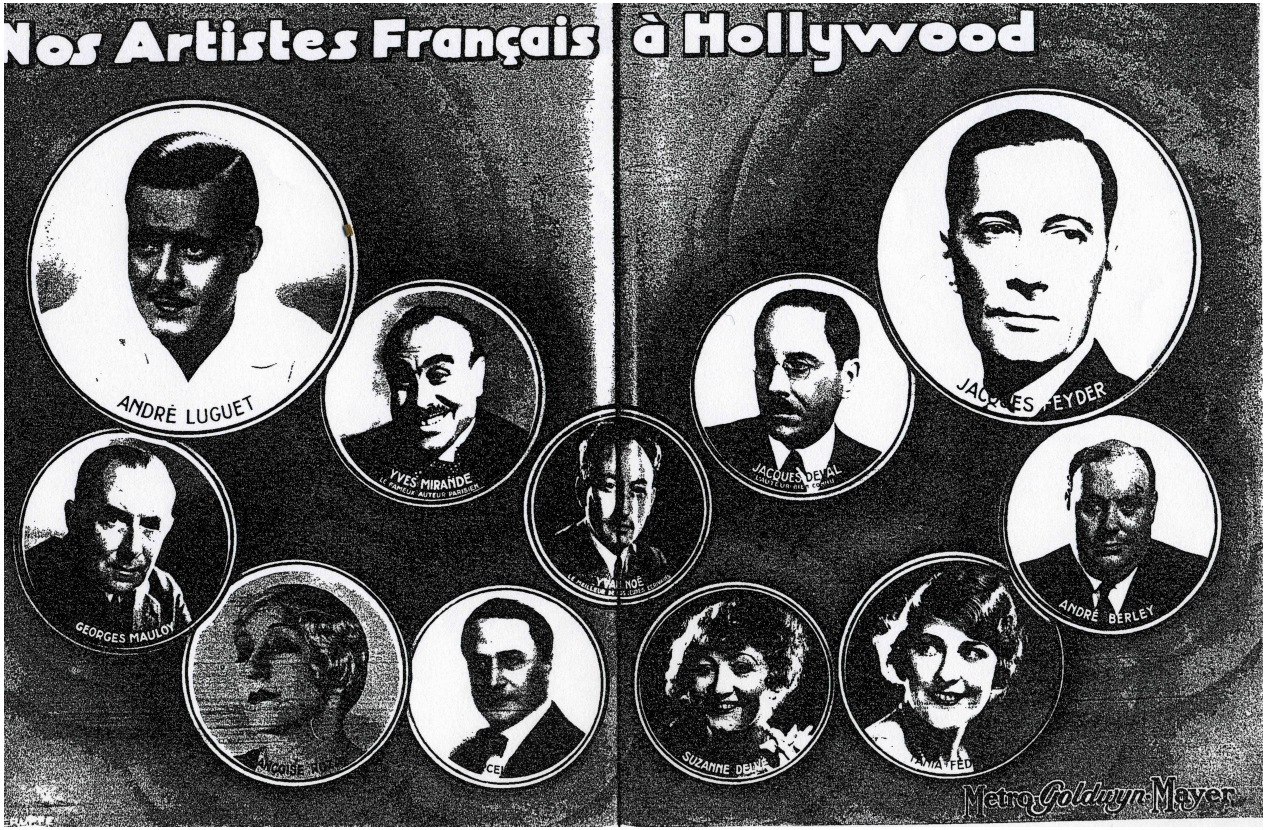
Le classement des films originaux parlants ou chantants de langue étrangère, destinés à être projetés dans plus de cinq salles du département de la Seine et cinq salles des autres départements, fera l'objet d'un règlement ultérieur par arrêté ministériel.

Article 9

Le Ministre de l'Education Nationale est chargé de l'exécution du présent décret qui sera inséré au Journal Officiel de la République Française.

Annexe 30. Publicité Metro-Goldwyn-Mayer
Artistes français à Hollywood

Source : *La Cinématographie française*, 30 août 1930, n°617.



Artistes représentés, de gauche à droite :

Ligne du haut : André Luguet, Yves Mirande (« le fameux auteur parisien »), Yvan Noé (« le meilleur de nos jeunes écrivains »), Jacques Deval (« l'auteur bien connu »), Jacques Feyder.

Ligne du bas : Georges Mauloy, Françoise Rosay, Marcel André, Suzanne Delvé, Tania Fédor, André Berley

Annexe 31. Maurice Chevalier, star du Paramount-Palace, dans *La Chanson de Paris*

Source : publicités parues dans divers numéros de *L'intransigeant.*

Annexe 32. Longs métrages de fiction produits par la SAF Paramount

Sources : Raymond Chirat, *Catalogue des films français de long métrage : films sonores de fiction (1929-1939)*, Bruxelles : Cinémathèque royale de Belgique, 1975.

Légende : les cellules grisées renvoient aux versions françaises de films américains tournées à Joinville. Parallèlement furent tournées des versions allemandes, espagnoles, italiennes, suédoises, tchèques, roumaines ou encore polonaises.

Année de production	Film	Réalisateur
1930	*A mi chemin du ciel*	Alberto Cavalcanti
	Dans une île perdue	Alberto Cavalcanti
	Une femme a menti	Charles de Rochefort
	La lettre	Louis Mercanton
	Paramount en parade	Charles de Rochefort
	Le rebelle	Adelqui Millar
	Le réquisitoire	Dimitri Buchowetski
	Le secret du docteur	Charles de Rochefort
	Toute sa vie	Alberto Cavalcanti
	Les vacances du diable	Alberto Cavalcanti
1931	*La Chance*	René Guissart
	Coiffeur pour dames	René Guissart
	Cordon-bleu	Karl Anton
	Côte d'azur	Roger Capellani
	La couturière de Lunéville	Harry Lachmann
	Delphine	Roger Capellani
	Un homme en habit	René Guissart
	Il est charmant	Louis Mercanton
	Magie Moderne	Dimitri Buchowetski
	Marions-nous	Louis Mercanton
	Marius	Alexandre Korda
	Miche	Jean de Marguenat
	Mistigri	Harry Lachmann
	Une nuit à l'hôtel	Léo Mittler
	Les nuits de Port-Saïd	Léo Mittler
	Quand te tues-tu ?	Roger Capellani
	Rien que la vérité	René Guissart
	Rive gauche	Alexandre Korda
	Un trou dans le mur	René Barbéris
	Tu seras duchesse	René Guissart

Année de production	Film	Réalisateur
1932	*Ah ! Quelle gare !*	René Guissart
	Les as du turf	Serge de Poligny
	avec l'assurance	Roger Capellani
	La belle marinière	Harry Lachmann
	Camp volant	Max Reichmann
	Cognasse	Louis Mercanton
	Criez-le sur les toits	Karl Anton
	Une étoile disparaît	Robert Villers
	Une faible femme	Max de Vaucorbe
	Le fils improvisé	René Guissart
	Maquillage	Karl Anton
	Mon cœur balance	René Guissart
	Monsieur Albert	Karl Anton
	Passionément	René Guissart
	La Perle	René Guissart
	Une petite femme dans le train	Karl Anton
	La Poule	René Guissart
	Pour vivre heureux	Claudio della Tor
	Rien que des mensonges	Karl Anton
	Simone est comme ça	Karl Anton
	Topaze	Louis Gasnier
	La pouponnière	Jean Boyer
1933	*Iris perdue et retrouvée*	Louis Gasnier
	Le Père prématuré	René Guissart
	Un soir de réveillon	Karl Anton

Annexe 33. « Le doublage des voix ne nous a pas déçu » : publicité pour *Daddy Long Legs*

Source : dossier de presse constitué par Harold L. Smith au moment des négociations pour le contingentement de 1932-1933. Arch. Nat., F[21] 4695 B 1. b.

La Cinématographie Française May 14/32

OPINIONS SUR D

PAPA LONG

LE PREMIER D'UNE GRANDE S

PRODUCTION

LE JOURNAL

Une œuvre charmante qui fourmille de tableaux attendrissants, d'observations fines et spirituelles. Janet Gaynor... ses yeux limpides, candides ont une éloquence irrésistible. Quant à Warner Baxter il est un bien sympathique et un bien chevaleresque Papa Longues Jambes.

Jean CHATAIGNER.

L'INTRANSIGEANT

...On a rarement vu un film d'une telle fraîcheur de sentiments et d'une simplicité si grande dans l'émotion... C'est le triomphe de la jeunesse, de la générosité du cœur et de l'âme.

Aline BOURGOIN.

L'AMI DU PEUPLE

Il rayonne de Janet Gaynor une fraîcheur, une ingénuité qui irisent tout le film alertement enlevé, bien rythmé, vif, spirituel et attendri.

Pierre OGOUZ.

L'ÉCHO DE PARIS

Grâce au dubbing, le grand public peut connaître maintenant ce délicieux *Daddy Long Legs*. Janet Gaynor est adorable et Warner Baxter sympathique... Une réussite continue.

Paul GORDEAUX.

LE MATIN

Papa Longues Jambes est devenu un film parlant français. Ne doutons pas qu'on en goûtera la fraîcheur et la jeunesse d'inspiration. Janet Gaynor et Warner Baxter sont les deux excellents protagonistes de cette délicieuse et touchante comédie.

Jean PRUDHOMME.

LE QUOTIDIEN

Janet Gaynor a apporté beaucoup de pureté et d'émotion dans son rôle de *Papa Longues Jambes*, doublé adroitement en français... un charmant spectacle...

Lucie DERAIN.

L'ŒUVRE

C'est un délicieux conte bleu. Tout le monde applaudira à cette fraîche histoire qu'interprètent deux bonnes vedettes : Janet Gaynor, aux yeux candides et rieurs, Warner Baxter sympathique et naturel.

Marcel PETIT.

PARIS-MIDI

Doublé en français, le dubbing n'en a heureusement pas altéré la fraîcheur et le pittoresque... Il y a de la gaîté et de l'émotion... de très jolis tableaux pour mettre en valeur les talents conjugués de Janet Gaynor et de Warner Baxter.

PARIS-SOIR

Film doublé... et cette transformation ne lui a pas été néfaste... Il y a des scènes délicates et amusantes. Janet Gaynor se montre espiègle et charmante. Elle a pour partenaire Warner Baxter qui joue avec beaucoup d'autorité.

LE DOUBLAGE

E

UES JAMBES

ÉRIE DIALOGUÉE « FRANÇAIS »

FOX 32-33

LE FIGARO

...une des plus rafraîchissantes parmi les belles productions de l'année...

Richard-Pierre BODIN.

CINÉMATOGRAPHIE FRANCAISE

...Un film charmant, plein de fraîcheur et de délicatesse... monté dans un mouvement très cinématographique... Le doublage en français est réussi... Splendide photographie. Janet Gaynor est délicieuse de charme et d'ingénuité. Warner Baxter joue parfaitement avec émotion et naturel. Les autres interprètes sont tous excellents.

COMŒDIA

...un bon film... réalisation adroite. Les scènes dans l'orphelinat sont particulièrement réussies. Janet Gaynor prête au personnage de Judy sa grâce délicate et son juvénile entrain.

CINÆDIA

Le film a gardé sa fraîcheur, son exquise originalité... le doublage des voix ne nous a pas déçu... Le grand public prendra un plaisir indiscutable à la vision de cette charmante, délicieuse et émouvante histoire. Bon pour tous les publics de toutes les salles sans exception.

HEBDO-FILM

... une œuvre simple, joliment mise en scène et qui dégage à chaque instant un réelle émotion. Janet Gaynor est délicieuse de jeunesse et fait preuve d'une profonde sensibilité... Un grand Bien.

CINÉMA SPECTACLES

MARSEILLE

...plaira beaucoup... d'une belle qualité artistique, la mise en scène est d'un goût excellent, le *dubbing d'une rare précision*... Janet Gaynor est ravissante et son talent fait merveille.

POUR VOUS

...émouvant et gentil grâce à l'interprétation même de l'ouvrage, au choix des figures, entre autres celle de Janet Gaynor... Une jolie chose.

FILMA

...C'est alerte, joué avec beaucoup de sincérité et de naturel par Janet Gaynor et Warner Baxter qu'entoure une troupe d'excellents acteurs. Un très bon film, fort bien photographié.

LYON-RÉPUBLICAIN

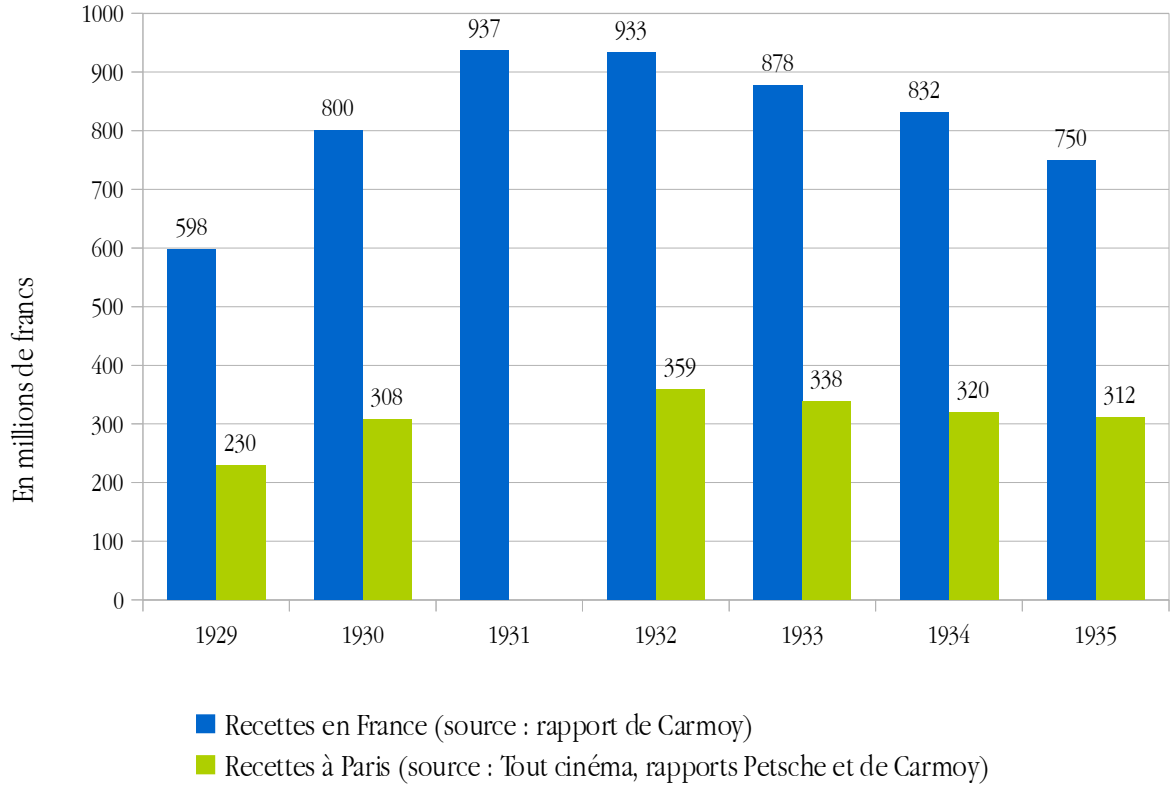
Un bon film parlant français.

CINÉO-BRUXELLES

... Film simple, candide, délicieux, très adroitement doublé; les décors sont très beaux, il y a des extérieurs et du mouvement.

Annexe 34. Recettes des salles de cinéma en France (1929-1935)

Sources : *Le Tout-Cinéma*, rapports Petsche (1935) et de Carmoy (1936)



Annexe 35. La distribution en France en 1929

Source : *La Cinématographie française*, 21 décembre 1929, n°581.

En gris : compagnies distribuant 15 films ou plus

Distributeurs	Films français	Films américains	Films allemands	Total
Airell Films		1		1
Alex Nalpas			1	4
Alliance Cinématographique Européenne			10	10
Armor-Albatros	4		1	5
Artistes associés	1	10		11
Aubert-Franco Film	13	11	11	39
C.G.P.C.	1			1
Distributeurs réunis (les)	1	7	5	13
Erka-Prodisco	2	17		19
Ets Georges Petit	1			1
Exclusivités Jean de Merly	1			1
Films Célèbres	2		2	4
Films-Elite		1	4	8
Films Historiques	1			1
Fox-Film	1	27		28
Grands Spectacles Cinématographiques		6	6	13
Gray Film			3	3
Himalaya			1	1
Isis Film	2			2
Lauzin		3	3	6
Loca Film	2		9	12
Louis Nalpas	1			1
Luna Film			4	4
M. B. Films			3	3
Mappemonde Film	1		3	4
Méric		9		9
Métropole			7	8
M.G.M.		34		34
Mondial Film		1		2
Nicéa	2			2
Oméga			5	6
P.J. De Venloo	3		2	6
Paramount		30		31
Paris-Consortium	7	8	3	19
Pathé-Natan	2			2
Pax-Films			2	7
Sélections Rouhier		2	1	4
Sapho			2	3
Seyta			7	7
Sofar	1		11	13
Société générale de Films	1			1
Star Film			2	2
Super Film			10	11
Universal		22		22
Vandal et Delac	1			1
Victoria Film				12
Warner – First National		10		10
Wilton – Brockliss		10	1	11
Divers	2	2	11	19
	53	211	130	437

Annexe 36. La distribution en France en 1930

Source : *La Cinématographie française*, 27 décembre 1930, n°634.

En gris : compagnies distribuant 15 films ou plus

Distributeurs	Films français	Films américains	Films allemands	Total
Alliance cinématographique européenne			19	19
Apollon Film	1		2	3
Armor	1			1
Artistes Associés		20	1	21
Artistes réunis	1			2
Baudon Saint-Lo	1		1	2
Befer Film	1			1
J. Benoît-Lévy	2			2
Braunberger-Richebé	4			4
Caval	1			1
Ciné-documentaire	1		2	3
C.U.C.	1	1		2
Erka	1	16		17
Etoile Film	4		7	11
Films Célèbres			9	10
Fox Films		20		20
Gaumont-Franco Film-Aubert	13	8	3	25
Gray Film		2	1	3
Haïk	10			10
Isis Film	2			2
Albert Lauzin	1	2		3
Loca Film	1		5	8
Luna Film			2	3
Mappemonde Film				4
Méric	1	3		4
De Merly	2			2
Métro-Goldwyn-Mayer		22		22
Louis Nalpas	2		2	4
Nicaea Film	1		1	1
Oméga-Film	1			4
Opéra-Film		2	3	5
Osso	1			1
Paramount	9	40		49
Paris Consortium		7		7
Pathé-Natan	11			11
Pax Film			2	4
Petit			1	1
Pittaluga				1
Rouhier	1	1		2
Seyta		1	8	9
Sofar	1		4	6
Star-Film	1		1	2
Super Film	2	4	9	15
Tobis	2			2
UAF	1			2
Universal		26		26
De Venloo	1			1
Victoria				4
Warner Bros		23		23
Fernand Weill	1			1
Wilton Brokliss		3		3
Divers	10	36	28	89
	94	**237**	**111**	**478**

Annexe 37. La distribution en France en 1933

Source : *La Cinématographie française*, 30 décembre 1933, n°791.

En gris : compagnies distribuant 15 films ou plus.

Distributeurs	Films français	Films américains	Films allemands	Total
Alliance générale cinématographique (AGC)	2			2
Alliance cinématographique européenne (ACE)	1		12	13
Alex Nalpas	6		2	8
André Haguet	3	1		4
Armor	1		1	6
Artistes Associés	1	11		14
Astra Film			5	5
BGK	1		1	3
Comptoir français de cinématographie	2			2
Compagnie Indépendante de Distribution	4			4
Cinédis-Gentel	5		1	9
CITAC			2	2
Consortium cinématographique français	3			3
Compagnie Universelle de Cinématographie (CUC)	3	2	1	7
Eclair-Journal	1			1
Elté			1	2
Etoile-Film			2	3
Les exclusivités artistiques			1	1
Films Diamant		1		1
Films de France	2			2
Forrester – Parant	1			1
Fox Films	4	29		33
Gaumont-Franco Film-Aubert	15	2	3	24
G.L. Films	1		1	3
Gray Film	1			2
Guerlais	1			1
Jacques Haïk	2	14		17
Hakim	4	3		7
International Films			1	2
Isis	1			1
Albert Lauzin	2		4	6
Léo Films			2	3
Luna Film	2			2
Marcel Pagnol	1			1
Méric	6			6
Métro-Goldwyn-Mayer		24		24
Métropole	1			1
Omnia Film			3	3
Osso	5	3	3	13
PAD	3	3		8
Paramount	11	33		45
Pathé-Consortium-Cinéma	23		4	27
Les producteurs associés	1			1
RKO		1		1
Rouhier		1	1	3
SELF	4			4
Société Parisienne du Film Parlant	2			2
Sphynx	1		1	2
Synchro-ciné	1	1		4
Tobis	3	1	3	7
Universal	4	15	1	21
De Venloo	2			2
Warner Bros / First National		26	1	27
Divers	6	4	2	23
TOTAL	**143**	**175**	**59**	**419**

Annexe 38. La distribution en France en 1934

Source : *La Cinématographie française*, 22-29 décembre 1934, n°842-843.

En gris : compagnies distribuant 15 films ou plus.

Distributeurs	Films français	Films américains	Films allemands	TOTAL
Agiman-Sassoon (puis : Les distributeurs français)	4			4
Alliance cinématographique européenne	1		12	14
Alex Nalpas	3			3
Arley Film				2
Artistes Associés		15		21
Astra Film			5	5
Braunberger				1
Compagnie Française Cinématographique (CFC)	4	1		7
Columbia-Lux		18		18
Cinédis-Gentel	3		1	6
CITAC	1			3
Compagnie parisienne de location des films (CPLF)	7			7
Compagnie Universelle de Cinématographie	4	3	1	8
Eclair-Journal		1		1
Elté		1		6
Erka-Prodisco		1		1
Filmax				2
Films Roussillon	1			1
Films Union		7		7
Flora-Film	4			4
Fox Films	6	27		33
Gallic Film		1		1
Gaumont British				2
Gaumont-Franco Film-Aubert	12	1		14
Les grands spectacles cinématographiques	3			3
Gray Film	3			3
Guerlais	1			1
Hakim		1	1	6
Albert Lauzin	1		1	2
Le Fraper	1			1
Luna Film	1			1
Mappemonde		1		1
Marcel Pagnol	3			3
Méric	3			3
Météor		3		3
Métro-Goldwyn-Mayer		33		33
Omnia Film			2	2
Osso	2	1	5	8
PAD	2			3
Paramount	4	42		46
Pathé-Consortium	17		1	18
Petit			1	1
Productions cinématographiques européennes	1			1
RKO		11		11
Rouhier	1			2
SEDIF	2		1	3
Sefert	1		1	2
SELF	2			3
Société Universelle du Film	2			2
Synchro-ciné	1			1
Tobis	9	1	2	13
Trust cinématographique européen				2
Universal		22	1	23
De Venloo	4			4
Warner Bros / First National		27		27
William de Lane – LEA		1	1	2
Divers	12	3	9	20
	126	**222**	**45**	**438**

Annexe 39. La distribution en France en 1936

Source : *La Cinématographie française*, 26 décembre 1936, n°947.

En gris : compagnies distribuant 15 films ou plus.

Distributeurs	Films français	Films américains	Films allemands	Total
Alliance cinématographique européenne	2		17	19
Artistes Associés	2	11		19
Astra Film			7	7
Cinédis-Gentel	1			1
Columbia		2		2
Compagnie Commerciale Française et Cinématographique (CCFC)	4			5
Compagnie Française Cinématographique (CFC)	3			3
Compagnie française de Distribution des Films (CFCF)	4			4
Compagnie Parisienne de Location des Films (CPLF)	3			4
Compagnie Universelle de Cinématographie	1			2
Cristal Films	1	1		4
Les distributeurs associés	2			3
Les distributeurs français	1	1		2
Distribution universelle cinématographique (DUC)	4	2		6
Eclair-Journal	3			4
Films Roussillon	2			3
Films Magic			1	7
Flora-Film	2	1		3
Forrester – Parant	3		1	4
Fox Films - 20th Century		30		30
France Europe Film	1		2	3
Gaumont-Franco Film-Aubert	3			4
GECE	3			13
Les grands spectacles cinématographiques	2			2
Gray Film	3		1	4
Hakim	1			1
Hausmann Film				2
Albert Lauzin	3			3
Lux	2			2
Marcel Pagnol	2			2
Pierre Mathieu	1		1	3
Métro-Goldwyn-Mayer		37		37
Nord Film				11
Osso	3	13	1	17
Paramount	5	38		43
Paris Cinéma Location	5			5
Pathé-Consortium	4		2	7
Pellegrin Cinéma	5			5
Georges Petit	1			1
Radio Cinéma / RKO	2	29		32
Maurice Rouhier				1
SEDIF	2			2
J. Sefert	7			7
Select	1			1
SELF	5			5
Synchro-ciné	1			1
Tobis	4		7	14
Universal		25	2	27
De Venloo	1			2
Vog	6			6
Warner Bros / First National	1	43		44
Divers	4	18	6	37
	116	**251**	**48**	**476**

Annexe 40. Règlement de contingentement pour la saison 1933-1934

En raison de la mise à l'écart du Conseil supérieur du cinématographe, c'est une commission interministérielle (Commerce, Education nationale, Affaires étrangères, Intérieur, Commerce et Industrie) qui est chargée de la préparation des décrets de contingentement, qui se font désormais (jusqu'en mai 1936) par semestre et non plus par année.

Le décret présente deux nouveautés : il revient à une limitation numérique du nombre de films étrangers importables en France (fixée à 70 films par semestre) et élargit le nombre de salles pouvant passer le même film en version originale (cinq salles à Paris et désormais dix salles en province).

Source : AN, F[21] 4691, 1. a. Texte publié dans le *Journal officiel de la République française* du 23 juillet 1933.

Importation et présentation en France des films étrangers

Le président de la République Française,

Sur les rapports du Ministre du Commerce et de l'Industrie et du Ministre de l'Intérieur,

(…)

Décrète :

Article 1[er]

L'année cinématographique pour laquelle le présent décret est établi commence le 1[er] juillet 1933 et prend fin le 30 juin 1934.

Article 2

Sous réserve des restrictions ci-dessous, l'importation et la présentation en France de films impressionnés d'origine étrangère est libre.

Les films impressionnés étrangers sont soumis au même régime que les films impressionnés produits en France, en particulier en ce qui concerne l'application du visa par le Service du Contrôle Cinématographique.

Article 3

Les films postsynchronisés de plus de 900 mètres d'origine étrangère, ne pourront être projetés en public en France que dans la limite de soixante-dix films par semestre, et sous les conditions suivantes :

1° La postsynchronisation aura été réalisée dans des studios situés en territoire français, dans un délai de quatre mois à dater de l'inscription de la demande constatée par le paiement de la taxe ;

2° Ces films seront présentés au public sans aucune ambiguïté comme « films doublés », avec la mention du pays d'origine, l'indication des noms des artistes interprétant la partie visuelle et l'indication des noms des artistes interprétant la partie parlée.

Article 4

Pour les films impressionnés de toute nature provenant de pays étrangers où l'exploitation des films français est soumise à des restrictions, la projection publique en France s'opèrera en conformité d'accords avec les gouvernements intéressés.

Article 5

Sous réserve de l'application de l'article 4, les films originaux en langue étrangère ne pourront être projetés en public que dans cinq salles du département de la Seine et dans dix salles des autres départements.

Des dérogations à cette limitation pourront être accordées par le Ministre de l'Intérieur.

Article 6

Le ministre de l'Intérieur et le Ministre du Commerce et de l'Industrie sont chargés de l'exécution du présent décret.

Annexe 41. Demandes de visas supplémentaires pour la distribution de films américains en version originale

La diffusion des films en version originale connaît un certain succès, à la fois dans les salles spécialisées et dans des salles classiques. L'exploitation de ces films est cependant limitée. Le décret de contingentement de 1932-1933 imposait que chaque film ne puisse être exploité que dans cinq salles parisiennes et cinq salles de province. Le décret pour l'année 1933-1934 (Annexe n°40) prévoit un élargissement puisque c'est désormais dans dix salles de province qu'un film en version originale peut être projeté. Surtout, ce décret prévoit que des dérogations peuvent être accordées, permettant ainsi une diffusion plus large des films en version originale. Chaque demande est étudiée par l'Intérieur, l'Education nationale, les Affaires étrangères et la Commission de censure.

Nous reproduisons ici les requêtes envoyées par les compagnies américaines aux services français, en reconstituant l'évolution du dossier.

Source : AN, F^{21} 4696 1. a.

Compagnie de distribution	Film	Date de la demande	Nombre de fiches supplémentaires demandées	Etat de la demande
Universal	*The Invisible Man (L'homme invisible)*	En Mai 1934	25 fiches	Acceptée, mais seulement : 5 pour la Seine, 10 pour les autres départements.
	The Bride of Frankenstein (La fiancée de Frankenstein)	En juillet 1935	Non précisé (n.p.)	Refusée

Compagnie de distribution	Film	Date de la demande	Nombre de fiches supplémentaires demandées	Etat de la demande
	Show Boat	En septembre 1936	25 fiches pour la Seine 10 pour les autres départementS	Acceptée
	My Man Godfrey (Mon homme Godfrey)	En octobre 1936	5 fiches pour la Seine	Acceptée
Paramount	*Duck Soup (La soupe au canard)* *International House* *I'm No Angel (Je ne suis pas un ange)* *Design for Living (Sérénade à trois)*	En Mai 1934	5 fiches pour la Seine 5 pour les autres départements (pour chaque film)	Acceptée, mais pour le premier seulement
	Ruggles of Red Gap (L'admirable Mr Ruggles)	En mai 1935	10 fiches pour la Seine 10 fiches pour les autres départements	Refusée
	The Lives of a Bengal Lancer (Les trois lanciers du Bengale)	En mai 1935	10 fiches pour la Seine 10 fiches pour les autres départements	Acceptée
	Private Worlds (Mondes privés)	En août 1935	10 fiches pour la Seine 10 pour les autres départements	Acceptée
	Big Broadcast	En avril 1936	10 fiches pour la Seine	Refusée
	Desire (Désir)	En Mai 1936	10 fiches pour la Seine	Acceptée
	Peter Ibbetson	En novembre 1936	10 fiches pour la Seine	Acceptée
Columbia	*It Happened One Night (New York - Miami)*	En septembre 1934	3 fiches pour la Seine	Acceptée
	One Night of Love (Une nuit d'amour)	En avril 1935	20 fiches pour la Seine 150 pour les autres départements	Acceptée, mais seulement : 10 salles pour la Seine et 25 pour les autres départements.
	The Paul Street Boys (Comme les grands)	En octobre 1935	n.p.	Refusée
Tobis	*Little Women* (*Les quatre filles du docteur March*)	En septembre 1934	15 fiches pour la Seine 35 fiches pour les autres départements	Acceptée, mais seulement : 10 films pour la Seine et 10 pour les autres départements.

Compagnie de distribution	Film	Date de la demande	Nombre de fiches supplémentaires demandées	Etat de la demande
Warner Bros	*G-Men (Les hors-la-loi)*	En juillet 1935	3 fiches pour la Seine	Refusée
Artistes Associés	*The Mighty Barnum (Le Grand Barnum)*	En juillet 1935	2 fiches pour la Seine	Refusée
	The last gentleman (Le dernier gentilhomme)	En juillet 1935	2 fiches pour la Seine	Refusée
	These Three (Ils étaient trois)	En juin 1936	5 fiches pour la Seine	Acceptée
	Little Lord Fauntleroy (Le petit lord Fauntleroy)	En juin 1936	5 fiches pour la Seine	Acceptée
	The man who could work miracles (L'homme qui fait des miracles)	En novembre 1936	12 fiches pour la Seine 15 pour les départements	Acceptée
RKO	*The Fountain (Fontaine)* *Anne of Green Gables (Miss Carott)* *The Little Minister*	En juillet 1935	5 fiches pour de la Seine (par film)	Acceptée, sauf pour le dernier film
	Roberta	En juillet 1935	n.p.	Refusée
	Break of Hearts (Cœurs brisés)	En octobre 1935	30 pour le département de la Seine 120 pour les autres départements	Refusée
	Lost Patrol (La patrouille perdue)	En octobre 1935	15 fiches pour la Seine 15 pour les autres départements	Acceptée
	Mary of Scotland (Marie Stuart, Reine d'Ecosse)	En décembre 1936	3 fiches pour la Seine	Acceptée
Osso	*The Whole Town's Talking (Toute la ville en parle)*	En janvier 1936	5 fiches pour la Seine	Acceptée
	Love Me Forever (Aimez-moi toujours)	En avril 1936	5 fiches pour la Seine	Acceptée

Compagnie de distribution	Film	Date de la demande	Nombre de fiches supplémentaires demandées	Etat de la demande
	She Married Her Boss (Mon mari le patron)	En avril 1936	5 fiches pour la Seine	Acceptée
	Mr Deeds Goes To Town (L'extravagant Mr Deeds)	En juillet 1936	10 fiches pour la Seine	Acceptée
	The King Steps Out (Sa majesté est sortie)	En octobre 1936	5 fiches pour la Seine	Acceptée
	Music Goes 'Round (La musique vient par ici)	En novembre 1936	5 fiches pour la Seine	Acceptée
MGM	*Mutiny of the Bounty (Les révoltés du Bounty)*	En janvier 1936	10 fiches pour la Seine 75 pour les autres départements	Acceptée, mais seulement : 10 fiches pour la Seine et 40 dans les départements.
	David Copperfield	En mars 1936	10 fiches pour la Seine	Acceptée
	The Scoundrel (Le goujat)	En avril 1936	10 fiches pour la Seine	Acceptée
	Anna Karenine	En avril 1936	1 fiche pour la Seine	Acceptée
	Broadway Melody	En avril 1936	1 fiche pour la Seine	Acceptée
	Rose-Marie	En mai 1936	1 fiche pour la Seine	Acceptée
	A night at the Opera (Une nuit à l'opéra)	En mai 1936	1 fiche pour la Seine	Acceptée
	Bonnie Scotland (Bons pour le service)	En mai 1936	1 fiche pour la Seine	Acceptée
	Fury (Furie)	En novembre 1936	5 fiches pour la Seine	Acceptée
	San Francisco (Tonnerre sur la cité ardente)	En novembre 1936	10 fiches pour la Seine	Acceptée

Annexe 42. La programmation parisienne, février 1936

Salle de cinéma	Adresse	Films	Type de projection	Nationalité	Producteur	Distributeur	Année de production
1e ARR.							
Ciné-Opéra	32, avenue de l'Opéra	Intelligence Service	Sous-titres	USA	Paramount	Paramount	1935
Studio Universel	31, avenue de l'Opéra	Un danger public	Sous-titres	USA	Columbia	Films Osso	1935
2e ARR.							
Corso-Opéra	27, bd des Italiens	Deuxième bureau		France	Société des Films Vega	Compagnie Française Cinématographique (CFC)	1935
Gaumont-Théâtre	7 bd Poissonnière	Lucrèce Borgia		France	Compagnie du Cinema	Héraut Film	1935
Impérial-Pathé	29, bd des Italiens	Cloitrées	Documentaire	France	Pathé-Natan	Pathé Consortium Cinéma	1933
Marivaux-Pathé	15, bd des Italiens	La Kermesse héroïque		France	Films Sonores Tobis	Films Sonores Tobis	1935
Omnia-Pathé	5, bd de Montmartre	cinéma d'actualités					
Parisiana	27 bd Poissonnière	J'aime toutes les femmes		Allemagne	UFA	Films Osso	1935
		Le Père La Cerise	trage	France	Films BAP	?	1935
Rex	1, bd Poissonnière	Veille d'armes		France	Impérial Film	Societé d'Exploitation et de Distribution de Films (SEDIF)	1935
Le ciné Vivienne	49 rue Vivienne	Le Mouchard	Sous-titres	USA	RKO	RKO/Radio Cinéma	1935
3e ARR							
Béranger	49 rue de Bretagne	Les chevaliers de la flemme	Court métrage	USA	Hal Roach Studios	MGM	1933
		Justin de Marseille		France	Pathé-Natan	Pathé Consortium Cinéma	1934
Kinérama	37, bd Saint-Martin	Le secret de Mme Blanche		USA	MGM	MGM	1933
		La fille de Mme Angot		France	Société Française de Productions Cinématographiques (SFPC)	CFC	1935
Majestic	31 bd du Temple	Les hommes en blanc		USA	MGM	MGM	1934
		Juanita		France	Films Alfred Rode	Films Félix Méric	1935
Palais des fêtes	8, rue aux ours	Unique mensonge					
		Le bébé de l'escadron		France	Capitole Films	?	1935
		La vallée du nu	Documentaire	USA	Elysian Pictures	?	1934
		Jeux de mains	Sous-titres	USA	Paramount	Paramount	1935
		Bourrachon		France	Flores-Films	?	1935
Palais des arts	325, rue Saint Martin	Le sultan rouge		Angleterre	Alliance-Capital Productions		1935
		Docteur Socrate		USA	Warner Bros	Warner Bros	1935
		Les heures de Venise					
		La Bandéra		France	Société Nouvelle de Cinématographie (SNC)	Pathé Consortium Cinéma	1935

Source : *La Semaine à Paris*, du 7 au 13 février 1936.

Légende :

Vert : GFFA
Jaune : Salles spécialisées
Bleu : Pathé
Rouge : circuit de salles de Léon Brézillon (Compagnie générale des cinémas Family Palace)

Salle de cinéma	Adresse	Films	Type de projection	Nationalité	Producteur	Distributeur	Année de production
4e ARR							
Cyrano Journal	40 bd Sébastopol	Gangsters de l'Océan		USA	Columbia	Columbia	1935
		Slim au Mexique		USA	?	?	?
Hôtel de ville	20 rue du temple	J'aime toutes les femmes		Allemagne	UFA	Films Osso	1935
		Le sphinx		USA	Monogram Pictures	?	1933
Rivoli-Cinéma	80 rue de Rivoli	Verdun, visions d'histoire		France	Compagnie Universelle Cinématographique (CUC)	Omnium-Ciné	1928
Saint-Paul-Aubert	73 rue saint-antoine	La Bandéra		France	SNC	Pathé Consortium Cinéma	
5e ARR							
Cluny	60 rue des écoles	Dernière rumba		USA	Paramount	Paramount	1935
		Furie noire		USA	Warner Bros	Warner Bros	1935
Cluny-Palace	71 bd Saint-Germain	Valse royale		France	UFA	ACE	1935
		Toute la ville en parle		USA	Columbia	Columbia	1935
Monge	34, rue Monge	Seconde jeunesse		USA	Columbia	Columbia	1934
		Debout là-dedans		France	Filba	Lux	1935
Saint-Michel	7, place saint Michel	La Bandéra		France	SNC	Pathé Consortium Cinéma	1935
Studio des Ursulines	10 rue des Ursulines	Jeunes filles en uniformes	Sous-titres	Allemagne	Deutsche Film-Gemeinschaft	ACE	1931
Cinéma du Panthéon	13 rue Victor Cousin	Tchapaiev	Sous-titres	URSS	Lenfilm	Maurice Rouhier	1934
		Harmonica	Sous-titres	URSS	?	Nord Film	?
6e ARR							
Cinéma Bonaparte	place Saint-Sulpice	A l'est de Java	Sous-titres	USA	Universal	Universal	1935
Cinéma-Lux	76 rue de Rennes	Au bout du monde	version	Allemagne	UFA	ACE	1933
		Valse royale		France	UFA	ACE	1935
Danton	99 bd saint-germain	Seconde jeunesse		USA	Columbia	Columbia	1934
		Debout là-dedans		France	Filba	Lux	1935
Raspail	91 bd Raspail	Meurtre à Trinidad		USA	Fox	Fox	1934
		Souvent femme varie		USA	MGM	MGM	1934
Régina-Aubert-Palace	150 rue de Rennes	La Petite sauvage		France	Flora-Films	?	1935
Studio Parnasse	21 bis rue de Bréa	Flirt à Saint-Moritz	Sous-titres	Allemagne	Terra-Film	?	1934
		Une nuit à Vienne	Sous-titres	Allemagne	Aafa	Comptoir d'Alsace et de Lorraine	1932

Salle de cinéma	Adresse	Films	Type de projection	Nationalité	Producteur	Distributeur	Année de production
7e ARR							
Ciné Magic City	178 rue de l'Université	Chronique mondaine		USA	MGM	MGM	1935
		Valse royale		France	UFA	ACE	1935
Ciné Magic Palace	22 avenue de la Motte Picquet	Au cirque, un jour		USA	Columbia	Columbia	1933
		Le chemineau		France	Les Films Fernand Rivers	?	1935
Dominique cinéma	99 rue Saint-Dominique	Cavalerie légère		France/All.	FDF	ACE	1935
		Tumultes		France	UFA	ACE	1931
Grand Cinéma Aubert	55 av Bosquet	La Bandéra		France	SNC	Pathé Consortium Cinéma	1935
La Pagode	57 bis rue de Babylone	Episode	Sous-titres	Autriche	Films Sonores Tobis	Pathé Consortium Cinéma	1935
Récamier-Pathé	3 rue Récamier	Le chemineau		France	Les Films Fernand Rivers	?	1935
		Au cirque, un jour		USA	Columbia	Columbia	1933
Sèvres	80 bis rue de sèvres	Bourrachon		France	Flores-Films	?	1935
		L'appel de la forêt		USA	Fox	United Artists	1935
Studio Bertrand	96 rue de Sèvres	Les Beaux jours		France	Flag-Films	Sélect-Film	1935
8e ARR							
Avenue	5 rue du Colisée	Je veux me marier	Sous-titres	USA	Paramount	Paramount	1935
Balzac	136 avenue des Champs-Elysées	La fille du rebelle	Sous-titres	USA	Fox	Fox	1935
Cinéma des Champs-Elysées	118 avenue des Champs-Elysées	Anna Karénine	Sous-titres	USA	MGM	MGM	1935
Cinepolis	35 rue Laborde	Big House	version	USA	MGM	MGM	1931
Colisée	38 avenue des Champs-Elysées	Baccara		France	Productions André Daven	Pathé Consortium Cinéma	1935
Elysée-Gaumont	79 avenue des Champs-Elysées	Le clairvoyant	Sous-titres	Angleterre	Gaumont British	?	1935
Madeleine	14 bd de la Madeleine	Les bateliers de la Volga		France	Les Productions Milo Film	Gallic Films	1935
Marbeuf	34 rue Marbeuf	pers	Sous-titres	USA	Fox	Fox	1935
Marignan	27 av des Champs Elysées	Mayerling		France	Concordia Production Cinématographique / Nero Films	Les distributeurs associés	1935
Byron	122 avenue des Champs Elysées	Le secret magnifique	Sous-titres	USA	Universal	Universal	1935
Monceau 16	16 rue de Monceau	Symphonie inachevée	Sous-titres	Allemagne	Cine-Allianz	?	1933
		Shirley à l'école		USA	Fox	Fox	1935
Le Paris	83 avenue des Champs-Elysées	Le Golem	version	Tchécoslovaquie	AB Films	Les Artistes Associés	1935
Pépinière	9, rue de la Pépinière	La dé des champs	Documentaire	France	Les Films H. Roussillon	Les Films H. Roussillon	1935
		La Veuve joyeuse		USA	MGM	MGM	1934
Studio de l'Etoile	14 rue de Troyon	Mazurka	Sous-titres	Allemagne	Cine-Allianz	Astra Paris Films	1935
Washington-Magellan	14 rue de Magellan	Smarty	Sous-titres	USA	Warner Bros	Warner Bros	1934
		Fire bird	Sous-titres	USA	Warner Bros	Warner Bros	1934
		Working Man	Sous-titres	USA	Warner Bros	Warner Bros	1933
		Right to live	Sous-titres	USA	Warner Bros	Warner Bros	1935

Salle de cinéma	Adresse	Films	Type de projection	Nationalité	Producteur	Distributeur	Année de production
9e ARR							
Les agriculteurs	8 rue d'Athènes	A l'est de Java	Sous-titres	USA	Universal	Universal	1935
American Cinema	23 bd de Clichy	L'équipage		France	Pathé-Natan	Pathé Consortium Cinéma	1935
Apollo	20 rue de Clichy	Le gondolier de Broadway	Sous-titres	USA	Warner Bros	Warner Bros	1935
		Une femme dans la rue	Sous-titres	USA	Warner Bros	Warner Bros	1935
Artistic	61 rue de Douai	Vengeance d'artiste		USA	Warner Bros	Warner Bros	1934
		Retour de Bulldog Drummond		USA	Fox	Fox	1934
Aubert-Palace	24 bd des Italiens	Le crime de monsieur Lange		France	Films Obéron	Warner Bros	1935
Caméo	32 bd des Italiens	Moïse et Salomon parfumeurs		France	Les Productions André Hugon	?	1935
Comœdia-ciné	47 bd de Clichy	Zombies (les morts vivants)		USA	Victor Halperin Productions	?	1932
		Sous le casque de cuir		France	Cinémasques	Les Artistes Associés	1931
Delta-Palace	17 bd de Rochechouart	La revanche du cœur		USA	RKO	RKO/Radio Cinéma	1933
		Je suis un évadé		USA	Warner Bros	Warner Bros	1932
Edouard-VII	10 rue Edouard-VII	Terre d'amour	Documentaire				
		Peter Ibbetson	Sous-titres	USA	Paramount	Paramount	1935
Gaîté-Rochechouart	15 bd Rochechouart	Les Joyeux compères	Sous-titres	USA	Hal Roach Studios	MGM	1934
		Les mains d'Orlac	Sous-titres	USA	MGM	MGM	1935
Lafayette	9 rue Buffaut	Série 7					
		L'école des cocottes		France	Pathé-Natan	Pathé Consortium Cinéma	1935
Max Linder Pathé	21 bd Poissonière	La marraine de Charley		France	Films E.F.	Films Osso	1935
Moulin de la chanson	43 bd de Clichy	Le carrousel volant		USA	RKO	RKO/Radio Cinéma	1933
		La ruée vers l'ouest		USA	RKO	RKO/Radio Cinéma	1931
		La foire aux illusions		USA	Fox	Fox	1933
Olympia-cinéma	22 bd des Capucines	La vie Parisienne		France	Nero Films	Les Artistes Associés	1935
Paramount	2 bd des Capucines	Le secret de Polichinelle		France	Les Films Roger Richebé	Paris cinéma location	1935
Pigalle	11 place Pigalle	Cavalerie légère		France/All.	FDF	ACE	1935
		Sa majesté s'amuse		USA	Paramount	Paramount	1934
Rochechouart-Pathé	66 bd Rochechouart	Le chemineau		France	Les Films Fernand Rivers	?	1935
		Au cirque, un jour		USA	Columbia	DUC	1933
Roxy	65 bis bd Rochechouart	Bourrachon		France	Flores-Films	?	1935
		Martha	version	France/All.	Lloyd-Film GmbH	Films sonores Tobis	1935
Studio Caumartin	25 rue Caumartin	Azew le lanceur de bombes	Sous-titres	Allemagne	Atlantis Film	France Europe Films	1935

Salle de cinéma	Adresse	Films	Type de projection	Nationalité	Producteur	Distributeur	Année de production
10e ARR							
Boulvardia	42 bd Bonne nouvelle	Le Pion	Muet	Allemagne	Konrad Wieder-Film	?	1929
		Au pays du sourire		Allemagne	Richard Tauber Tonfilm	?	1930
Carillon	30 bd Bonne nouvelle	La rosière des Halles		France	Flora-Films	Flora-Films	1935
		Rivaux de Shanghaï		USA	Columbia	Columbia	1932
Château-d'eau	61 rue du Château d'eau	Valse royale		France	UFA	ACE	1935
		Un chien de sa chienne	Sous-titres	USA	Fox	Fox	1934
Concordia	8 faubourg Saint-Martin	Les yeux noirs		France	Milo Films	Servaes Films	1935
		Le recordman					
Crystal Palace	9 rue de la fidélité	Souvent femme varie		USA	MGM	MGM	1934
		Le cavalier Lafleur		France	Gamma Film	Gray Film	1934
Eldorado	4 bd de Strasbourg	Jeux de mains	Sous-titres	USA	Paramount	Paramount	1935
		Bourrachon		France	Flores-Films	?	1935
Excelsior-Pathé	23 rue Eugène Varlin	L'école des cocottes		France	Pathé-Natan	Pathé Consortium Cinéma	1935
		La grande caravane		USA	Beaumont Pictures	?	1935
Folies dramatiques	40 rue de Bondy	Le collier du grand duc		France	Eclair-Journal	?	1935
		les cent jours		Italie	Forzano Film	Sélect-Film	1935
Le globe	17 rue du faubourg Saint-Martin	Le chemineau		France	Les Films Fernand Rivers	?	1935
		Au cirque, un jour		USA	Columbia	DUC	1933
Louxor-Pathé	170 bd Magenta	Le chemineau		France	Les Films Fernand Rivers	?	1935
		Au cirque, un jour		USA	Columbia	DUC	1933
Palais des glaces	37 Fbg du Temple	L'école des cocottes		France	Pathé-Natan	Pathé Consortium Cinéma	1935
		La grande caravane		USA	Beaumont Pictures	?	1935
Paris-Ciné	17 bd de Strasbourg	Le bonheur		France	Pathé-Natan	Pathé Consortium Cinéma	1934
		Le monde change					
Parmentier	158 avenue Parmentier	Le Père La Cerise	trage	France	Films BAP	?	1935
		J'aime toutes les femmes		Allemagne	UFA	Films Osso	1935
Saint-Denis	8 bd Bonne nouvelle	Voyage d'agrément		France	?	?	1935
		Le masque de l'autre		USA	Samuel Goldwyn	United Artists	1933
Saint-Martin	29 bis rue du Terrage	Imprudente jeunesse		USA	MGM	MGM	1935
		Docteur Socrate		USA	Warner Bros	Warner Bros	1935
Tivoli	14 rue de la douane	La Bandéra		France	SNC	Pathé Consortium Cinéma	1935

Salle de cinéma	Adresse	Films	Type de projection	Nationalité	Producteur	Distributeur	Année de production
11e ARR							
Artistic-Cinema	45 bis rue Richard Lenoir	Petit Pierre		USA	Universal	Universal	1934
		La Veuve joyeuse		USA	MGM	MGM	1934
Bastille-Palace	4 bd Richard Lenoir	Deuxième bureau		France	Société des Films Vega	CFC	1935
		Bonne chance		France	Les Films Fernand Rivers	?	1935
Bataclan	50 bd Voltaire	La malle de Bombay					
		Valse royale		France	UFA	ACE	1935
Casino de la Nation	2 bis avenue de Taillebourg	La Forêt en fête		USA	RKO	RKO/Radio Cinéma	1932
		les cent jours		Italie	Forzano Film	Sélect-Film	1935
Ciné Paris Soir	5 av de la république	cinéma d'actualités					
Cyrano-Palace	76 rue de la Roquette	Le chemineau		France	Les Films Fernand Rivers	?	1935
		Au cirque, un jour		USA	Columbia	DUC	1933
Excelsior	105 av de la République	La Bandéra		France	SNC	Pathé Consortium Cinéma	1935
		Heures de Venise					
Impérator	113 rue Oberkampf	La Bandéra		France	SNC	Pathé Consortium Cinéma	1935
		Heures de Venise					
Le Palermo	101 bd de Charonne	Docteur Socrate		USA	Warner Bros	Warner Bros	1935
		Rêve de Monte-Carlo		USA	Columbia	Films Osso	1935
Royal	94 avenue Ledru Rollin	Docteur Socrate		USA	Warner Bros	Warner Bros	1935
Templia	18 faubourg du Temple	Rose de minuit		USA	MGM	MGM	1933
		Au pays du sourire		Allemagne	Richard Tauber Tonfilm	?	1930
Voltaire-Aubert-Palace	95 rue de la Roquette	La Bandéra		France	SNC	Pathé Consortium Cinéma	1935
12e ARR							
Kursaal	17 rue de Gravelle	Son gosse		USA	RKO	RKO/Radio Cinéma	1931
		Service de nuit		France	Ets Jacques Haïk/Films Minerva	?	1932
Lyon-Pathé	12 rue de Lyon	Le chemineau		France	Les Films Fernand Rivers	?	1935
		Au cirque, un jour		USA	Columbia	DUC	1933
Novetty	29 av Ledru-Rollin	Retour au Paradis		France	OH Films	ACE	1935
		Docteur Socrate		USA	Warner Bros	Warner Bros	1935
Rambouillet	12 rue de Rambouillet	Jim la Houlette		France	Gamma Film	Gray Film	1935
		Toute la ville en parle		USA	Columbia	Columbia	1935
Reuilly-Palace	60 bd de Reuilly	Le Père La Cerise	trage	France	Films BAP	?	1935
		La Bandéra		France	SNC	Pathé Consortium Cinéma	1935
Studio Feria	100 cours de Vincennes	Docteur Socrate		USA	Warner Bros	Warner Bros	1935
		Dernière valse		France	Warwick Films	?	1935
Taine	14 rue Taine	Le suis-je ?					
		L'équipage		France	Pathé-Natan	Pathé Consortium Cinéma	1935
Variétés Brunin	133 bd Diderot	La Bandéra		France	SNC	Pathé Consortium Cinéma	1935
		Venise					

Salle de cinéma	Adresse	Films	Type de projection	Nationalité	Producteur	Distributeur	Année de production
13e ARR							
Bosquets	68 rue Domrémy	Mon curé fait des miracles	Court métrage	France	?	?	1935
		Sous la griffe		France	Productions Sigma	?	1935
L'escurial	13 bd de Port Royal	Dernière valse		France	Warwick Films	?	1935
		Boucles d'or		USA	Fox	Fox	1935
Cinéma des familles	141 rue de Tolbiac	Le Beau Danube bleu					
		les cent jours		Italie	Forzano Film	Sélect-Film	1935
Cinéma des Gobelins	73 avenue des Gobelins	A travers l'orage		USA	Fox	Fox	1935
		Chronique mondaine		USA	MGM	MGM	1935
Eden des Gobelins	51 avenue des gobelins	non communiqué					
Jeanne d'Arc	45 bd Saint-Marcel	Le Père La Cerise	trage	France	Films BAP	?	1935
		La Bandéra		France	SNC	Pathé Consortium Cinéma	1935
Palais des gobelins	66 bis av des gobelins	Le Train d'amour		France	Productions René Bianco	Location Pellegrin	1935
		Tovaritch		France	Films Jacques Deval	Compagnie Commerciale française cinématographique (CCFC)	1935
Palace-Italie	190 avenue d'Italie	Le Père La Cerise	trage	France	Films BAP	?	1935
		La Bandéra		France	SNC	Pathé Consortium Cinéma	1935
Saint-Marcel	67 bd saint-Marcel	Le chemineau		France	Les Films Fernand Rivers	?	1935
14e ARR							
Alesia-Palace	120 rue d'Alésia	Faubourgs de New-York		USA	20th Century	United Artists	1933
		Valse royale		France	UFA	ACE	1935
Casino Montparnasse	35 rue de la Gaîté	Bourrachon		France	Flores-Films	?	1935
		Jeux de mains	Sous-titres	USA	Paramount	Paramount	1935
Delambre	11 rue Delambre	Cavalerie légère		France/All.	FDF	ACE	1935
		Docteur Socrate		USA	Warner Bros	Warner Bros	1935
Denfert-Rochereau	24 place Denfert-Rochereau	Massacre		USA	First National	Warner Bros	1933
		Prologues (Footlight Parade)		USA	Warner Bros	Warner Bros	1933
Gaîté Palace	6 rue de la Gaîté	Valse royale		France	UFA	ACE	1935
		Abyssinie 1936	Documentaire	URSS	Soyuzkino	?	1935
Majestic Brune	224 rue de Vanves	Jim la Houlette		France	Gamma Film	Gray Film	1935
		Prima Donna		Angleterre	Gaumont British	?	1934
Idéal	114 rue d'Alésia	non communiqué					
Maine-Pathé	95 av du Maine	L'école des cocottes		France	Pathé-Natan	Pathé Consortium Cinéma	1935
		La grande caravane		USA	Beaumont Pictures	?	1935
Montparnasse-Pathé	3 rue d'Odessa	Le chemineau		France	Les Films Fernand Rivers	?	1935
		Au cirque, un jour		USA	Columbia	DUC	1933
Montrouge-Palace	73 avenue d'Orléans	La Bandéra		France	SNC	Pathé Consortium Cinéma	1935
Montrouge-Théâtre	70 avenue d'Orléans	L'emprise du passé		USA	Paramount	Paramount	1935
		Les sœurs Hortensias		France	Florès Films	Les distributeurs réunis	1935
Olympic	10 rue Boyer-Barret	Le secret de Mme Blanche		USA	MGM	MGM	1933
		Charlie Chan en Egypte		USA	Fox	Fox	1935
Orléans-Palace	100 bd Jourdan	Boucles d'or		USA	Fox	Fox	1935
		Le roi des Tziganes		USA	Fox	Fox	1933
Cinéma-Pathé-Théâtre	97 avenue d'Orléans	Le chemineau		France	Les Films Fernand Rivers	?	1935
Splendide	3 rue de la rochelle	Déluge		USA	KBS Productions	RKO/Radio Cinéma	1933
		Le secret de Mme Blanche		USA	MGM	MGM	1933
Univers	42 rue d'Alésia	Deuxième bureau		France	Société des Films Vega	CFC	1935
Vanves	53 rue de Vanves	Cavalerie légère		France/All.	FDF	ACE	1935
		Tovaritch		France	Films Jacques Deval	CCFC	1935

Salle de cinéma	Adresse	Films	Type de projection	Nationalité	Producteur	Distributeur	Année de production
15e ARR							
Casino de Grenelle	86 avenue Emile Zola	Valse royale		France	UFA	ACE	1935
		L'infernale poursuite		USA	Paramount	Paramount	1935
Ciné-Palace	56 rue de la Croix Nivert	La Flèche d'argent		USA	RKO	RKO/Radio Cinéma	1934
		les cent jours		Italie	Forzano Film	Sélect-Film	1935
Convention-Aubert	27 rue Alain Chartier	La Bandéra		France	SNC	Pathé Consortium Cinéma	1935
Grenelle-Palace	141 avenue Emile Zola	La Petite sauvage		France	Flora-Films	?	1935
Grenelle-Pathé	122 rue du Théâtre	Justin de Marseille		France	Pathé-Natan	Pathé Consortium Cinéma	1934
Lecourbe-Pathé	115 rue Lecourbe	L'école des cocottes		France	Pathé-Natan	Pathé Consortium Cinéma	1935
		La grande caravane		USA	Beaumont Pictures	?	1935
Magique-Pathé	206 rue de la convention	L'école des cocottes		France	Pathé-Natan	Pathé Consortium Cinéma	1935
		La grande caravane		USA	Beaumont Pictures	?	1935
Notre ciné	12 rue Armand Moisant	La fleur d'oranger		France	Pathé-Natan	Pathé Consortium Cinéma	1932
		Le voleur		France	Vandal et Delac	?	1933
Nouveau théâtre	273 rue de Vaugirard	Le chant du Danube		Angleterre	Gaumont British	Films Cristal	1934
		Les hors-la-loi		USA	Warner Bros	Warner Bros	1935
Saint-Charles-Pathé	72 rue Saint-Charles	L'école des cocottes		France	Pathé-Natan	Pathé Consortium Cinéma	1935
		La grande caravane		USA	Beaumont Pictures	?	1935
Saint-Lambert	6 rue Pédet	Les croisades		USA	Paramount	Paramount	1935
		Etienne		France	Lumina Films	?	1933
Splendid Cinéma	60 av de la Motte-Picquet	Valse royale		France	UFA	ACE	1935
		Les hors-la-loi		USA	Warner Bros	Warner Bros	1935
Variétés cinéma	17 rue Croix-Nivert	L'appel de la forêt		USA	Fox	United Artists	1935
		Valse royale		France	UFA	ACE	1935
16e ARR							
Alexandra	12 rue Chernovitz	Stradivarius		France/All.	Films Sonores Tobis	Films Sonores Tobis	1935
		Idylle noire					
Auteuil-Bon cinéma	40 rue La Fontaine	Fountain	Sous-titres	USA	RKO	RKO/Radio Cinéma	1934
		Shirley aviatrice		USA	Fox	Fox	1934
Exelmans cinéma	14 bd Exelmans	Valse royale		France	UFA	ACE	1935
		Les yeux noirs		France	Milo Films	Servaes Films	1935
Grand-Royal	83 avenue de la grande armée	Rivaux		USA	Fox	Fox	1935
		Le maître du monde					
Mozart-Pathé	49 rue d'Auteuil	Le bébé de l'escadron		France	Capitole Films	?	1935
		Les conquêtes de César		France	Productions Rochemoigne	CPLF	1935
Nouveau Palladium	83 rue Chardon-Lagache	La fugue de Mariette		USA	MGM	MGM	1935
		Rivaux		USA	Fox	Fox	1935
Passy	95 rue de Passy	Petite Miss		USA	Paramount	Paramount	
		Toute la ville en parle		USA	Columbia	Columbia	1935
Porte de St-Cloud	17 rue Gudin	Dans la purée de Londres		USA	RKO	RKO/Radio Cinéma	1933
		La Bandéra		France	SNC	Pathé Consortium Cinéma	1935
Ranelagh	5 rue des Vignes	La Bandéra		France	SNC	Pathé Consortium Cinéma	1935
Régent	22 rue de Passy	L'énigme de minuit		USA	JG Bachmann Productions	RKO/Radio Cinéma	1933
		Aux portes de Paris		France	Films artistiques français	?	1934
Victor-Hugo Pathé	131 bis avenue Victor Hugo	Koenigsmark		France	Société des Films Roger Richebé	Pathé Consortium Cinéma	1935
		La faune sous-marine	Documentaire				

Salle de cinéma	Adresse	Films	Type de projection	Nationalité	Producteur	Distributeur	Année de production
17e ARR							
Acacias	45 rue des Acacias	Vanessa	Sous-titres	USA	MGM	MGM	1935
		Jalousie	Sous-titres	USA	Columbia	Columbia	1934
Batignolles	59 rue de la Condamine	Le chemineau		France	Les Films Fernand Rivers	?	1935
		Au cirque, un jour		USA	Columbia	DUC	1933
Le Berthier	33 boulevard Berthier	Le bonheur		France	Pathé-Natan	Pathé Consortium Cinéma	1934
		Boucles d'or		USA	Fox	Fox	1935
Cardinet	118bis rue Cardinet	Pasteur		France	Les Films Fernand Rivers	Les distributeurs français	1935
		Deuxième bureau		France	Société des Films Vega	CFC	1935
Cinéma-Chazelles	5 rue de Chazelles	Le juif polonais		France	Ets Jacques Haïk	Ets Jacques Haïk	1931
		Tembi	Documentaire				
Clichy-Palace	49 avenue de Clichy	Une famille collante		USA	Universal	Universal	1934
		Monsieur Dynamite		USA	Universal	Universal	1935
Courcelles	118 rue de Courcelles	David Copperfield	Sous-titres	USA	MGM	MGM	1935
Demours-Pathé	7 rue Demours	Le bébé de l'escadron		France	Capitole Films	?	1935
		Les conquêtes de César		France	Productions Rochemoigne	CPLF	1935
Gaîté-Clichy	76 avenue de Clichy	Cœurs brisés	Sous-titres	USA	RKO	RKO/Radio Cinéma	1935
		Mr Sherlock et Mrs Holmes	Sous-titres	USA	RKO	RKO/Radio Cinéma	1935
Gloria	106 avenue Clichy	La Bandéra		France	SNC	Pathé Consortium Cinéma	1935
Legendre	128 rue Legendre	Le voile des illusions		USA	MGM	MGM	1934
		Bourrachon		France	Flores-Films	?	1935
Lutétia Pathé	31 avenue de Wagram	Kœnigsmark		France	Société des Films Roger Richebé	Pathé Consortium Cinéma	1935
		La faune sous-marine	Documentaire				
Maillot	74 av de la grande armée	Marchand d'amour		France	H.O. Films	Pathé Consortium Cinéma	1935
		Bourrachon		France	Flores-Films	?	1935
Napoléon	4 avenue de la grande armée	L'aventure de l'Atlantique	Sous-titres	USA	Columbia	Films Osso	1935
		Amants et voleurs		France	Films Odéon	Films Osso	1935
Pereire-Palace	159 rue de Courcelles	Casta Diva		Italie	ACI	?	1935
Printania	32 rue Brochant	Rivaux		USA	Fox	Fox	1935
		Boucles d'or		USA	Fox	Fox	1935
Royal-Monceau	40 rue Levis	Louisiane		USA	MGM	MGM	1934
		Cavalerie légère		France/All.	FDF	ACE	1935
Royal-Pathé	37 av de Wagram	Casta Diva		Italie	ACI	?	1935
		Le petit chemin	Court métrage	France	?	?	1935
		Bourrachon		France	Flores-Films	?	1935
Ternes-Cinéma	5 av des Ternes	Haute-école		Autriche	ABC Films	?	1934
Villiers	21 rue Legendre	La Bandéra		France	SNC	Pathé Consortium Cinéma	1935

Salle de cinéma	Adresse	Films	Type de projection	Nationalité	Producteur	Distributeur	Année de production
18e ARR							
Agora-Studio	64 bd de Clichy	La Banque Némo		France	AS Film	Cinélux	1934
		Ramenez-les vivants	Documentaire				
Barbès-Pathé	34 bd Barbès	Cette vieille canaille		France	Cipar Films	Pathé Consortium Cinéma	1933
		L'appel de la forêt		USA	Fox	United Artists	1935
Capitole-Pathé	18 place de la Chapelle	La Bandéra		France	SNC	Pathé Consortium Cinéma	1935
		Sénénade à Venise	Court métrage	Allemagne	Pinschewer Film AG	?	1930
Cigale-Cinéma	120 bd Rochechouart	Valse royale		France	UFA	ACE	1935
		Bourrachon		France	Flores-Films	?	1935
Fourmi	114 bd Rochechouart	L'île au trésor		USA	MGM	MGM	1934
		Mains coupables		USA	MGM	MGM	1931
Gaumont-Palace	place Clichy	Sacré Léonce		France	DUF	Paramount	1935
Marcadet-Palace	110 rue de Marcadet	La Bandéra		France	SNC	Pathé Consortium Cinéma	1935
Métropole-Pathé	86 avenue de saint-Ouen	Le chemineau		France	Les Films Fernand Rivers	?	1935
		Au cirque, un jour		USA	Columbia	DUC	1933
Montcalm	134 rue Ordener	Joyeuse divorcée		USA	RKO	RKO/Radio Cinéma	1934
		Docteur Socrate		USA	Warner Bros	Warner Bros	1935
Moulin Rouge	82 bd de Clichy	Les gaietés de la finance		France	Productions Calamy	Gray Film	1935
		Le jugement de minuit		France	Pallas Film	Gray Film	1933
Nouveau cinéma	125 rue Ordener	Une femme chipée		France	Pathé-Natan	Pathé Consortium Cinéma	1934
		Shirley aviatrice		USA	Fox	Fox	1934
Ordener	77 rue de la Chapelle	L'homme qui en savait trop		Angleterre	Gaumont British	?	1935
		La vie de Joseph Suss		Angleterre	Gaumont British	?	1934
Ornano-Palace	34 bd Ornano	Seconde jeunesse		USA	Columbia	Columbia	1934
		Debout là-dedans		France	Filba	Lux	1935
Ornano	43 bd Ornano	Le chemineau		France	Les Films Fernand Rivers	?	1935
		Au cirque, un jour		USA	Columbia	DUC	1933
Palais-Rochechouart	66 bd Rochechouart	La Bandéra		France	SNC	Pathé Consortium Cinéma	1935
Sélect-Pathé	8, avenue de Clichy	Le bébé de l'escadron		France	Capitole Films	?	1935
		Les conquêtes de César		France	Productions Rochemoigne	CPLF	1935
Studio 28	10 rue Tholozé	Symphonie burlesque	Sous-titres	USA	Paramount	Paramount	1935
		Symphonie in black	Sous-titres	USA	Paramount	Paramount	1935

Salle de cinéma	Adresse	Films	Type de projection	Nationalité	Producteur	Distributeur	Année de production
19e ARR							
Alhambra	22 bd de la Vilette	Quelle drôle de gosse		France	Métropa-Film	CPLF	1935
		Amis comme autrefois		France	Azed Film	CFC	1934
Américc	146 avenue Jean-Jaurès	les cent jours		Italie	Forzano Film	Sélect-Film	1935
		Le collier du grand duc		France	Eclair-Journal	?	1935
Belleville-Pathé	23 rue de Belleville	L'école des cocottes		France	Pathé-Natan	Pathé Consortium Cinéma	1935
		La grande caravane		USA	Beaumont Pictures	?	1935
Eden-Jaurès	34 av Jean-Jaurès	Après l'amour		France	Pathé-Natan	Pathé Consortium Cinéma	1931
		La chevauchée vers l'ouest		USA	?	?	?
Flandre-Palace	29 rue de Flandre	Juanita		France	Films Alfred Rode	Films Félix Méric	1935
		Le fantôme de Crestwood		USA	RKO	RKO/Radio Cinéma	1932
Floréal	15 rue de Belleville	Le Père La Cerise	Moyen métrage	France	Films BAP	?	1935
		J'aime toutes les femmes		Allemagne	UFA	Films Osso	1935
Olympic	136 avenue Jean-Jaurès	Au pays de Mireille	Documentaire				
		L'équipage		France	Pathé-Natan	Pathé Consortium Cinéma	1935
Renaissance	12 avenue Jean-Jaurès	Juanita		France	Films Alfred Rode	Films Félix Méric	1935
		Le fantôme de Crestwood		USA	RKO	RKO/Radio Cinéma	1932
Secrétan-Pathé	1 avenue Secrétan	Le Père La Cerise	Moyen métrage	France	Films BAP	?	1935
		J'aime toutes les femmes		Allemagne	UFA	Films Osso	1935
Secrétan-Palace	55 rue de Meaux	Bourrachon		France	Flores-Films	?	1935
		Chansons autour du monde					
20e ARR							
Avron	7 rue d'Avron	Boucles d'or		USA	Fox	Fox	1935
		Le roi des Tziganes		USA	Fox	Fox	1933
Bagnolet	5 rue de Bagnolet	Variétés		France/All.	Bavaria Film	Pathé Consortium Cinéma	1935
		Une fois dans la vie		USA	Universal	Universal	1932
Cocorico	128 bd de Belleville	Imprudente jeunesse		USA	MGM	MGM	1935
		Docteur Socrate		USA	Warner Bros	Warner Bros	1935
Le Davout	73 bd Davout	Le chemineau		France	Les Films Fernand Rivers	?	1935
Féerique-Pathé	146 rue de Belleville	L'école des cocottes		France	Pathé-Natan	Pathé Consortium Cinéma	1935
		La grande caravane		USA	Beaumont Pictures	?	1935
Gambetta-Palace	6 rue Belgrand	La Petite sauvage		France	Flora-Films	?	1935
Gambetta-Etoile	105 avenue Gambetta	Le Mystère du rapide		USA	MGM	MGM	1934
		L'école des cocottes		France	Pathé-Natan	Pathé Consortium Cinéma	1935
Luna	9 cours de Vincennes	Je suis un évadé		USA	Warner Bros	Warner Bros	1932
		Prologues (Footlight Parade)		USA	Warner Bros	Warner Bros	1933
Ménil-Palace	38 rue de Ménilmontant	Jeux de mains	Sous-titres	USA	Paramount	Paramount	1935
		Bourrachon		France	Flores-Films	?	1935
Nouveau Zenith	17 rue Malte-Brun	Valse royale		France	UFA	ACE	1935
		Bourrachon		France	Flores-Films	?	1935
Le Pelleport	131-133 avenue Gambetta	Sidonie Panache		France	Lux	Panthéon	1934
Paradis-Palace	20 rue de Belleville	La Petite sauvage		France	Flora-Films	?	1935
Pyrénées	272 rue des Pyrénées	Bourrachon		France	Flores-Films	?	1935
		Docteur Socrate		USA	Warner Bros	Warner Bros	1935

Annexe 43. Lettre de Harold L. Smith, 25 juin 1935.

Cette lettre de Harold L. Smith, représentant à Paris de la MPPDA, est destinée à Louis Bonnefon-Craponne, membre de la commission chargée de préparer le nouveau statut du cinéma. Smith tente ici de le convaincre de ne pas inclure dans ce décret des mesures susceptibles de gêner le développement du cinéma américain en France.

Harold L. Smith ordonne son argumentaire autour de deux axes. D'une part, la France n'a pas besoin de mesures protectionnistes car le cinéma français est en plein développement, grâce à la situation critique de l'industrie cinématographique américaine et grâce à l'action des compagnies américaines en France. D'autre part, il insiste sur les conséquences déplorables que pourrait avoir une politique cinématographique hostile à Hollywood, en termes de relations politiques et économiques internationales.

Source : Arch. Nat. (Fontainebleau), MOSCOU 1994 0500, art. 1425.

21 rue de Berri, Paris
Le 25 juin 1935

Monsieur Louis Bonnefon-Craponne,
Directeur des Accords Commerciaux,
Ministère du Commerce et de l'Industrie,
66, rue de Bellechasse, Paris.

Monsieur le Directeur,

A la suite des nombreux entretiens que j'ai eu l'honneur d'avoir avec vos services, je crois qu'il serait utile d'exposer par écrit la situation de l'industrie cinématographique américaine par rapport à la France.

Je vous saurais gré de ne faire aucun usage public de cet exposé ; j'espère seulement qu'il pourra être communiqué aux Membres de la Commission Interministérielle du Statut du Cinéma, en vue de leur faire connaître notre point de vue de façon précise.

Vous n'ignorez sans doute pas que la situation de notre industrie aujourd'hui est bien plus critique qu'elle ne l'était auparavant. La principale cause en est, évidemment, la diminution du nombre des spectateurs.

Les frais de présentation des films américains en France sont relativement plus élevés que jamais. Outre les frais de tirage des copies et les frais de publicité, les frais de présentation des films muets comportaient

comme principale dépense le coût du titrage des films qui s'élevait à 2 500 francs environ.

Les frais de tirage des copies et les frais de publicité ne se sont pas sensiblement modifiés pour les films parlants, mais il faut y ajouter le coût considérable du doublage (sans les copies), soit 150 000 à 200 000 francs, ce qui représente une augmentation de 6 000 à 8 000.

Ajoutons à cela qu'il y a environ un an les droits de douanes sur les négatifs de films importés en douane ont été portés de 2,50 à 5,00 par mètre, soit une augmentation de 100 %.

D'autre part, alors que pendant la saison de 1926, par exemple, pour 565 films exploités sur le marché français il n'y avait que 55 film français (soit 9,73 %) contre 444 films américains (soit 78,58 %), pendant la saison 1934 (1er juillet 1933-30 juin 1934) sur un total de 401 films en langue française, le nombre de films français exploités s'élevait à 218 (soit 57,87 %) contre 143 films américains doublés (soit 35,66 %).

Dans ces conditions, alors que la Production Française faisait un bond immense et multipliait son rendement, les films américains, dont les frais de présentation s'accroissaient dans des proportions énormes, subissaient une baisse de rendement considérable.

Nos Sociétés, cependant, emploient toujours à peu près le même nombre de personnes que pendant l'ère de prospérité il y a quelques années avec, en plus, le personnel occupé dans l'industrie du doublage.

Elles donnent du travail directement à 5 000 personnes environ. Beaucoup sont occupées chez elles depuis 1920. Elles font de gros sacrifices afin de conserver ce personnel dévoué pendant ces temps difficiles.

Nous ne doutons pas que les Pouvoirs Publics ne prennent cet effort en considération.

Toute mesure réglementant de façon trop rigoureuse l'introduction des films américains en France peut avoir sur l'activité de nos maisons américaines et, par suite, sur celles de leur nombreux personnel les répercussions les plus sérieuses.

C'est là un aspect de la question sur lequel nous nous permettons d'attirer tout particulièrement votre attention.

Aujourd'hui le marché français est un des plus importants des marchés étrangers pour les films américains, en raison non seulement de son rendement financier, mais encore de l'importance que nous attachons au prestige de notre production cinématographique en France et de la possibilité pour nous de soumettre notre œuvre à l'appréciation du public français qui, sans aucun doute possible, est un public d'élite pour le cinéma[1].

L'importation de nos films est établie en France depuis longtemps, notre industrie y a placé des capitaux énormes évalués à 225 millions de francs. Il s'est créé de la sorte entre nos deux pays un courant d'affaires considérable.

On a prétendu que l'importation des films américains constituait pour la cinématographie française une lourde menace.

On a notamment soutenu que les films américains étaient complètement amortis avant d'arriver en France.

Que, dans ces conditions, le film américain risquait de faire une concurrence très dangereuse au film français, en abaissant le rendement des films, en avilissant les prix et en aggravant ainsi la crise du cinéma français.

De telles allégations ne peuvent être émises qu'en l'absence de toutes informations sérieuses, tant sur les

1. Paragraphe souligné dans le texte.

conditions de production du cinéma américain que sur l'état du marché cinématographique en France. Les devis de production des films américains destinés à l'étranger sont établis en tenant compte des possibilités d'une distribution mondiale[1].

Dans ces conditions, chacun des pays où sont exploités ces films contribue pour sa part à leur amortissement. Il est évidemment très difficile de chiffrer cette part. Elle varie suivant chaque société et suivant chaque film selon son prix de revient et sa valeur.

D'ailleurs nos grandes sociétés engagent des artistes et des metteurs en scène étrangers et achètent des œuvres étrangères, de façon que leurs films plairont au public étranger ; elles essayent ainsi de protéger leurs placements de capitaux à l'étranger.

Malheureusement, à l'heure actuelle, nombre de nos films ne sont plus amortis par suite des difficultés de toutes sortes, monétaires, économiques, sociales, qu'a entrainée la crise et qui se sont traduites, pour le cinéma, par des baisses massives de recettes.

Cela n'est que trop évident lorsqu'on considère la situation financière où se trouvent réduites la plupart des grandes sociétés américaines de production.

En ce qui concerne la question d'avilissement des prix, il s'agit encore d'une généralisation erronée ou intéressée.

Il est facile de le vérifier auprès des exploitants de salles cinématographiques, qui achètent les films et sont les mieux placés pour connaître la vérité à ce sujet.

Nous pouvons d'autre part vous signaler qu'actuellement les distributeurs américains collaborent de la façon la plus étroite avec les Distributeurs français au sein de l'Union Syndicale des Distributeurs de films qui groupe 37 maisons de distribution parmi les plus importantes pour l'établissement de mesures en vue d'empêcher l'avilissement des prix tant à la distribution qu'à l'exploitation[2] .

Non, certes, nous ne croyons pas que l'importation des films américains constitue pour le cinéma français une menace.

Pour s'en rendre compte il suffit de voir, depuis quinze ans que nos maisons sont établies en France, l'essor pris par la production cinématographique française et les brillants résultats, non seulement quant au nombre mais quant à la qualité qu'elle a obtenus[3] et auxquels nous sommes les premiers à rendre hommage.

Cela s'explique par l'effort considérable qui a été accompli pour perfectionner la technique de la production, améliorer les méthodes de distribution et ainsi approfondir, étendre le marché en travaillant à accroître le rendement des salles et en en suscitant de nouvelles.

Cette extension des débouchés cinématographiques, qui n'était possible qu'en raison de l'abondance des films sur le marché et, par suite, de l'apport américain, les maisons françaises en ont certes bénéficié plus encore que nous.

Sans doute, la cinématographie française a été sérieusement éprouvée par la crise, mais la cinématographie américaine, dont vous n'ignorez pas les difficultés, l'a été plus durement encore.

Elle lutte pour son existence tant aux Etats-Unis qu'en France.

Toute réglementation nouvelle qui aboutirait à l'évincer du marché français ou qui lui imposerait de nouveaux fardeaux, lui donnerait non seulement le coup de grâce en France, mais aurait une répercussion

1. Phrase soulignée dans le texte.
2. Tout ce paragraphe est souligné.
3. Sic.

regrettable en Amérique.

Elle risquerait, de plus, d'avoir des conséquences très sérieuses pour l'exploitation cinématographique française.

Il y a en France 4 000 salles cinématographiques. Elles ont besoin, selon les exploitants, d'environ 550 films par an (inclus les versions originales). D'après les chiffres ci-dessus, en 1934 la Production française a fourni 218 films. Si, en conséquence, la Production américaine venait brusquement à disparaître du marché français ou à diminuer, le stock de films disponibles ne suffirait plus aux besoins de l'exploitation, du moins pour un assez long délai.

Cela entraînerait donc de graves difficultés, plus particulièrement pour les moyens exploitants, et la fermeture d'un nombre de salles considérable.

C'est la raison pour laquelle les Directeurs de cinéma ont toujours manifesté de si vives appréhensions en présence de tous projets de contingentement.

Nous n'insisterons d'ailleurs pas davantage sur ce point : c'est aux exploitants français qu'il appartiendra de faire valoir les arguments à ce sujet.

Mais nous ne croyons pas que l'étranglement du marché cinématographique français soit, en fin de compte, profitable à l'ensemble de l'industrie française du film.

D'ailleurs, il est de notoriété publique que personne n'a fait plus pour favoriser le développement de l'industrie cinématographique en France que nos sociétés. Nous avons toujours été et serons toujours prêts et heureux de co-opérer loyalement et complètement avec tout mouvement destiné à améliorer cette industrie[1].

Malheureusement, les efforts que nous avons faits, tout au moins dans le passé, en vue d'une collaboration plus efficace avec la seule organisation de production qui existait alors, nous ont causé bien des déceptions, pour ne pas dire plus. On nous a demandé notamment d'acheter 25 films français par an avec une garantie de 12 millions. A plusieurs reprises on nous a fait des demandes similaires, moyennant quoi, on nous promettait ferme de faire tomber toutes mesures de restriction à l'entrée des films américains.

Et les mêmes qui, ces dernières années, s'employaient publiquement et avec le plus d'énergie à obtenir une prohibition quasi totale des films américains, nouaient à la même époque des pourparlers en vue d'acheter toute la production de plusieurs sociétés américaines.

Leur dessein n'était ignoré de personne dans les milieux cinématographiques : tenir à l'écart tous les films américains sauf ceux qu'ils auraient eux-mêmes achetés ; fermer 50% des cinémas en France – ceux des exploitants moyens, naturellement – et détenir ainsi entre leurs mains le contrôle absolu de toute l'industrie française du cinéma. Une de ces personnalités a déclaré que les centaines de propriétaires de cinémas moyens devraient être contraints de fermer leurs salles et de les transformer en garages. Il ne se rendait donc pas compte que par ce fait même, l'amortissement des films français serait également compromis.

J'ai envisagé ci-dessus la question de la réglementation des films américains en France du seul point de vue économique et financier.

Ce n'est certes pas le seul aspect de cette question.

Des considérations d'ordre national, intellectuel, artistique, interviennent ici, dont nous savons l'importance décisive.

Pour une raison que nous ignorons, certaines personnalités du cinéma français comprennent

1. Tout ce paragraphe est souligné.

constamment les Etats-Unis dans la même catégorie que certains pays européens placés sous le régime dictatorial, où le Gouvernement accorde une aide financière à l'industrie cinématographique nationale dans un but de propagande. Voilà une assimilation encore erronée. Le Gouvernement des Etats-Unis ne donne aucun concours financier à l'industrie du film. Notre industrie a été fondée et développée par le peuple des Etats-Unis, avec l'aide de collaborateurs de nombreux autres pays, notamment de la France, et l'œuvre qu'elle a accomplie et qu'elle accomplit encore est précisément due au fait que c'est une industrie du peuple tout entier, sans aucune influence gouvernementale quelle qu'elle soit.

L'idée de faire de la propagande ne vient même pas à l'esprit des producteurs américains lorsqu'ils produisent un film. L'expérience a suffisamment démontré que les films de propagande n'ont aucune valeur récréative, commerciale ni artistique, surtout hors de leur pays d'origine. La production cinématographique allemande, russe, italienne en sont des exemples décisifs.

Ce n'est un secret pour personne que le cinéma allemand a perdu presque tous ses débouchés sur le marché mondial depuis que son Gouvernement a pris sous son contrôle absolu l'industrie cinématographique allemande.

Il est difficile de fournir des chiffres mais il est bien connu dans les milieux du cinéma que dans tous les pays où le Gouvernement contrôle l'industrie cinématographique, très peu de films de propagande amortissent leurs frais de production, de sorte que ces frais de production sont en fin de compte payés par les contribuables.

Pour réussir et prospérer le cinéma doit principalement fournir au public un divertissement sain, honnête, respectueux des croyances et des règles morales qui constituent le patrimoine des nations civilisées.

Vous savez quelle place a pris ainsi le cinéma dans la vie américaine.

Notre industrie jouit aux Etats-Unis d'un prestige considérable, l'immense majorité du pays s'y intéresse. Le public américain est très au courant de toutes les mesures de restriction qui frappent les films américains en France.

Une des premières questions que pose souvent le touriste américain en France, en parlant des relations franco-américaines, est celle de savoir pourquoi il existe en France un mouvement d[1]isant à l'exclusion des films américains.

Le public des Etats-Unis adore le cinéma. Il semble ressentir les mesures prises contre le cinéma américain comme des mesures contre lui-même.

La raison en est toute simple, c'est que le peuple américain considère le cinéma comme l'art dans lequel il a fourni ses meilleures réussites, par lequel il s'est le mieux exprimé, essentiellement comme un art national.

L'effet sur les relations franco-américaines des restrictions à l'entrée en France de films américains serait désastreux.

Notre industrie est d'ailleurs convaincue que toute restriction des échanges normaux d'oeuvres littéraires, dramatiques ou artistiques est contraire aux progrès de la civilisation.

Le commerce des films participe des échanges artistiques et littéraires. Il ne saurait être assujetti à une réglementation aussi brutale que celle des casseroles, des fromages ou des machines. Il ne viendrait à l'idée de personne, pas plus en Amérique qu'en France, d'interdire une exposition ou un concert de musique étrangère, ou encore la représentation, la traduction et la vente d'ouvrages de littérature étrangère.

D'autre part, par suite du courant d'échanges qui s'est établi entre les industries cinématographiques de nos deux pays, le cinéma français a pu s'assimiler avec fruit la somme d'expériences, l'œuvre considérable

1. Correction manuelle remplaçant le « d » par un « v ».

accomplie au prix d'un effort énorme par le cinéma américain surtout depuis le film parlant ; de même le cinéma américain a tiré un incontestable profit des recherches, du travail et des réussites du cinéma français ; il a employé ses artistes et ses metteurs en scène ; de plus, il n'a jamais cessé dans nombre de ses oeuvres de s'inspirer de la littérature, de l'art et de la musique français.

Le développement considérable du commerce des films a créé de la sorte un mouvement d'échanges particulièrement heureux pour l'art cinématographique de l'un et l'autre pays, qui, de plus a contribué puissamment à la diffusion de la culture, de l'art et de l'esprit français.

On pourra m'objecter, certes, que les œuvres par lesquelles le cinéma américain s'est manifesté en France, ne présentaient pas toutes le même intérêt artistique et culturel.

La production américaine fait bien un choix rigoureux des films qu'elle destine à l'étranger, plus particulièrement à la France. Mais pour les films comme pour toutes productions de caractère artistique, il est bien difficile de déterminer la valeur de l'œuvre créée avant qu'elle n'ait affronté le public.

Tel film réalisé à grands frais et sur lequel on fonde les plus grands espoirs peut échouer, alors que tel autre, d'un prix de revient modique, connaîtra d'éclatants succès.

Les gens de métier eux-mêmes s'y trompent. Le film américain « LITTLE WOMEN[1] » dont vous savez le succès, a été refusé par les principales salles de France avant d'être accepté par le cinéma Edouard VII, qui certes n'a pas eu à s'en repentir.

« GAY DIVORCEE[2] », « L'ILE AU TRESOR[3] » autres films américains et de même « LA SYMPHONIE INACHEVEE[4] » film autrichien, ont connu d'abord les mêmes vicissitudes.

« LAC AUX DAMES[5] », l'un des meilleurs films français de l'année, avait d'abord été refusé par tous les cinémas d'exclusivité. Le propriétaire du film, pour le présenter au public, fut contraint de louer le cinéma du Colisée.

Des restrictions rigoureuses à l'entrée des films américains en France nuiraient donc en fin de compte à la valeur artistique de l'ensemble de la production américaine présentée au public français.

Il n'appartient pas à l'industrie américaine de s'immiscer dans l'organisation du statut général du cinéma français, qui est une question purement intérieure. Mais il ma paru utile de vous faire l'exposé ci-dessus, dans l'espoir que, dans toute réglementation qui sera adoptée, vous voudriez bien veiller à ce qu'il ne soit pris aucune mesure de nature à porter préjudice à notre industrie.

Je ne veux pas terminer cette lettre sans vous exprimer, tant au nom de notre industrie.

Je ne veux pas terminer cette lettre sans vous exprimer, tant au nom de notre industrie qu'en mon nom personnel, nos plus profonds remerciements pour la possibilité qui nous est donnée de vous exposer nos idées.

Veuillez croire, Monsieur le Directeur, à l'expression de ma considération la plus distinguée.

Harold. L. Smith

1. *Little Women* (*Les Quatre filles du docteur March*) est un film de George Cukor réalisé en 1933 par la RKO.
2. *Gay Divorcee* (*Joyeuse divorcée*) est un film de Mark Sandrich produit en 1934 par Radio Cinema.
3. *Treasure Island* (*L'Île au trésor*) est un film de Victor Fleming, produit en 1934 par la MGM.
4. *Leise flehen meine Lieder* (*La Symphonie inachevée*) est un film réalisé par Willi Frost en 1933, produit par Cine-Allianz.
5. *Lac aux dames* est un film de Marc Allégret, produit en 1933 par la Sofra.

Index

Les numéros de pages indiqués en gras renvoient à des éléments biographiques, en note de bas de page ou dans le corps du texte.

Le signe « // » indique le passage du premier au second volume.

A

Achard, Paul..... 48, 58, 124
Albatros (société).....74, 87, 89, 146, 231, 314, 348 // 387, 388, 392-397, 457
Allégret, Marc..... 262, 283, 323 // 484
Alliance cinématographique européenne (ACE)… 90, 321, 390 // 387, 388, 457-460
Anton, Karl..... 225, 262, 348 // 454
Anna Christie.....256, 271, 272
Appel du silence, L'.....314, 356
Arcy-Hennery, René.....56, 298, 299, 318, 319, 325
Armor. 89, 169 // 387, 388, 390, 392, 395-397, 457-459
Aron, Robert.....22, 58, **132**, 140, 358
Artistes Associés....100, 263, 264, 279, 313 // 387, 388, 392-397, 403, 457-461, 466, 470, 471
Aubert, Louis…45, 87, 90, 92, 102, 105, 147, 148, 156, 158, 162, 163, 168, 173, 177, 178, 183, 227, 228, 235, 236, 290, 328 // 389, 390
Audinet, Paul.....219, 220, 223
Auriol, Jean Georges.....**140**
Autré, Pierre.....47, 99, 281, 307

B

Bailby, Léon.....54, 187, 222, 272
Bandéra..... 316 // 468-470, 472-477
Banque nationale de crédit.....227, 290, 294, 366
Bardèche, Maurice.....56, **214**
Barety, Léon..... 328, 366
Baroncelli, Jacques de.....56, 87, 149 // 393
Bavetta, J. C..... 186, 297, 298, 336 // 403
Beau Geste.....43, 114, 141-143, 152 // 405, 406
Bell, Monta..... 87-89 // 404
Bernède, Arthur.....186, **189**, 236, 237
Berthomieu, André.....346
Blum-Byrnes (accords).....14, 78, 135, 372, 375
Bluysen, Auguste..... 128, 268
Bokanowski, Maurice.....**83**, 129, 169, 344
Bollaert, Emile.....329 // 399
Bonnet, Georges.....359, 362
Borrel, Antoine.....97, 113, 167, 190, 238
Bourrachon.....316, 317
Boyer, Charles.....260, 283, 312, 316
Brasillach, Robert.....56, **214**
Braunberger-Richebé.....227, 228, 230, 260, 262, 279, 283, 291 // 458
Braunberger, Pierre.....**228**, 229, 272, 291, 292 // 388, 460
Breton, Jean-Louis..... 113, 190, 240, 328
Brézillon, Léon. .46, 55, **93**-95, 105, 148, 168, 171-173, 177, 186, 191, 192, 211, 240, 246, 247, 257, 258, 316, 317 // 391, 392, 444, 468
Bugle Sounds..... 116, 144
Burguet, Charles....148, 168, 173, 177, 186, 240 // 444
Byre, Allan.....186, 192 // 403, 404

C

Canty, Georges R..... 118, 150, 186
Carmoy, Guy de.40, 270, **287**, 290, 299, 300, 305, 345, 347, 353-356, 366, 371, 372, 375 // 394, 399
Carné, Marcel.....47, 225, 226, 287, 375

Caron, Pierre.....314
Cavalcanti, Alberto.....262 // 454
César..... 262, 314
Chambre syndicale de la cinématographie. 37, 40, 41, 43, 46, 55, 57, 94, 95, 112, 148, 153, 159-163, 168-171, 178-184, 186-188, 191-195, 235, 239, 240, 243-247, 249, 251, 252, 260, 266, 276, 300, 329-333, 335-337, 339, 342, 346, 350, 352, 353, 365, 370 // 389, 390, 412, 426, 445, 449
Chanteur de jazz, Le (The Jazz Singer).....208, 213
Chaplin, Charlie. .53, 90, 99, 123, 131, 150, 188, 314 // 395
Charensol, Georges.....56, **121**
Charmasse (de), Christian.....329, 333, 352
Chataigneau, Yves.....49, 110, 141, 179, 236, 240, 329, 357, 358
Chataigner, Jean.....148, 168, 357 // 390, 391
Chevalier, Maurice.....256-259, 272 // 453
Chomette, Henri.....149, 265, 323
Cinéromans.....26, 52, 86, 89, 90, 103, 105, 126, 147, 163, 164, 186, 189, 196, 205, 219, 228, 237 // 387, 388, 390, 392-397
Clair, René...57, 149, 213, 236, 246, 255, 256, 293, 324
Claudel, Paul....114, **115**, 143, 145, 173, 187, 195, 196, 218, // 405
Clerc, Henri.....345, 346, 352, 353, 356, 359
Clouzot, Henri-Georges..... 217
Colin-Reval, Marcel47, 90, 99, 111, 251, 263, 266, 267, 280, 281, 357
Colombier, Pierre.....283, 314
Columbia.....86, 90, 228, 263, 264, 279, 293, 297, 313, 317 // 403, 465
Congrès international du cinématographe (1926). 27, 57, 127, 147-153, 166, 370
Conseil national économique...40, 287, 347, 353, 354, 356, 364-366
Conseil supérieur du cinématographe. .34, 36, 37, 40, 44, 45, 97, 98, 148, 193, 220, 226, 238-246, 247, 248, 251, 327, 328, 370 // 440, 443, 447, 462
Cornelissen, Fred.....**127**, 148, 164, 259
Costil, Edgar.....169, 203, 236, 240 // 389, 390, 403
Coulondre, Robert.....232, 250 // 400, 401
Curtiz, Michael.....180, 275

D

Dandieu, Arnaud..... 22, 58, **132**
Delac, Charles.....95, 98, 148, 150, 153, 162, 168, 170, 173, 177, 181, 182, 186, 191, 194, 195, 211, 228, 236, 238, 240, 243, 244, 247, 260, 330, 335, 336, 342, 346 // 389, 390, 445
Delaune.....193
Delbos, Yvon.....46, 113, 168, 180 // 402
Delluc, Louis..... 54, 57, **121**, 139, 350
Demaria, Jules.....**94**, 148, 162, 169, 171 // 389
Diamant-Berger, Henri. .24, 39, 57, 112, 162, 170, 215, 230, 236, 256, 269, 292, 293, 296, 297, 331, 340, 341
Didot, Henri.....**114**, 184, 218
Disney, Walt.....269, 292, 337
Doublon, Lucien.....47, 155, 163, 164
Dreyfus, Daniel..... **294**
Duhamel, Georges.....22, 58, 132, 133, 374
Dulac, Germaine…45, 46, 57, 126, 149, 173, 177, 188, 213, 356, 395
Duvivier, Julien.....323, 324, 356

F

Fain, Gaël..... 48, 49, 164, 236
Fairbanks, Douglas.....105, 123, 138, 177 // 397
Famous-Players-Lasky.....26, 119, 144 // 392-397
Feyder, Jacques.....149, 213, 255, 256, 324, 356, 357 // 452
Fighiera, Roger.....329, 338, 351, 352 // 445
Films Célèbres (Les).....90, 279 // 387, 399, 457, 458
Florey, Robert.....124, 228, 229, 230
Fox. .86, 89, 90, 100, 141, 147, 171, 186, 195, 199, 201, 221, 222, 228, 254, 260, 263-265, 279, 281, 297, 298, 313, 317, 323, 336, 337 // 387, 388, 396, 403, 407-461, 469-478
Franco-Film.....87, 92, 145, 169, 216, 227, 230, 231, 290 // 387, 388, 390, 457
François-Poncet, André.....44, 182, 183, 184, 186, 191, 193-195, 234-236, 238 // 398, 426

G

Gadave, René.....177, 186, 240, 329 // 444
Gallo, Charles 168, 169, 173, 174, 180, 186 // 389, 390, 444
Gance, Abel.....45, 46, 55, 129, 149, 173, 213, 225
Gandéra, Félix.....350, **357**
Garbo, Greta..... 225, 256, 271
Garreau-Dombasle, Maurice.....**113**, 216, 255, 260
Gaumont, Léon.....19, 45, 46, 129, 161, 168, 169, 199, 201, 205, 216, 227, 236, 240 // 412, 445
Gaumont (société).....19, 74, 75, 86, 89, 102-104, 128, 157, 169, 203, 205-207, 230, 231, 260, 290, 321, 324 // 390, 392, 395, 432
Gaumont-Franco-Film-Aubert.....46, 89, 92, 201, 205-207, 227, 230, 231, 245, 252, 257, 258, 260, 270, 279-281, 283, 290-292, 294-297, 301, 329, 330, 337, 347, 348 // 458-461
Gaumont-Metro-Goldwyn. .89, 90, 100, 104, 106, 164, 171, 192, 295 // 387, 388, 403, 412
Gaumont-Palace 92, 104, 128, 257, 258, 268, 270, 274, 301 // 477
Gérard, Gaston.....44, 113, **139**, 215, 241, 344 // 391
Goebbels, Joseph.....319, 320
Grande Parade, La (*Big Parade*). .124, 141, 142, 144, 152
Grunebaum-Ballin, Paul.....**327**, 375 // 443, 445
Guissart, René.....225, 262, 317 // 454
Guitry, Sacha.....261
Guy Grand, René.....364

H

Haïk, Jacques.....90, 228, 229, 260, 268-270, 279, 283, 291, 297, 324 // 387, 389, 390, 393, 403, 458, 459, 476
Harding, Warren G..... 119
Harlé, Paul-Auguste.....47, 96, 100, 153, 163, 180, 322, 342-344
Harvey, F. L.....298 // 403
Hawks, Howard..... 144, 275
Hays, William H.23, 28, 37, 58, 72, 77, 114, 115, 117, **119**, 143, 144, 150, 151, 163, 164, 166, 173, 176-178, 180, 183, 187, 188, 260, 371, 372, 397 // 405, 422
Heilmann, Maurice..... **113**, 114
Herriot, Edouard. 25, 28, 36, 46, 48, 51, 52, 57, 92, 98, 113, 148, 149, 168-170, 172-177, 179-181, 187, 234, 235, 238, 240, 241, 247, 248, 266, 276, 277, 324, 351, 370 // 398, 400, 401, 416, 419
Herron, Frederick L.....115, 119, 151, 365
Hitler, Adolf.....319, 320
Homme invisible, L' (*The Invisible Man*)....310 // 464
Hommes préfèrent les blondes (*Gentlemen Prefer Blondes*)..... 144, 180
Hoover, Herbert.....**108**, 110, 118, 250, 290
Howell, Williamson S.....250
Huisman, Georges.....**309**-312, 338, 361, 364 // 399
Hull, Cordell.....361, 362
Hurel, Robert.....87, 145, 162, 169, 171, 173, 177, 183, 216, 231, 358 // 404, 408

I - J - K

Innocents de Paris, Les (*Innocents of Paris*).....256, 257 // 453
Interfilms.....90 // 387, 388
Je suis un évadé (*I Am a Fugitive from Chain Gang*) ..... 257, 275, 317 // 471, 478
Jean Chouan.....103-106, 258 // 392-397
Jeanne, René.....**52**, 58, 68, 75, 116, 180, 328
Joinville-le-Pont.....72, 86, 87, 228, 260-262, 280, 281, 283, 297 // 454
Jouet, Charles.....53, 99, 140, 155, 175, 176, 188, 213, 221, 222-224, 271, 272
Jourjon, Charles.....168, **189**, 240, 336 // 389, 390, 444
Juvenet, Pierre..... 322
Kadmi-Cohen.....22, 58, 133, 134
Kamenka, Alexandre.....**87**, 89, 121, 231
Kane, Robert T.....88, **260**-263, 297, 298 // 403, 404
Kauffmann, Albert.....129, 130, 259
Keaton, Buster.....99, 119, 255
Keim, Paul..... 330 // 389, 390
Kermesse héroïque, La.....356, 357 // 468
Kessel, Joseph.....13, 58, 137
Klarsfeld, Henri.....310, 311, 336 // 404

Koenig, Ernest.....186, 298 // 403
Korda, Alexandre.....262, 283, 293, 325 // 454

L

La Victorine (studios)….21, 72, 87, 205, 227, 230, 231
Lafont, Ernest.....**353**, 361, 362
Lasky, Jesse L.....**258**
Le Fraper, Charles.....48, 164, **193**, 194
Lecomte, Georges.....346, 353
Lefas, Alexandre.....190, 328
Lefebvre de Laboulaye, André.....**362**
Léon, Paul.....173, 245, 249 // 398, 444
LeRoy, Melvyn.....275, 317
Litvak, Anatole..... 293, 314
Lloyd, Harold..... 123, 145
Locquin, Jean.....44, **148**, 240 // 443, 444
Loew, Arthur..... 120, 121
Lourau, Georges.....309, 336, 350, 357
Louyriac, Jean.....329, 333, 360
Lubitsch, Ernst.....78, 121, 150, 256, 272, 311, 319
Luchaire, Julien.....**147**, 148
Lugné-Poë, Aurélien.....129, **220**, 240 // 466
Luguet, André..... **255** // 452
Lumières de la ville, Les (*City Lights*).....199, 214
Lurville, Armand..... **225**
Lussiez, Raymond55, 94, 173, 177, 186, 191, 202, 203, 211, 240, 247, 248, 337, 338, 346, 350, 352, 357 // 391, 444

M

Mac Lean, Henry C.....37, 177, 183, 184, 186, 361
Madame sans-gêne..... 88
Malvy, Louis-Jean..... 295, **328**, 348
Mandelstamm, Valentin…36, 48, 49, 58, **114**-117, 125, 143-145, 163, 166, 176, 179, 187, 195, 200, 201, 209, 214, 219, 222-224, 232-234, 255 // 405, 406
Marchandeau (accords)..28, 41, 42, 51, 362, 370, 371, 373, 377, 399
Marchandeau, Paul..... **362**
Marx, Jean.....**294**, 295, 362 // 401
Mathot, Léon.....283, 296, 348
Mauret-Lafage..... **94**, 192, 247, 346
Mayerling.....314 // 472
Menjou, Adolphe.....316
Mercanton, Louis.....229, 262, 283 // 394, 454
Méré, Charles..... 173, 240 // 446
Méric, Félix.....90, 91 // 387, 388, 457-460, 468, 478
Metro-Goldwyn-Mayer.....38, 86, 89, 90, 92, 100, 104, 106, 115, 116, 119, 120, 128, 141, 143-145, 161, 171, 180, 186, 188, 192, 195, 213-215, 222, 228, 254-256, 260, 263, 264, 278, 279, 294, 295, 313, 317, 323, 336, 337 // 394, 396, 397, 403, 412, 452, 457-461, 467-478, 484
Meunier-Surcouf, Charles.....**259**
Mistler, Jean.....**248**, 249, 265, 330 // 399
Moana.....121, 214
Monteux, Marcel.....291
Monzie (de), Anatole.....41, **251**, 277, 322, 328, 330 // 399, 449
Morand, Paul.....57, 226, 261, **325**, 326
Motion Pictures Producers and Distributors of America….23, 26, 28, 33, 107, 115, 118, 119, 143, 151, 166, 171, 176-178, 183-186, 196, 249, 250, 260, 265, 359, 361, 362, 366, 371, 372, 374 // 405, 406, 479
Moussinac, Léon.....50-52, 57, 138, 153, 213, 214, 303

N - O

Nalpas, Louis.....86, 205 // 388, 457, 458
Natan, Bernard…**87**, 228, 236, 240, 247, 279, 292-294, 324, 325, 330, 343 // 389, 390, 444
Nativel.....328, 329, 338
North, C. J..... 27, 110
Office national du cinématographe.....97, 167, 238
Osso (Société des Films).....88, 280, 291, 296, 297 // 458-461, 466, 468-478.
Osso, Adolphe…**88**, 120, 129, 150, 160, 183, 184, 186, 203, 240, 262, 296-298, 324 // 389, 390, 403, 404, 444

P

Pagnol (Société des films Marcel).....228, 262, 292, 314 // 459-461
Pagnol, Marcel.....57, 262, 314
Paramount….26, 38, 44, 46, 48, 49, 72, 86-90, 92, 100, 119, 120, 123, 128-130, 142-145, 147, 150, 159, 161, 171, 180, 183, 186, 188, 195, 203, 206, 214, 222, 225, 230, 254--264, 266-270, 272, 278-281, 283, 291, 296-298, 301, 307, 310-313, 317, 323, 336, 337, 339, 348 // 387, 388, 390, 392-397, 404, 405, 453, 454, 457-461, 465, 468-478
Paramount-Palace..49, 92, 128-130, 256-258, 267, 269, 270, 272, 274, 301, 302 // 453
Paris-Consortium..... 89, 279 // 457
Pathé (société)….19, 25, 26, 57, 74, 75, 86, 89, 90, 92, 94, 102, 104, 105, 126, 147, 156, 157, 163, 167, 168, 171, 173, 196, 206, 227, 228, 230, 240, 245, 247, 252, 257, 258, 260, 270, 279-281, 283, 291-295, 297, 301, 313, 316, 321, 324, 337, 340, 341 // 387, 388, 390, 392-397, 457-461, 468-478
Pathé, Charles....25, 26, 57, 86, 89, 126, 168, 227, 228, 240, 324, 337, 340, 341 // 446
Pérès..... 310 // 404
Perret, Léonce.....88, 130, 293, 322
Petit, Georges.....169 // 390
Petsche, Maurice. .37, 77, **238**, 240-243, 249, 287, 299, 300, 345, 347-351, 353-356, 371, 375, 394 // 399
Pila, Fernand.....142, 232, 263 // 400, 445
Poirier, Léon.....87, 314, 324, 356, 357
Pommer, Erich.....**147**, 150, 281

Q - R

Quatre Filles du docteur March, Les (*Little Women*) ..... 309, 310 // 465, 484
Quinson, Gustave.....45, **348**
Rebatet, Lucien.....57, 292, **323**-325
Renaitour, Jean-Michel.....57, 113, **190**, 191, 328, 354, 366, 377
Renoir, Jean.....150, 228, 314, 324
Rex.....49, 90, 229, 268, 269, 270, 291, 301, 302 // 468
Reusse (de), André.....47, 135, 147, 150, 157, 164-166, 187, 194, 298, 319, 323, 341 // 409, 414
Richebé, Roger.57, **228**, 260, 262, 292 // 471, 475, 476
RKO....86, 90, 201, 222, 296, 309, 312, 313 // 459, 460, 461, 466, 468, 471, 473-478, 484
Ronde des heures, La..... 229, 283
Roosevelt, Franklin D.....251, 289, 333
Roustan, Mario.....243, 247, 248, 276, 277 // 399
Route est belle, La.....228-230
Ruée vers l'or, La (*The Gold Rush*).....104// 392-397
Ruth (del), Roy..... 214, 275

S

Saint-Granier.....261
Sandral.....156-158 // 409
Sapène, Jean 21, 26, 50, 52, 86, 89, 102, 105, 126, 129, 147, 150, 156, 157, 159-164, 166, 168, 173, 174, 186, 189, 196, 205, 227, 228 // 390, 409
Sée, Edmond.....**244**, 310-312, 356, 357
Seidelman, J. H.....297 // 403
Serruys, Daniel..... **181**, 235
Si l'Empereur savait ça !..... 255, 256
Smith, Harold L.. .37, 39, 119, 150, 178, 185, 186, 194, 195, 245, 249, 250, 265, 333, 359, 360, 366, 372 // 455, 483
Société des auteurs de films.....24, 70, 148, 168, 182, 234, 262, 267, 278, 280, 283, 333, 336, 364
Société des Nations..108, 109, 127, 147-149, 151, 153, 166, 181, 235
Sofar.....90, 229 // 388
Spectre vert, Le (*The Unholy Night*).....213, 255, 256
Stein, Alexandre.....120, 186, 194, 336 // 404, 457, 458
Strauss, Jesse Isidor.....**333**
Super-Film.....90
Swanson, Gloria.....88, 140, 221, 271
Syndicat français des directeurs de théâtres cinématographiques 50, 55, 93-95, 112, 128, 148, 155, 168, 182, 191-194, 202, 329, 330, 333, 336, 337, 346, 370 // 391, 444
Syndicat national de l'exploitation cinématographique.....193, 246 // 444

T - U - V -W - Z

Tedesco, Jean.....54, **138**, 139, 236, 237
Temple, Shirley..... 317
Temps modernes, Les (*Modern Times*).....314
Tobis.....199, 201, 204-206, 230, 309, 336 // 437, 438, 458-461, 465, 468, 470, 471, 475
Toulout, Jean.....**173**, 226, 240, 245 // 440, 442, 446
Union des artistes...45, 173, 225, 226, 242, 333, 350 // 440-442, 446
United Artists.....86, 90, 116, 150, 171, 195, 263, 264, 271, 314 // 392-397, 470, 472, 474, 475, 477
Universal 86, 89, 90, 100, 120, 144, 171, 186, 188, 194, 195, 254, 263, 264, 279, 281, 306, 310, 313, 337 // 387, 388, 393, 395-397, 404, 406, 457-461, 464, 469-479
Universum film aktiengesellschaft (Ufa).....147, 283, 321 // 393, 468-478
Valenti, Jack.....**109**
Vandal, Marcel.....189, 240, **336**, 346, 357, 365 // 389, 395, 397, 444, 457, 475
Vidor, King.....140, 141, 188, 213
Vuillermoz, Emile.....50, 52, 75, **116**, 187, 223, 240, 357 // 446
Warner Bros...86, 89, 90, 180, 186, 195, 199, 201, 208, 214, 222, 254, 255, 263, 264, 271, 275, 278, 279, 296, 298, 313, 317, 323, 337 // 387, 388, 394, 457-461, 466, 468-478
Weil, Roger 90, 103, 169, 228 // 387, 388, 390, 393-397
Whale, James.....306, 310
Wilson, Thomas Woodrow.....**108**, 151
Zay, Jean...41, 190, 327, 354, 357, 358, 366, 375 // 399
Zukor, Adolph..... 118, 258

Table des matières

Premier volume

Introduction..... 11

Un carrefour historiographique..... 14

S'inscrire dans une histoire culturelle du cinéma..... 14
Reconsidérer le cinéma de l'entre-deux-guerres..... 19
Repenser l'affrontement franco-américain..... 22

Les cadres de notre étude..... 24

Présentation et état des sources..... 31

Documents d'archives et sources manuscrites..... 33

Archives nationales..... 34
Archives des Affaires Etrangères..... 41
Département des arts du spectacle (BnF)..... 44
Bibliothèque du Film..... 45

Sources imprimées..... 47

Périodiques..... 47
Ouvrages..... 55

Bibliographie..... 59

Contextualisation historique et méthodologique..... 61

Histoire du cinéma..... 67

L'Europe et Hollywood..... 76

Première partie : La France submergée par le film américain (1926-1929)..... 81

Chapitre 1. Le paysage cinématographique français..... 85

Situation des différentes branches de la profession cinématographique et mise en place des groupements syndicaux..... 85
Production..... 86
Distribution..... 89
Exploitation..... 91
Cinéma et syndicats..... 93

Etat et cinéma....96
Le marché cinématographique français....99
Les films américains dans la distribution en France....100
La présence des films américains sur les écrans français : une réalité difficile à saisir....101
Un exemple : la programmation parisienne du 5 au 12 février 1926....102
Chapitre 2. Le film américain en France : facteurs et moyens d'une domination....107
Le « commerce des images » dans la politique économique franco-américaine....107
Les conséquences de la Grande Guerre sur les relations franco-américaines....108
La place du cinéma dans la politique économique des deux pays....109
Les acteurs de la politique du cinéma....112
Les acteurs français : vers une délicate organisation....112
Du côté américain : des acteurs forts pour un travail collectif....118
Les raisons de la domination du cinéma américain en France....120
Supériorité artistique et technique du cinéma américain....120
Une domination acquise grâce à une stratégie économique efficace....127
Chapitre 3. Les Français face à Hollywood....131
Antiaméricanisme et critique de la modernité....131
Le cinéma américain au cœur des critiques....134
La brutalité commerciale des compagnies américaines....135
Hollywood, machine capitaliste....137
Hollywood au service de la propagande américaine....139
Hollywood contre la France....140
Un front européen ?....146
Co-productions européennes....146
Le congrès international du cinématographe (septembre-octobre 1926)....147
Les propositions des professionnels....154
Du côté des exploitants : apologie du libéralisme....155
Du côté des producteurs : intervention de l'Etat et protectionnisme....158
Un Hays à la française ?....163
Chapitre 4. L'attitude des pouvoirs publics....167
Naissance du contingentement : le décret Herriot (1928)....168
Création et composition de la Commission spéciale du cinéma....168
La question de la défense du cinéma français au cœur des débats....169
Le décret du 18 février 1928 et le règlement de contingentement du 12 mars....172
William H. Hays à Paris : la MPPDA au secours du cinéma américain....176
Les conséquences du contingentement mis en place en 1928....179
Les vicissitudes du contingentement : janvier-septembre 1929....181
Exploitants et producteurs trouvent un accord....181
Hollywood en guerre pour le statu quo....182
Patriotisme et défense du cinéma français....187
Un vrai consensus des professionnels français ?....191
Grands déchirements et petites victoires....194

Deuxième partie : La révolution du parlant, un espoir est né (1929-1933).....197

Chapitre 5. L'arrivée du parlant en France : méfiance et espérances.....200

La « guerre des brevets » et ses conséquences en France.....200
L'aspect technique du passage au parlant : l'enregistrement du son.....200
La guerre des brevets.....201
L'équipement des salles françaises : une revanche sur les brevets ?.....205
La lenteur de l'équipement des salles françaises.....208
En dépit du succès des premiers films parlants, la sonorisation des salles françaises se fait lentement.....208
Les raisons de la lenteur de l'équipement des salles.....209
Le film parlant : du scepticisme à l'enthousiasme.....212
« Le film parlant est un contre-sens plein de dangers redoutables ».....212
Paroles d'espoir, espoir de la parole.....215
Chapitre 6. Renaissance d'une nation cinématographique.....218

Les difficultés américaines.....218
L'Amérique en crise.....218
Hollywood peine à s'exporter.....220
Réorganisation de l'industrie française sur le modèle hollywoodien.....226
« Créer une organisation industrielle puissante, moderne [et] suffisamment souple ».....227
La route vers le parlant est belle : la production et les studios français passent au parlant.....229
Du côté des pouvoirs publics : l'euphorie liée au parlant entraîne un regain d'intérêt.....234
La Semaine du cinéma français (avril-mai 1929).....235
La création du Conseil supérieur du cinématographe.....238
L'attention nouvelle des pouvoirs publics conduit-elle à une nouvelle politique du cinéma ?.....241
Le Conseil supérieur du cinématographe entre en fonction : le règlement de contingentement pour l'année 1931-1932.....241
Débats autour du contingentement pour l'année 1932-1933 : « la protection arrivera à étouffer la production et à ruiner l'exploitation ».....243
Chapitre 7. La fin d'un espoir ?.....254

La réorganisation de la stratégie américaine.....254
La France à Hollywood.....254
Hollywood en France.....260
Les films américains sont-ils français ?.....265
L'exploitation face au parlant : succès, difficultés et mutations.....268
Le temps des Palaces.....268
Le sort des salles indépendantes.....270
Les salles spécialisées : de l'avant-garde à la VOST.....271
Le marché français au moment du passage au parlant.....278

Troisième partie : L'échec de la reconquête des écrans (1933-1936).....285

Chapitre 8. Le cinéma français en faillite 288

La crise de 1929 rattrape la France..... 288
Faillites des trusts à la française : l'échec du modèle américain..... 290
Crise du modèle américain.....291
Gaumont-Franco-Film-Aubert et les appétits américains.....294
La crise touche-t-elle aussi les filiales françaises de compagnies américaines ?.....296
Les difficultés des exploitants..... 299
Observations générales.....299
Les circuits de salles.....300
Les salles spécialisées.....302
Chapitre 9. Le film étranger reprend ses droits.....306

Un accès facilité aux films parlant anglais..... 306
Succès des films doublés et en version originale..... 306
Un arrangement avec la loi : les dérogations accordées aux compagnies américaines.....308
Un retour en force des films américains sur le marché français ?..... 312
Le discours face à la réalité : le cinéma français se trouve de nouveaux ennemis.....318
Un discours anti-américain moins présent ?..... 318
L'Allemagne, nouvel ennemi cinématographique..... 319
L'ennemi intérieur : les 'étrangers' dans le cinéma français..... 322
Le contingentement en question..... 326
Les acteurs de la politique du cinéma français changent : la mise à l'écart des professionnels du cinéma.....327
La préparation du contingentement pour l'année 1933-1934.....330
Les contingentements suivants.....336
Chapitre 10. Nouvelles orientations pour la protection du film français.....339

Le temps des propositions et de la conciliation.....339
Le contingentement en France : une application impossible ?..... 339
Le contingentement perd ses partisans..... 341
Les propositions des exploitants : une enquête de La Cinématographie française.....342
L'entente ?..... 344
Des projets nouveaux.....347
Le rapport Petsche : l'Etat au cœur du développement du cinéma français.....348
Le travail de la commission chargée de préparer le statut du cinéma.....351
La via media proposée par le rapport de Carmoy : un interventionnisme, aux accents corporatistes 353
Valorisation du cinéma français sur les marchés extérieurs.....355
Comment Hollywood empêcha le sauvetage du cinéma français..... 359
Hollywood à l'assaut des projets français.....359
Les accords de 1936, dits accords Marchandeau..... 362
« Les intérêts matériels et spirituels du cinéma français ont été froidement sacrifiés à la cause sacrée des vins de Champagne »..... 364

Conclusion.....367
Hollywood à la conquête de la France.....370
Un discours de résistance à l'Amérique et à Hollywood.....372
Aux origines de l'exception culturelle.....375

Index des tableaux.....377
Index des figures.....377
Table des matières du premier volume.....379

Second volume

Annexe 1. La crise du film français, 1919.....385
Annexe 2. Films américains, français et allemands présentés en France entre 1924 et 1936.....386
Annexe 3. La distribution en France en 1927.....387
Annexe 4. La distribution en France en 1928.....388
Annexe 5. Le bureau de la Chambre syndicale française de la Cinématographie.....389
Annexe 6. Le bureau du Syndicat français des directeurs de théâtres cinématographiques.....391
Annexe 7. La programmation parisienne, février 1926.....392
Annexe 8. Le personnel des principaux ministères chargés du cinématographe.....398
Annexe 9. Le personnel des maisons américaines en France.....403
Annexe 10. Lettre de Paul Claudel à William Hays.....405
Annexe 11. Publicité anti-américaine signée Robert Hurel.....408
Annexe 12. Lettre de M. Sandral, exploitant du Cinéma-Pathé-Caméo, à André de Reusse.....409
Annexe 13. Liste des arguments à employer contre le contingentement remise à Léon Gaumont, [1925]412
Annexe 14. Affiches électorales d'André de Reusse. Elections législatives d'avril 1928.....414
Annexe 15. Décret Herriot (18 février 1928).....416
Annexe 16. Règlement de contingentement (12 mars 1928).....419
Annexe 17. Règlement de contingentement (21 mai 1928).....422
Annexe 18. « La France colonisée par le Film américain ».....424
Annexe 19. Rapport de protestation établi lors du Congrès de Nice, 24 avril 1929.....426
Annexe 20. Le contingentement vu par.....429
Annexe 21. Publicité pour le Gaumont-Radio cinéma.....432
Annexe 22. Publicité pour le Sonorfilm.....433
Annexe 23. L'équipement sonore à Paris et en province, 31 mai 1930.....437

Annexe 24. L'équipement sonore en France, mai et octobre 1930 438
Annexe 25. La sonorisation des salles françaises (1930-1933) 439
Annexe 26. Lettre de protestation de l'Union des artistes contre le doublage [1932] 440
Annexe 27. Les membres du Conseil Supérieur du Cinématographe 443
Annexe 28. Règlement de contingentement pour l'année 1931-1932 447
Annexe 29. Règlement de contingentement pour l'année 1932-1933 449
Annexe 30. Publicité Metro-Goldwyn-Mayer : Artistes français à Hollywood 452
Annexe 31. Maurice Chevalier, star du Paramount-Palace, dans *La Chanson de Paris* 453
Annexe 32. Longs métrages de fiction produits par la SAF Paramount 454
Annexe 33. « Le doublage des voix ne nous a pas déçu » : publicité pour *Daddy Long Legs* 455
Annexe 34. Recettes des salles de cinéma en France (1929-1935) 456
Annexe 35. La distribution en France en 1929 457
Annexe 36. La distribution en France en 1930 458
Annexe 37. La distribution en France en 1933 459
Annexe 38. La distribution en France en 1934 460
Annexe 39. La distribution en France en 1936 461
Annexe 40. Règlement de contingentement pour la saison 1933-1934 462
Annexe 41. Demandes de visas supplémentaires pour la distribution de films américains en VO 464
Annexe 42. La programmation parisienne, février 1936 468
Annexe 43. Lettre de Harold L. Smith, 25 juin 1935 479

Index 485