

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

44 | 2004
Varia

Laurent Creton (dir.), avec les contributions de
Frédérique Berthet, Jean-Pierre Bertin-Maghit et
François Garçon, *Histoire économique du cinéma
français. Production et financement. 1940-1959*

Paris, CNRS Éditions, collection « Cinéma & Audiovisuel », 2004, 345 p.

Pierre Sorlin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/1972>

ISBN : 978-2-8218-1014-3

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 115-120

ISBN : 2-913758-44-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Pierre Sorlin, « Laurent Creton (dir.), avec les contributions de Frédérique Berthet, Jean-Pierre Bertin-Maghit et François Garçon, *Histoire économique du cinéma français. Production et financement. 1940-1959* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 44 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1972>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Laurent Creton (dir.), avec les contributions de Frédérique Berthet, Jean-Pierre Bertin-Maghit et François Garçon, *Histoire économique du cinéma français. Production et financement. 1940-1959*

Paris, CNRS Éditions, collection « Cinéma & Audiovisuel », 2004, 345 p.

Pierre Sorlin

- 1 Dans sa thèse de doctorat, soutenue à Aix-en-Provence en 2000, Jacques Choukroun avait étudié le financement du cinéma français durant les années où s'imposait le parlant¹. Le livre que publie Laurent Creton prend la suite de ce travail pionnier et aborde les mêmes questions pour les décennies qui vont de la guerre à la « Nouvelle vague ». Les deux ouvrages sont profondément différents. La majorité des sociétés de production actives avant 1939 ayant disparu, ou n'ayant pas conservé d'archives, Jacques Choukroun avait dû tirer le meilleur parti possible d'une documentation lacunaire. En 1941, une loi organisait un système d'avance aux entreprises cinématographiques et en confiait la gestion au Crédit national, dont le fonds « cinéma » est maintenant conservé à la BiFi. Les chercheurs se trouvent ainsi disposer d'un fonds d'archives tellement important qu'il serait quasiment impossible de l'exploiter solitairement. De 1997 à 2001 Laurent Creton a dirigé un séminaire où spécialistes et étudiants ont systématiquement exploré, non seulement les papiers du Crédit national, mais aussi d'autres sources manuscrites ou publiées concernant la période. Il a été accompagné dans cette démarche par Frédérique Berthet qui signe un chapitre de synthèse méthodologique traitant de la toponymie et des atypies du fonds d'archives « Crédit national » de la BiFi, où sont proposés quelques axes de réflexions sur le traitement des archives et quelques repères destinés à ceux qui poursuivront le

travail d'investigation dans ce domaine. Plusieurs dizaines de membres de l'équipe de recherche ont rédigé des mémoires sur les dossiers des 904 films pour lesquels une aide a été sollicitée, tandis que Jean-Pierre Bertin-Maghit s'attaquait aux archives personnelles de Roger Richebé, et François Garçon à la question des coûts et de leur fantastique augmentation.

- 2 Si Laurent Creton a coordonné le travail et assuré l'essentiel de la rédaction, le volume se présente comme une émission à plusieurs voix. Le lecteur pressé aura par moments l'impression de retrouver trois fois les mêmes choses : les recoupements étaient inévitables puisque les auteurs ont, dans certains cas, étudié les mêmes documents, mais leurs points de vue sont sensiblement différents et la complémentarité des contributions enrichit l'analyse. Entre l'érudition méticuleuse de Jean-Pierre Bertin-Maghit, les éclairages économiques de Laurent Creton, les critiques percutantes de François Garçon et les réflexions méthodologiques de Frédérique Berthet, l'ouvrage offre une extraordinaire variété d'approches et de jugements qui rend la lecture parfois ardue mais toujours stimulante.
- 3 Le Crédit national avait été créé en 1919 pour payer les indemnités dues au titre de réparation des dommages de guerre. Il s'agissait d'une société anonyme de droit privé gérant des dépôts, mais bénéficiant de la garantie de l'État – une formule souple qui permettait d'accélérer les remboursements. Dans les années trente, la plupart des dossiers de réparations ayant été liquidés, le Crédit national fut aussi appelé à consentir des prêts aux entreprises pour relancer l'économie. Rien ne laissait prévoir ce que Laurent Creton appelle « l'improbable rencontre » entre le Crédit national et le cinéma. Il se pose alors trois questions essentielles : pourquoi l'État fit-il appel au Crédit national ? Comment le système d'aides fonctionna-t-il ? Quels en furent les résultats ?
- 4 La parole clef, en 1941, était « assainissement », il fallait « assainir » le pays, les esprits, la société et aussi le cinéma. Dans le domaine cinématographique, le long gémissement des producteurs avait focalisé l'attention des pouvoirs publics. Les spécialistes connaissent bien les projets Malvy et Jean Zay, les rapports Petsche et Carmoy, l'ouvrage de Renaïtour et ils ont noté que, à l'exception du rapport Petsche, ces textes se fondent essentiellement sur les déclarations des producteurs, des distributeurs et des exploitants, sans qu'aucune attention soit prêtée à ceux qu'on nomme aujourd'hui « les intermittents ». Les producteurs, en particulier, surent faire valoir leurs difficultés : pour lancer des produits à l'avenir incertain, il leur fallait obtenir une option des distributeurs sous forme d'à-valoir, puis escompter ces papiers à des taux usuraires, et ils réclamaient à grands cris une aide de l'État, tout en redoutant son intervention.
- 5 En octobre 1940, Vichy créait le COIC, Comité d'organisation de l'industrie cinématographique chargé de réglementer et de contrôler la profession. Surveiller, organiser, diriger : l'initiative correspondait aux objectifs de la révolution nationale. Elle n'impliquait pas une aide au cinéma et de fait les « avances spéciales à l'industrie cinématographique » intervinrent plus tard, avec la loi du 19 mai 1941. Le fonctionnement pratique de l'aide est clairement stipulé dans ce texte auquel manque en revanche un véritable exposé des motifs, et Laurent Creton, en dépit d'une lecture minutieuse des documents, n'a trouvé que des motivations aussi tardives que vagues, la promesse de soutenir les films « les meilleurs au point de vue moral, social et artistique » ne pouvant guère passer pour un programme sérieux.

- 6 Heureusement les nombreuses pièces citées par les auteurs permettent d'émettre au moins des hypothèses. Jean-Pierre Bertin-Maghit cite un très curieux texte de Roger Richebé, producteur, distributeur et tête de file d'un groupe de petits producteurs. « Le gouvernement français, écrit Richebé, n'a-t-il pas déclaré qu'il était avant tout décidé à protéger et à encourager l'artisanat français ? Le producteur indépendant, de moyenne importance, n'est-il pas le véritable artisan du cinéma français ? » Nous sommes en décembre 1940 et, comme le montre Bertin-Maghit, Richebé s'active pour parler au nom des moyens, ce qui lui vaudra de diriger la sous-commission des producteurs au COIC. Richebé, sa modestie dût-elle en souffrir, n'était pas, à l'échelle française, un modeste artisan : s'il était devancé de loin par Pathé, il se plaçait à un bon niveau de production. On croit donc deviner, en arrière-plan de déclarations imprécises, un intense *lobbying* destiné moins à sauver la « qualité française » qu'à assurer les arrières d'un certain nombre d'industriels. Pendant les années d'Occupation, Roger Richebé obtint des avances supérieures à celles que recevait Pathé et sa société fut, à cet égard, l'une des mieux loties.
- 7 Les règles édictées en mai 1941 étaient, dans leur principe, assez simples. Le Trésor avançait les fonds destinés à des avances à la production gérées par le Crédit national ; ce dernier avait en charge d'assurer la distribution – au taux particulièrement favorable de 5,25 % – de sommes pouvant représenter jusqu'à 65 % du devis, de gérer ces avances, et d'en assurer le recouvrement. Un comité d'attribution examinait les dossiers. De ses huit membres, trois seulement appartenaient à la profession. Par souci d'éviter le « copinage » ? Ou pour bien marquer qu'il s'agissait uniquement de juger les aspects financiers du projet, sans s'occuper des contenus ? Pour tester les différentes hypothèses, et parvenir à mieux comprendre ce système financier inédit, le travail sur les archives s'est révélé très utile. Laurent Creton s'arrête sur dix demandes, un échantillon réduit mais suffisant pour observer le fonctionnement du Comité d'avances à la production cinématographique. En comparant le dossier de deux films produits par Paulvé, *les Visiteurs du soir*, accepté, et *l'Éternel Retour*, refusé, on perçoit des différences de ton tout à fait sensibles : le Comité, dans le premier cas, appréciait « l'effort réalisé pour obtenir un film de bonne classe », dans le second critiquait sévèrement un devis trop élevé et ajoutait qu'il ne tenait pas à soutenir systématiquement le même producteur – ce qui ne l'empêcha pas d'aider Paulvé pour sept autres films entre 1942 et 1944. Richebé ne s'était pas trompé, les producteurs de sa taille étaient les bénéficiaires du système.
- 8 L'étude menée par Laurent Creton laisse percevoir deux anomalies du système. L'auteur souligne au départ l'avancée que représentait l'intervention d'une institution financière solide et expérimentée comme le Crédit national dans un monde où les traites de cavalerie et le laisser-aller étaient de règle. Mais, fait surprenant, le Crédit national ne contrôlait pas directement les devis : il sous-traitait l'étude financière à une institution privée, le cabinet Chéret. Estimant trop élevées certaines des dépenses prévues pour *les Visiteurs du soir*, le Crédit national faisait part de ses réserves à Paulvé tout en ajoutant : « Nous n'avons pas à discuter les chiffres agréés par l'Organisation Chéret ». Autrement dit, les avis de Chéret sont déterminants, et c'est lui qui a le dernier mot. En 1952, Pagnol osa s'insurger contre l'influence prise par le cabinet : « En m'imposant Chéret, le Crédit national m'impose 400 000 francs de frais inutiles [...] Le cabinet Chéret [...] est mon surveillant et mon patron. Parce qu'il représente les 15 millions du Crédit national, il a le droit de surveiller l'emploi des 25 que j'apporte, et de

donner son avis sur tout. Ceci est intolérable. », et Pagnol renonça à son avance. Le cabinet Chéret percevait-il donc 2,6 % sur tous les prêts ? Ce point mériterait d'être clarifié mais, quels que soient les bénéfices qu'il ait tirés de ses services, on a du mal à comprendre pourquoi le Crédit national ne se dota pas d'un service capable de traiter les demandes qui lui étaient adressées.

- 9 L'autre anomalie concerne l'augmentation à peu près constante des sommes allouées au cinéma par le Trésor. Compte tenu de l'énorme inflation qui marqua les années de guerre et la reconstruction, on ne tiendra compte que des données en francs constants : de 28,7 millions d'avances en 1941 on passe à un maximum de 124,3 millions de francs en 1948 et s'il y a de fortes variations on ne tombe jamais (sauf 1944, année à part) au dessous de 30 millions. Or, malgré cette tendance à l'accroissement continu, la part représentée par les avances dans le budget des films va en diminuant, elle tombe de 65 % en 1941, son taux maximum, à 27,1 % en 1950. Où est l'erreur ? Elle réside dans la hausse des budgets : en francs constants le coût moyen d'un film était de 3,5 millions en 1941 et de 8 millions en 1943. Comment expliquer une dérive aussi rapide ? On invoque plusieurs facteurs : l'impossibilité de se déplacer oblige à reconstituer en studio des décors qui coûtent très cher ; les matières premières et les fournitures font défaut, et leurs prix connaissent une inflation bien supérieure aux chiffres officiels correspondant à une politique de prix réglementés ; les prélèvements par l'occupant sont non seulement massifs, mais croissants ; à cause de l'absence des prisonniers et des émigrés acteurs et techniciens, les cachets sont poussés à la hausse ; enfin l'obligation de s'assurer contre les risques de guerre instaurée en 1942, bien que fort utile, fait fatalement peser sur la production une large part du coût correspondant. Les contraintes macroéconomiques propres à l'Occupation apparaissent comme des déterminants essentiels : les déséquilibres entre l'offre et la demande sont patents et les comités sectoriels instaurés sous l'Occupation s'occupent surtout de gérer les pénuries.
- 10 Tous ces motifs, même cumulés, paraissent toutefois insuffisants à François Garçon qui diagnostique une cause bien plus profonde : assurés d'obtenir des prêts très peu onéreux, les producteurs, assure-t-il, « laissent filer », ne cherchent pas à serrer leurs budgets et, suivant une pratique bien connue, demandent bien plus que le nécessaire pour obtenir un financement confortable. François Garçon n'invente pas, il se fait l'écho de multiples rapports officiels. Ayant vérifié les comptes de 23 films, un agent du Crédit national rapporte que « pour la plupart les dépenses sont inférieures au devis ». Un autre agent déclare : « en ce qui concerne les devis présentés par certains producteurs l'examen de quelques affaires a montré que ces devis étaient en général majorés dans des proportions allant jusqu'à 100 % ». Alors pourquoi le Crédit national laisse-t-il aller ? Un peu parce que le mécanisme très lourd des avances, avec trop d'intermédiaires, freine les velléités de réaction. Davantage parce que, jusqu'en 1944, le Crédit national trouve avantage au système, ou du moins n'y voit pas d'inconvénients majeurs : les remboursements sont réguliers, l'argent prêté rapporte et la mission confiée de relance de la production cinématographique atteint ses objectifs. L'économie du cinéma français semble rétablie, du moins tant que la France, privée de films étrangers, ne consomme que ses propres productions. Sur la lancée des premières années, avec des budgets sans cesse en augmentation, le Crédit national sera confronté à une montée des risques et à des difficultés de remboursement à partir du moment où les films américains arriveront de nouveau sur le marché.

- 11 François Garçon est implacable : « Avec le régime d'avances à la production, la France de Vichy a concocté une mécanique financière à très fort impact négatif, notamment sur le prix de revient des films. » Laurent Creton est moins sévère et, tout en pointant les risques de dérive et d'effet pervers, met en évidence l'intérêt de ce dispositif en termes de politique industrielle et de contribution à la régulation du secteur. Sans donner de chiffres relatifs à chacun des dossiers, mais en s'appuyant sur des calculs portant sur l'ensemble des 904 films aidés, il remarque que 44 seulement n'ont sans doute pas remboursé les avances reçues, et il met en évidence le fait que de plus en plus de films ont été aidés : d'un tiers environ durant l'Occupation, on est passé à la moitié en 1947, près des deux tiers en 1948, pour retomber il est vrai au tiers à partir de 1950. Alors, que penser ? C'est une affaire de goût. Si l'on tient *les Visiteurs du soir*, *Manèges*, *Casque d'or* pour des œuvres essentielles du cinéma français, les pertes subies par le Trésor paraissent peu de choses en regard des guerres coloniales ou des subventions consenties à tous les groupes de pression économiques ou électoraux. Dans le cas contraire, il ne reste qu'à se lamenter, une fois de plus, sur la mauvaise gestion des fonds publics.
-

NOTES

1. Jacques Choukroun, « Histoire économique du cinéma français de 1928 à 1939. Du parlant à la guerre », thèse de doctorat (Université Aix-Marseille 1, sous la direction de Gérard Chastagnaret), 2 vol. 757 p., multigraphiées.