

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

37 | 2002
Varia

Jens Ulff-Moller, *Hollywood's Film Wars with France, Film-Trade Diplomacy and the Emergence of the French Film Quota Policy*, Rochester, University of Rochester Press, 2001, 210 p.

Jean-Jacques Meusy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/238>

ISBN : 978-2-8218-1028-0

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2002

Pagination : 140-144

ISBN : 2-913758-30-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jean-Jacques Meusy, « Jens Ulff-Moller, *Hollywood's Film Wars with France, Film-Trade Diplomacy and the Emergence of the French Film Quota Policy*, Rochester, University of Rochester Press, 2001, 210 p. », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 37 | 2002, mis en ligne le 07 février 2007, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/238>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Jens Ulff-Moller, *Hollywood's Film Wars with France, Film-Trade Diplomacy and the Emergence of the French Film Quota Policy*, Rochester, University of Rochester Press, 2001, 210 p.

Jean-Jacques Meusy

- 1 La lutte contre l'invasion de nos écrans par les films américains alimente un débat qui n'a pas cessé de 1916 à nos jours. Aujourd'hui la bataille s'est déplacée et ne se mène plus sur le front des quotas, mais son but n'a pas changé. On se souvient en effet qu'en décembre 2001, les propos du président – français ! – de Vivendi-Universal selon lesquels « l'exception culturelle française est morte » a fait scandale. Jean-Marie Messier a, en effet, complètement épousé les intérêts américains depuis qu'il est à la tête d'un groupe membre de la Motion Picture Association of America (MPAA). Ce puissant lobby de l'industrie cinématographique d'Outre-Atlantique cherche à tout prix à obtenir le démantèlement du système d'aide au cinéma national que la France et quelques autres pays sont parvenus à faire admettre lors des négociations du GATT. L'« exception culturelle » est aujourd'hui le dernier rempart pour éviter la quasi-disparition des cinémas nationaux (plus généralement de l'audiovisuel) et avec eux une part de l'identité nationale de ces pays.
- 2 L'ouvrage de l'universitaire danois Jens Ulff-Moller nous explique par quels moyens s'est effectuée la conquête des écrans français par Hollywood. Dès le début de son introduction, l'auteur cite une phrase de Jack Valenti, président de la MPAA, qui lui sert de détonateur : « Le public doit choisir... Nous dominons les écrans du monde – non grâce à nos armées, nos baïonnettes ou nos bombes nucléaires, mais parce que nous montrons sur les écrans étrangers ce que les gens de ces pays veulent voir ». En

opposition à cette déclaration, Ulf-Moller annonce l'objectif de son ouvrage : « Pourtant, ce livre montrera que Hollywood n'a pas compté sur la popularité de ses films pour s'assurer sa domination mondiale, mais sur des pratiques commerciales monopolistiques et sur la puissance du gouvernement américain – principalement à travers une vaste collaboration avec le Département d'État – pour contraindre les gouvernements étrangers à abandonner des restrictions à l'importation des films hollywoodiens comparables en fait à celles qui étaient appliquées aux films européens entrant aux États-Unis. [...] En fin de compte, la conclusion selon laquelle la domination d'Hollywood a été le produit de manœuvres économiques et politiques à une échelle machiavélique est inéluctable. »

- 3 Le ton est donné : l'ouvrage se veut polémique, voire militant. Ce n'est aucunement un reproche car ce qui compte à mes yeux est bien davantage l'honnêteté intellectuelle de l'historien que ses prétentions à une soi-disant objectivité qui n'est généralement qu'une duperie. Il restait à Ulf-Moller à étayer de preuves fortes une prise de position aussi radicale. Il est allé les chercher essentiellement dans les Archives du département d'État américain et dans celles de l'ambassade des États-Unis à Paris qui sont conservées aux Archives nationales américaines, à Washington. Les Archives du département américain du Commerce, de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) et de Will Hays ont complété ses sources primaires. C'est donc surtout au travers des documents diplomatiques, souvent confidentiels, qu'il a cherché à éclairer les mécanismes de la domination d'Hollywood sur le marché cinématographique français. Il fournit en outre une abondante liste de sources secondaires dans lesquelles il a également puisé et qui pourront être utiles au lecteur.
- 4 La période à laquelle l'auteur s'est plus particulièrement attaché est celle de l'entre-deux-guerres et c'est la partie de l'ouvrage qui est, de loin, la plus convaincante. C'est après la première guerre mondiale qu'un certain nombre de professionnels du cinéma français ont commencé à s'inquiéter de l'hégémonie, établie à la faveur du conflit européen, que le cinéma américain exerçait sur les écrans français. Pourtant la politique des quotas ne sera appliquée qu'en 1928. Jusqu'à ce moment-là, il n'y eut pas de politique cohérente de défense du cinéma. Le gouvernement français chercha plus ou moins à limiter les importations en intervenant sur les droits de douane. L'importation des films américains ne fut guère touchée par les mesures douanières (en particulier l'augmentation de 20 % des tarifs « ad valorem » décrétée le 26 octobre 1921) car ils étaient généralement amortis sur le territoire national avant d'être exportés. Ils pouvaient ainsi supporter des droits d'entrée même élevés sans perdre leur compétitivité sur le marché français. De plus, les compagnies américaines exportèrent préférentiellement leurs négatifs en Allemagne où les tirages de copies en diverses langues étaient effectués à un coût moins élevé qu'en France, jusqu'à ce que, à la fin de 1924, l'Allemagne mette en place une politique des quotas.
- 5 En 1924 également, Jean Sapène commença à propager l'idée des quotas dans les colonnes de son journal *Le Matin*. Plus qu'à défendre le cinéma français, il cherchait surtout à favoriser la Société des Cinéromans qu'il dirigeait depuis 1922. Les Américains, renseignés par leur ambassade à Paris sur la forte influence politique exercée par Sapène, concentrèrent leurs efforts sur lui afin de lui faire abandonner ce combat qui nuisait à leurs intérêts. Les compagnies américaines consentirent à acheter plusieurs films de la Société des Cinéromans, comme *Michel Strogoff* (Tourjansky, 1926) ou *les Misérables* (Henri Fescourt, 1925) qui remportèrent un succès à New York, et

plusieurs autres films qu'elles n'exploitèrent pas (*Surcouf*, *Capitaine Rascasse*, *Titi 1er roi des gosses*, etc.). La stratégie américaine se révéla efficace.

- 6 Une nouvelle menace contre l'hégémonie américaine se profila avec le décret Herriot du 18 février 1928. Ce décret, connu pour avoir réorganisé la censure en France, donnait aussi à la Commission de contrôle du Cinéma un large pouvoir en matière d'importation de films. Initialement, il fut décidé que sept films étrangers pourraient être exploités en France pour chaque film français vendu à un pays producteur important. Aussitôt, le puissant Will Hays, président de la MPPDA, se rendit à Paris et parlementa avec Édouard Herriot, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Alternant propos lénifiants et menaces, il parvint à obtenir un assouplissement du contingentement tel que l'importation des films américains ne risquait guère d'atteindre le plafond assigné. Au fil des années trente, de nouvelles négociations eurent lieu et, bien que la partie américaine n'ait cessé de protester contre les mesures de contingentement, celles-ci furent si généreuses qu'elles ne gênèrent pas les majors hollywoodiennes. Après l'intermède de l'Occupation durant lequel les Allemands interdirent l'importation de tout film américain, les négociations reprirent et furent marquées par les célèbres accords Blum-Byrnes de 1946 qui sacrifiaient les intérêts du cinéma français à des accords sur l'aide américaine et sur le règlement des dettes. La vive protestation des milieux du cinéma permit aux nouvelles négociations qui eurent lieu deux ans plus tard de s'effectuer sur une base plus favorable au cinéma français.
- 7 Ulf-Moller a bien mis en évidence la différence des politiques américaine et française concernant le cinéma. Outre-Atlantique, le cinéma était considéré comme un produit d'intérêt stratégique en ce qu'il véhiculait à travers le monde l'image de l'*American Way of Life* et préparait ainsi l'exportation des marchandises américaines. Comme tel, il bénéficiait de l'appui actif du gouvernement et de son appareil diplomatique. Comme tel, il justifiait que le Sherman Antitrust Act (1890) et le Webb-Pomerene Act (1918), qui combattaient les ententes commerciales, ne s'appliquent pas hors des frontières du pays. Ainsi, les majors hollywoodiennes pouvaient-elles présenter un front uni dans les discussions avec les gouvernements européens. En France, au contraire, les gouvernements successifs ont longtemps considéré le cinéma avant tout comme un pourvoyeur de taxes et d'impôts. Même à partir de 1928, l'établissement de la politique des quotas n'eut pas de réel effet. Les dirigeants français ont en effet toujours cédé aux pressions des Américains qui menaçaient d'exercer des mesures de rétorsion contre nos produits et de boycotter notre marché du film. Cette capitulation satisfaisait en outre le puissant lobby des exploitants français qui désiraient avoir un large accès à la production américaine et ne se sentaient nullement solidaires des producteurs. Ulf-Moller ne dénie pas au cinéma américain ses qualités propres mais il nous démontre, documents à l'appui, que son hégémonie est due, non à une saine concurrence, mais à des pressions constantes exercées sur le gouvernement français pour l'empêcher de protéger efficacement son cinéma national. Cette protection, contre laquelle un Jean-Marie Messier prétend aujourd'hui s'élever, ne se justifie pas par une quelconque infériorité qualitative du cinéma français mais par la relative exigüité du marché national qui empêche nos productions d'être aussi aisément amortissables que celles d'Outre-Atlantique. Elle permet à nos films d'affronter la concurrence américaine avec des armes moins inégales et de replacer la confrontation sur le seul terrain où elle doit s'exercer : celui du jugement du public.

- 8 Malheureusement, l'ouvrage d'Ulf-Moller souffre beaucoup de n'avoir été écrit que sur la base de sources primaires américaines et d'informations françaises de seconde main. Certes, ces sources américaines ont souvent la franchise de documents qui devaient rester confidentiels et leur intérêt est très grand. Mais cela conduit à une forte dissymétrie d'approche et parfois à de graves erreurs. Les pages consacrées au cinéma français jusqu'à la première guerre mondiale n'apportent absolument rien car elles sont pour l'essentiel une compilation de l'*Histoire générale du cinéma* de Georges Sadoul. N'ayant pas lu la presse corporative française, Ulf-Moller croit que l'expression « Congrès des dupes » a été inventée par Sadoul (p. 12) alors qu'elle figure déjà dans *Ciné-Journal* du 19-26 mars 1909. Lâchant pour un instant l'*Histoire générale*, il découvre dans la lecture d'un journal de cinéma danois, le *Nordisk Biograf-Tidende*, une lacune de Sadoul : un nouveau congrès, dont le journal précité n'indique probablement pas les dates (il a eu lieu les 16, 17 et 18 avril 1909, également à Paris), a effacé l'essentiel des mesures prises par le précédent. Que n'a-t-il lu, là encore, *Ciné-Journal* qui lui aurait fourni des informations beaucoup plus directes et précises ! Citant une source du département d'État américain, il croit que l'interdiction du film inflammable par le Préfet de police de Paris date de 1922 (p. 75 et note 22), ignorant qu'une première interdiction avait été édictée à l'automne 1913, sous la pression de Pathé, et devait être appliquée à partir du 1^{er} juillet 1915. *L'Intransigeant* n'est pas un « film journal » (p. 86) mais un quotidien d'information générale. Page 130, Ulf-Moller affirme que les communistes ont participé au gouvernement de Front populaire, alors qu'ils l'ont seulement soutenu. Page 147, il pare Georges Sadoul du titre de député ! On pourrait continuer ainsi.
- 9 En réalité, Ulf-Moller ne se réfère le plus souvent à des articles parus dans les publications françaises que lorsqu'ils ont été déjà cités par d'autres auteurs ou lorsqu'ils ont été traduits par l'ambassade américaine et figurent sous cette forme dans les archives consultées à Washington. Il en résulte un certain nombre de références imprécises ou fausses.
- 10 La présentation de l'ouvrage n'appelle pas de remarques particulières, sinon que les trames utilisées dans les graphiques des pages 172 et 173 les rendent confuses et pratiquement inutilisables.
- 11 En conclusion, l'ouvrage d'Ulf-Moller nous apporte beaucoup et ses insuffisances n'en sont que plus regrettables. Il faut souhaiter que son auteur prépare une seconde édition avec davantage de rigueur (notamment en revenant systématiquement aux documents originaux) et en s'appuyant davantage sur les sources françaises. Ce double regard donnerait à son étude, déjà fort intéressante, une qualité qui la ferait recommander sans restriction.