

Le cinéma, l'Etat et le droit : l'exemple français

Auteur : Grevisse, Charlotte

Promoteur(s) : Thirion, Nicolas

Faculté : Faculté de Droit, de Science Politique et de Criminologie

Diplôme : Master en droit, à finalité spécialisée en mobilité interuniversitaire

Année académique : 2017-2018

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/4906>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

**Le cinéma, l'Etat et le droit :
l'exemple français**

Charlotte GREVISSE

Travail de fin d'études
Master en droit à finalité spécialisée en mobilité
Année académique 2017-2018

Recherche menée sous la direction de :
Monsieur Nicolas THIRION
Professeur ordinaire

RESUME

Ce travail de fin d'études, entrepris dans le cadre du séminaire « Droit et Art », expose les relations qu'ont entretenues entre eux le cinéma, l'Etat et le droit en France.

Le texte est divisé de manière chronologique et comprend trois temps. La première période va de l'invention du cinéma au début de la deuxième guerre mondiale. Le cinéma fait ses débuts dans une course effrénée à la technologie. Lumière et Edison sont des noms connus de tous mais qui connaît Reynaud ? Dans cette première partie nous découvrons comment cet homme oublié et son praxinoscope mènent la route vers le cinéma. Nous abordons ensuite les premières normes qui encadraient le cinéma et ses inventions. Les premières réglementations, déjà existantes, qui ont servi à l'art du cinéma naissant étaient les brevets. Dans cette course tout azimut, il était indispensable de protéger les secrets des nouvelles techniques. Les règles nouvellement et spécifiquement créées à l'attention du cinéma instaurent la censure et accordent un large pouvoir aux autorités locales dans ce domaine. Ce n'est que par la suite qu'interviendra l'approche protectionniste. Cette approche était rendue nécessaire car l'industrie cinématographique était en crise. Lorsque le cinéma parlant fait son apparition, il s'accompagne d'une grave crise. Il est temps d'encadrer cette industrie de manière plus complète, la censure seule n'est plus suffisante. Maurice Petsche, ministre à l'époque, rend un rapport dans lequel il brosse une vue d'ensemble de l'industrie cinématographique. Même s'il ne sera pas adopté, il reste pertinent car il résume les défaillances de l'industrie.

Le deuxième temps est celui de l'Occupation. Les Allemands prennent le pouvoir de façon directe dans la zone occupée et de manière indirecte, à travers Pétain et son gouvernement, dans la zone libre. A leur arrivée, l'industrie cinématographique s'immobilise. Elle reprend bien vite et de plus belle mais elle est ligotée par deux institutions : le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique et la Propaganda-Abteilung. La Continental, société de production française à capitaux allemands, est créée au même moment. Elle a à sa tête Alfred Greven. Greven et la Continental produisent une trentaine de films dispensés de censure et employant les meilleurs artisans de la profession. Ceci reste un cas inexplicable et exceptionnel. Parmi les succès de la Continental il y a *Le Corbeau*, que nous analyserons brièvement à la suite de deux autres films : *L'équipage* et *La grande illusion*.

Le troisième et dernier temps est le nôtre. Il reste des traces de la période d'avant-guerre et de celle de l'Occupation. L'héritage reçu d'avant 39 comprend la Cinémathèque française de Henri Langlois et le festival de Cannes dont Jean Zay, ministre de l'Education nationale et des Beaux-arts, était l'instigateur. Il est vrai que l'occupant brima le cinéma de l'Hexagone via le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique, la loi du 26 octobre 1940 portant réglementation de l'industrie cinématographique et la Propaganda-Abteilung. Il faut aussi reconnaître que cette réorganisation lui donna une nouvelle impulsion et, de ce fait, certaines des réglementations instaurées par les Allemands restèrent en vigueur après la Libération. Nous terminerons par l'approche normative que la France s'est finalement décidée à attribuer au droit du cinéma.

REMERCIEMENTS

De nombreuses personnes m'ont accompagnée depuis la conception et jusqu'à la rédaction de ce mémoire. Je tiens par conséquent à remercier toutes les personnes ayant contribué de près ou de loin à l'élaboration de ce travail, que ce soit au travers de leurs enseignements et de leurs précieux conseils, mais aussi par leur présence et leurs encouragements.

Merci à mon tuteur académique, le Professeur Thirion. Il m'a guidée grâce à ses conseils judicieux et m'a aidée à avancer en répondant à mes nombreuses questions.

Mes sincères remerciements s'adressent également à l'administration française, qui m'a permis d'accéder à de nombreuses archives et informations utiles me permettant de mener à bout ce projet.

Ma gratitude va tout naturellement à ma famille, pour leurs encouragements et leur soutien inconditionnel. Je souhaite particulièrement remercier Michel et Laurence Schonne pour leur précieuse relecture et corrections.

Enfin, merci aux lecteurs de ce mémoire, pour l'intérêt qu'ils y porteront.

TABLE DES MATIERES

Introduction.....	3
1. La situation de l'industrie cinématographique en France avant 1940.....	4
1.1. Les débuts du cinéma.....	4
1.2. Première approche normative : la propriété intellectuelle au service des inventions du pré-cinéma et la censure protégeant le peuple.....	5
1.3. La crise et l'arrivée du cinéma parlant.....	7
1.4. Le rapport Petsche.....	9
2. La situation de l'industrie cinématographique en France pendant la Seconde Guerre mondiale.....	12
2.1. La temporaire paralysie de l'industrie.....	12
2.2. La loi du 16 août 1940 qui réorganise la profession et le décret du 2 décembre 1940 relatif à la création du C.O.I.C.....	13
2.3. La loi du 26 octobre 1940 portant réglementation de l'industrie cinématographique.....	15
2.4. La Propaganda-Abteilung.....	16
2.5. Alfred Greven et la Continental.....	17
2.6. Quelques cas pratiques.....	19
2.6.1. <i>L'équipage</i>	19
2.6.2. <i>La grande illusion</i>	20
2.6.3. <i>Le Corbeau</i>	24
3. La situation de l'industrie cinématographique en France après la Seconde Guerre mondiale.....	27
3.1. Abrogation de principe.....	27
3.2. Les pouvoirs de police des maires et préfets en matière cinématographique.....	28
3.3. Legs d'avant-guerre : L'héritage de Reynaud, la Cinémathèque française et le festival de Cannes.....	31
3.4. Le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique.....	32
3.5. L'organisation à l'Allemande : la loi du 26 octobre 1940 portant réglementation de l'industrie cinématographique et la Propaganda-Abteilung.....	33
3.6. L'approche normative actuelle de droit du cinéma.....	33
Conclusion.....	35

INTRODUCTION

Le cinéma et l'Etat ont entretenu des relations diverses et étroites tout au long de leur histoire. Le triptyque Etat contrôleur, Etat financeur et Etat censeur apparaît au fil des films réalisés et des règles édictées.

Le cinéma, comme toute invention, est né sans droit. La première réaction étant la peur, le bon sens commande de le réprimer. Un Etat contrôleur apparaît et fait ses premières victimes. Les autorités administratives reçoivent de larges pouvoirs pour interdire la diffusion d'un film qui ne correspondrait pas à leurs principes.

Dans les années 1930, lorsque l'industrie cinématographique est en crise, la France s'investit d'un nouveau rôle, plus noble, celui d'Etat financeur. Le cinéma est passé par des coups durs mais il s'en est toujours sorti et cela grâce au soutien national inébranlable qu'il reçut.

Là où le bât blesse c'est lorsque l'Etat français devient un Etat censeur. L'autorité nationale se permet de limiter ou de prohiber la diffusion de films aux noms de diverses valeurs qu'il se doit de sauvegarder. Il pourrait sembler, dès lors, que l'art cinématographique et l'inflexibilité du droit ne feraient pas bon ménage. Pourtant, le cinéma s'est toujours accommodé des contraintes qu'on lui imposait. Il ne faut pas oublier qu'une règle couchée sur le papier reçoit une application différente en fonction de qui la met en œuvre. Grâce à l'amour de ses spectateurs haut placés dans la hiérarchie, le septième art a pu bénéficier de certaines exceptions et d'une application souple de la législation.

La France a fait un travail exemplaire pour conserver les traces de son histoire du cinéma ; malheureusement, au cours du temps des documents se perdent. Il a donc été difficile de faire le tri entre les nombreux détails concernant un événement précis et les trous béants à propos d'autres affaires. Parmi ce fourmillement d'informations, parfois peu claires, le choix de la méthode chronologique s'est imposé de lui seul.

L'histoire du cinéma français est particulière. Elle commence, dans un premier temps, en 1876 chez un Français nommé Emile Reynaud. Cet inventeur oublié crée le praxinoscope et mène la voie vers le cinéma. Dans l'entre-deux guerre, l'industrie est au bord du précipice et quémante une réforme sans délai. L'Etat n'eut pas le temps d'appliquer les solutions que le rapport d'un de ses ministres préconisait que, le premier septembre 1939, débutait la seconde guerre mondiale. Une dizaine de mois plus tard, le 22 juin 1940, la France signait l'armistice avec l'Allemagne. Dans ce deuxième temps, débute une collaboration artistique Franco-allemande sans commune mesure. Pendant les quatre années de l'Occupation, 220 films seront produits. Certains seront des chefs-d'œuvre intemporels. Dans un troisième temps, après la Libération, l'envie de radier cette douloureuse période se heurte à la beauté

des créations ainsi qu'à la logique de conserver les institutions performantes. Ainsi, à côté de ces 220 films, c'est toute une organisation ainsi que des institutions que l'Allemagne légua à la France.

1. La situation de l'industrie cinématographique en France avant 1940

L'histoire atteste que la France et le septième art sont liés dès son origine. En effet, grâce à de grands noms français tels Reynaud et Lumière, le cinéma s'est développé.

1.1. Les débuts du cinéma

Même si le débat est loin d'être clos, nous pouvons affirmer que c'est un Français, du nom de Emile Reynaud, qui peut se targuer d'avoir été le premier à projeter des images animées sur grand écran. Cela devrait faire de lui, si pas le père du cinéma, au moins l'un de ses géniteurs. L'idée lui vient du 'phénakistoscope'¹ inventé par le physicien belge Joseph Plateau. Reynaud crée ainsi le tout aussi imprononçable jouet d'optique : le praxinoscope. Le praxinoscope ne satisfait pas Reynaud car seules douze images peuvent être placées en mouvement cyclique, ce qui ne permet pas de raconter une histoire. De cette volonté de narrer naissent les 'pantomimes lumineuses'². Ces dernières sont des dessins peints en couleur à même la pellicule. Un décor statique est projeté via une lanterne. Ces petits films ne durent pas plus de cinq minutes. Avec ces images mobiles, c'est le début du langage cinématographique qui apparaît. Une histoire est racontée, il y a des entrées et des sorties de champs ainsi qu'un lien dramatique entre les personnages³. *Pauvre Pierrot* nous fait le récit simple mais touchant de deux Pierrots qui tentent de séduire une demoiselle⁴.

Reynaud fait commerce de ses pantomimes lumineuses, diffusées pour la toute première fois le 28 octobre 1892, au musée Grévin qui engrangea les premières recettes de la future industrie et devint, dès lors, la première salle de cinéma au monde. Malgré l'engouement du public, plusieurs problèmes apparaissent et conduisent le théâtre optique à sa perte. Il y a le

¹« Le phénakistoscope : Dans ses *Curiosités esthétiques*, Baudelaire évoque ce jouet optique conçu en 1833 par le physicien belge Jopseph Plateau. Il s'agit d'un disque de carton fenêtré dans le sens des rayons. L'une des faces est illustrée de dessins décomposant un mouvement simple, l'autre est noircie. En plaçant le phénakistoscope devant un miroir (la face dessinée orientée vers ce dernier) et en donnant au disque un mouvement de rotation rapide, nous voyons les dessins s'animer à travers les fentes. Les moments où l'oeil perçoit les images élémentaires sont si brefs que chacune des images semble « arrêtée » malgré la rotation du disque. L'espace sombre séparant deux fentes disparaît par le fait d'un ensemble complexe de phénomènes postrétiniens, l'« effet phi ». Nous percevons une image dont la source a disparu jusqu'à l'arrivée de la suivante. Le clignotement se transforme en vision continue, et l'enchaînement des images fixes donne le sentiment du mouvement. »

V. PINEL, *Technique du cinéma*, Paris, Que sais-je, 2017, p. 7.

²G. CONREUR, « Emile Reynaud, le père du Théâtre Optique. », 13 décembre 2010, France Culture, disponible sur www.franceculture.fr/cinema/emile-reynaud-le-pere-du-theatre-optique.

« Emile Reynaud », Association Française du Cinéma d'Animation, disponible sur www.afca.asso.fr/ressources/patrimoine/Reynaud.

³*Ibid*

⁴Emile Reynaud, réal. *Pauvre Pierrot*. 1892.

fait qu'on ne puisse pas copier les pantomimes lumineuses ce qui rend impossible leur diffusion à plus grande échelle. Il y a aussi le contrat injuste passé avec le musée Grévin, qui impose un rythme de production insoutenable. Il ressort des extraits des délibérations du conseil d'administration du musée Grévin que ce dernier mettait sans cesse la pression sur ce pauvre M. Reynaud. Par exemple, lors de la séance du 22 novembre 1893, nous pouvons lire : « M. Reynaud, contrairement à son traité ne pouvant s'engager à renouveler son spectacle avant plusieurs mois, et n'étant pas en mesure de produire pour l'avenir, une pièce au moins par an comme il en était convenu, le Conseil décide de renoncer aux pantomimes lumineuses, dont le principal intérêt devait résider dans un renouvellement fréquent. Le traité avec M. Reynaud sera donc dénoncé pour prendre fin le 31 décembre prochain. »⁵.

En plus d'être constamment menacé par l'interruption de son contrat, une foule de nouvelles inventions du même type arrivent sur le marché. Il y a le Kinétoscope d'Edison qui commence à avoir du succès mais aussi, en 1896, le tout nouveau et plus performant cinématographe des frères Lumière.

La réunion de tous ces éléments font qu'Emile Reynaud voit sa fin arriver à plus grand pas que prévu. C'est en mars 1900 qu'eut lieu la dernière projection au musée Grévin des pantomimes lumineuses. Avec son entreprise de praxinoscope qui périclité et sa nouvelle invention, le Stéréo-cinéma qui ne fonctionne pas, Reynaud, ruiné, renonce à ses oeuvres⁶. Il les détruit ou les vend ; seules deux nous parvinmes : *Pauvre Pierrot* et *Autour d'une cabine*⁷. La conclusion que nous pouvons tirer de ces pertes est que le patrimoine audiovisuel est fragile. La conservation est rendue difficile par le fait que le support vieillit mal. Puis, comme avec toute chose, un accident est vite arrivé. L'ONU a donc eu la bonne idée de créer le Registre Mémoire du Monde de l'UNESCO pour protéger ce patrimoine si unique et indispensable à la mémoire collective. Les pantomimes lumineuses d'Emile Reynaud ont eu l'honneur, plus que mérité, d'entrer dans la liste en octobre 2015 suite à une demande soumise par la France et la République tchèque. Ceci nous montre l'importance accordée à cette merveilleuse invention et le désir de vouloir la conserver pour les générations futures⁸.

1.2. Première approche normative : la propriété intellectuelle au service des inventions du pré-cinéma et la censure protégeant le peuple

⁵Extraits des Délibérations du Conseil d'Administration du Musée Grévin, Emile Reynaud, session du 22 novembre 1893. Voir annexe I.

⁶« Emile Reynaud », site de l'association des amis d'Emile Reynaud, disponible sur <http://emilereynaud.fr/index.php/post/Biographie>.

⁷« Emile Reynaud », Association Française du Cinéma d'Animation, disponible sur www.afca.asso.fr/ressources/patrimoine/Reynaud.

⁸« Les Spectacles de pantomimes lumineuses d'Emile Reynaud », UNESCO Mémoire du monde, disponible sur www.unesco.org/new/fr/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-8/the-moving-picture-shows-of-emile-reynaud/.

Lors de la période du pré-cinéma, ce qui comptait le plus était l'évolution des techniques et des machines. Sans outil capable de projeter des dessins, le cinéma ne serait jamais né. Dans le droit de la propriété intellectuelle c'est donc vers les brevets, c'est-à-dire la propriété industrielle, qu'il faut se tourner. Au niveau international existait déjà une ébauche de protection puisque la Convention de Paris est entrée en vigueur en 1884⁹. Grâce au brevet, l'inventeur s'assure un droit exclusif sur sa création pendant une durée de temps déterminée et en échange, une fois la période d'exclusivité écoulée, l'inventeur met à disposition du public les informations techniques de son invention¹⁰.

Au niveau du droit interne français, ce sont les lois des 7 janvier et 25 mai 1791 qui composaient le régime de la propriété industrielle¹¹. Ce régime faisait bénéficier le créateur d'un véritable droit de propriété sur sa création dont les éléments techniques seront à terme, tout comme au niveau international, divulgués au public. Emile Reynaud utilise ce système et fait breveter toutes ses inventions. Ces brevets se trouvent à l'Institut National de la Propriété Industrielle situé à Paris.

A côté de la législation déjà existante des brevets, intervint la première véritable approche normative tout spécialement créée pour le cinéma. Elle se modélisa sous la forme d'une censure préalable et générale. Cette censure fut instituée pendant la Première Guerre mondiale. Il fallait contrôler pour ne pas en arriver à des dérives. On avait peur pour la morale du peuple et plus particulièrement pour celle des enfants. La nouveauté, parce qu'elle s'accompagne d'incertitude, entraîne souvent une réaction rigide et répressive. D'après la décision du 3 avril 1914 du Conseil d'Etat, l'art de la cinématographie n'était pas assimilé à celui des représentations théâtrales ; il était considéré comme spectacle de curiosités et dès lors relevait du décret du 6 janvier 1864¹². Ce décret accordait le pouvoir de censure aux 36.000 maires des 36.000 communes de France¹³.

Ce nombre incroyable de censeurs n'était pas une solution viable. C'est pourquoi on conçoit et promulgue le décret du 25 juillet 1919. Il établit de façon permanente le contrôle des films par le biais de l'institution d'un visa d'exploitation ainsi que par l'organisation d'une commission nationale de censure¹⁴. Il revenait au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, sur avis d'une Commission¹⁵ de trente membres, de décerner le visa aux films.

⁹S. LAPOINTE, *L'histoire des brevets*, disponible sur <http://ladoc.ffii.fr/246-SLA.pdf>.

¹⁰« Brevet », Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle, disponible sur www.wipo.int/patents/fr/.

¹¹V. MARCHAL, « Brevets, marques, dessins et modèles. Évolution des protections de propriété industrielle au XIXe siècle en France », Documents pour l'histoire des techniques, 17 |1er semestre 2009, mis en ligne le 30 mars 2011, disponible sur <http://journals.openedition.org/dht/392>.

¹²M. GORLINE et R. SARRAUTE, *Droit de la cinématographie*, Paris, Librairie du Journal des notaires et des avocats, 1955.

La catégorie des spectacles de curiosités était visée à l'article 6 du décret du 6 janvier 1864. Voir annexe II.

¹³M. GORLINE et R. SARRAUTE, *Droit de la cinématographie*, Paris, Librairie du Journal des notaires et des avocats, 1955, p. 334.

¹⁴*Ibid*

¹⁵Vingt personnes nommées par le ministre de l'Instruction publique et dix personnes nommées par le ministre de l'Intérieur.

Les maires, ainsi que les préfets, gardent néanmoins un contrôle de police résultant des articles 97 et 99 de la loi du 5 avril 1884. Ils ont le droit d'interdire la projection d'un film ayant obtenu un visa en bonne et due forme si celui-ci menace le bon ordre et la tranquillité publique. Un exemple allant dans ce sens est l'arrêt du Conseil d'Etat du 25 janvier 1924. La Chambre syndicale de la cinématographie essaye, en vain, de faire annuler deux arrêtés pour excès de pouvoir. Ces arrêtés, pris par les préfets du Var et des Alpes-Maritimes, avaient pour objet d'interdire « la projection sur l'écran de certaines scènes »¹⁶ et d'ordonner aux exploitants de « communiquer 24 heures à l'avance, le programme des spectacles »¹⁷. D'après le Conseil d'Etat, ces arrêtés sont en règle avec les articles 97 et 99 de la loi du 5 avril 1884¹⁸. Une infraction à un arrêté pris par un maire en vertu de ses pouvoirs de police en matière cinématographique peut être punie d'une amende¹⁹.

Ce n'est qu'après la première guerre mondiale qu'émergera une attitude protectionniste envers le cinéma. Cette tendance se manifestait, entre autres, à travers des aides de financement accordées par l'Etat car, comme nous le verrons par la suite, l'industrie cinématographique était en crise. Il fallait se protéger de la concurrence étrangère et, plus particulièrement, de celle venant du plus gros fabricant de films, les Etats-Unis²⁰. C'est ainsi qu'à côté de l'Etat français contrôleur apparut un Etat français financeur.

1.3. La crise et l'arrivée du cinéma parlant

A l'époque d'avant-guerre, l'industrie du cinéma était en souffrance et hautement instable. Dès 1932²¹, l'industrie fut frappée par la crise économique tout droit venue des Etats-Unis. Avant d'apercevoir une quelconque amélioration, il fallut attendre que l'Etat français soit forcé de s'inquiéter de ce qui fera, par la suite, une de ses plus grandes renommées.

Tout commence avec l'arrivée du parlant qui provoque un nouvel attrait pour l'art cinématographique. De larges investissements sont faits afin d'adapter les salles à la

M. GORLINE et R. SARRAUTE, *Droit de la cinématographie*, Paris, Librairie du Journal des notaires et des avocats, 1955, p. 186.

¹⁶Conseil d'Etat, 25 janvier 1953, Chambre syndicale de la cinématographie, n°76.705, Recueil des arrêts du Conseil d'Etat statuant au contentieux des décisions du tribunal des conflits de la cour des comptes et du conseil des prises, 1924, pp. 94-95.

¹⁷*Ibid*

¹⁸*Ibid*

¹⁹Article 471, § 15, du Code pénal français de 1810.

M. GORLINE et R. SARRAUTE, *Droit de la cinématographie*, Paris, Librairie du Journal des notaires et des avocats, 1955, p. 335.

²⁰N. PERLO, *L'évolution du droit public du cinéma en France et en Italie*, thèse en cotutelle pour le doctorat en droit public, sous la direction de M. Filippo Donati et M. Marc Pena, Aix-Marseille, Faculté de Droit et de Science Politique, 2011.

²¹J.-P. BERTIN-MAGHIT, *Le cinéma français sous l'occupation*, Paris, Perrin, 2002, 472 p., spéc. p. 13.

nouvelle technologie et de créer de nouveaux programmes. Nous pouvons citer comme exemple d'investissement monumental, les 40 millions de francs qui ont servi à la rénovation du Gaumont Palace en 1931. A l'époque, avec 40 millions, c'est 25 longs métrages qui auraient pu être créés²². Dans cet engouement existait déjà un problème d'ordre financier que la France n'arrivait pas à régler. Celui-ci provient de la législation des brevets. En effet, les outils pour la prise de sons faisaient presque tous l'objet de redevances d'exploitation appelées "licences" ou "royalties" et la plupart des brevets n'appartenaient pas à la France mais à l'étranger. Les producteurs se retrouvaient à payer des droits de licence excessifs qui, à eux seuls, représentaient une partie conséquente du prix de revient du film²³.

Malgré l'enthousiasme du début et les nombreux investissements, le marché est chamboulé soudainement et les emprunteurs se retrouvent dépendants des banques et du marché financier. C'est le cas de la célèbre maison Gaumont²⁴. La Banque Nationale de Crédit, principale créditrice de la société Gaumont, tombe en faillite. Il résulte, qu'en 1932, c'est l'Etat qui devient le principal créancier de Gaumont²⁵. L'Etat étant ainsi contraint de se préoccuper de l'avenir de l'industrie du cinéma, Maurice Petsche, homme politique possédant des compétences aussi bien en économie qu'en matière artistique²⁶, rédige un plan de réforme mieux connu sous le nom de « Rapport Petsche ».

Petsche n'est pas le premier à développer ses idées pour une amélioration de l'activité cinématographique. Dès 1933, une étude est demandée par la Direction générale du mouvement des fonds et de la Banque de France à trois experts faisant respectivement partie de trois groupements intéressés par la reprise de Gaumont, à savoir : la Compagnie Générale d'Electricité, la Compagnie des Compteurs et la Société Lyonnaise des eaux. Dans cette étude qui préconisait la diminution des charges fiscales, le contingentement des films²⁷ (agrémenté de taxes pour pénaliser les salles programmant des films étrangers) et

²²J. CHOUKROUN, « Pour une histoire économique du cinéma français », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n°46, avril-juin 1995. Cinéma, le temps de l'histoire. pp. 176-182, spéc. p. 180.

²³Proposition de résolution de M. Maurice Petsche tendant à inviter le Gouvernement à étudier les mesures propres à assurer le recouvrement de la créance de l'Etat sur la banque nationale de crédit et à sauvegarder les intérêts moraux et matériel de l'industrie cinématographique en France, rapport fait au nom de la commission des finances, *Doc. parl.*, Chambre, session ord., 28 juin 1935, annexe n°5583, p. 1013. Voir annexe III.

²⁴Qui était à l'époque la Gaumont-Franco-Film-Aubert (la G.F.F.A.).

²⁵J. CHOUKROUN, « Aux origines de « l'exception culturelle française » ? Des études d'experts au « Rapport Petsche » (1933-1935) », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 44 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, disponible sur <http://journals.openedition.org/1895/303>.

²⁶Il fut à plusieurs reprises et dans de multiples formations gouvernementales : Sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, Sous-secrétaire d'Etat aux Finances ainsi que Ministre des Finances et des Affaires économiques.

²⁷En effet, la production française n'arrivait pas à égaler les productions étrangères au niveau de l'importation. « Du point de l'exportation, les résultats de la production française paraissent plus défavorables encore : le hasard seul nous a livré quelques chiffres que nous soumettons à vos réflexions : en Italie, 27 films français contre 52 allemands, 16 européens divers et 169 américains. En Allemagne, 6 films français sur un total de 82 films importés. Aux États-Unis, 7 films français contre 59 allemands, 33 anglais, 20 espagnols et 12 russes. »

l'amélioration de la formation professionnelle des différents protagonistes du cinéma, nous trouvons les prémices de réformes contemporaines telles que « la réforme du crédit à la production, l'allègement des charges fiscales, la protection de la production française par la limitation de la concurrence étrangère et l'institution d'une prime à la qualité »²⁸. Ce n'est que par la suite, en 1935, que vient le rapport en quatre parties de Maurice Petsche.

1.4. Le rapport Petsche

Avant le rapport du même nom, il y avait eu un décret nommé « Maurice Petsche ». Il manifestait d'ores et déjà l'envie de son rédacteur d'élaborer une ébauche d'organisation pour l'industrie cinématographique. Ce décret du 30 août 1931 instituait le Conseil supérieur du cinématographe. Son rôle, décrit à l'article premier, consistait à donner des avis sur toutes les questions tournant autour du cinéma, son industrie ainsi que les projets de loi la concernant²⁹. Ce Conseil est remplacé par le comité permanent d'étude des questions cinématographiques créé par arrêté du 25 juin 1934³⁰.

En 1935, Petsche rédige son rapport. Il commence par une analyse de l'« Etat actuel de l'industrie cinématographique ». La principale difficulté rencontrée pour réaliser cette analyse vient du fait que les administrations n'ont pas collecté toutes les données qu'elles devaient sur l'industrie cinématographique. Ce travail administratif lacunaire empêche Petsche d'être en possession de toutes les informations utiles et voulues. L'analyse, un brin incomplète, développée dans le rapport reste tangible et pertinente.

Le rapport nous apprend que la majeure partie des films est réalisée par des sociétés indépendantes ayant un objet limité. Cet objet se restreignait la plupart du temps à la réalisation d'un seul film. Leur capital, tout aussi limité, pouvait varier entre 200.000 et 300.000 francs. Les grandes firmes telles Gaumont-Franco-Film-Aubert, Jacques Haïk, Oss ou encore Pathé-Cinéma, dont le capital était pourtant de 136 millions de francs, ne représentent qu'une part minoritaire du marché. En 1934, parmi ces grandes firmes, seule Pathé-cinéma subsiste. Les chiffres démontrent que l'exportation des films français, qui était déjà déplorable, est en baisse. La concurrence avec les films étrangers, notamment les films américains, se révèle trop rude. Au vu de ces données, nous pouvons dire que la situation financière de la production française va mal. Ce n'est, malheureusement, pas la seule facette de l'industrie à être dans un piteux état : les conditions de travail sont exécrables. Les travailleurs sont exposés à des maladies et à des dangers comme des incendies³¹. Ils prestent énormément d'heures par semaine pour un salaire de misère dont ils

J. CHOUKROUN, « Aux origines de « l'exception culturelle française » ? Des études d'experts au « Rapport Petsche » (1933-1935) », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 44 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, disponible sur <http://journals.openedition.org/1895/303>.

²⁸*Ibid*

²⁹Article premier du décret du 30 août 1931.

³⁰M. ZELVERTE, *Archives de l'administration des Beaux-Arts. Politique du cinéma (années 1920-1950)*, Pierrefitte-sur-Seine, Archive nationales, 2017, pp. 10-11, disponible sur www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/pdfIR.action?irId=FRAN_IR_050931.

³¹Le celluloid étant une matière très inflammable.

éprouvent toutes les difficultés à se faire octroyer. Pour couronner le tout, tous les membres de la profession subissent un chômage périodique au gré des productions.

La deuxième partie tâche d'expliquer les causes de la crise. Pas moins de 1.800.000 francs sont nécessaires à la production d'un « bon » film. Ce coût doit être amorti avant d'entrer dans le cycle de représentation, or il n'en est rien. Le rapport nous informe que les 75.000 spectateurs potentiels disposant de 5.000 salles sonores pour assurer la rentabilité du cinéma de langue française ne sont pas suffisants. Maurice Petsche met une fois encore l'accent sur la concurrence étrangère que les droits de douane n'arrivent pas à atténuer. De surcroît, les scénarios des films français font les frais d'une pauvreté scénaristique quantitative et qualitative, le secteur de la distribution et de l'exploitation souffre de la fraude et le crédit est au plus bas.

Vient ensuite l'examen du « cinéma éducatif et de propagande ». Les différents ministères reçoivent des moyens financiers en provenance de l'Etat pour le cinéma éducatif et de propagande. A cause d'un manque d'organisation et de cohésion au sein de ces ministères, les ressources font l'objet d'un regrettable gaspillage. L'Etat français se fait un point d'honneur à subventionner tous les organismes officiels qui utilisent le cinéma à des fins éducatives. Ainsi, aussi bien le ministère de l'agriculture que celui de la guerre dispose d'un service cinématographique. Ce qui mène Maurice Petsche à une seule conclusion : il faut cesser les compartimentages ministériels et créer une direction unique plus à même de gérer les ressources³².

La quatrième et dernière partie traite de la « réorganisation de l'industrie cinématographique en France ». Ici, il est question d'un objectif double : le renflouement de la G.F.F.A. et la réorganisation de tout le système cinématographique. Sans la réorganisation, le renflouement semble être une solution à trop court terme pour éviter la noyade de la G.F.F.A.. Même si le bon sens commande de faire de Gaumont une société privée³³, l'Etat entend bien garder la mainmise sur elle par différents droits de veto qu'il s'accorde dans les statuts ainsi que par le droit d'agréeer les administrateurs. Le fond serait donc une « société privilégiée d'économie mixte placée sous le contrôle de l'Etat »³⁴. Concernant le nouvel ordonnancement de l'industrie du cinéma, il est question de mettre en

³²Proposition de résolution de M. Maurice Petsche tendant à inviter le Gouvernement à étudier les mesures propres à assurer le recouvrement de la créance de l'Etat sur la banque nationale de crédit et à sauvegarder les intérêts moraux et matériel de l'industrie cinématographique en France, rapport fait au nom de la commission des finances, *Doc. parl.*, Chambre, session ord., 28 juin 1935, annexe n°5583, p. 1017.

³³« Parce que le Gouvernement semble devoir prendre position contre la conception d'une entreprise gérée par l'Etat, parce que les circonstances financières s'y prêtent mal, parce qu'une semblable gestion comporte de vigoureuses disciplines à imposer aux intérêts particuliers, parce qu'enfin le monopole d'importation et de distribution, pièce essentielle du mécanisme, ne peut conserver son pouvoir nécessaire de discrimination que s'il n'est pas un organisme public : le fonds national sera une société privée. »
Proposition de résolution de M. Maurice Petsche tendant à inviter le Gouvernement à étudier les mesures propres à assurer le recouvrement de la créance de l'Etat sur la banque nationale de crédit et à sauvegarder les intérêts moraux et matériel de l'industrie cinématographique en France, rapport fait au nom de la commission des finances, *Doc. parl.*, Chambre, session ord., 28 juin 1935, annexe n°5583, p. 1022.

³⁴*Ibid*

place un « fond national du cinéma »³⁵. Ce dernier remédierait à certains problèmes mentionnés plus haut. Il accorderait des crédits aux taux d'intérêts raisonnables et se porterait caution auprès des banques, il contrôlerait la qualité des films, et bien d'autres astuces techniques afin de pallier à la concurrence. Pour ce qui est de la situation déplorable des professionnels, un comité technique serait mis en place. Ce comité serait une organisation professionnelle officielle avec pour attribution et préoccupation la situation sociale, financière et économique de chaque branche de l'industrie. Le comité serait chargé de rédiger des règlements de travail afin de régulariser le nombre d'heures prestées, la rétribution des heures supplémentaires ainsi que la sécurité et l'hygiène des lieux de travail. Petsche nous donne ensuite quelques clefs pour permettre au marché des films français de s'étendre. Une partie des suggestions concerne l'intérieur de la France, l'accès aux projections cinématographique pour les zones rurales, et l'autre partie concerne l'extérieur de la France, c'est-à-dire les exportations³⁶.

En résumé, nous pouvons dire que le rapport Petsche pointe correctement du doigt les défaillances de l'industrie cinématographique des années 30 en mettant en exergue quatre problématiques majeures qu'il se propose de résoudre via différentes réformes. Il y eut des oppositions à ces réformes. L'hebdomadaire « La Cinématographie Française » y voyait le redressement économique de la maison Gaumont plutôt qu'un réel intérêt pour l'organisation de la profession. La revue se faisait le porte-voix des syndicats patronaux. Elle indiquait que tous estimaient que l'Etat s'appropriait une trop grande part dans le pouvoir décisionnel de l'industrie. Les réactions corporatistes eurent raison du rapport Petsche et réussirent à reporter sa mise en application. Ce ne fut qu'un contretemps car les mesures préconisées par Maurice Petsche obtiendront gain de cause ultérieurement³⁷.

Ces prémices de redressement signent l'amorce de l'âge d'or du cinéma français tout en nous dévoilant que la liberté d'action du septième art avait déjà vocation à être muselée par les pouvoirs exécutif et législatif. Ce début de contrôle n'a pu être qu'exacerbé lors de l'arrivée des Allemands qui avaient bien compris que la culture, et plus précisément le cinéma, était une arme de choix pour paralyser les mouvements de rébellion et mettre en veilleuse le cerveau de toute une population. La suite nous montrera que, malgré leurs efforts et l'aide d'un dénommé Alfred Greven, ils n'y arriveront pas. L'Occupation n'interrompt nullement la relance du cinéma, elle ne fit que davantage la stimuler.

³⁵*Ibid*

³⁶ Proposition de résolution de M. Maurice Petsche tendant à inviter le Gouvernement à étudier les mesures propres à assurer le recouvrement de la créance de l'Etat sur la banque nationale de crédit et à sauvegarder les intérêts moraux et matériel de l'industrie cinématographique en France, rapport fait au nom de la commission des finances, *Doc. parl.*, Chambre, session ord., 28 juin 1935, annexe n°5583.

³⁷ J. CHOUKROUN, « Aux origines de « l'exception culturelle française » ? Des études d'experts au « Rapport Petsche » (1933-1935) », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 44 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, pp. 13 et 14, disponible sur <http://journals.openedition.org/1895/303>.

2. La situation de l'industrie cinématographique en France pendant la Seconde Guerre mondiale

2.1. La temporaire paralysie de l'industrie

L'Etat français n'eut pas le temps de structurer le milieu cinématographique. Le premier septembre 1939 annonçait le début de la Seconde Guerre mondiale et seulement deux jours plus tard la France décidait de prendre part aux festivités.

La guerre n'est pas bonne pour les affaires et la population a, au début de l'occupation, d'autres priorités que le cinéma qui, pourtant, lui offrira l'évasion dont elle aura besoin durant ces temps troublés. De ce fait les salles, les tournages et la production tournent au ralenti. De nombreux films ne verront jamais la fin de leur tournage et la censure sévit plus que jamais³⁸. On ne tolère plus les films datant d'avant les années 40 qui traitent de la guerre ni ceux représentant une réalité défaitiste ou, en règle générale, tous les films jugés immoraux. Cela revient à exclure la plupart des films des années trente comme, par exemple, *Les otages* de Raymond Bernard, *Le Puritain* de Jeff Musso, ou encore *Sierra de Terruel* d'André Malraux³⁹. Dans les exclus, on retrouve aussi deux merveilles du cinéma nées de la collaboration entre Marcel Carné et Jacques Prévert : *Quai des Brumes* (1938) et *Le jour se lève* (1939). Ces deux films reflètent l'état d'esprit maussade et désespéré des français dans la fin des années trente⁴⁰. Sont aussi interdits les films britanniques ainsi que ceux en provenance des Etats-Unis. Ce sont les trois-quarts de l'industrie cinématographique qui sont figées lors de l'entrée des Allemands dans Paris. Les cinémas ferment leurs portes. La plupart rouvriront assez rapidement. Quelques-uns, par contre, ne seront jamais aptes à rouvrir, les bombardements provoquant des dommages aux salles et la pénurie d'électricité ayant eu raison d'eux⁴¹⁴²⁴³.

Le premier festival de Cannes dont Louis Lumière lui-même avait accepté d'être le président et dont l'ouverture avait été programmée le 1er septembre 1940 est annulé⁴⁴. Ce festival surnommé « le festival du monde libre » avait été conçu dans les moindres détails. Son idéologie se voulait farouchement opposée au fascisme montant et tentant d'imposer ses vues un peu partout dans le monde. Le choix des films projetés lors de la Mostra de Venise⁴⁵ fut l'élément déclencheur de cette envie de gala politiquement désintéressé. Via

³⁸J.-P. BERTIN-MAGHIT, *Le cinéma français sous l'occupation*, Paris, Perrin, 2002, 472 p., spéc. pp. 19 -20.

³⁹J.-P. BERTIN-MAGHIT, *Les Documenteurs des années noires*, Paris, Nouveau monde, 2004, 286 p..

⁴⁰M. et J-P. COINET, *Dictionnaire historique de la France sous l'occupation*, Paris, Tallandier, 2000, 732 p., spéc. p. 132.

⁴¹M. et J-P. COINET, *Dictionnaire historique de la France sous l'occupation*, Paris, Tallandier, 2000, 732 p., spéc. p. 162.

⁴²J.-P. BERTIN-MAGHIT, *Le cinéma français sous l'occupation*, Paris, Perrin, 2002, 472 p., spéc. pp. 19 et suivantes.

⁴³J.-P. BERTIN-MAGHIT, *Le cinéma français sous l'occupation*, Paris, Perrin, 2002, 472 p., spéc. p. 21.

⁴⁴L. LATIL, *Le Festival de Cannes sur la scène internationale*, Paris, Nouveau monde, 2005, 308 p..

⁴⁵Festival international du film de Venise.

Cannes, la France⁴⁶ tentait de défendre un cinéma libre et indépendant⁴⁷. C'est avec tristesse que cette ambition se fit écraser précisément le même jour où la Pologne se fit envahir par l'Allemagne. Rassurons-nous, la culture libre perdit une bataille mais pas la guerre.

L'armistice est signé le 22 juin 1940 et le vote des pleins pouvoirs se fait le 10 juillet 1940. Grâce à ce vote dont la valeur légale est contestée, le Maréchal Pétain, qui ne se gêna pas pour en outrepasser le mandat, estima que ce dernier lui donnait le droit de s'emparer aussi bien du pouvoir exécutif que du pouvoir législatif. C'est ce qu'il énonce clairement dans les quatre premiers⁴⁸ « actes constitutionnels » qui bâtirent sa dictature⁴⁹. L'industrie du cinéma se retrouve aux prises de deux régimes autoritaires, celui de la France et celui de l'Allemagne. Dans la Zone Nord, qui est la partie de la France occupée par la Wehrmacht, les Allemands ont le pouvoir de manière directe. Ils ont la mainmise sur l'industrie cinématographique de cette partie de la France dès les premiers instants de l'Occupation. Etrangement, se met en place un régime qui se veut plus collaboratif qu'autoritaire. Ce régime libéral corrobore la déclaration de Goebbels selon laquelle « la France sera le luna-park de l'Europe »⁵⁰. Dans la Zone Sud, qui est la partie libre de la France, l'autorité des Allemands intervient de manière indirecte à travers le gouvernement de Vichy.

Les industries étant en pleine crise, les Allemands ne tardent pas à prendre des mesures. Ils décident d'instaurer une organisation provisoire pour les productions industrielles. L'industrie du cinéma n'y échappe pas et se voit assigner un comité qui aura pour mission de la chapeauter.

2.2. La loi du 16 août 1940 qui réorganise la profession et le décret du 2 décembre 1940 relatif à la création du C.O.I.C.

Pendant la guerre, la priorité avait été donnée aux fabrications militaires, mais une fois l'Armistice signé entre la France et l'Allemagne ces fabrications ne sont plus nécessaires. Les industries ne tournant plus, il en résulte un gaspillage des moyens de production, de la main-d'œuvre ainsi que des matières premières. Le chômage, qui s'abat sur une population qui a désespérément besoin de travailler pour survivre, impose une réorganisation des ressources dans les plus brefs délais. C'est ce que se propose de faire la loi du 16 août 1940. Ce projet de réorganisation provisoire de la production industrielle, au champ d'application des plus vastes, comprendrait une collaboration entre les pouvoirs publics et les employeurs des différents secteurs, par la création de comités. La prééminence est laissée à l'Etat qui aurait le choix des membres du comité ainsi que, selon l'article premier de la loi, le pouvoir

⁴⁶C'est Jean Zay, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, qui donne son accord le 26 décembre 1938 pour la création d'un tel festival.

⁴⁷L. LATIL, *Le Festival de Cannes sur la scène internationale*, Paris, Nouveau monde, 2005, 308 p..

⁴⁸Voir annexe IV.

⁴⁹H. ROUSSO, *Le régime de Vichy*, Presses Universitaire de France, 2012, 128 p., spéc. p. 23.

⁵⁰C. MEADEL, « La propagande par le divertissement, un masque de normalité. Cinéma et radio en France pendant la deuxième guerre mondiale » *Convegno del'Istituto Luce e dell'Università La Sapienza, 80 anni di storia, Un confronto tra le cinematografie europee*, Nov 2004, Rome, Italie, p.3, disponible sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00192777/document>.

de dissoudre tous autres groupements nationaux d'organisation professionnelle et ouvrière. De manière à se faire respecter, le comité, en passant par le ministre, pourrait imposer les sanctions détaillées à l'article 7 de la loi⁵¹.

En vertu de la loi du 16 août 1940, un décret est pris le 2 décembre 1940 afin d'instaurer un comité pour la branche d'activité relative au cinéma. Le comité se nomme « comité d'organisation de l'industrie cinématographique », abrégé par l'acronyme C.O.I.C..

L'organisation du C.O.I.C. est décrite à l'article premier du décret. Il se compose d'une part, d'un directeur responsable qui, comme prévu à l'article 2, devra s'occuper des fonctions que la loi susmentionnée assigne aux comités d'organisation. Il sera chargé principalement de gérer les matières premières, la main-d'œuvre, la qualité et les prix des fabrications, de faire l'inventaire de toutes les ressources ainsi que d'arrêter certaines productions. Il est habilité à prendre toutes les mesures en matière technique, économique ou social qu'il juge nécessaire avec une attention toute particulière pour les conditions d'embauche et la gestion des travailleurs. Le directeur responsable n'est néanmoins pas libre de prendre toutes les décisions qui lui plaisent car le commissaire du gouvernement dispose d'un veto suspensif à l'égard de toutes ses décisions⁵².

Le C.O.I.C. se compose, d'autre part, d'une commission consultative de 25 membres. Cette dernière est fractionnée en cinq sous-commissions qui représentent les cinq versants de l'activité : l'industrie technique, la production, la création (acteurs, metteurs en scène, etc...), la distribution et l'exploitation. Les membres de la commission consultative ainsi que le directeur responsable doivent siéger par eux-mêmes lors des réunions et sont tenus au secret professionnel dont la violation est sanctionnée par l'article 378⁵³ du code pénal de 1810⁵⁴.

De plus en plus d'attributions seront créées ou déléguées au C.O.I.C.. C'est notamment le cas avec la loi du 26 octobre 1940 et avec l'institution de la Propaganda-Abteilung.

⁵¹Loi du 16 août 1940 concernant l'organisation provisoire de la production industrielle, *J.O.*, 18 août 1940. Voir annexe V.

⁵²Décret du 2 décembre 1940 relatif au comité d'organisation de l'industrie cinématographique, *J.O.*, 4 décembre 1940. Voir annexe VI.

⁵³L'article 378 du code pénal français de 1810 sanctionne la violation du secret professionnel de la sorte : « Les médecins, chirurgiens et autres officiers de santé, ainsi que les pharmaciens, les sages-femmes, et toutes autres personnes dépositaires, par état ou profession, des secrets qu'on leur confie, qui, hors le cas où la loi les oblige à se porter dénonciateurs, auront révélé ces secrets, seront punis d'un emprisonnement d'un mois à six mois, et d'une amende de cent francs à cinq cents francs. ».

⁵⁴Décret du 2 décembre 1940 relatif au comité d'organisation de l'industrie cinématographique, *J.O.*, 4 décembre 1940.

2.3. La loi du 26 octobre 1940 portant réglementation de l'industrie cinématographique

Le C.O.I.C. se voit attribuer de nouvelles compétences avec la loi du 26 octobre 1940. L'état se resserre avec l'élaboration de contrôle de plus en plus précis.

Le Titre I, composé de deux articles, concerne « l'autorisation d'exercice de la profession »⁵⁵. L'article premier impose à tous les membres de l'industrie cinématographique d'obtenir une autorisation préalable à l'exercice de leur activité. C'est au ministère de l'information, sur avis du C.O.I.C., qu'il revient de délivrer les autorisations. Ces dernières peuvent être à durée déterminée ou indéterminée et sont révocables. L'article 2, quant à lui, introduit la carte d'identité professionnelle. Cette carte est attribuée par le C.O.I.C.⁵⁶. Ces métiers avaient un besoin urgent d'ordre et c'est ce que cette loi leur apporte. Malheureusement, la carte professionnelle sert aussi à ficher les gens et à effectuer un nettoyage parmi les membres de l'industrie cinématographique.

Le Titre II, aussi court que le premier, est composé des articles 3 à 5 et est libellé de la sorte : « Régime des autorisations de projection d'un spectacle cinématographique ». Pour que le film soit projeté, il faudra en payer le prix. Il faudra verser un pourcentage de sa recette nette globale. Une mesure de faveur est accordée aux films plus courts ou ayant un caractère non commercial. Ceux-là auront la possibilité de payer un montant forfaitaire. La règle précise que si le film a un métrage inférieur à 600 mètres et qu'aucun autre film plus long n'est passé en cours de séance, c'est du montant forfaitaire qu'il pourra bénéficier. Le C.O.I.C. fixe le pourcentage de la recette nette globale qui devra être payée et c'est aussi lui qui fixe les conditions pour le régime d'autorisation forfaitaire⁵⁷.

Le Titre III s'intitule « Composition des spectacles cinématographiques ». Les articles 6 et 7 règlent la durée d'un programme qui se compose de « l'ensemble des films cinématographiques projeté au cours d'un même spectacle ». Le programme entier, actualités non comprises, ne peut excéder la durée d'un film composé d'un métrage de 3.800 mètres et seulement un des films projetés par programme peut avoir un métrage supérieur à 1.300 mètres. Cela veut dire que seul un long métrage est autorisé par séance, le deuxième film projeté, s'il y en a un, devra être un court métrage. Il revient au C.O.I.C. d'accommoder ces règles aux contrats déjà existants⁵⁸.

Le quatrième et dernier Titre porte sur les « dispositions communes ». Cette dernière partie contient une disposition abrogeant toutes lois antérieures qui viendraient la contredire. L'article 13 étend la loi à l'Algérie et aux colonies. Les sanctions encourues en cas de

⁵⁵Loi du 26 octobre 1940 portant réglementation de l'industrie cinématographique, *J.O.*, 6 décembre 1940. Voir annexe VII.

⁵⁶*Ibid*

⁵⁷*Ibid*

⁵⁸*Ibid*

violation de la loi sont contenues dans l'article 11. Ce dernier prévoit la saisie administrative du film ainsi que la fermeture, allant d'une semaine à un an, de l'établissement de production, de distribution ou de projection. Pour le reste, l'article 11 renvoie aux sanctions de l'article 7 de la loi du 16 août 1940 précédemment analysée⁵⁹.

2.4. La Propaganda-Abteilung⁶⁰

Une Propaganda-Abteilung, organe officiel de la propagande nazie, est créée pour chaque territoire occupé. Celle de la France est instituée le 18 juillet 1940 et c'est un militaire de carrière, le docteur Dietrich, qui en est le responsable. Ce service relève de la section « renseignements » du commandement militaire allemand à Paris, tout comme le service de police secrète militaire. Son objectif est de centraliser toute l'activité culturelle française et de se servir de ce contrôle pour saper le moral de la population, la faire obéir et la persuader de la supériorité de la culture allemande. En effet, les missions de la propagande active de la Propaganda-Abteilung se résument à trois tâches. La première consiste à censurer ce qui doit l'être et à faire de la contre-propagande. La deuxième est une mission d'information. Il faut tenir les autorités allemandes au courant des opinions françaises. Le troisième et dernier rôle de l'Abteilung est de persuader le peuple français de la supériorité de l'Allemagne nouvelle en lui montrant ses accomplissements. La Propaganda-Abteilung a des ressources considérables : elle emploie plus de mille personnes et jouit d'un budget très important. Le personnel, qui n'est pas spécialement composé de professionnel du métier, subit de nombreuses mutations afin de ne pas s'attacher au pays dans lequel il travaille. La mutation peut aussi servir de sanction. Le capitaine Junges, qui était responsable de la censure à Paris, en a fait les frais. Il est envoyé en Grèce en 1942 après avoir été jugé trop francophile⁶¹⁶².

Ce département de la propagande reçoit des ordres en provenance directe du Reich, c'est-à-dire principalement du Dr Joseph Goebbels⁶³ et de nombreux échanges ont lieu entre Paris et Berlin. Est subordonné à l'Abteilung de Paris un service régional antérieurement créé, la Propaganda-Staffel de Paris, sa naissance remontant au 28 juin 1940. Le 31 juillet 1940, une section de contrôle des films est organisée à l'Abteilung. Seulement deux ans plus tard, cette section fait l'objet d'une réorganisation. En effet, une querelle éclate entre la Propaganda-Staffel, la Propaganda-Abteilung et, troisième institution gérant la propagande, l'Ambassade d'Allemagne à Paris. Cette dernière est l'homonyme de la Propaganda-Abteilung car elle est chargée des mêmes tâches et objectifs. Le différend entre les trois institutions aboutit à une réorganisation on ne peut mieux décrite par Jean-Pierre Bertin-

⁵⁹*Ibid*

⁶⁰En français : « département de la propagande ».

⁶¹C. MEADEL, « La propagande par le divertissement, un masque de normalité. Cinéma et radio en France pendant la deuxième guerre mondiale » *Convegno del'Istituto Luce e dell'Università La Sapienza, 80 anni di storia, Un confronto tra le cinematografie europee*, Nov 2004, Rome, Italie, p.2, disponible sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00192777/document>.

⁶²C. LEVY, « L'organisation de la propagande », *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale*, Presses Universitaires de France, 1966.

⁶³Goebbels était le ministre du Reich à l'Education du peuple et à la propagande de 1933 à 1945.

Maghit, professeur ayant dédié une partie de sa vie à l'étude du cinéma français pendant l'Occupation :

« A partir du 31 août 1942, les responsabilités en zone occupée sont réparties entre le service cinéma de la Propaganda Abteilung qui garde la responsabilité de la censure, de la surveillance des règlements du Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (C.O.I.C.), de la répartition des matières premières, de la confiscation des biens juifs ; le service central allemand pour l'industrie du cinéma en France (Filmtechnische Zentralstelle) qui s'occupe des activités des entreprises françaises du cinéma ; et enfin l'ambassade d'Allemagne qui traite des questions de politique culturelle des films et de la production des films de propagande. »⁶⁴.

L'Ambassade et l'Abteilung avaient adopté une ligne de conduite plutôt laxiste envers le monde cinématographique français. Cela leur valut de vives remontrances de la part du Dr Goebbels pour qui il était intolérable de prendre le risque de subir une quelconque concurrence. Joseph Goebbels, connu pour ses prouesses en matière de propagande et de manipulation de foule, tentait via des ordres donnés à la Propaganda-Abteilung, de mettre la main sur le cinéma français⁶⁵.

C'est principalement sous le couvert du C.O.I.C. que l'action de l'Abteilung s'exerça. Le C.O.I.C. procédait à deux vérifications avant la réalisation du film. Il vérifiait le synopsis puis le découpage et les dialogues du film. Une fois le film terminé, l'Abteilung l'analysait une dernière fois. C'est elle qui a censuré les films anglo-saxons et les films produits durant la drôle de guerre. En sens inverse, un film qu'elle recommandait tout particulièrement était le *Juif Süss*, produit par l'U.F.A. et réalisé par Veit Harlan. Le *Juif Süss* raconte l'ascension politique malhonnête du riche Süss Oppenheimer. Ce film de propagande portait la vedette du film, un juif, de la façon la plus odieuse possible⁶⁶⁶⁷.

Avec le C.O.I.C. et l'Abteilung, le cinéma français était bien encadré. Alors comment est-il possible que des chefs-d'oeuvre tels *La main du diable* ou *Au Bonheur des Dames* aient pu voir le jour ? Tout simplement grâce à l'inexplicable liberté dont jouissait Alfred Greven pour la production des films de la Continental.

2.5. Alfred Greven et la Continental

Alfred Greven est un personnage mystérieux et difficile à cerner. On ne sait rien de sa vie personnelle mais les faits démontrent que c'était un homme intelligent et compétent. Une seule et unique photographie nous parvient de cet homme qui a dédié sa vie à graver la mémoire de tous, d'acteurs et d'histoires merveilleuses, grâce au cinéma.

⁶⁴J.-P. BERTIN-MAGHIT, *Le cinéma français sous l'occupation*, Paris, Perrin, 2002, 472 p., spéc. p. 22.

⁶⁵*Ibid*

⁶⁶« Le juif Süss », allociné, disponible sur www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=55127.html.

⁶⁷C. LEVY, « L'organisation de la propagande », *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale*, Presses Universitaires de France, 1966.

Alfred Greven rencontre et se lie d'amitié avec Hermann Goëring alors qu'ils sont tous deux jeunes officiers. Après s'être illustré à la Première Guerre mondiale et adhéré au parti nazi, Greven s'oriente vers le cinéma. A cette époque les mondes du cinéma français et allemand se côtoient de près. Il y a de nombreuses productions franco-allemandes, on tourne à Paris ou à Berlin et, avec l'arrivée du parlant, des techniciens allemands vont se former en France dans les studios de la Paramount et les acteurs français vont tourner à l'U.F.A. pour les doubles versions⁶⁸.

Le 14 juin 1940 les troupes allemandes entrent à Paris. Greven est lui aussi envoyé en France. Cela tombe bien car il parle français, adore le cinéma français et est, en bref, un fervent francophile. Ce sont plus ses connaissances que ses croyances qui font de lui un nazi car, même s'il adhère au parti, il n'adhère pas vraiment à l'idéologie. A ses yeux, le cinéma passe avant toute autre chose. Greven, pour protéger la qualité des films qu'il produisait, a été jusqu'à employer de la main-d'œuvre qu'il savait juive. Jean-Paul Dreyfus ou encore Jean Lévy ont travaillé pour la Continental sous les noms de Le Chanois et de Ferry. Regrettablement, c'est aussi au nom de films de qualité qu'Alfred Greven n'hésitait pas à faire chanter de talentueux personnages en situation d'irrégularité afin qu'ils mettent leur savoir-faire à sa disposition⁶⁹⁷⁰.

La Continental, maison de production fondée le 3 octobre 1940, est une société française à capitaux allemands. Elle fut créée par Goebbels qui nomma Alfred Greven pour la diriger⁷¹. Greven n'était pas sans expérience. En effet, dans les années trente, il avait été à la tête de la société de production cinématographique allemande, l'U.F.A. (Universum Film AG). Sous l'Occupation il ne s'occupa pas que de production mais bien aussi de distribution et d'exploitation grâce aux filiales qu'il crée, l'A.C.E. et la S.O.G.E.C.⁷². La Continental obtient des crédits très élevés et les conditions de travail y sont excellentes. Quand vous travaillez avec la Continental, pas de contrat d'exclusivité. De plus, les professionnels sont là pour faire des films comme ils l'entendent et pas de la propagande. En ces temps incertains nous pouvons comprendre les personnes qui ont envie d'y travailler. Cela ne veut pas dire pour autant qu'elles partagent les opinions de leurs employeurs⁷³. Un autre privilège pour les films de la Continental est qu'ils sont diffusés autant en zone libre qu'en zone occupée et sont dispensés de censure française, c'est-à-dire celle du gouvernement de Vichy. Il n'existe pas d'exemple de films avec des scènes coupées ou réécrites. Greven n'exerçait pas de contrôle non plus.

⁶⁸C. COLLAO, 2017, *Le mystère Greven* [Film documentaire]. Produit par Flair Production en co-production avec Lucien Ciné.

⁶⁹J-P. DUFREIGNE, « L'étrange Dr Greven », 3 janvier 2002, L'Express, disponible sur www.lexpress.fr/culture/cinema/l-etrange-dr-greven_646725.html.

⁷⁰L. YAGIL, *Au nom de l'art, 1933-1945 : Exils, solidarité et engagements*, Fayard, 2015, 568 p..

⁷¹M. et J-P. COINTET, *Dictionnaire historique de la France sous l'occupation*, Paris, Tallandier, 2000, 732 p., spéc. p. 202.

⁷²A. RIDING, *Et la fête continue, la vie culturelle à Paris sous l'Occupation*, Paris, Plon, 2012, 437 p..

⁷³ C. COLLAO, 2017, *Le mystère Greven* [Film documentaire]. Produit par Flair Production en co-production avec Lucien Ciné.

C'est grâce à Greven que la culture française originale et recherchée a subsisté. Il a plaidé en sa faveur et fermé les yeux sur de nombreuses choses que le régime n'autorisait pas. Goebbels voulait du divertissement sans contenu en provenance de la France. Il ne désirait qu'une bonne détente et surtout qu'on n'encourage pas la créativité des français. Greven voulait l'exact opposé et c'est ce qu'il obtenu.

2.6. Quelques cas pratiques

2.6.1 *L'équipage*

L'équipage est un film réalisé par Anatole Litvak d'après une adaptation du roman éponyme de Joseph Kessel. Ce film sort en 1935 et est produit par la grosse maison de production Pathé-Natan. Anatole Litvak n'est pas Français mais Ukrainien. Il fait ses débuts dans le cinéma à Leningrad, où il dirige des films. Il se retrouve par la suite à Berlin où sa carrière décolle véritablement. La France est le troisième pays à recevoir le talent du jeune Anatole. C'est là qu'il produit *L'équipage*. Sa route s'achèvera aux U.S.A., et, encore aujourd'hui, il sera reconnu comme cinéaste américain⁷⁴.

L'équipage nous offre un bel exemple de l'Etat collaborant à la réalisation de films qu'il apprécie. En effet, tout comme *Adémaï aviateur* et *Brevet 95-75*, il a bénéficié pour son tournage de l'aide du ministère de l'air car il présentait un intérêt général. Cette aide ne consiste pas à allouer une subvention mais à laisser l'opérateur utiliser des avions ainsi que des terrains d'Etat pour tourner des scènes. En bref, l'Etat offre des facilités pour la réalisation des films qu'il juge utile du point de vue historique ou du point de vue de la propagande⁷⁵.

La trame se déroule lors de la Première Guerre mondiale. Un jeune aviateur, Herbillon, interprété par Jean-Pierre Aumont, vit une brève histoire avec une femme prénommée Hélène, jouée par Annabella. A la guerre, Herbillon se lie d'amitié avec Maury, joué par Charles Vanel, un autre aviateur de sa division. Ils décident de voler ensemble et deviennent une équipe, un « Equipage ». Herbillon découvre que sa dulcinée n'est autre que la femme de Maury. Il s'éloigne donc de ce dernier qui ne comprend pas d'où vient cette subite froideur dans leur amitié. Herbillon meurt en mission avec la photo d'Hélène, à moitié déchirée, en main. L'amour infidèle d'Hélène se solde par la mort de son amant et enlève ainsi les doutes de Maury, son époux qui, dans la foulée, pardonnera les écarts de sa femme⁷⁶. Ceci est donc le synopsis d'une histoire cautionnée et encouragée par l'Etat.

⁷⁴G. LEGRAND, « Litvak Anatole (1902-1974) », Universalis, disponible sur www.universalis.fr/encyclopedie/anatole-litvak/.

⁷⁵Proposition de résolution de M. Maurice Petsche tendant à inviter le Gouvernement à étudier les mesures propres à assurer le recouvrement de la créance de l'Etat sur la banque nationale de crédit et à sauvegarder les intérêts moraux et matériel de l'industrie cinématographique en France, rapport fait au nom de la commission des finances, *Doc. parl.*, Chambre, session ord., 28 juin 1935, annexe n°5583, p. 1017.

⁷⁶LITVAK, Anatole (réalisateur). *L'équipage*, Pathé-Natan, 1935, 111 minutes.

Pour ce qui est de la censure, *L'équipage* fait partie des films momentanément suspendus dès l'arrivée des Allemands. Les textes ne donnent pas la raison de cet écartement, on ne peut donc faire que des suppositions. Ce film est un film de guerre des années 30, ils furent presque tous bannis, il n'y avait pas de raison pour que celui-ci fasse exception. Une autre hypothèse, peut-être trop simpliste, serait que Joseph Kessel provenait d'une famille juive.

2.6.2. *La grande illusion*

La grande illusion est un film, d'une durée de 114 minutes, réalisé par Jean Renoir qui en a, en collaboration avec Charles Spaak, également écrit le scénario. Deux ans sont nécessaires pour trouver les finances. En effet, les producteurs se montrent timides quant à la réalisation d'un film de guerre entre Français et Allemands alors que la Première Guerre mondiale s'est achevée il y a moins de vingt ans et qu'il existe de fortes tensions entre les deux nations. Jean Gabin décide d'aider Renoir et c'est finalement grâce à lui que les fonds sont réunis⁷⁷. Le tournage s'étend sur quatre petits mois, du 3 février au 15 mai 1937. Un mois plus tard, en juin 1937, le film est présenté au public⁷⁸. *La grande illusion* est une réalisation produite par la R.A.C. (Réalisation d'art cinématographique), une petite maison de production et de distribution française possédant une filmographie longue de 14 titres⁷⁹.

L'histoire se passe lors de la Première Guerre mondiale. Des membres de l'armée française sont faits prisonniers par l'armée allemande. Leur condition d'incarcération est loin d'être celle que l'on s'imagine. Ils mangent bien grâce aux colis qu'ils reçoivent et que les Allemands laissent passer. Ils s'amusent en créant un spectacle où ils se déguisent, chantent et dansent. Le jeu favori de nos héros est l'évasion. Après de nombreux échecs et leur transfert dans différents camps, le lieutenant Maréchal, joué par Jean Gabin, et le lieutenant Rosenthal, joué par Marcel Dalio, réussissent à s'enfuir grâce au sacrifice de leur capitaine de Boëldieu, interprété par Pierre Fresnay. Ils trouvent refuge chez Elsa (Dita Parlo), une jeune femme allemande dont tous les hommes chers à son cœur sont morts à la guerre. Tout en les indiquant sur des photographies affichées au mur, elle dit :

« — Mon mari. Il a été tué à Verdun. Mon mari et ses frères. Liège... Charleroi... Tannenberg... Nos plus grandes victoires... »⁸⁰.

⁷⁷V., AVENEL, « Intervention sur *La grande illusion* (Jean Renoir, 1937) pour l'association Clair Obscur », disponible sur

http://www.clairobcur.info/files/429/Intervention_La_grande_illusion_Vincent_Avenel_1014.pdf.

⁷⁸B. BARBIERI, *14-18 au cinéma : les 50 grands films de la grande guerre*, Paris, Les éditions de Passy, 2014, 118 p., spéc. pp 52 et suivantes.

⁷⁹« Les réalisations d'Art Cinématographique (RAC) », Unifrance, disponible sur www.unifrance.org/annuaires/societe/350965/les-realizations-d-art-cinematographique-rac.

⁸⁰RENOIR, Jean, réal. *La grande illusion*, RAC, 1937, 114 minutes. (1h34min46)

Maréchal et Rosenthal finissent par regagner la Suisse et par la même occasion la sécurité. La scène finale nous montre les Allemands qui s'apprêtent à tirer :

« — Ne tire pas ! Ils sont en Suisse, dit l'un des Allemands.

— Tant mieux pour eux ! lui répond le soldat qui les avait en ligne de mire. »⁸¹.

Ces deux scènes nous dépeignent bien la tristesse et l'absurdité des conflits. Le film a ce côté défaitiste qui nous fait comprendre qu'à la guerre, il n'y a pas de gagnant. Ce n'est qu'un pitoyable jeu auquel on est obligé de jouer, nulle conviction personnelle. La guerre a, malgré tout, une qualité : celle de rassembler, en apparence, les différentes catégories sociales. Dans *la grande illusion* nous ne voyons pas une seule scène de combat, Renoir a préféré mettre l'accent sur ses personnages et sur la guerre des classes. Si tous sont logés à la même enseigne et que les inégalités semblent lissées dans le camp des prisonniers, en sera-t-il de même une fois qu'ils en seront sortis⁸² ? Serait-ce ça la grande illusion ? Selon François Truffaut, l'illusion est de croire que cette guerre est la dernière. D'après Renoir, c'est le fait de croire que les conflits armés peuvent régler les disputes entre les peuples qui est la grande illusion⁸³.

La grande illusion navigue entre les périodes de prohibition et d'acclamation. Tout d'abord, avant même sa sortie, la censure dépouille ce film de quelques scènes, notamment celle montrant des officiers plaisantant sur les maladies vénériennes des militaires. Lors de sa grande première, le 9 juin 1937 au Marivaux, à Paris, le film est ovationné⁸⁴. Au cours de cette année-là, il enregistre un taux record de fréquentation et engrange les recettes les plus élevées de l'année. Il gagne le prix du meilleur ensemble artistique à la cinquième édition de la Mostra de Venise⁸⁵. Cependant, quelques mois plus tard, Mussolini en interdit la représentation dans son Italie fasciste. L'Allemagne fait de même. L'idéologie de ces deux pays ne colle pas avec la camaraderie entre les peuples et le pacifisme qu'expose le film. Il est également prohibé en Belgique par le ministre Paul-Henri Spaak, frère du scénariste. Mais *la grande illusion* n'a pas que des détracteurs ; Alfred Greven en est un grand admirateur et Roosevelt déclare que « tous les démocrates du monde devraient le voir »⁸⁶⁸⁷.

⁸¹RENOIR, Jean, réal. *La grande illusion*, RAC, 1937, 114 minutes. (1h48min01)

⁸²N. MAILLE, « La grande illusion », 14 février 2012, disponible sur <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/la-grande-illusion/>.

⁸³V., AVENEL, « Intervention sur La grande illusion (Jean Renoir, 1937) pour l'association Clair Obscur », disponible sur http://www.clairobcur.info/files/429/Intervention_La_grande_illusion_Vincent_Avenel_1014.pdf.

⁸⁴P., CAMAU, « La grande illusion, Jean Renoir », mars 2013, disponible sur https://chairerenemalo.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/21/2016/06/vu-paulCamau_illusion.pdf.

⁸⁵« La grande illusion », disponible sur www.allocine.fr/film/fichefilm-338/palmares/.

⁸⁶N. MAILLE, « La grande illusion », 14 février 2012, disponible sur <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/la-grande-illusion/>.

Entre 1939 et 1940, pendant la drôle de guerre, la France le censure pour « incitation à entente avec l'ennemi »⁸⁸. Il est vrai que le capitaine français de Boëldieu (Pierre Fresnay) et le capitaine allemand von Rauffenstein (Erich von Stoheim), déjà réunis par leur classe sociale, finissent par se lier d'amitié. Quand de Boëldieu s'enfuit, von Rauffenstein n'a aucune envie de lui tirer dessus mais il y est contraint. Ce tir malencontreux nous amène à la scène où le capitaine de Boëldieu s'éteint. Cette scène nous montre deux amis et nous fait ressentir la tristesse que l'un a de voir mourir l'autre :

«— Je vous demande pardon, dit von Rauffenstein en s'adressant à un de Boëldieu alité et fort mal en point.

— J'en aurais fait autant. Français ou Allemand, le devoir c'est le devoir, lui répond de Boëldieu.

— Vous avez mal ? s'enquiert von Rauffenstein.

— Je n'aurais pas cru qu'une balle dans le ventre faisait aussi mal.

— J'avais visé à la jambe, s'explique von Rauffenstein.

— A 150 mètres avec une mauvaise visibilité, et puis, je courais, l'excuse de Boëldieu.

— Je vous en prie, pas d'excuse. J'ai été maladroit.

— De nous deux ce n'est pas moi qui suis le plus à plaindre. Moi j'en aurai fini bientôt. Mais vous, vous n'avez pas fini...

— Pas fini de traîner une existence inutile, achève von Rauffenstein.

— Pour un homme du peuple c'est terrible de mourir à la guerre. Pour vous et moi c'est une bonne solution.

— Je l'ai manquée, s'apitoie von Rauffenstein. »⁸⁹.

Le capitaine de Boëldieu succombe. Von Rauffenstein lui ferme les yeux, se dirige vers l'unique fleur du château dont il a tant pris soin et la coupe⁹⁰.

La grande illusion est à nouveau interdit durant l'Occupation. Les Allemands ne le tolèrent pas en raison de son caractère patriotique. Un exemple qui ne leur donne pas tort est la scène où les soldats chantent fièrement *La Marseillaise*. Selon Goebbels, ce film est « l'ennemi cinématographique numéro un »⁹¹. Quand il réapparaît enfin, en 1946, il est

⁸⁷N. LUCIANI, « « La Grande Illusion » : à la redécouverte d'un des chefs-d'œuvre de Jean Renoir, dans une copie restaurée », 12 février 2012, disponible sur http://www.lemonde.fr/cinema/article/2012/02/14/la-grande-illusion-a-la-redecouverte-d-un-des-chefs-d-oeuvre-de-jean-renoir-dans-une-copie-restauree_1643177_3476.html.

⁸⁸B. BARBIERI, *14-18 au cinéma : les 50 grands films de la grande guerre*, Paris, Les éditions de Passy, 2014, 118 p., spéc. pp 52 et suivantes.

⁸⁹RENOIR, Jean, réal. *La grande illusion*, RAC, 1937, 114 minutes. (1h25min45)

⁹⁰RENOIR, Jean, réal. *La grande illusion*, RAC, 1937, 114 minutes. (1h28min08)

⁹¹ N. MAILLE, « La grande illusion », 14 février 2012, disponible sur <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/la-grande-illusion/>.

accusé d'antisémitisme envers le personnage du lieutenant Rosenthal. Il est vrai qu'au sortir de la Shoah, le simple fait de montrer que Rosenthal était celui qui recevait les colis les plus chargés en bonnes victuailles ou encore l'au-revoir amical mais taquin de Maréchal « Allé, au revoir hé, sale juif »⁹², pouvait choquer. L'idylle entre Maréchal et Elsa est aussi de nature à scandaliser. La Commission de contrôle exige que plusieurs scènes soient coupées pour que le film soit autorisé à être de retour sur les écrans. C'est ainsi que les passages montrant les Allemands sous un jour trop sympathique et la majorité des scènes d'Elsa furent supprimées.

Pendant des décennies, ce sont des versions raccourcies que le public visionnera. En 1958, Renoir n'arrivant pas à mettre la main sur un négatif original, c'est un film incomplet que l'on restaure. Heureusement, même si la disparition est longue, elle n'est pas définitive. En 1997, c'est une version complète que les Archives françaises du film du CNC restaurent à partir du négatif original conservé par la Cinémathèque de Toulouse. La précieuse pellicule a parcouru de nombreux kilomètres avant d'en arriver là. Son voyage commence à Paris où, en 1940, les Allemands s'en emparent. Elle est, dès lors, conservée à Berlin, à la Reichsfilmarchiv. En 1945, l'Armée Rouge débarque à Berlin et dérobe de nombreuses œuvres d'art, dont le négatif original de *La grande illusion*, au titre de trophée de guerre. La pellicule demeure aux archives nationales du cinéma en URSS, le Gosfilmofond. Au milieu des années 1970, la Cinémathèque de Toulouse procède à des échanges conviviaux de toutes sortes avec le Gosfilmofond. C'est ainsi qu'elle entre en possession du négatif. *La grande illusion* est enfin de retour, en seul morceau, sur sa terre natale⁹³⁹⁴⁹⁵.

Au travers des différentes réceptions de *La grande illusion* transparaissent des informations sur l'état des relations internationales. A sa sortie, en 1937, le contexte politique lui est favorable. En effet, après la Première Guerre mondiale, ce que la population désire est le pacifisme et l'amitié entre les peuples. Par contre, en 1946, juste après les méfaits commis par l'Allemagne, les Français ne sont pas prêts à voir à l'écran la camaraderie ou, pire, l'amour entre un des leurs et une Allemande. Chaque fois que les rapports étaient tendus entre les deux nations, la censure sévissait⁹⁶.

⁹² RENOIR, Jean, réal. *La grande illusion*, RAC, 1937, 114 minutes. (1h52min05)

⁹³B. BARBIERI, *14-18 au cinéma : les 50 grands films de la grande guerre*, Paris, Les éditions de Passy, 2014, 118 p., spéc. pp 52 et suivantes.

⁹⁴N. MAILLE, « La grande illusion », 14 février 2012, disponible sur <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/la-grande-illusion/>.

⁹⁵ A. GALLOIS, L. LE GALI et S. TLEMSANI, « Dossier du professeur. La grande illusion », 2012, disponible sur http://centenaire.org/sites/default/files/references-files/dossier_professeur_la_grande_illusion.pdf.

⁹⁶ V. GOURNAY et Y-M. LE TROQUER, *La grande illusion. Un film de Jean Renoir, 1937*, Dossier pédagogique élaboré dans le cadre du dispositif Collège au Cinéma.

2.6.3. *Le corbeau*

Le Corbeau est un drame policier, long de 92 minutes, signé Henri-Georges Clouzot. Le scénario vient de Louis Chavance qui, en 1937, l'avait baptisé « L'oeil de serpent ». L'histoire s'inspirait de l'affaire du corbeau de Tulle, un fait divers qui s'est déroulé en 1922. Clouzot adapte le scénario et en réécrit seul une grande partie. *Le Corbeau* est l'un des trente films produits par la Continental-Films ainsi que le deuxième et dernier film que Clouzot produit pour cette société. De par sa maison de production, *Le Corbeau* bénéficie d'un régime de liberté totale. Il ne sera soumis à aucun contrôle que ce soit à priori ou à posteriori. Ce qui fait que le film sort le 10 mai 1943 sur les écrans d'une France occupée et, même s'il ne sera guère apprécié par le régime de Vichy, il ne sera censuré qu'à la Libération⁹⁷.

Le Corbeau nous conte l'histoire d'une petite ville où règne la méfiance suite à l'arrivée de lettres delatrices signées « Le Corbeau ». Ces courriers anonymes s'attaquent principalement à un médecin, le docteur Rémi Germain, joué par Pierre Fresnay. Il est accusé de pratiquer des avortements clandestins et d'entretenir une relation adultère. Les lettres du Corbeau ne causent la mort que d'une de ses victimes. Il s'agit de François, interprété par Roger Blin, un patient du docteur Germain atteint du cancer. Il reçoit une lettre dans laquelle il apprend que son cancer est en phase terminale et décide de s'ôter la vie. Les membres de la ville sont tous soupçonnés les uns après les autres. Le docteur Germain finit par démasquer le dénommé Corbeau. Ce dernier finira assassiné par la mère de François, jouée par Louise Sylvie. Cette fin ne laisse aucune place à la justice, c'est face aux bas instincts de la vengeance que nous nous trouvons. La mère de François nous avait prévenus : si elle n'a pas le droit de le faire, elle le fera sans droit. Elle apparaît sur la scène de clôture, seule, dans une rue baignée de soleil. Elle quitte le lieu de son crime le pas léger⁹⁸.

Une des scènes les plus parlantes visuellement et textuellement est la scène qui se déroule après la dictée visant à démasquer le Corbeau par le biais son écriture. Dans tout le film Clouzot joue avec les ombres et la lumière pour nous faire comprendre que chaque être est composé d'un peu des deux. Clouzot insiste pareillement sur la difficulté d'assumer sa liberté et ses choix. Dans la scène, c'est au psychiatre Michel Vorzet qu'il revient de mettre des mots sur la métaphore de l'ampoule qui se balance devant leurs yeux et provoque un jeu de clair-obscur mettant en lumière toute l'ambiguïté du bien et du mal⁹⁹. Le dialogue qui suit intervient un peu après la dictée. Une des participantes, Denise, jouée par Ginette Leclerc, s'était évanouie. Après être passé à son chevet, le docteur Germain retrouve Michel Vorzet chargé d'analyser les dictées :

⁹⁷A. BEAUVILLARD, « Oiseau de sang, oiseau noir, corbeau ! », 2017, Critikat, disponible sur www.critikat.com/panorama/analyse/le-corbeau/.

⁹⁸CLOUZOT, Henri-Georges, *Le Corbeau*, Continental-Films, 1943, 92 minutes.

⁹⁹A. BEAUVILLARD, « Oiseau de sang, oiseau noir, corbeau ! », 2017, Critikat, disponible sur www.critikat.com/panorama/analyse/le-corbeau/.

«— Alors, elle a repris connaissance ? demande Vorzet.

— Oui mais on ne peut rien en tirer. A votre avis c'est elle ? questionne Germain.

— Pendant que vous étiez là-haut j'ai encore examiné son écriture, il y a des coïncidences troublantes mais rien de concluant.

— Et cet évanouissement ?

— Il ne constitue pas une preuve, quand même. Dites-moi, franchement, vous aimez Denise ?

— Non, j'y pense pas. Je l'ai désirée ça oui. Je la désire encore, certaines nuits quand je me retourne dans mon lit. Mais si je la savais coupable je n'hésiterais pas à la dénoncer ! affirme Germain, sûr de lui.

— C'est cornélien. Vous avez tout du vieil Horace, moins la barbe, et encore, vous avez une barbe virtuelle, c'est peut-être plus beau.

— Enfin mon cher, tout de même, quand vous rencontrez une mauvaise bête.

— J'en rencontre une chaque matin, dans la glace, accompagnée d'un ange. Vous êtes formidable ! Vous croyez que les gens sont tout bons ou tout mauvais. Vous croyez que le bien c'est la lumière et que l'ombre c'est le mal. Vorzet tend la main, attrape l'ampoule qui est au-dessus de lui et la fait descendre pour qu'elle apparaisse dans le champ de vision. Il la fait vaciller, ce qui provoque un jeu d'ombre et de lumière autour des deux personnages.

— Mais où est l'ombre ? reprend le psychiatre. Où est la lumière ? Où est la frontière du mal ? Savez-vous si vous êtes du bon ou du mauvais côté ?

— Pure littérature. J'ai qu'à arrêter la lampe, lui répond Germain.

— Arrêtez-la, le défie Vorzet.

Germain attrape l'ampoule et la relâche immédiatement compte tenu de la chaleur qu'elle dégage.

— Haha, vous vous êtes brûlé. Vous voyez, l'expérience est concluante. Tenez, je vous aime bien, je vais vous faire une confidence. Je me drogue, je me pique. C'est pour moi que Marie Corbin subtilisait à la pharmacie les ampoules de morphine parce qu'elle a une vieille passion pour son ex-fiancé. Et je ne me prends pas pour un monstre vous savez ! Méditez là-dessus jeune homme et faites votre examen de conscience, vous serez peut-être étonné du résultat.

— Je me connais, assure Germain.

— Haha, ouille ouille ouille. Depuis qu'il souffle sur la ville un tourbillon de haine et de délation, toutes les valeurs morales sont plus ou moins corrompues ! Vous êtes atteints comme les autres, vous tomberez comme eux. Oh, je ne dis pas que vous étranglerez votre maîtresse, non. Mais vous fouillerez ma serviette si je l'oublie sur ce bureau. Et vous coucherez avec Rolande si elle est amoureuse de vous. On a que le choix vous savez.

— On voit que vous avez l'habitude de soigner les fous.

— A votre service, lui répond du tac au tac le psychiatre. Et bonne nuit quand même. »¹⁰⁰.

C'est incroyable que ce film n'ait pas été censuré lors de l'Occupation ni par l'occupant ni par le gouvernement de Vichy. Son ambiance reflète tant celle qui régnait à cette époque,

¹⁰⁰CLOUZOT, Henri-Georges, *Le Corbeau*, Continental-Films, 1943, 92 minutes.

une atmosphère de méfiance et de délation où les lieux publics sont grevés de danger et d'accusation. Lors de sa sortie, l'accroche du film était « La honte du siècle : les lettres anonymes ! ». D'autres slogans de la sorte sont préparés par le bureau de presse de la Continental mais la Kommandatur et la Propagandastaffel y mettent un terme¹⁰¹. Par contre le film lui reste au programme. *Le Corbeau* est la preuve que Greven avait bel et bien carte blanche absolue.

Malgré son succès lors de sa sortie, *Le Corbeau* devient très vite la cible de la Résistance qui reproche à Clouzot de montrer une France hideuse sur commande de l'ennemi. La rumeur court que le film est distribué dans d'autres pays sous le nom d'« Une petite ville française » et servirait à dévoiler les tares de la nation française. Cet on-dit est faux, *le Corbeau* ne sera distribué que sous ce nom et, de plus, seule la Belgique et la Suisse en feront la réception. Après cette création de Clouzot, la U.F.A. suspend la distribution des films de la Continental. Greven, qui avait formulé des inquiétudes dès le début, n'est effectivement pas satisfait du résultat final. L'aversion pour *le Corbeau* de Clouzot fait l'unanimité¹⁰²¹⁰³.

En mars 1944, à quelques mois de la fin de la guerre, les langues se délient et la campagne française anti-Corbeau apparaît en plein jour. Le premier numéro de « L'Ecran Français », organe du Comité de Libération du Cinéma Français, est publié. Au travers d'une comparaison avec un autre film, *Le ciel est à vous*, un de ces articles fait un plaidoyer condamnant sévèrement le Corbeau : « Aux estropiés, aux amoraux, aux corrompus qui déshonorent, dans *Le Corbeau* une de nos villes de province, *Le Ciel est à vous* oppose des personnages pleins de sève française, de courage authentique, de santé morale, où nous retrouvons une vérité nationale qui ne veut et ne peut pas mourir. » Aux sales petites filles, nées vicieuses et fourbes, que l'imagination asservie de M. Clouzot a fabriquées, comme sur un ordre nazi, il a répondu : « Non ! Vous êtes des faux ! Les vrais petits Français c'est moi qui vous les montre. Au pied bot et à la putasserie de l'héroïne, il réplique par une jeune mère de France, modeste et forte, qui accomplit sans grandiloquence tous ses devoirs... »¹⁰⁴.

A la Libération, le film et ses composantes sont largement sanctionnés. Henri-Georges Clouzot, malgré le soutien de Prévert, Carné, Sartre, et bien d'autres grands noms, est

¹⁰¹G. MEDIONI, « Le Corbeau s'appelait Mlle Angèle », 1994, L'express, disponible sur www.lexpress.fr/informations/le-corbeau-s-appelait-mlle-angele_601975.html.

¹⁰² L. BIHL, « Le Corbeau », site du Ministère de l'Education Nationale, disponible sur <http://www.reseau-canope.fr/mag-film/films/le-corbeau/le-film.html>.

¹⁰³ P. BILLARD, « Le Corbeau : histoire d'un chef-d'oeuvre mal aimé du cinéma français », 5 juillet 1999, disponible sur www.cinematheque.fr/article/1091.html.

¹⁰⁴ P. BILLARD, « Le Corbeau : histoire d'un chef-d'oeuvre mal aimé du cinéma français », 5 juillet 1999, disponible sur www.cinematheque.fr/article/1091.html.

interdit de tournage pendant deux ans. Pierre Fresnay et Ginette Leclerc, accusés de collaboration avec l'ennemi, écotent chacun de quelques jours de prison. Pour ce qui est du film, il est censuré par le Comité de moralisation du cinéma français. La raison pour laquelle *Le Corbeau* est si lourdement réprimé est qu'il donne une image négative de la France. On peut y voir le reflet, authentique et encore tabou, du Français de l'Occupation trompeur et dénonciateur. En effet, pendant cette sombre époque, les Allemands reçurent des centaines de milliers de lettres de la part de citoyens qui, pour la plupart, ne faisaient que régler leurs petites affaires personnelles. Un père dénonce la fiancée juive de son fils, un commerçant en accuse un autre pour amoindrir la concurrence ou un mari dénonce l'amant de sa femme. En somme, toutes des histoires que le peuple français préférerait oublier¹⁰⁵¹⁰⁶.

Le film est écarté pendant 25 années. Pendant cet exil, il sera malgré tout possible de le voir, sur demande, dans les caves de l'ambassade américaine, à Paris. William Wyler, Anatole Litvak ou encore Alexander Korda se le feront projeter de cette manière et rencontreront Clouzot. Aujourd'hui le film est réhabilité. Considéré comme une honte française, il est dorénavant regardé comme un de leurs plus grands chefs-d'œuvre. Tout comme *La grande illusion*, c'est à cause du contexte politique troublé que le film a été censuré. Il faudra attendre que le temps fasse son travail pour que les esprits s'ouvrent et soient prêts à accueillir sans préjugé une si belle création artistique¹⁰⁷.

3. La situation de l'industrie cinématographique en France après la Seconde Guerre mondiale

Début mai 1945, la capitulation sans condition de l'Allemagne nazie est signée et la Deuxième Guerre mondiale prend officiellement fin. Malgré l'enthousiasme des peuples pour clôturer ce chapitre de leur vie au plus tôt, les Allemands sont partis en laissant quelques bagages qu'on ne leur a pas retournés. En effet, en France, tout ce qu'ils avaient accompli n'était pas forcément bon à jeter.

3.1. Abrogation de principe.

Avec l'ordonnance du 9 août 1944¹⁰⁸, Charles de Gaulle proclame la nullité¹⁰⁹ de tous les actes législatifs promulgués sous l'Etat français. Vichy est nul et non avvenu. L'Etat français

¹⁰⁵« La délation sous l'Occupation », 2012, Le Parisien, disponible sur www.leparisien.fr/espace-premium/culture-loisirs/la-delation-sous-l-occupation-14-03-2012-1904500.php.

¹⁰⁶A. BEAUVILLARD, « Oiseau de sang, oiseau noir, corbeau ! », 2017, Critikat, disponible sur www.critikat.com/panorama/analyse/le-corbeau/.

¹⁰⁷ « Le Corbeau – Henri-Georges Clouzot (1943) », 22 août 2016, Mon cinéma à moi, disponible sur <https://moncinemaamoi.blog/2016/08/22/le-corbeau-henri-georges-clouzot-1943/>.

¹⁰⁸Ordonnance du 9 août 1944 relative au rétablissement de la légalité républicaine sur le territoire continental. Voir annexe VIII.

et la République française sont les deux versants d'une France schizophrène dont l'un ne veut pas se souvenir des actes commis par l'autre. La République française se terre dans une amnésie qui durera 52 ans. Les Français développent la théorie du bouclier¹¹⁰ et s'auto-censurent. Ce n'est qu'avec le discours du Vel d'hiv de Jacques Chirac, en 1995, que la République française reconnaît officiellement les exactions dont elle s'est rendue coupable.

Malgré l'ordonnance du 9 août 1944, des lois, des décrets et des mesures sociales continuent leur existence au sein de la société post-guerre. Comme le dit l'article 7¹¹¹ de l'ordonnance susmentionnée, les actes de l'autorité non expressément frappés de nullité reçoivent une application provisoire. Le provisoire deviendra pourtant du permanent pour certaines règles, qui passeront comme en contrebande, et s'immisceront pour de bon dans la IV^e république ainsi que dans la suivante¹¹². Qui sont donc les rescapés de ce système fasciste ? Sur les 16.786 lois et décrets promulgués entre 1940 et 1944, 68, à l'identique ou légèrement modifiées, sont restées en vigueur. Certaines habitudes et pratiques ont également subsisté. Parmi ces mesures que l'on a conservées, une partie concernait le cinéma¹¹³.

3.2. Les pouvoirs de police des maires et préfets en matière cinématographique

Dans les années 1950, le gouvernement français délivre des visas d'exploitation aux films de façon généreuse. Le Conseil d'Etat, quant à lui, décide de poser des règles plus précises concernant les pouvoirs généraux de police des maires et préfets. C'est dans son avis du 9 mai 1950 que l'on trouve ce nouveau cadre : les maires et préfets sont considérés comme excédant leurs compétences s'ils édictent des interdictions libellées de manière trop générale, s'ils imposent des coupures ou s'ils abaissent l'âge limite pour voir un film alors que cette limite est déjà circonscrite dans son visa d'exploitation¹¹⁴. Cette nouvelle délimitation reconnaissant la police des maires en matière cinématographique n'est pas

¹⁰⁹L'article 2 de l'ordonnance du 9 août 1944 dit : « Sont, en conséquence, nuls et de nul effet tous les actes constitutionnels législatifs ou réglementaires, ainsi que les arrêtés pris pour leur exécution, sous quelque dénomination que ce soit, promulgués sur le territoire continental postérieurement au 16 juin 1940 et jusqu'au rétablissement du Gouvernement provisoire de la république française.

Cette nullité doit être expressément constatée. »

¹¹⁰Pétain aurait été un bouclier, il aurait livré des juifs de nationalité étrangère pour protéger les juifs de nationalité française. En bref c'était en tuer un peu pour en sauver plein. Cette déplorable théorie refait surface de nos jours.

¹¹¹L'article 7 de l'ordonnance du 9 août 1944 dispose que : « Les actes de l'autorité de fait, se disant "gouvernement de l'Etat français" dont la nullité n'est pas expressément constatée dans la présente ordonnance ou dans les tableaux annexés, continueront à recevoir provisoirement application.

Cette application provisoire prendra fin au fur et à mesure de la constatation expresse de leur nullité prévue à l'article.

Cette constatation interviendra par des ordonnances subséquentes qui seront promulgués dans le plus bref délai possible. »

¹¹²M. PRAZAN, 2016, *Vichy, la mémoire empoisonnée* [Film documentaire]. Edité par Talweg.

¹¹³C. DESPRAIRIES, *L'héritage de Vichy. Ces 100 mesures toujours en vigueur*, Paris, A. Colin, 2012, 237 p..

¹¹⁴M. GORLINE et R. SARRAUTE, *Droit de la cinématographie*, Paris, Librairie du Journal des notaires et des avocats, 1955, p. 334.

assez rigoureuse. Les maires continuent d'utiliser leur pouvoir selon leur bon vouloir et les vues des tribunaux administratifs amenés à juger des affaires d'interdiction de projection divergent. Ce manque d'homogénéité s'observe notamment au travers des jurisprudences des tribunaux administratifs de Nice et de Marseille. Nice accorde aux maires un large pouvoir décisionnel. C'est ainsi qu'il ne sourcilla pas lorsqu'il fut saisi de l'interdiction de diffusion des films tels que : « *La neige était sale* de Luis Saslavsky, *Le Feu dans la peau* de Marcel Blistène, *Avant le déluge* d'André Cayatte ou encore *Le Blé en herbe* de Claude Autant-Lara »¹¹⁵. Le tribunal de Marseille, tout comme celui de Pau, se montre plus sévère et n'accepte une intervention de la part d'un maire que si l'ordre public est gravement troublé.

Le Conseil d'Etat, dans un arrêt du 18 décembre 1959, se positionne dans la même lignée que le tribunal administratif de Nice. En effet, lorsque la société des films Lutétia vient lui demander de faire annuler l'interdiction de diffusion du film *Le feu dans la peau* que le tribunal de Nice n'avait pas non plus invalidé, le Conseil d'Etat conclut qu'un film puisse être censuré par un maire en raison de circonstances locales ou si le film présente un caractère immoral¹¹⁶.

En 1960, le Conseil d'Etat est amené à annuler une série d'interdictions de projections cinématographiques imposées par les maires et préfets. Cela résulte des efforts infructueux des tribunaux administratifs pour définir ce qu'est ou ce que n'est pas une circonstance locale prompte à admettre l'emploi des pouvoirs de police du maire. En effet, le film *Les liaisons dangereuses* de Roger Vadim fut interdit dans une soixantaine de communes aux noms de circonstances locales et fit l'objet de onze arrêts d'Assemblée le 19 avril 1963. Le Conseil d'Etat dû faire le tri parmi les différentes compréhensions du concept de circonstance locale et annula la plupart des prohibitions municipales. Les interdictions furent conservées à Lisieux, lieu de pèlerinages, et à Senlis, nid d'institutions religieuses gorgées de jeunes filles. D'autres films comme *La main chaude* de Gérard Oury¹¹⁷ et *La jument verte* de Claude Autant-Lara¹¹⁸ bénéficièrent de cette jurisprudence et gagnèrent leur accès à l'écran¹¹⁹¹²⁰.

¹¹⁵K. WEIDENFELD, « L'affirmation de la liberté d'expression : une œuvre de la jurisprudence administrative », *RFDA*, Dalloz, 2003, p. 1074.

¹¹⁶Conseil d'Etat, 18 décembre 1959, Société Les Films Lutétia, n°36385 36428, Recueil Lebon.

¹¹⁷Conseil d'Etat, 23 février 1966, Société Franco-London Film et Société Les Films Gibe.

¹¹⁸Conseil d'Etat, 25 février 1966, Société nouvelle des établissements Gaumont.

¹¹⁹K. WEIDENFELD, « L'affirmation de la liberté d'expression : une œuvre de la jurisprudence administrative », *RFDA*, Dalloz, 2003, p. 1074.

¹²⁰R. LETTERON, « L'interdiction du film « Timbuktu » à Villiers-sur-Marne : le ridicule attaque tout mais ne détruit rien », 18 janvier 2015, disponible sur www.contrepoints.org/2015/01/18/194925-linterdiction-du-film-timbuktu-a-villiers-sur-marne-le-ridicule-attaque-tout-mais-ne-detruit-rien.

Une place plus grande est laissée à la liberté d'expression dans les années 1970. C'est ainsi que le Conseil d'Etat étend son contrôle juridictionnel et exerce un contrôle entier sur les décisions ministérielles. En 1975, il annule la censure qui s'était abattue sur *Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot* de Jacques Rivette¹²¹ qui avait été imposée par Yvon Bourges, secrétaire d'Etat à l'Information. Le droit qu'ont les maires et préfets à bâillonner la liberté d'expression des uns et des autres commence aussi à se disloquer. Même s'ils gardent leur autorité de police en matière cinématographique afin de laisser une place aux particularismes locaux, le Conseil d'Etat annule de plus en plus les arrêtés municipaux d'interdiction. Cela a été le cas pour *Le Pull-over rouge* de Michel Drach¹²² : le Conseil d'Etat a considéré qu'aucune circonstance locale ne pouvait justifier son interdiction, même dans les communes où le fait divers relaté dans le film avait eu lieu. Le 13 février 1990, le tribunal administratif de Bordeaux réserva le même sort à *La dernière tentation du Christ* de Martin Scorsese¹²³¹²⁴¹²⁵.

Dans les années 1990, la libéralisation des mœurs a conduit les maires à agir de façon indirecte. Les affaires des films *Basic Instinct* et *Harcèlement* nous l'exposent. Le maire des Herbiers, en Vendée, a fait censurer *Basic Instinct* d'un simple coup de téléphone à l'association gérant la salle de cinéma de sa commune. Il aurait laissé entendre que l'arrêté municipal d'interdiction suivrait, ce qui ne fut jamais le cas. Dans le cas de *Harcèlement*, ce sont aux affiches publicitaires que s'en prennent les élus locaux. Le maire d'Aix-en-Provence s'adresse directement à la société Jean-Claude Decaux et le maire de Versailles envoie à cette même société des lettres de protestation¹²⁶.

¹²¹Conseil d'Etat, 24 janvier 1975, Société Rome-Paris Films.

¹²²Conseil d'Etat, 26 juillet 1985, Ville d'Aix-en-Provence contre la Société Gaumont-distribution et autres.

¹²³K. WEIDENFELD, « L'affirmation de la liberté d'expression : une œuvre de la jurisprudence administrative », *RFDA*, Dalloz, 2003, p. 1074.

¹²⁴« « La Religieuse » de Jacques Rivette : une censure restée dans les annales », 29 janvier 2016, disponible sur <https://culturebox.francetvinfo.fr/cinema/evenements/la-religieuse-de-jacques-rivette-une-censure-restee-dans-les-annales-234427>.

¹²⁵R. LETTERON, « L'interdiction du film « Timbuktu » à Villiers-sur-Marne : le ridicule attaque tout mais ne détruit rien », 18 janvier 2015, disponible sur www.contrepoints.org/2015/01/18/194925-linterdiction-du-film-timbuktu-a-villiers-sur-marne-le-ridicule-attaque-tout-mais-ne-detruit-rien.

¹²⁶A. RIOU, « Quand les édiles font régner la censure », 1 mars 1995, disponible sur http://www.liberation.fr/tribune/1995/03/01/quand-les-ediles-font-regner-la-censure_127126.

3.3. Legs d'avant-guerre : La Cinémathèque française et le festival de Cannes

Deux richesses ont été récupérées dans le patrimoine de la France d'avant-guerre. La première est la Cinémathèque française. Elle n'a pas été abordée dans ce travail auparavant mais un petit crochet par elle semble opportun car elle nous a permis de conserver un grand nombre de chefs-d'œuvre. La deuxième richesse, et peut être celle qui correspond le mieux à cette appellation, est le festival de Cannes.

Commençons par découvrir une constante au sein des institutions françaises, de par son appellation et son action : la Cinémathèque française. Elle fut créée en 1936 et compte parmi ses fondateurs Henri Langlois, encore connu aujourd'hui comme un maître de la conservation et de la restauration de film. La Cinémathèque regroupe des archives de film et contribue à la fondation de la fédération internationale des archives du film (F.I.A.F.). Parmi la F.I.A.F. figure aussi la Reichsfilmarchiv, c'est-à-dire les archives des films allemands, fondée par Goebbels. Lors de l'Occupation se construit un partenariat entre les Français et les Allemands. Ces derniers prennent soin d'installer Langlois bien confortablement dans un hôtel de Paris qu'ils avaient réquisitionné. Langlois partage sa nouvelle demeure, l'hôtel Majestic de Paris, avec, entre autres, le C.O.I.C.. De plus, des fonds¹²⁷ sont débloqués et une salle de projection toute équipée est aménagée. Les projections se déroulent de 1943 à 1955 et sont privées, seul Langlois et quelques-uns de ses amis y assistent. A ce niveau-là, la collaboration entre la France et l'Allemagne est un succès. Des centaines de films sont échangés. La Cinémathèque survit à la Libération. Elle est aujourd'hui située au 51 rue de Bercy et compte plus de 40.000 films qu'elle diffuse au grand public cette fois¹²⁸.

Terminons par l'un des joyaux de la France contemporaine : le festival de Cannes. Avec la cérémonie américaine des Oscars, il est l'un des événements les plus prestigieux du monde du cinéma. C'est sous l'impulsion de Jean Zay, ministre à l'époque et résistant lors de l'Occupation, que le festival devait voir le jour le premier septembre 1939. Malheureusement, suite à la déclaration de guerre, cette première édition est annulée et sera reportée en 1946. Ce qui empêchera, Jean Zay, d'assister à la première édition du festival car il se fera tuer en 1944. L'édition de cette année 2018 aura lieu du 8 au 19 mai. Le festival se veut toujours empreint de la même idéologie : une manifestation cinématographique sans contrainte ni pression.

¹²⁷ 156.000 francs

¹²⁸ C. DESPRAIRIES, *L'héritage de Vichy. Ces 100 mesures toujours en vigueur*, Paris, A. Colin, 2012, 237 p., spéc. pp. 116-117.

3.4. Le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique

Le 19 août 1944, les résistants s'approprient le C.O.I.C. qui devient le Comité de libération du cinéma. En 1945, il évolue brièvement en l'Office professionnel du cinéma (O.P.C.) pour ensuite laisser place à l'actuel Centre national de cinéma (C.N.C.)¹²⁹. L'idée du C.N.C. est née d'un rapport rédigé par Guy de Carmoy, l'Inspecteur des finances de l'époque. Ce rapport est publié au Journal Officiel du 18 août 1936 mais le projet de création du C.N.C. ne sera officiellement annoncé qu'en 1946, lors du festival de Cannes. C'est avec la loi n°46-2360 du 25 octobre 1946 que cette institution dédiée au cinéma sera légalement créée. Le C.N.C. stimule la production française en allouant des avances sur recette. Il dispose d'un budget de 25 millions d'euros dont peuvent profiter une soixantaine de films¹³⁰.

Les mutations du C.O.I.C. en O.P.C. et en C.N.C. sont aussi le témoin des différentes approches qu'eut l'Etat à l'égard du cinéma. De ses débuts à 1939, le cinéma est considéré comme un art et une industrie, il est donc rattaché à l'autorité ministérielle en charge des beaux-arts. En 1939, l'Etat ayant compris toute l'importance et l'efficacité de ce moyen de propagation d'idées, il est rattaché à l'autorité en charge de l'information. A l'article premier de la loi portant création du C.N.C., on peut lire que ce dernier sera placé sous la même autorité. De 1947 à 1969, le cinéma passe du ministre de la jeunesse à celui de l'industrie et du commerce.¹³¹ De nos jours, le C.N.C. relève du ministère de la Culture.

Le C.O.I.C. est à la base de la création de deux autres institutions encore présentes dans le paysage français actuel : l'Institut des hautes études cinématographiques (I.D.H.E.C.) et le Registre public de la cinématographie.¹³² Les problèmes de recherche de statut pour le cinéma avant la Deuxième Guerre mondiale ont déjà été abordés. C'est pendant l'Occupation qu'un réel statut lui est donné. C'est à cette sombre époque que naît le Centre artistique et technique des jeunes du cinéma. En 1943, ce Centre sera découpé, d'un côté, en l'I.D.H.E.C., destiné aux réalisateurs et scénaristes, et de l'autre côté, en l'Ecole Louis-Lumière destinée aux techniciens. L'I.D.H.E.C. était supervisé par le C.O.I.C.. Aujourd'hui, il est devenu la Fédération européenne des métiers de l'image et du son (F.E.M.I.S.). Pour ce qui est de l'Ecole Louis-Lumière, elle reste inchangée, et est l'une des deux écoles publiques de cinéma. Aujourd'hui, la F.E.M.I.S. et l'Ecole Louis-Lumière sont toutes deux chapeautées par le C.N.C.¹³³.

¹²⁹ C. DESPRAIRIES, *L'héritage de Vichy. Ces 100 mesures toujours en vigueur*, Paris, A. Colin, 2012, 237 p., spéc. p. 119.

¹³⁰ C. DESPRAIRIES, *L'héritage de Vichy. Ces 100 mesures toujours en vigueur*, Paris, A. Colin, 2012, 237 p., spéc. pp. 111-112.

¹³¹ « 60 ans du CNC », 2006, site du CNC.

¹³² « Carrière au cinéma », Ciné-Ressource, disponible sur <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=18557>.

¹³³ C. DESPRAIRIES, *L'héritage de Vichy. Ces 100 mesures toujours en vigueur*, Paris, A. Colin, 2012, 237 p., spéc. pp. 118-119.

3.5. L'organisation à l'allemande : la loi du 26 octobre 1940 portant réglementation de l'industrie cinématographique et la Propaganda-Abteilung

Les Allemands ont mis de l'ordre dans l'industrie cinématographique française en imposant leurs lois. La loi du 26 octobre 1940 est restée telle quelle dans l'ordonnancement juridique français. Le régime de censure instauré par la Propaganda-Abteilung est quelque peu modifié mais son essence reste la même.

Nous avons vu que l'industrie cinématographique réclamait et nécessitait un statut depuis ses débuts. La profession était gâtée par les problèmes financiers, la fraude et les conditions de travail déplorables. Le mouvement pour l'obtention d'un statut s'était déjà bien enclenché dans l'entre-deux-guerres grâce à Maurice Petsche et son rapport mais ce sont les Allemands qui entérinent le processus. La loi du 26 octobre 1940 instaure la carte professionnelle et la modification du double programme de telle sorte que deux longs métrages ne peuvent plus se succéder. L'ordre est dorénavant le suivant : des actualités suivies d'un court métrage puis d'un long métrage.¹³⁴ Encore aujourd'hui, dans les salles de cinéma françaises, vous n'avez plus l'occasion d'assister à deux films dépassant les quarante minutes mis l'un à la suite de l'autre.

Nous avons vu le régime de censure d'avant-guerre. Pendant l'occupation, la censure se renforce via la Propaganda-Abteilung aidée du C.O.I.C.. On veut supprimer les films immoraux ainsi que ceux qui démoralisent la jeunesse. Un film devra disposer de deux visas, un pour l'exploitation et un pour l'exportation. On resserre encore un peu plus la vis en imposant le double-visa, c'est-à-dire un premier visa pour le scénario et un deuxième délivré une fois que le film est terminé. Sitôt la guerre achevée, le décret du 18 janvier 1961 prolonge cette dynamique. A présent seul le visa d'exploitation a survécu, il peut soit être refusé soit être accordé avec des restrictions comme l'interdiction jusqu'à une certaine limite d'âge¹³⁵.

3.6. L'approche normative actuelle du droit du cinéma

Après les brevets, la première censure et le protectionnisme, le droit français du cinéma, bien cadencé par l'Etat, se développe en un droit à part entière.

Avant l'ouvrage "Droit de la cinématographique" de Raymond Sarraute et Michel Gorline, les règles étaient éparpillées. Cet ouvrage de 1955 contient le premier exposé systématique sur le sujet. Celui-ci met en lumière une des caractéristiques principales du droit du cinéma : l'intervention étatique. « L'une des caractéristiques de cette industrie nouvelle est le rôle joué dans son fonctionnement par les interventions de l'Etat qui se manifestent sur tous les

¹³⁴ C. DESPRAIRIES, *L'héritage de Vichy. Ces 100 mesures toujours en vigueur*, Paris, A. Colin, 2012, 237 p., spéc. pp. 111-112.

¹³⁵ C. DESPRAIRIES, *L'héritage de Vichy. Ces 100 mesures toujours en vigueur*, Paris, A. Colin, 2012, 237 p., spéc. p. 113.

plans ; qu'il s'agisse de la défense du marché national, en imposant la projection d'un quota de films français, qu'il s'agisse de l'organisation interne de la profession par la création d'un Centre national de la cinématographique, doté de pouvoirs réglementaires étendus, assortis de lourdes sanctions, qu'il s'agisse enfin d'un plan d'auto-financement, d'une aide apportée à la production ainsi qu'à l'amélioration des salles d'exploitation »¹³⁶. Avant la guerre, c'était l'anarchie, maintenant toutes les facettes de l'industrie sont pointilleusement surveillées.

En 1957 suit un second ouvrage de doctrine rédigé par Gérard Lyon-Caen et Pierre Lavigne qui s'intitule « Traité théorique et pratique de droit du cinéma français et comparé ». Dans ce dernier ouvrage les auteurs nous démontrent que le droit du cinéma français est un droit tout à fait à part tout en restant soumis au droit commun. Ce qui fait sa spécificité est qu'il ne rentre dans aucune branche et en même temps emprunte ses règles à toutes les branches de droit classique. En effet, il englobe au sein de son corps de règles le droit civil, commercial, administratif, fiscal, international, du travail, etc... Il en résulte que le droit du cinéma reste assujéti au droit commun. Il suffit simplement de l'y soumettre sans oublier d'y apporter les modifications nécessaires¹³⁷.

Par le biais du décret du 27 janvier 1956, la France instaurait le code de l'industrie cinématographique. Ce code était le premier du genre sur le continent européen. Il comprend quatre parties : « le CNC, la profession cinématographique, le Registre public de la cinématographie, le financement de l'industrie cinématographique »¹³⁸. Même si c'est un très bon début dont la France se contentera pendant de longues années, le code n'est pas exhaustif et appelle à de nombreux changements et ajouts. C'est en 2009¹³⁹ que le législateur français se remet au travail dans le but de compléter le code de 1956 et de faciliter l'accès ainsi que la compréhension des règles juridiques relatives au cinéma à tous. Le code porte désormais le nom de Code du cinéma et de l'image animée. Cette appellation reflète la modernisation inéluctable du code mais aussi l'agrandissement de son champ d'application aux autres arts et industries gravitant autour de l'image animée¹⁴⁰¹⁴¹.

¹³⁶ M. GORLINE et R. SARRAUTE, *Droit de la cinématographie*, Paris, Librairie du Journal des notaires et des avocats, 1955, p. 1.

¹³⁷ G. LYON-CAEN et P. LAVIGNE, « Traité théorique et pratique de droit du cinéma français et comparé », *Revue internationale de droit comparé*, Vol. 10 n°1, janvier-mars 1958, pp. 232-233.

¹³⁸ « Le Centre national de la cinématographie », site du Ministère de la culture, disponible sur <http://www2.culture.gouv.fr/culture/europe/cnc/presentation.htm>.

¹³⁹ Il s'agit de l'ordonnance n°2009-901 du 24 juillet 2009.

¹⁴⁰ N. PERLO, *L'évolution du droit public du cinéma en France et en Italie*, thèse en cotutelle pour le doctorat en droit public, sous la direction de M. Filippo Donati et M. Marc Pena, Aix-Marseille, Faculté de Droit et de Science Politique, 2011, p. 25.

¹⁴¹ « Élaboration du nouveau Code du cinéma et de l'image animée (fr) », 30 juillet 2010, disponible sur [http://fr.jurispedia.org/index.php/%C3%89laboration_du_nouveau_Code_du_cin%C3%A9ma_et_de_l'image_anim%C3%A9e_\(fr\)#cite_note-1](http://fr.jurispedia.org/index.php/%C3%89laboration_du_nouveau_Code_du_cin%C3%A9ma_et_de_l'image_anim%C3%A9e_(fr)#cite_note-1).

Le mot de la fin

Grâce à l'histoire du cinéma français nous avons pu appréhender différentes approches par lesquelles la France est passée pour réglementer le septième art. C'est ainsi que grâce aux pouvoirs de police accordés aux maires en matière cinématographique elle s'impose le rôle d'Etat contrôleur. En soutenant l'industrie alors qu'elle est au bord du précipice, les caisses de l'Etat s'ouvrent et prouvent que la France n'est pas là que pour réprimer, elle est aussi présente pour encourager les créations artistiques.

Lorsque les Allemands débarquent, le mot d'ordre est celui de censure. L'Etat censeur fait son apparition. Goebbels, fervent cinéophile, voit tout le potentiel dont est empreint le cinéma français et le redoute. Plutôt que de le supprimer, il décide de s'en emparer. C'est à cette fin que sont bâtis le C.O.I.C., qui supervise toutes les facettes de la profession, la Propaganda-Abteilung, chargée de la censure, et la Continental, génératrice de films nouveaux. Malheureusement, les troupes nazies sont faites de brebis galeuses francophiles. Dietrich, chef de la Propaganda-Abteilung, aimait le monde du cinéma, les acteurs et surtout les actrices. Greven, l'élément le plus perturbateur, menait sa propre politique en faveur d'un cinéma de qualité exempt de tout contrôle. La production cinématographique aura clairement bénéficié de la collaboration franco-allemande. La guerre est une horreur, il y a eu des milliers d'exactions commises durant cette période, tout autant du côté français que du côté allemand. Le cinéma de cette époque peut être vu comme une fleur sur un tas de cendres. Qui sait ce que serait devenu le cinéma français sans ces temps difficiles ?

L'Histoire de la France peut être vue comme composée de ruptures. Par contre, l'histoire de son cinéma et du droit qui lui est applicable doit être analysée comme un mouvement de continuité. Cette continuité peut être vue dans l'évolution du rapport Petsche jusqu'aux mesures allemandes conservées par les Français. Elle peut être décelée dans le C.N.C. et au travers du festival de Cannes. La constante la plus flagrante demeure le contrôle de l'Etat. A partir du moment où il s'y est intéressé, il n'a plus jamais lâché du lest. Tourmenté entre l'approche libérale et la censure, l'Etat actuel fait un compromis entre les deux et impose des limites d'âges. Si l'on persévère dans la continuité des approches, cela veut dire que les artisans du septième art ne seront jamais libres de toutes contraintes. L'Etat sera toujours derrière eux pour encourager ceux qu'il approuve et réprimer les films auxquels il ne veut pas être associé.

BIBLIOGRAPHIE

I. Livres

1. BARBIERI, B., *14-18 au cinéma : les 50 grands films de la grande guerre*, Paris, Les éditions de Passy, 2014, 118 p..
2. BERTIN-MAGHIT, J-P., *Le cinéma français sous l'occupation*, Paris, Perrin, 2002, 472 p..
3. BERTIN-MAGHIT, J-P., *Les Documenteurs des années noires*, Paris, Nouveau monde, 2004, 286 p..
4. CHOUKROUN, J., « Pour une histoire économique du cinéma français », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n°46, avril-juin 1995. Cinéma, le temps de l'histoire. pp. 176-182.
5. COINTET, M. et J-P., *Dictionnaire historique de la France sous l'occupation*, Paris, Tallandier, 2000, 732 p..
6. DESPRAIRIES, C., *L'héritage de Vichy. Ces 100 mesures toujours en vigueur*, Paris, A. Colin, 2012, 237 p..
7. GORLINE, M., et SARRAUTE, R., *Droit de la cinématographie*, Paris, Librairie du Journal des notaires et des avocats, 1955.
8. GOURNAY, V., et LE TROQUER, Y-M., *La grande illusion. Un film de Jean Renoir, 1937*, Dossier pédagogique élaboré dans le cadre du dispositif Collège au Cinéma.
9. LACROIX ROY, V., *La Grande Guerre dans le cinéma français de 1918 à 1939. Le discours d'une génération*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de Maîtrise en Études cinématographiques, sous la direction d'Edouard Mills-Affif, Montréal, Université de Montréal, 2010.
10. LATIL, L., *Le Festival de Cannes sur la scène internationale*, Paris, Nouveau monde, 2005, 308 p..

11. LAPOINTE, S., *L'histoire des brevets*, disponible sur <http://ladoc.ffii.fr/246-SLA.pdf>.
12. LEVY, C. « L'organisation de la propagande », *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale*, Presses Universitaires de France, 1966.
13. LYON-CAEN, G., et LAVIGNE, P., « Traité théorique et pratique de droit du cinéma français et comparé », *Revue internationale de droit comparé*, Vol. 10 n°1, janvier-mars 1958.
14. MEADEL, C. « La propagande par le divertissement, un masque de normalité. Cinéma et radio en France pendant la deuxième guerre mondial » *Convegno del'Istituto Luce e dell'Università La Sapienza, 80 anni di storia, Un confronto tra le cinematografie europee*, Nov 2004, Rome, Italie, p.3, disponible sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00192777/document>.
15. PERLO, N., *L'évolution du droit public du cinéma en France et en Italie*, thèse en cotutelle pour le doctorat en droit public, sous la direction de M. Filippo Donati et M. Marc Pena, Aix-Marseille, Faculté de Droit et de Science Politique, 2011.
16. PINEL, V., *Technique du cinéma*, Paris, Que sais-je, 2017.
17. RIDING, A., *Et la fête continue, la vie culturelle à Paris sous l'Occupation*, Paris, Plon, 2012, 437 p..
18. ROUSSO, H., *Le régime de Vichy*, Presses Universitaire de France, 2012, 128 p., spéc. p. 23.
19. YAGIL, L., *Au nom de l'art, 1933-1945 : Exils, solidarité et engagements*, Fayard, 2015, 568 p..
20. WEIDENFELD, K., « L'affirmation de la liberté d'expression : une œuvre de la jurisprudence administrative », *RFDA*, Dalloz, 2003.

II. Lois, décrets, ordonnances

1. Code pénal français de 1810.
2. Décret du 30 août 1931.
3. Loi du 16 août 1940 concernant l'organisation provisoire de la production industrielle, *J.O.*, 18 août 1940.

4. Décret du 2 décembre 1940 relatif au comité d'organisation de l'industrie cinématographique, *J.O.*, 4 décembre.
5. Ordonnance du 9 août 1944 relative au rétablissement de la légalité républicaine sur le territoire continental.

III. Jurisprudence

1. Conseil d'Etat, 25 janvier 1953, Chambre syndicale de la cinématographie, n°76.705, Recueil des arrêts du Conseil d'Etat statuant au contentieux des décisions du tribunal des conflits de la cour des comptes et du conseil des prises, 1924, pp. 94-95.
2. Conseil d'Etat, 18 décembre 1959, Société Les Films Lutétia, n°36385 36428, Recueil Lebon.
3. Conseil d'Etat, 24 janvier 1975, Société Rome-Paris Films.
4. Conseil d'Etat, 25 février 1966, Société nouvelle des établissements Gaumont.
5. Conseil d'Etat, 23 février 1966, Société Franco-London Film et Société Les Films Gibe.
6. Conseil d'Etat, 26 juillet 1985, Ville d'Aix-en-Provence contre la Société Gaumont-distribution et autres.

III. Documents parlementaires

1. PETSCHÉ, M., proposition de résolution tendant à inviter le Gouvernement à étudier les mesures propres à assurer le recouvrement de la créance de l'Etat sur la banque nationale de crédit et à sauvegarder les intérêts moraux et matériel de l'industrie cinématographique en France, rapport fait au nom de la commission des finances, *Doc. parl.*, Chambre, session ord., 28 juin 1935, annexe n°5583, p. 1013.

IV. Sites internet

1. « 60 ans du CNC », 2006, site du CNC.
2. « Brevet », Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle, disponible sur www.wipo.int/patents/fr/.
3. « Carrière au cinéma », Ciné-Ressource, disponible sur <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=18557>.
4. « Élaboration du nouveau Code du cinéma et de l'image animée (fr) », 30 juillet 2010, disponible sur [http://fr.jurispedia.org/index.php%C3%89laboration_du_nouveau_Code_du_cin%C3%A9ma_et_de_l'image_anim%C3%A9e_\(fr\)#cite_note-1](http://fr.jurispedia.org/index.php%C3%89laboration_du_nouveau_Code_du_cin%C3%A9ma_et_de_l'image_anim%C3%A9e_(fr)#cite_note-1).
5. « Emile Reynaud », Association Française du Cinéma d'Animation, disponible sur www.afca.asso.fr/ressources/patrimoine/Reynaud.
6. « Emile Reynaud », site de l'association des amis d'Emile Reynaud, disponible sur <http://emilereynaud.fr/index.php/post/Biographie>.
7. « La délation sous l'Occupation », 2012, Le Parisien, disponible sur www.leparisien.fr/espace-premium/culture-loisirs/la-delation-sous-l-occupation-14-03-2012-1904500.php
8. « La grande illusion », disponible sur www.allocine.fr/film/fichefilm-338/palmares/.
9. « « La Religieuse » de Jacques Rivette : une censure restée dans les annales », 29 janvier 2016, disponible sur <https://culturebox.francetvinfo.fr/cinema/evenements/la-religieuse-de-jacques-rivette-une-censure-restee-dans-les-annales-234427>.
10. « Le Centre national de la cinématographie », site du Ministère de la culture, disponible sur <http://www2.culture.gouv.fr/culture/europe/cnc/presentation.htm>.
11. « Le Corbeau – Henri-Georges Clouzot (1943) », 22 août 2016, Mon cinéma à moi, disponible sur <https://moncinemaamoi.blog/2016/08/22/le-corbeau-henri-georges-clouzot-1943/>.

12. « Le juif Süss », allociné, disponible sur www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=55127.html

13. « Les réalisations d'Art Cinématographique (RAC) », Unifrance, disponible sur www.unifrance.org/annuaires/societe/350965/les-realizations-d-art-cinematographique-rac.

14. « Les Spectacles de pantomimes lumineuses d'Emile Reynaud », UNESCO Mémoire du monde, disponible sur www.unesco.org/new/fr/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-8/the-moving-picture-shows-of-emile-reynaud/.

15. AVENEL, V., « Intervention sur La grande illusion (Jean Renoir, 1937) pour l'association Clair Obscur », disponible sur http://www.clairobcur.info/files/429/Intervention_La_grande_illusion_Vincent_Avenel_1014.pdf.

16. BEAUVILLARD, A., « Oiseau de sang, oiseau noir, corbeau ! », 2017, Critikat, disponible sur www.critikat.com/panorama/analyse/le-corbeau/.

17. BIHL, L., « Le Corbeau », site du Ministère de l'Education Nationale, disponible sur <http://www.reseau-canope.fr/mag-film/films/le-corbeau/le-film.html>.

18. BILLARD, P., « Le Corbeau : histoire d'un chef-d'oeuvre mal aimé du cinéma français », 5 juillet 1999, disponible sur www.cinematheque.fr/article/1091.html.

19. CAMAU, P., « La grande illusion, Jean Renoir », mars 2013, disponible sur https://chairerenemalo.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/21/2016/06/vu-paulCamau_illusion.pdf.

20. CHOUKROUN, J., « Aux origines de « l'exception culturelle française » ? Des études d'experts au « Rapport Petsche » (1933-1935) », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 44 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, disponible sur <http://journals.openedition.org/1895/303>.

21. CONREUR, G. « Emile Reynaud, le père du Théâtre Optique. », 13 décembre 2010, France Culture, disponible sur www.franceculture.fr/cinema/emile-reynaud-le-pere-du-theatre-optique.
22. DUFREIGNE, J-P., « L'étrange Dr Greven », 3 janvier 2002, L'Express, disponible sur www.lexpress.fr/culture/cinema/l-etrange-dr-greven_646725.html.
23. GALLOIS, A., LE GALI, L., et TLEMSANI, S., « Dossier du professeur. La grande illusion », 2012, disponible sur http://centenaire.org/sites/default/files/references-files/dossier_professeur_la_grande_illusion.pdf.
24. LEGRAND, G., « Litvak Anatole (1902-1974) », Universalis, disponible sur www.universalis.fr/encyclopedie/anatole-litvak/.
25. LETTERON, R., « L'interdiction du film « Timbuktu » à Villiers-sur-Marne : le ridicule attaque tout mais ne détruit rien », 18 janvier 2015, disponible sur www.contrepoints.org/2015/01/18/194925-linterdiction-du-film-timbuktu-a-villiers-sur-marne-le-ridicule-attaque-tout-mais-ne-detruit-rien.
26. LUCIANI, N., « « La Grande Illusion » : à la redécouverte d'un des chefs-d'oeuvre de Jean Renoir, dans une copie restaurée », 12 février 2012, disponible sur http://www.lemonde.fr/cinema/article/2012/02/14/la-grande-illusion-a-la-redecouverte-d-un-des-chefs-d-oeuvre-de-jean-renoir-dans-une-copie-restauree_1643177_3476.html.
27. MAILLE, N., « La grande illusion », 14 février 2012, disponible sur <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/la-grande-illusion/>.
28. MARCHAL, V., « Brevets, marques, dessins et modèles. Évolution des protections de propriété industrielle au XIXe siècle en France », Documents pour l'histoire des techniques, 17 | 1er semestre 2009, mis en ligne le 30 mars 2011, disponible sur <http://journals.openedition.org/dht/392>.
29. MEDIONI, G., « Le Corbeau s'appelait Mlle Angèle », 1994, L'express, disponible sur www.lexpress.fr/informations/le-corbeau-s-appelait-mlle-angele_601975.html.

30. RIOU, A., « Quand les édiles font régner la censure », 1 mars 1995, disponible sur http://www.liberation.fr/tribune/1995/03/01/quand-les-ediles-font-regner-la-censure_127126.

V. Films et documentaires

1. CLOUZOT, H-G., *Le Corbeau*, Continental-Films, 1943, 92 minutes.
2. COLLAO, C., 2017, *Le mystère Greven* [Film documentaire]. Produit par Flair Production en co-production avec Lucien Ciné.
3. LITVAK, A., *L'équipage*, Pathé-Natan, 1935, 111 minutes.
4. PRAZAN, M., 2016, *Vichy, la mémoire empoisonnée* [Film documentaire]. Edité par Talweg.
5. RENOIR, J., réal. *La grande illusion*, RAC, 1937, 114 minutes.
6. REYNAUD, E., réal. *Pauvre Pierrot*. 1892.

VI. Archives

1. Extraits des Délibérations du Conseil d'Administration du Musée Grévin, Emile Reynaud, session du 22 novembre 1893.
2. ZELVERTE, M., *Archives de l'administration des Beaux-Arts. Politique du cinéma (années 1920-1950)*, Pierrefitte-sur-Seine, Archive nationales, 2017, pp. 10-11, disponible sur www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/pdfIR.action?irId=FRAN_IR_050931.

