1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

65 | 2011

Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945

Le syndicalisme à l'épreuve de l'immigration en France dans la première moitié des années trente

Trade unionism's response to immigration in France in the first half of the 1930s

Charles Boriaud

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4441>

DOI : 10.4000/1895.4441

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2011

Pagination : 150-167

ISBN : 978-2-2913758-67-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Charles Boriaud, « Le syndicalisme à l'épreuve de l'immigration en France dans la première moitié des années trente », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 65 | 2011, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4441> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4441>

Henri Chomette.

Le syndicalisme à l'épreuve de l'immigration en France dans la première moitié des années trente

Par Charles Boriaud

Il y avait aussi un autre élément de réussite que j'avais négligé : c'est que le cinéma, comme les autres métiers, c'est un « milieu », et que, pour un « étranger », pénétrer dans un milieu, ça n'est pas seulement une question d'idées et de tendances, c'est aussi une question de langage, d'habitude, de costumes, etc.

L'histoire nous apprend que les grandes transformations chez les peuples et dans les organismes viennent en général de l'intérieur ; mon erreur avait été de ne pas commencer par être un des hommes de l'intérieur.

Jean Renoir, décembre 1938¹

Au printemps 1933, lorsque Goebbels reprend en main la destinée du cinéma allemand, de nombreux juifs et opposants politiques travaillant à la UFA (Universum Film AG) s'exilent à Paris. Outre la montée des nationalismes, cette émigration intervient dans le contexte, pourtant favorable à l'entente des deux côtés du Rhin, de production des versions multiples. Pour pallier les difficultés liées à l'émergence du cinéma parlant, de nombreux films sont tournés par les mêmes équipes techniques à Berlin et à Paris, dans une langue puis dans l'autre, afin de satisfaire les deux marchés à moindre coût. Jean-Pierre Jeancolas estime qu'environ 11 % des films français réalisés entre 1929 et 1939 sont des coproductions franco-allemandes². L'industrie du cinéma français est par ailleurs éclatée entre plusieurs dizaines de maisons de production indépendantes, mais les maisons Gaumont et Pathé se regroupent dans des structures verticales³. Ce faisant, ces deux sociétés suivent le modèle américain des *majors* qui contrôlent à la fois la production, la distribution et l'exploitation de leurs films. Ces innovations ne permettent toutefois pas d'endiguer l'instabilité économique et le chômage important au sein des professions cinématographiques⁴, liés à la crise qui touche la France en 1931. Les revues spécialisées – *Cinémagazine*, *la Cinématographie française*, *la Technique cinématographique* ou *Pour vous* – d'abord hostiles aux méthodes nazies, se font cependant vite l'écho des plaintes contre une immigration en apparence incontrôlable. Le rassemblement syndical des travailleurs suit-il les mêmes logiques ?

1. Jean Renoir, « Mes années d'apprentissage », dans *Écrits, 1926-1971*, textes rassemblés par Claude Gauteur, Paris, Bel-fond, 1974, p. 58.

2. Jean-Pierre Jeancolas, *Quinze ans d'années trente*, Paris, Stock-Cinéma, 1983, pp. 21-26.

3. Voir à ce propos Jacques Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : une histoire économique. 1928-1939*, Paris, AFRHC/Institut Jean Vigo, 2007, le chapitre 2 de la première partie.

4. R.M., dans *la Cinématographie Française* du 23 mars 1935 (n° 853, p. 6), estime à 60 % le taux de chômage dans l'industrie cinématographique.

Essentiels pour analyser les réflexes de défense du monde du travail français, les syndicats constituent des formes de corporatisme qui tâchent, entre autres, de répondre aux angoisses des travailleurs. Le partage de convictions définies, la volonté de s'assembler, mais aussi les liens sociaux établis auparavant aboutissent à la création du Syndicat des Chefs Cinéastes Français (SCCF), puis de la Fédération Nationale des Syndicats d'Artisans Français du Film (FNSAFF), que nous allons étudier ici. Au moment de leur création, ces organisations font l'objet de luttes de pouvoir entre différents acteurs, et ce, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de définir leurs buts et méthodes. De la même manière, les sentiments xénophobes partagés par les fondateurs de ces groupes – sentiments qui attirent de nombreux adhérents – ne font pas forcément l'unanimité en leur sein. C'est cette tension entre principes ayant présidé à la création d'une communauté de travailleurs et aspirations divergentes de ses membres que nous souhaiterions examiner, de la création du SCCF, en août 1933, puis de la FNSAFF, en février 1934, à leur déclin au cours de l'année 1935. Après l'emballement de la logique xénophobe, nous verrons que le décalage avec la réalité du cinéma français et l'intégration progressive des étrangers restés en France parmi les travailleurs privent désormais leurs discours d'une quelconque efficacité.

La « solidarité nouvelle et avouée » de professionnels français

Début avril 1933, l'offensive de Goebbels contre les juifs de la UFA atteint son paroxysme. Il leur est désormais interdit de faire des films, et ce afin de ne pas perturber les représentations du nouveau Reich. Fritz Lang, Max Ophuls, Robert Siodmak et son frère Curt, l'acteur Peter Lorre ou encore le technicien Eugen Schüfftan sont contraints à l'exil à Paris. Cette arrivée se fond dans la masse des réfugiés fuyant le Troisième Reich. Entre le 20 avril et le 7 novembre 1933, la préfecture de Paris recense en effet 7 195 réfugiés, dont 4 039 de nationalité allemande⁵, parmi lesquels sont comptés « 102 acteurs » et « 9 metteurs en scène ».

Des expériences similaires de l'exil, même si certaines sont plus faciles que d'autres, peuvent concourir à créer le sentiment de former une communauté à part. Cependant, cette solidarité « naturelle » des étrangers entre eux, dans un pays hôte, est en grande partie construite par les discours et fantasmes des opposants à leur accueil, qui prennent pour exemple les comités d'accueil et de solidarité juive ou communiste⁶, ou la Ligue des Droits de l'Homme⁷. Cette impression d'une protection de fait des étrangers entraîne des réactions parfois violentes au sein de la société française des années 1930. On

5. Archives de la Préfecture de Police, dossier 407, liasse 13112-1, chiffres cités par Gilbert Badia dans « L'émigration en France : ses conditions et ses problèmes », dans Gilbert Badia (dir.), *les Barbelés de l'exil*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1979, pp. 13-95, p. 16.

6. Parmi ces organisations, on trouve le Comité national de secours aux réfugiés allemands victimes de l'antisémitisme, dirigé par Robert de Rothschild. Les communistes sont, quant à eux, alors pris en charge par le Secours ouvrier ou le Secours rouge international.

7. Dzovinar Kévonian, « Question des réfugiés, droits de l'homme : éléments d'une convergence pendant l'entre-deux-guerres », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 72, 2003, pp. 40-49, p. 47.

le constate aisément en lisant des journaux comme *l'Action française*⁸, et le monde du cinéma français ne déroge pas à la règle⁹. Cette supposée solidarité est liée au thème de l'entraide juive, raison supplémentaire, selon certains, pour les émigrés de se coopter entre eux au sein du cinéma français. Le 18 mai 1933, un article paru dans *Pour vous* évoque la création de sphères de travail, desquelles les travailleurs français seraient exclus :

On a déjà remarqué que, par un hasard curieux, la plupart des producteurs français de films étaient des étrangers ou d'anciens étrangers. Ce n'est nullement un mal, et ils ont travaillé, somme toute, pour le bien du cinéma français. Mais il se trouve que quantité des travailleurs étrangers qui se sont réfugiés en France sont leurs compatriotes ou leurs coreligionnaires. Il serait vain de nier leur solidarité.¹⁰

Dans *la Cinématographie française*, plusieurs auteurs militent en faveur de la création de syndicats efficaces pour défendre les intérêts des travailleurs français, et craignent tout au long des années 1930 un mythique réseau d'émigrés, d'autant plus difficile à combattre qu'il ne serait pas institutionnel, mais fondé sur des affinités et le talent individuel :

On nous signale également comme cas particulier l'excellent opérateur Harry Stradling auquel son talent permet de travailler toute l'année et qui accepte des engagements qu'il ne peut pas tenir, faute de temps. Et à sa place M. Stradling envoie son collègue Ted Pahle.

Rien n'empêche que M. Pahle en fasse à son tour autant et qu'il ne s'établisse au bout de quelques temps une chaîne d'opérateurs étrangers au détriment d'excellents opérateurs français qui depuis trop longtemps sont réduits au chômage.¹¹

L'alliance entre des arguments démontrant l'importance d'un groupement syndical et d'autres, fondés sur la victimisation des travailleurs français, conduit à la réaction décrite en juin 1934, soit dix mois après la création du syndicat, par Henri Chomette, le frère de René Clair :

8. Ainsi, *l'Action française* reprend et répand l'usage du mot « métèque » dont la définition est donnée par Jean Rateau, dans un ouvrage intitulé *les Franco-métèques* paru en 1936 : « Le métèque est l'individu affairiste et vicieux, en général mal portant et taré, qui, chassé de sa patrie pour une raison quelconque, grave ou moyenne, préfère vivre en France où il sait que les *forces occultes* le protégeront (...) ». [C'est nous qui soulignons.] ; cité dans Ralph Schor, « L'extrême-droite française et les immigrés en temps de crise : années trente-années quatre vingts », numéro spécial « 10^e anniversaire », *Revue européenne de migrations internationales*, vol. 12, n° 2, 1996, pp. 241-260, p. 252.

9. Anonyme, « Hospitalité... Oui! Invasion... Non!! », *Cinémagazine*, n° 7, juillet 1933, p. 3 : « Leur inquiétude [celle des travailleurs français] redouble encore du fait que – ce n'est un secret pour personne – la plupart de nos producteurs sont d'origine étrangère. Ainsi redoutent-ils, à juste titre, que ceux-ci ne se montrent solidaires avec leurs compatriotes ou leurs coreligionnaires ».

10. Anonyme, « Accueillons les réfugiés politiques mais sauvegardons les droits des travailleurs français », *Pour vous*, n° 235, 18 mai 1933, p. 2.

11. Anonyme, « Les Opérateurs étrangers ne peuvent satisfaire à leurs Nombreux Engagements », *la Cinématographie française*, n° 847, 26 janvier 1935, p. 30.

Nous avons donc essayé de ne pas être anéantis. Nous nous sommes groupés, suivant le précédent des opérateurs de prises de vues, en un syndicat. En quelques mois, cinq autres syndicats « d'artisans français du film » se sont constitués. Rapidement les sept syndicats se sont unis dans une Fédération. On a d'abord essayé de ridiculiser ces groupements. Certains ont trouvé mauvais que, devant une solidarité envahissante mais cachée, naquit une solidarité nouvelle et avouée.¹²

Face à une solidarité supposée, « cachée », se crée une solidarité « avouée », d'autant plus affichée qu'elle s'institutionnalise sous la forme d'un groupement syndical. Ainsi, les travailleurs les plus opposés à l'immigration se regroupent selon différentes catégories socioprofessionnelles. D'autres solutions ont pu être évoquées, comme la création d'un programme de films nationaux spécifiques aux Français¹³, mais la forme du syndicat remporte finalement l'adhésion.

Celui-ci prend forme au cours de l'été, et le 12 août 1933, Marcel Colin-Reval, rédacteur en chef de *la Cinématographie française*, annonce triomphalement, dans son éditorial, la composition du comité directeur d'une nouvelle organisation, le Syndicat des Chefs Cinéastes Français :

Voici le Comité du Syndicat des Chefs Cinéastes français :

Directeurs : MM. André Berthomieu, Julien Duvivier et Jean Renoir.

Membres : MM. Maurice Champreux, Henri Chomette, Jacques Feyder, René Hervil, Tony Lekain, Gaston Ravel et Max de Vaucorbeil.

Secrétaire Général : M. Michel Bernheim.

Trésorier : M. André Liabel.

Nous applaudissons à la création de ce syndicat qui peut compter sur notre appui et notre dévouement pour défendre les intérêts de ses membres.¹⁴

L'éclectisme du comité incite à repenser les causes de sa création. Force est de constater que nombre de ses membres ont par ailleurs participé aux coproductions franco-allemandes¹⁵. La fondation de ce syndicat semble toutefois intrinsèquement liée à l'immigration massive de travailleurs allemands. Marcel L'Herbier, dans son autobiographie, associe d'ailleurs clairement le basculement de sa carrière vers des productions moins prestigieuses et l'immigration étrangère des années 1930 :

C'était le moment fatidique où la France se trouva envahie par une nuée de producteurs balkaniques, bien intentionnés certes, si cela veut dire que leurs intentions étaient de produire sur notre sol pour en tirer des profits personnels. Rien là que de très normalement humain ? Il n'en est pas moins vrai que, depuis cette

12. « Lettre d'Henri Chomette », *la Cinématographie française*, n° 813, 2 juin 1934, pp. 5-14.

13. Dans un courrier reçu par Lucien Wahl, un lecteur écrit : « Mais il me semble qu'étant donné le choix de la majorité des sujets de films acceptés, les Français au chômage devraient essayer de tracer un programme intelligent, en commun, qui prouverait leur supériorité écrasante », dans « Mon Courrier », *Cinémagazine*, n° 9, septembre 1933, p. 11.

14. Marcel Colin-Reval, « Le Syndicat des chefs cinéastes est créé », *la Cinématographie française*, n° 771, 12 août 1933, p. 8.

15. C'est notamment le cas de Julien Duvivier pour les films *Allo Berlin ? Ici Paris !* (1931) et *les Cinq Gentlemen maudits* (1931) et d'Henri Chomette pour *Autour d'une enquête* (1931) et *le Petit écart* (1931).

invasion jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, il nous a semblé trop souvent que la France était dépossédée de SON cinématographe. Il s'en faisait un autre : un cinéma tous azimuts qui n'était pas toujours sans intérêt mais qui ne correspondait pas à l'innéité propre à la création française.¹⁶

Mais c'est sa propre impuissance à « se frayer un chemin honorable dans l'inextricable de cette double invasion¹⁷ » qui le conduit à se consacrer véritablement aux syndicats de travailleurs du cinéma. De la même manière, c'est au moment où la production d'André Berthomieu connaît un sensible ralentissement qu'il se consacre à la défense de la main-d'œuvre française¹⁸. L'ambition xénophobe du syndicat n'est pas pour autant partagée de manière aussi claire par tous les membres. Cela permet l'engagement d'un cinéaste étranger, le Belge Jacques Feyder, qui semble ne pas épouser, dans un premier temps, les thèses les plus radicales :

Il est exact, répond Jacques Feyder à notre question, qu'un groupe de metteurs en scène nationaux s'est constitué dernièrement avec le projet bien arrêté de former un syndicat destiné à défendre les intérêts matériels et moraux des auteurs français de films. (...)

– Si je comprends bien, ce syndicat n'est nullement dirigé contre nos anciens voisins réfugiés depuis peu sur notre sol ? (...)

– Nullement, affirme-t-il avec force. C'est mal nous connaître que de nous croire décidés à empêcher de travailler des artistes étrangers dont nous avons admiré, les premiers, les œuvres depuis pas mal d'années déjà... Ce qui n'empêche pas (...) que les metteurs en scène français ont le droit légitime au travail sur leur propre sol et qu'on ne peut que leur donner raison de s'être groupés afin de faire valoir leurs droits, hélas, trop souvent méconnus par certains producteurs...¹⁹

Il est notable que, même dans un premier temps, le syndicat se présente ici comme une réunion de metteurs en scène se groupant pour faire respecter leurs droits, sans faire de la lutte contre les étrangers un objectif primordial. Parler des « intérêts matériels et moraux des auteurs français de films » contribue aussi à attaquer directement les producteurs qui imposent leur patte sur les œuvres, voire s'en prétendent les auteurs²⁰. C'est d'ailleurs aux producteurs que Feyder impute la menace que les

16. Marcel L'Herbier, *la Tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979, p. 244.

17. *Ibid.*, p. 245.

18. Tandis qu'il tourne environ trois films par an avant 1933 (en 1929 : *Ces dames aux chapeaux verts* ; *le Crime de Sylvestre Bonnard* ; *Rapacité* ; en 1931 : *Mon cœur et ses millions* ; *Coquecigrole* ; *Gagne ta vie* ; en 1932 : *Barranco, Ltd* ; *le Crime du Bouif* ; *Mademoiselle Josette*), Berthomieu en tourne seulement deux en 1933 (*les Ailes brisées* ; *la Femme idéale*), deux en 1934 (*l'Aristo* ; *N'aimer que toi*) et un seul en 1935 (*Jim la houlette*).

19. Marcel Carné, « Jacques Feyder nous parle du Syndicat des Chefs cinéastes français », *la Cinématographie française*, n° 775, 9 septembre 1933, p. 16.

20. Lors d'une Assemblée extraordinaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, devant statuer sur l'entrée des metteurs en scène dans la Société, Henri Bernstein déclara : « Je ne peux croire que la Société des auteurs et compositeurs dramatiques veuille accueillir parmi ses membres les manuels, les exécutants, les metteurs en scène. », dans Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy, Vincent Pinel, *l'Auteur du film, description d'un combat*, Lyon/Arles, Actes Sud, 1996, p. 67.

metteurs en scène étrangers feraient peser sur leurs collègues français. L'arrivée d'un nouveau syndicat dans le monde des métiers du cinéma ne répond donc pas uniquement à la présence des exilés, mais aussi à des conflits liés à l'organisation de l'industrie cinématographique en France et des relations, parfois tendues, entre producteurs et cinéastes.

La question de la main-d'œuvre étrangère agit comme un révélateur de conflits sociaux latents, que les groupements traditionnels, comme la Chambre Syndicale française de la Cinématographie, ne parviennent pas à régler. Celle-ci, fondée en 1907, est extrêmement puissante au début des années 1930, mais elle est la cible de critiques tout au long de l'année 1933. Au moment de l'interdiction du film *les Croix de bois* en Allemagne, la *Cinématographie française* réagit vigoureusement :

Si nous laissons passer la chose sans protestation autre que la platonique note de la Chambre syndicale, si nous ne marquons pas d'une façon très nette que notre courtoisie commerciale et nos sentiments amicaux à l'égard de l'industrie cinématographique allemande sont blessés par cette mesure injuste, attendons-nous à d'autres gestes plus durs, plus brutaux, plus blessants.²¹

L'exemple d'autres professions de l'industrie cinématographique fournit des arguments aux partisans d'une création syndicale pour défendre les intérêts des metteurs en scène :

On nous dit : la situation n'est grave que pour ceux qu'on peut appeler les auteurs techniques du film : les metteurs en scène, les opérateurs, les ingénieurs du son, les monteurs et assistants. Il n'est pas question d'acteurs : on ne peut pas jouer, d'un jour à l'autre, dans une langue étrangère – et si on le fait, c'est qu'on peut le faire. La même remarque est à faire à propos des scénaristes et des auteurs de dialogues. Les musiciens, décorateurs, etc., ont un second métier. Et le petit personnel a ses syndicats, son nombre joue pour lui. Mais nous, auteurs techniques du film ? Les metteurs en scène n'ont pas de syndicat (...), ils appartiennent à une association dont le conseil vient de décider de ne plus se réunir, et qui est d'ailleurs présidée par un producteur. Par qui serons-nous défendus ?²²

La faiblesse des syndicats existants et la dispersion des travailleurs français du cinéma, contribuent à la création du SCCF. C'est pourtant un événement conjoncturel, l'émigration allemande, qui cristallise contre elle les discours et actions de la nouvelle institution. Le caractère strictement professionnel du syndicat est dépassé dès lors qu'apparaît, notamment chez André Berthomieu, l'idée d'une fédération qui réunirait les différentes branches de l'industrie cinématographique.

La Fédération : du principe aux actions

Le nom de la Fédération issue de cet effort de rassemblement des artisans français pour faire face à la « menace étrangère » est des plus significatifs : Fédération Nationale des Syndicats d'Artisans

21. Pierre-Auguste Harlé, « L'interdiction des "Croix de Bois" est-elle le prélude d'une offensive germanique contre les films français ? », *la Cinématographie française*, n° 749, 11 mars 1933, p. 7.

22. Anonyme, « Accueillons les réfugiés politiques mais sauvagardons les droits des travailleurs français », *op. cit.*

Français du Film. Le paradigme professionnel laisse la place au paradigme national. La stratégie de regroupement au-delà des catégories professionnelles déplace le débat autrefois mêlé à la question de la reconnaissance des droits des metteurs en scène sur leurs œuvres. C'est au sein du comité directeur du SCCF qu'émerge l'idée d'une Fédération au sein de laquelle la question de la concurrence des techniciens étrangers est immédiatement centrale.²³

Avec cet élargissement, au-delà des barrières professionnelles, c'est en effet la concurrence des techniciens étrangers qui est désormais directement pointée du doigt. Henry Lepage, dans les colonnes de *Ciné-Comœdia*, reprises dans *la Cinématographie française*, accueille avec enthousiasme la nouvelle de sa création²⁴ :

La Fédération Nationale des Syndicats d'Artisans Français du Film a tenu, mardi dernier, une importante réunion.

Tous les syndicats fédérés étaient représentés.

Le Syndicat des Chefs Cinéastes Français (metteurs en scène - réalisateurs de films) par MM. André Berthomieu, Julien Duvivier, deux de ses directeurs ; par MM. Maurice Champreux, René Hervil, Tony Lekain et Max de Vaucorbeil, membres du Comité ; par MM. Michel Bernheim, secrétaire général et André Liabel, trésorier. Étaient excusés MM. Henri Chomette, Jacques Feyder, Gaston Ravel et Jean Renoir, retenus par leur travail.

Le Syndicat des Cinégraphistes Français (opérateurs de prises de vues) était représenté par M. J.-L. Édouard Pasquié, son secrétaire général.

Le Syndicat des Décorateurs-Architectes Français de Films était représenté par M. Garmer, son vice-président, et M. Bouxin, son secrétaire général.

Le Syndicat du Personnel Français de la Production Cinématographique était représenté par M. Maurice Morlot, son président et M. Sauvageau, son trésorier.

L'Association Syndicale des Monteurs de Films était représentée par MM. Chavance et Jean Maury.

Le Syndicat des Opérateurs Français de Prises de Son était représenté par M. Leblond, son délégué.

Le Syndicat Français des Musiciens du Film était représenté par MM. Henri Christiné, son président, M. Philippe Parès, son secrétaire général, par MM. René Sylviano et Henry Verdun, membres de son comité directeur.

M. André Berthomieu lut la lettre que le Syndicat des Chefs Cinéastes Français présentera au ministre du Travail. Lettre mémorandum résumant, en termes succincts et précis, les revendications des metteurs en scène-réalisateurs français de films.²⁵

23. Anonyme, « Vers la création d'une Fédération Nationale des Syndicats de Travailleurs français de Production », *la Cinématographie française*, n° 776, 16 septembre 1933, p. 10.

24. Henry Lepage, extrait de *Ciné-Comœdia*, « Les Artisans français du Film se groupent, enfin ! », *la Cinématographie française*, n° 799 24 février 1934, p. 19.

25. Anonyme, « Pour la protection de la main-d'œuvre française », *la Cinématographie française*, n° 780, 14 octobre 1933, p. 26.

Les rapports de la Fédération avec la Chambre Syndicale subissent également un changement sensible. Les critiques acerbes font place à un effort de conciliation avec les autres institutions syndicales. Les représentants de la jeune Fédération cherchent par la même occasion à affirmer que les étrangers ont bel et bien pris la place des producteurs comme cibles de l'action syndicale :

Le Syndicat des Chefs Cinéastes Français ayant également décidé d'entrer en rapport avec la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie, certains membres de son Comité directeur ont été reçus par M. Charles Dulac, président de la Chambre Syndicale auquel ils ont tenu particulièrement à démontrer que l'action du SCCF et, aussi bien, l'action de la Fédération Nationale des Syndicats d'Artisans Français du Film n'étaient nullement dirigées contre les producteurs, mais uniquement dans l'intérêt et pour l'amélioration des conditions de travail des artisans français dans le domaine de la production cinématographique nationale.²⁶

Dans la lutte pour l'espace public, les directeurs de la Fédération peuvent espérer une forte influence sur l'avenir de leur art, par le biais du syndicalisme, peut-être plus encore que par celui de la production cinématographique. Or, la crise des années 1933-1934 provoque de nombreux débats dont *la Cinématographie française* se fait l'écho : faut-il permettre une plus grande intervention de l'État, au risque de perdre l'indépendance créatrice ? Le modèle que développe Goebbels outre-Rhin, promettant de faire du cinéma l'expression majeure de sa propagande, doit-il être imité²⁷ ? Le contingentement des films étrangers doit-il être imposé pour favoriser la création française, au risque de léser les exploitants de salles et le public ? L'argument xénophobe, dans un contexte plus global de montée de l'extrême-droite, se révèle d'une capacité fédératrice cruciale.

Au sein de la FNSAF, le SCCF continue à jouer un rôle moteur²⁸, et tout particulièrement André Berthomieu, qui accompagne son action purement syndicale d'interventions dans la presse spécialisée pour diffuser le message politique du groupement. Peu après la manifestation d'extrême-droite du 6 février 1934, Paul-Auguste Harlé, éditorialiste à *la Cinématographie française*, demande à ce que

26. Anonyme, « Pour la défense des intérêts des artisans français du film », *la Cinématographie française*, n° 781, 21 octobre 1933, p. 15.

27. Dès mai 1933, un article de *la Cinématographie française* souhaite faire la lumière sur « La véritable situation du cinéma en Allemagne » : « Actuellement tous les cadres sont renouvelés et rajeunis. L'expérience leur manque mais il y a l'enthousiasme. Ne croyons pas que le cinéma allemand est mort. L'ordre y règne. (...) Il faut que les industriels français connaissent ces faits et qu'ils jugent la situation actuelle avec bon sens pour en tirer le meilleur profit », Anonyme, *la Cinématographie française*, n° 758, 13 mai 1933, p. 16. La conclusion ne permet pas de savoir si le « bon sens » consiste à dénoncer de telles méthodes, ou à souhaiter qu'un tel renouvellement touche également l'industrie française.

28. Anonyme, « Pour la défense des intérêts des artisans français du film », *op. cit.* : « Le Comité directeur du Syndicat des Chefs Cinéastes français (metteurs en scène - réalisateurs de films) poursuit activement – et aussi bien, il faut le souligner, pour la défense des intérêts généraux de la Fédération Nationale des Syndicats d'Artisans Français du Film (dont il a provoqué la création et dont il anime particulièrement l'action) le SCCF poursuit donc l'exécution du programme qu'il s'est tracé pour lui-même et du programme unitaire des syndicats fédérés ».

Manifestations des groupes de droite et d'extrême-droite le 6 février 1934, Place de la Concorde, Paris.

l'on «éduque» les étrangers «à la française», sous peine d'une «émeute»²⁹. Dans ce contexte, les membres de la Fédération sont écoutés avec attention, d'autant plus qu'ils sont soutenus par des membres du parlement :

Et il est infiniment probable que, dans un délai très court, M. Adolphe Chéron³⁰, après en avoir conféré avec M. le Ministre du Travail, présentera lui-même la délégation mixte des artisans du film et des édiles joinvillais, qui attachent au point de vue économique une très grande importance à la campagne menée par les syndicats français du film, à M. le Ministre du Travail en personne.

Nous devons ajouter que de nombreux parlementaires sont saisis de la question des étrangers au cinéma, parmi lesquels nous pouvons déjà citer : MM. J.-L. Breton, Joseph Denais, Maurice Petsche, ancien Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts, etc... et que cette situation est appelée à être résolue au mieux des intérêts du cinéma français.³¹

Les revendications principales portent avant tout sur la proportion de main-d'œuvre étrangère dans l'industrie cinématographique, et ce, dès la première réunion, ainsi qu'en témoignent les échos donnés dans *la Cinématographie Française* :

Ces principales revendications sont la modification du décret qui régit l'emploi de la main-d'œuvre étrangère dans le cinéma ; le pourcentage de travailleurs étrangers appliqué non plus sur l'ensemble des employés dans une production, mais sur chaque catégorie de ces employés ; la délivrance des cartes de travail aux metteurs en scène étrangers en fonction du chômage des metteurs en scène français et selon un pourcentage demandé par ces derniers.³²

Le décret visé est lié à la loi du 2 mai 1932, définissant le contingentement des travailleurs dans l'industrie et le commerce. Tandis que le taux est fixé à 10 % dans tous les secteurs hormis le bâtiment, un décret publié durant l'été 1933 doit ramener la proportion d'étrangers dans l'industrie cinématographique à 45 % au bout de six mois, puis à 35 % après un deuxième semestre, et enfin 25 % après un troisième semestre³³.

29. Paul-Auguste Harlé, «Faudra-t-il une émeute?», *la Cinématographie française*, n° 781, 10 février 1934, p. 15 : «Nous avons parmi nous beaucoup d'étrangers, ou d'anciens étrangers. Ils doivent comprendre que les mots *Nationalité*; *Français* ne sont pas un masque commodément acquis pour faciliter leurs affaires entre le Rhin et l'Océan, mais que leur élévation au rang de citoyen français leur apporte des obligations, dont la première est d'agir avec la même moralité qu'un commerçant du Marais, qu'un négociant du Rhône, qu'un industriel du Nord ou de l'Est. Aidons-nous, soutenons-nous, encourageons-nous les uns les autres. C'est d'accord. J'ajoute : *éduquons-nous*, car les temps nous montrent les inconvénients qu'on trouve à serrer la main du dernier venu, et à traiter en frères des salopards. Qu'on excuse le mot!»

30. Adolphe Chéron est député radical de la Seine et ancien sous-secrétaire d'État à l'éducation physique, jusqu'à la chute du gouvernement Chautemps en janvier 1934.

31. Anonyme, «Pour la protection de la main-d'œuvre française. Au syndicat du Personnel français de la Production Cinématographique», *la Cinématographie française*, n° 803, 24 mars 1934, p. 12.

32. Anonyme, «Pour la protection de la main-d'œuvre française», *op. cit.*

33. Anonyme, «Décret concernant les travailleurs étrangers en France», *la Cinématographie française*, n° 764, 24 juin 1933, p. 107.

Photo de plateau de *la Crise est finie* de Robert Siodmak, 1934.
Sont présents à l'image Albert Préjean et, en bas (le E), Danielle Darrieux.

La stratégie développée par les membres de la Fédération est la suivante : faire pression sur toute institution susceptible de limiter la présence de la main-d'œuvre étrangère. Nous avons pu constater la place que prenaient les producteurs, en tant qu'employeurs, dans ce combat. Les représentants de la Fédération vont donc plaider leur cause auprès de Bernard Natan³⁴. L'origine roumaine de ce dernier ne heurte pas les zéloteurs d'un cinéma français, du moins tant qu'il se trouve à la tête de Pathé. Dans les mois de mars et d'avril 1934, ces démarches se limitent à ces prises de contact. Mais le tournage de *la Crise est finie* en mai 1934, film de Robert Siodmak, éclairé par Eugen Schüfftan et produit par la Nero Film de Seymour Nebenzahl, deux autres exilés du Troisième Reich, cristallise autour de lui tous les enjeux de la Fédération. Lutte contre les étrangers, contrôle des maisons de production, information du public : la Fédération connaît alors une mobilisation sans précédent. Des dénonciations nominales initient le mouvement :

34. Anonyme, « Au Syndicat du Personnel Français de la Production Cinématographique », *la Cinématographie française*, n° 804-805, 7 avril 1934, p. 10.

Le Syndicat du Personnel Français de la Production Cinématographique va mener une campagne énergique, par tous les moyens, entre autres, par « réunions publiques » où seront exposés les faits qui se passent, comment les étrangers tournent et violent les lois du pays qui leur donne l'hospitalité, en citant les noms de sociétés, les titres de films, le nombre et les noms des étrangers y travaillant, prouvant ainsi que la raison sociale de « production française » octroyée à ces films est mensongère et qu'il y a tromperie vis-à-vis du public.³⁵

Henri Chomette, ancien collaborateur de Siodmak dans la coproduction *Autour d'une enquête*, mène la fronde, jusqu'à installer des banderoles « Siodmak, Go Home! » dans les studios Paramount³⁶. La manifestation de la fin du mois de mai 1934 ne se résume cependant pas à une histoire personnelle. Il s'agit de mobiliser directement le public, dans le double sens d'opinion publique et de public de cinéma :

Les artisans français du film ont décidé d'attirer l'attention du public sur leur situation que rendent de jour en jour plus difficile l'inaacceptable concurrence des étrangers accueillis en France et la scandaleuse carence des Pouvoirs Publics, pourtant depuis longtemps sollicités de réglementer plus justement l'emploi de la main-d'œuvre étrangère dans la production cinématographique française.

Les artisans français du film ont donc décidé une première démonstration publique. (...)

Debout, dans les cars, près de 400 artisans français du film firent connaître au public leur désir de travailler. Entre autres formules, on pouvait distinguer : « les travailleurs français du film crèvent de faim » ou « Peuple français, sauve le cinéma de ton pays », etc.

Cette démonstration sera vraisemblablement suivie par d'autres plus significatives encore.³⁷

La dernière phase de représentation est atteinte. Après l'industrie cinématographique, après les institutions publiques, c'est l'espace public que les membres de la Fédération investissent. Pourtant, le caractère vague des revendications, que l'on peut percevoir dans les slogans, est un préalable au déclin de la Fédération en tant que telle.

35. *Ibid.*

36. On trouve une preuve éclatante de l'impact de cette mobilisation dans un article paru dans *Paris-Midi* un mois après l'affaire : « Nous apprenons qu'on tourne présentement dans un studio parisien un film au titre et au sujet "Bien français"... Or le producteur de ce film est M. Apfelbaum, le directeur M. Hoxenstrasse, le premier assistant, M. Rosen, le décorateur M. Sussfrucht, l'opérateur M. Atchoum, le metteur en scène M. Doppelkuh, le scénariste M. Weisskopf, le compositeur M. Armermann, l'ingénieur du son M. Etelross, le dessinateur M. Arlekin et le pianiste M. Epuizut. Ainsi les étrangers peuvent travailler en France. La crise est finie... Bravo ! D'autant plus qu'autour de cet état-major pivotent une dizaine de personnes nées sur les bords de la Spree et qui complètent le personnel nécessaire à la fabrication de ce film français », citation extraite de « Qu'est-ce qu'un film français? », *Paris-midi*, cité dans Jean-Pierre Jeancolas, *Quinze ans d'années trente*, *op. cit.*, p. 104.

37. Anonyme, « Les artisans français du film manifestent », *la Cinématographie française*, n° 812, 26 mai 1934, p. 13.

Photographie de plateau du film *Nuit de Mai* (*Der junge Baron Neuhaus*) de Gustav Ucicky et Henri Chomette, 1934, production UFA.

Le déclin de la Fédération

Sa légitimité est écornée en premier lieu par le double jeu dont sont accusés ses principaux meneurs. Dans *Cinémagazine*, par exemple, l'«homme invisible» des «Potins de la semaine», relève ainsi qu'«un de nos plus jeunes et sympathiques metteurs en scène, frère d'un des plus grands d'entre eux, après avoir pris part à la manifestation organisée contre l'invasion des étrangers, est parti aussitôt pour Berlin, où l'appelait un engagement dans les studios de la U.F.A.»³⁸. Il s'agit vraisemblablement d'une attaque contre Henri Chomette, si engagé contre Siodmak, et qui tourne au même moment outre-Rhin *Nuit de Mai*, avec Gustav Ucicky, pour le compte de la UFA.

Au-delà de cet exemple, les rivalités individuelles minent la Fédération de l'intérieur. Nombreux sont les adhérents qui jouent sur deux tableaux. Tandis que d'un côté, ils espèrent profiter de la

38. «L'homme invisible», «Hé!... Hé!...», rubrique «Les potins de la semaine», *Cinémagazine*, n° 10, nouvelle série, 21 juin 1934, p. 1.

protection syndicale, ils travaillent de l'autre avec des étrangers. Ils peuvent ainsi profiter de l'expérience et du talent des techniciens allemands, par ailleurs enclins à accepter un salaire moindre³⁹. Des intermédiaires facilitent l'intégration des étrangers, au cas par cas, dans les équipes de film et les maisons de production françaises ou américaines⁴⁰.

Alors que la FNSAFF revendique 389 adhérents en avril 1935⁴¹, puis 387 en mai et juin de la même année⁴², d'autres sources, comme « Les Potins de la Semaine » de *Cinémagazine*, révèlent que les défections sont bien plus importantes :

Il y a un peu plus d'un an, s'est formé le Syndicat des chefs cinéastes, qui groupa assez vite un certain nombre de metteurs en scène. Malheureusement, jusqu'ici, il n'a fait montre que d'un objectif : l'élimination totale, ou peu s'en faut, des étrangers dans les studios parisiens. On sait quelle promenade chevaleresque eut lieu dernièrement aux Champs-Élysées⁴³. Cette dernière, toutefois, n'eut pas l'heur de plaire à tout le monde, et au sein du syndicat, les démissions commencent à pleuvoir...

D'autant plus que face au premier vient de se former le Syndicat général du spectacle rattaché à la CGT, forte de ses 800 000 membres. Celui-ci a pris très vite une certaine extension ; en font déjà partie : Germaine Dulac, Jean Grémillon, tandis que René Clair, Jean Renoir, Raymond Bernard, ont donné leur avis favorable. D'autre part, les jeunes, à peu près sans exception, ont adhéré à ce mouvement : autant Lara [sic], Jean Painlevé. (...) Il est certain que le Syndicat des chefs Cinéastes, qui se voit abandonné successivement par ses membres les plus influents, a trop souvent donné l'impression ces derniers mois de défendre les plus médiocres travailleurs dans nos studios, pourvu qu'ils fussent des nationaux...

Nous ne citerons qu'un fait : tout dernièrement le décorateur Lazare Meerson, qui fit les décors de films de presque tous les films de Feyder et de Clair, qui réside en France depuis plus de quinze ans et plus, s'est vu refuser le renouvellement de sa carte de travail, après avis défavorable du Syndicat.

On voit que l'Art avec un grand A semble être un peu trop le dernier souci de ces messieurs.⁴⁴

Le combat à outrance contre les étrangers, qui a fait la force de la Fédération tout au long du printemps 1934, contribue à la marginaliser. Ses membres multiplient les formules lapidaires de type : « Le Cinéma français a besoin d'un sang propre et généreux s'il ne veut pas mourir tout à fait »⁴⁵.

39. « Les compositeurs français mettent en garde les producteurs contre la *musique, marchandise gratuite*. La qualité doit toujours rester un article "français" », dans A. P. Richard « Dans nos syndicats », *la Cinématographie française, Technique et matériel*, n° 851, 23 février 1935, p. xii.

40. La Paramount a joué un grand rôle dans l'accueil des exilés. C'est cette maison qui distribue *la Crise est finie*, tandis que la Fox Europa d'Erich Pommer, exilé aux États-Unis, a produit *Liliom*, seul film français de Fritz Lang, et *On a volé un homme*, de Max Ophüls, en 1933.

41. Anonyme, « Marché des artisans du film », *la Cinématographie française, Technique et matériel*, n° 860, 27 avril 1935, p. xi.

42. Voir Anonyme, *la Cinématographie française, Technique et matériel*, n° 864, 25 mai 1935, p. xii et Anonyme, *la Cinématographie française, Technique et matériel*, n° 869, 29 juin 1935, p. xii.

43. Il s'agit ici de la manifestation de mai 1934.

44. « L'homme invisible », « Histoire de clans », rubrique « Les potins de la semaine ». *Cinémagazine*, n° 12, nouvelle série, 5 juillet 1934, p. 1.

45. Anonyme, « Les artisans français du film », *la Cinématographie française*, n° 864, 27 avril 1935, p. 11.

Un des premiers membres du SCCF, Jean Renoir, incarne le parti de ceux qui souhaitent associer objectifs corporatistes des metteurs en scène et défense de la main-d'œuvre française. En réunissant les metteurs en scène les plus prestigieux, ce syndicat constituait dans un premier temps un nœud de ces réseaux sociaux si importants à tisser pour une industrie dans laquelle les relations informelles ont une grande part. De là l'importance des cercles de connaissances créés dans des lieux de réunion comme les syndicats, où les membres peuvent échanger des informations entre privilégiés. Mais du fait d'une implication publique, voire politique, trop forte, la Fédération perd sa capacité à rassembler, au profit des réseaux tissés lors des tournages. En témoigne la lettre de démission de Jean Renoir, qu'il envoie à André Berthomieu, puis à tous les directeurs, après la manifestation des Champs-Élysées :

Mon cher Ami,

Je vous avais, l'autre jour, annoncé mon intention de donner ma démission au cas où l'assemblée ratifierait le projet de manifestation contre les Étrangers. (...) Mais je dois être conséquent avec moi-même et c'est pourquoi je prends la décision de me retirer sous ma tente et d'y attendre des jours meilleurs.⁴⁶

Vient ensuite la lettre de démission proprement dite :

Mes chers Camarades,

Je comprends parfaitement les motifs qui vous ont poussés à partager les vues des autres Syndicats de la Fédération en ce qui concerne le travail des Étrangers dans les studios français et à les aider dans cette lutte en décidant de participer avec eux à une manifestation publique.

La situation est tragique et les artisans français ont besoin de gagner leur vie. Si je me sépare de vous c'est parce que la lutte contre les étrangers de notre corporation me semble être un mauvais moyen pour améliorer la situation. (...)

C'est pourquoi, conséquent avec moi-même et voyant que je ne puis m'opposer à un courant que je crois faux mais qui est certainement très puissant, je préfère me retirer et je vous prie d'accepter ma démission. Avec mes sentiments amicalement sympathiques,

Jean Renoir.⁴⁷

De manière plus subtile, sur la carte des lieux de pouvoir du cinéma français, la Fédération n'apparaît plus comme un lieu de décision ou de formation d'équipes de film :

J'ai un peu tergiversé car, franchement, cela me fait de la peine de quitter une assemblée de bons camarades qu'il me sera maintenant beaucoup plus difficile de rencontrer. Un des avantages de ces Syndicats et non le moindre n'est-il pas de favoriser des relations amicales entre des gens qui sans cela ne se verraient jamais.⁴⁸

46. Lettre de Jean Renoir à André Berthomieu du 22 mai 1934, reproduite dans Jean Renoir, *Correspondance, 1913-1978*, Paris, Plon, 1998, p. 39.

47. Lettre de Jean Renoir à « Messieurs les Membres du Syndicat des chefs cinéastes français », du 23 mai 1934, cité dans *ibid.*, pp. 40-41.

48. Lettre de Jean Renoir à André Berthomieu, du 22 mai 1934, citée dans *ibid.*, p. 39.

Ce que recherchent Jean Renoir et les modérés de la Fédération, ce sont, outre les principes de protection des travailleurs, des lieux de sociabilité qui peuvent leur permettre de se retrouver entre professionnels du cinéma. Lorsque la logique de fermeture aux étrangers l'emporte sur l'ouverture entre collaborateurs, la Fédération perd sa raison d'être.

Les attaques xénophobes sont d'autant plus vaines qu'en 1934 une grande partie des exilés du printemps 1933 quitte le sol français. Joe May, le jeune Billy Wilder après *Mauvaise Graine*, Peter Lorre qui, au grand dam d'un auteur de *Cinémonde*⁴⁹, n'a pas été employé dans une production française, Fritz Lang, ou même Robert Siodmak, pour un temps, délaissent l'Hexagone pour Londres ou Hollywood. Le climat de chasse aux sorcières qu'entretiennent les allégations xénophobes finit par mettre à jour un paradoxe criant. La Fédération va en effet à l'encontre des intérêts des travailleurs qu'elle devait protéger :

On sait qu'il existe un Syndicat des Cinéastes français dont la principale occupation consiste à pourchasser les étrangers travaillant dans nos studios, producteurs y compris (!).

À un confrère qui s'indignait de cette campagne pour le moins inopportune, vu la crise actuelle, un nommé Sauvageot (?) appartenant audit Syndicat vient d'envoyer une longue lettre cherchant à expliquer les raisons de sa conduite.

Le malheur est qu'il s'agit là d'un charabia prétentieux mais à proprement parler illisible. À parcourir ce patras [*sic*] littéraire (?) on le pourrait croire écrit par un habitant de Berlin ou de Budapest depuis peu sur notre sol.

Alors on ne comprend plus...⁵⁰

Cette Fédération aux objectifs obsolètes, désormais dépassée par des syndicats plus puissants, comme la CGT, finit par abdiquer. Le 19 décembre 1936, son insertion dans la Confédération est entérinée⁵¹.

La brève histoire du Syndicat des Chefs Cinéastes Français, puis de la Fédération Nationale des Syndicats d'Artisans Français du Film, est un signe tangible de l'instabilité de cette période pour les travailleurs du cinéma français. L'ampleur des thèmes fédérateurs à l'origine de ces institutions (meilleure considération pour les metteurs en scène, protection contre la main-d'œuvre étrangère) ne peut être conservée, dès lors que la Fédération prend une dimension presque exclusivement xénophobe pendant l'année 1934. Les plus modérés, ceux qui s'y retrouvent pour des motifs purement corporatistes,

49. « Peter Lorre qui fut le "Maudit" vient de séjourner plusieurs mois à Paris et aucun producteur n'a eu l'intelligence de l'employer ! Maintenant il est trop tard, car l'excellent acteur vient de signer un contrat de cinq ans avec la "Columbia Pictures". (...) Une fois de plus, les producteurs français ont manqué de clairvoyance, de psychologie, d'intuition et de beaucoup d'autres choses encore que je n'ose pas dire ici ! », dans Anonyme, « Peter Lorre part pour Hollywood », *Cinémonde*, n° 294, 7 juin 1934, p. 455.

50. « L'homme invisible », « La paille et la poutre », rubrique « Les potins de la semaine », *Cinémagazine*, n° 19, 23 août 1934, p. 1.

51. Anonyme, « La Fédération nationale des Syndicats d'Artisans français adhère à la CGT », *la Cinématographie française*, n° 946, 26 décembre 1936, p. 66.

prennent d'autres directions, lorsque la Fédération perd sa fonction de lieu de sociabilité. Les nombreux films de Max Ophüls, l'éclairage d'Eugen Schüfftan pour *Quai des brumes*, les retours de Robert Siodmak ou de G.W. Pabst à partir de 1936, prouvent que la reprise économique, sur le temps long, ruine ces efforts de fermeture. Dans le cadre d'une industrie éclatée, capable néanmoins de fournir des films de rang international, la tentation était grande de créer des équipes de films réunissant les meilleurs talents, fussent-ils internationaux. Les logiques corporatistes ou les réflexes de défense des travailleurs autour de leur nationalité ne disparaissent pas pour autant. Ainsi, dans la seconde partie des années 1930, d'autres groupements syndicaux, tel le Conseil Syndical du « Cinéma Production Maîtrise » (USPF), dirigé par Fred d'Orengiani, protestent contre la main-d'œuvre étrangère dans le cinéma français. La création, l'apogée et le déclin de la Fédération n'est donc pas la preuve de l'échec des formes syndicales sur ce terrain politique. Il s'agit d'un moment particulier, celui de l'émigration allemande du printemps 1933, qui cristallise des logiques de délimitation et de protection précises, dans un contexte où les structures de cette institution n'ont pas eu le temps d'adaptation nécessaire pour assurer leur pérennité.