Le contrôle de la qualité cinématographique par l'État : L'expérience de la politique de Vichy (1941-1944)

State control of cinematographic quality: The experience of Vichy film policy (1941-1944)

Guillaume Vernet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3228>

DOI : 10.4000/leportique.3228

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 10 mars 2018

Pagination : 47-70

ISBN : 978-2-916332-43-7

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Guillaume Vernet, « Le contrôle de la qualité cinématographique par l'État : L'expérience de la politique de Vichy (1941-1944) », *Le Portique* [En ligne], 41 | 2018, document 3, mis en ligne le 01 juin 2019, consulté le 25 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3228> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.3228>

Ce document a été généré automatiquement le 25 mars 2021.

Tous droits réservés

Le contrôle de la qualité cinématographique par l'État : L'expérience de la politique de Vichy (1941-1944)

State control of cinematographic quality: The experience of Vichy film policy (1941-1944)

Guillaume Vernet

- 1 Les recherches menées sur la mise en place en France d'une politique du cinéma durant l'Occupation notent ponctuellement l'intérêt de Vichy pour la qualité de la production nationale¹. Dans son histoire sociale de la qualité cinématographique en France, Fabrice Montebello soulève l'importance de cet intérêt, reliant la « volonté de la puissance publique [...] de contribuer à la production de films de qualité » à plusieurs réalisations parmi lesquelles le Grand prix du film d'art français ou la création de l'Idhec, première école nationale de formation aux métiers du cinéma². Cet article souhaite approfondir le constat des premiers historiens de la politique cinématographique de Vichy et leur première interprétation par Fabrice Montebello en montrant que cette « volonté » a donné lieu à une véritable politique, préparée, justifiée et s'appuyant sur des outils et dispositifs concrets dont l'ambition était le contrôle de la qualité cinématographique. Il s'agira ici d'analyser les principaux enjeux de cette expérience alors inédite, qui constitue un jalon essentiel dans l'histoire du soutien de l'État aux films de qualité en France³.

Le cinéma français « sous le signe de la qualité »

- 2 L'organisation du cinéma français par le pouvoir politique dès après l'armistice, aujourd'hui bien connue, doit être envisagée comme un premier temps de la politique cinématographique menée durant l'Occupation. Avant d'envisager une production cinématographique de qualité, l'objectif prioritaire de Vichy est de faire exister

matériellement le cinéma français, mis en péril par l'occupation allemande. Les premières décisions du Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC) sont en effet essentiellement tournées vers la remise en marche de l'activité cinématographique. Il s'agit de redonner du travail aux professionnels de la production, d'alimenter les salles françaises et d'asseoir, par la création de nombreux instruments dédiés, l'industrie cinématographique sur des bases rationnelles par la création de nombreux instruments dédiés.

- 3 L'objectif semble atteint à l'issue de la première année et un nouveau cap est alors défini par les responsables politiques. Aux premières mesures obéissant à une logique matérielle et quantitative succède une politique principalement orientée vers le contrôle de la qualité des films. Le compte rendu dans *Le Film* du bilan de la première année du COIC par son directeur Raoul Ploquin en décembre 1941 précise cette rupture. Celui-ci oppose à « la production 1941, qui aura prouvé la vitalité physique de l'industrie cinématographique française », la production 1942, placée « sous le signe de la qualité », qui « prouvera sa valeur spirituelle »⁴. En mai 1942, l'allocution prononcée par Ploquin et Louis-Émile Galey, nouvellement nommé directeur général du cinéma, marque plus encore ce virage :

Cette production cinématographique de 1941-1942 a suscité bien des commentaires. Mais elle a eu un mérite qui lui fait pardonner ses défauts : elle a existé. [...]. Il est sans doute facile de critiquer les œuvres qui ont été réalisées au cours de la saison dernière et dont certaines ne répondent pas à tous les desiderata de qualité à laquelle le cinéma français nous avait habitués. Mais il ne faut pas oublier dans quelles conditions se fit cette reprise, et quels risques avaient à courir les hommes courageux et entreprenants qui osaient se lancer dans la production sans savoir si leurs films pourraient s'amortir, sans savoir s'ils auraient les matériaux nécessaires à l'édification des décors [...] Le Service du cinéma et le COIC ont fait tous leurs efforts pour que l'activité de la production cinématographique française puisse être maintenue. En retour, nous avons le droit d'exiger des producteurs que ceux-ci prennent entièrement à cœur la mission qui leur est dévolue. Il ne suffit pas de faire des films dans un but de spéculation pure. Il faut que ceux-ci répondent à des exigences de qualité, tant sur le plan technique et artistique que sur le plan spirituel et national⁵.

- 4 Dès la fin de l'année 1941, ce discours devient omniprésent dans les déclarations des responsables politiques. Comment expliquer sa condensation à ce moment ? L'amélioration des conditions matérielles de la production est un premier élément de réponse mais la principale explication est à chercher dans la nomination de Galey à la tête du Service du cinéma en novembre 1941 (en lieu et place de Guy de Carmoy) et, plus exactement, dans la réorientation politique du cinéma français qu'elle concrétise⁶. Les premières interventions de Galey sont immédiatement consacrées à l'amélioration de la qualité de la production nationale qu'il présente comme sa principale mission :

En collaboration avec Raoul Ploquin, qui reste le chef de la corporation, je me propose de relever le niveau du cinéma français [...] Je sais mieux que quiconque tout ce que cette formule peut avoir de prétentieux et de flou [...]. Je ne peux pas faire de cas d'espèce, mais vous serez d'accord avec moi pour penser que certaines bandes ont pu faire douter, à l'étranger, ou bien de la « qualité » de notre culture, ou bien de notre esprit, ou bien, plus simplement, et plus généralement, de notre bon goût. Mon rôle, ici, est d'apporter un remède à cela⁷.

Illustration 1. Portrait de Louis-Émile Galey. Ciné-mondial, 14 novembre 1941.

- 5 Cette orientation nouvelle trouve une concrétisation institutionnelle dans la réorganisation politique du cinéma français au printemps 1942 qui voit la création d'une Direction générale de la cinématographie nationale à la tête de laquelle est nommée Galey, sous l'autorité directe du chef du gouvernement et ministre de l'Information, Pierre Laval⁸. La Direction générale du ciném reçoit officiellement, avec des moyens accrus, les mêmes attributions que le Service du cinéma, déjà chargé d'« orienter la production cinématographique »⁹. Le nouveau texte décharge la Direction générale de l'élaboration de « toutes mesures de réglementation », asseyant une nette distinction entre la gestion d'ordre professionnel, dévolue au COIC, et la gestion d'ordre politique du cinéma français, dévolue à la Direction générale. L'organisme et son projet d'orientation du cinéma français vers la qualité incarnent l'extension du contrôle autoritaire de la politique de Vichy à toutes les activités jusqu'à la qualité cinématographique. L'ambition de contrôler la qualité participe en effet du projet de Vichy, s'inscrivant dans la « politique d'encadrement total de la société » définie par Paul Marion, responsable des services de l'Information à partir de février 1941 (et qui reste dans le cabinet ministériel jusqu'à la fin du régime)¹⁰.
- 6 On sait que la politique cinématographique de Vichy concrétise nombre de propositions émises durant les années 1930. Il en est de même s'agissant du contrôle de la qualité cinématographique. Fabrice Montebello a proposé de voir les années 1930 comme le moment de l'apparition d'un nouveau contexte, lié à la transition du muet au parlant, où « le public, la critique et l'État se montrent beaucoup plus soucieux qu'auparavant de la qualité cinématographique »¹¹. Dans ce contexte, l'intervention de l'État se justifie d'abord par la nécessité d'endiguer la crise qui suit l'introduction du parlant puis, dans la seconde moitié de la décennie, par la volonté d'encourager la réalisation de films à l'ambition internationale afin de pérenniser le succès international récent des films de Marcel Carné, Julien Duvivier, Jacques Feyder ou Jean Renoir. Cette préoccupation

trouve une place non négligeable dans les discours sur le cinéma de la période¹² et est également au cœur des premières expertises de l'industrie cinématographique par les responsables politiques, parmi lesquelles les rapports de Maurice Petsche (1935), Guy de Carmoy (1936) et l'enquête parlementaire de Jean-Michel Renaitour (1937)¹³. Ces propositions inspirent même largement la politique de Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts chargé du cinéma sous le Front populaire¹⁴. Toutefois, sa politique bute sur les réticences du ministère des Finances et du Sénat et sur celles des acteurs du champ cinématographique. En effet, au-delà des positions de principe, ceux-ci ne semblent pas prêts à accepter les implications d'une telle politique. Le pouvoir de Vichy passera outre ces réticences en concrétisant pour la première fois nombre des propositions d'avant-guerre et en les imposant aux professionnels du cinéma.

Les moyens d'une politique nouvelle

- 7 Pour contrôler la qualité cinématographique, la Direction générale du cinéma met au point un ambitieux programme qui est aujourd'hui méconnu. Outre les créations de l'Idhec et du Grand prix du film d'art français, qui n'en sont que des moyens secondaires, ce programme privilégie deux moyens. Le premier est l'élimination ou la censure qui sélectionne les hommes autorisés à réaliser les films de la production nationale. Le second est le soutien de certains films reconnus comme d'« intérêt national ».
- 8 Alors qu'il est interrogé à sa prise de fonction en novembre 1941, Galey n'hésite pas à faire de la censure l'un des principaux moyens de sa politique. Il s'en explique : « Je veux (et je lutterai pour défendre cette idée contre tout le monde), que la France ait un cinéma sain, mais sans pudibonderie exagérée. Je ne pense pas tellement que le choix du sujet soit essentiel, mais la façon dont il est traité [...] »¹⁵. Ici, Galey annonce sa volonté d'alléger le poids de la censure de Vichy sur les films français. Mais, plus encore, il s'agit pour lui de repenser l'objet du contrôle des films par l'État, qui devrait surtout porter sur leur qualité, et d'affirmer d'emblée ce qui sera l'un des deux principaux moyens de sa politique : l'élimination ou la « censure de qualité » comme l'évoqueront les contemporains¹⁶.
- 9 Celle-ci est rendue possible par le contingent de production qui, à partir du printemps 1942, détermine drastiquement le nombre de films devant être réalisés au cours de la saison et les producteurs qui auront à charge de les mettre en œuvre. Si les contingents de production permettent en ces temps de pénuries une utilisation rationnelle de la pellicule et l'alimentation cohérente du marché, ils permettent également de limiter l'accès à la création à quelques hommes et de concentrer les moyens disponibles sur un nombre limité de projets, ainsi sélectionnés par le pouvoir¹⁷.
- 10 Le choix des producteurs français bénéficiaires des précieuses licences de production est la première mission confiée à Galey et c'est en tant que rouage de la politique de qualité vichyste que lui et Ploquin présentent ce premier contingent qui doit permettre d'« obtenir la qualité qui, trop souvent, a fait défaut à la production 1941 »¹⁸. Si pour le redémarrage du nouveau cinéma français de Vichy, « il fallait utiliser toutes les bonnes volontés présentes »¹⁹, la production 1942-1943 repose quant à elle sur une sélection drastique puisqu'à partir de ce moment, annoncent-ils, « [l]es producteurs qui ne se plieront pas aux règles de qualité matérielles et spirituelles indispensables au renom du

cinéma français seront impitoyablement éliminés »²⁰. Le premier contingent prévoit la réalisation de soixante-douze longs métrages par quarante-trois sociétés de production²¹.

- 11 Le deuxième contingent, pour la saison 1943-1944, radicalise ce souci du contrôle de la qualité des films. Il ne prévoit plus la réalisation que de trente longs métrages répartis entre onze groupements de producteurs et de distributeurs²² et ces films sont maintenant soumis à un contrôle exercé avant leur réalisation par une « commission spéciale » nommée « censure de qualité » ou « censure à la qualité ». Composée de Galey, de l'écrivain Paul Morand, président de la Commission de censure et de l'auteur dramatique et scénariste Marcel Achard, représentant du comité directeur du COIC, cette commission est chargée de « donner son accord sur tous les sujets devant être réalisés pendant la campagne prochaine » et « d'arbitrer les différends d'ordre artistique qui pourraient surgir entre les coproducteurs »²³.
- 12 Le second moyen privilégié par la Direction générale du cinéma pour contrôler la qualité des films français est le soutien de certains films reconnus comme d'« intérêt national ». Ainsi, ces films pourront être protégés de certaines restrictions et de la rigueur du contingent de production dont ce soutien constitue le pendant positif.
- 13 Dès décembre 1941, Ploquin annonce la mise en chantier d'un ensemble de six à huit « films de qualité » qui seront « encouragés financièrement par l'État »²⁴. Il précise qu'il s'agit d'une initiative de Galey qui en conçoit les contours dès sa nomination à la tête du Service du cinéma, parallèlement à la préparation du premier contingent, et définit les premiers films devant en bénéficier. L'attribution du soutien aux films d'« intérêt national » figure d'ailleurs précisément parmi les missions du Service du cinéma chargé d'encourager « la réalisation de films ayant un intérêt national »²⁵. Dans leur présentation du premier contingent, Galey et Ploquin le répètent : « Le gouvernement du maréchal Pétain est prêt à encourager une production cinématographique française d'envergure et de qualité, digne de notre patrimoine artistique, et reflétant le vrai visage, les vrais talents de notre pays »²⁶.
- 14 L'historiographie a limité le soutien financier accordé durant la guerre par la Direction générale du cinéma à la production documentaire²⁷ et d'animation²⁸. Comment fonctionne concrètement ce soutien qui concerne donc les longs métrages de fiction au même titre que les courts métrages documentaires et d'animation ? Il s'agit d'une avance à la production, accordée le plus souvent avant le tournage du film et dont les conditions sont fixées dans un contrat de participation financière de l'État à la production²⁹. Je n'ai pas trouvé la trace de l'existence d'une commission chargée de sélectionner les films devant être soutenus. L'hypothèse la plus crédible semble renvoyer cette sélection, comme celle des producteurs autorisés à mettre en œuvre les films de la production nationale, vers l'arbitraire et le fait du prince, opérée entre les bureaux de la Direction générale et du ministère de l'Information. Le nombre de longs métrages bénéficiant de ces avances correspond aux objectifs annoncés puisque vingt-quatre longs métrages sont ainsi soutenus en trois années, de juin 1942 à juin 1944³⁰.
- 15 Pour la première saison, les avances consenties pour chacun des films choisis vont de neuf cent mille à 2,5 millions de francs. Les films les plus soutenus le sont à hauteur d'un quart du devis présenté. À partir de la deuxième saison, la valeur des avances consenties augmente, variant de 1 à 4 millions de francs, en lien avec l'inflation des coûts de production et la volonté croissante de soutenir plus encore les films sélectionnés. À partir du printemps 1942, par ces avances, l'État met en place pour la

première fois un dispositif lui permettant de participer directement au financement de certains longs métrages de fiction sélectionnés sur critère de qualité³¹.

- 16 Les procès-verbaux du Comité d'attribution des avances à l'industrie cinématographique permettent de préciser la différence entre les avances attribuées par le Crédit National (créées par la loi du 19 mai 1941) et celles accordées par la Direction générale. Ils confirment que « [...] le comité vise la recherche de l'équilibre financier avant la qualité [...] » et que « [s]es principales préoccupations [...] restent avant tout le souci d'assainissement économique de la profession et la sauvegarde des intérêts du Trésor »³². Le soutien apporté par le Crédit National est certes sélectif et la qualité des projets soumis y est logiquement considérée, mais le critère privilégié reste la viabilité économique du film et de ses initiateurs, ce qui lui permet d'ailleurs de soutenir environ un quart des films réalisés durant la période³³. Toutefois, bien qu'elles participent en premier lieu à la rationalisation économique de la filière, ces avances contribuent aussi à la politique de qualité vichyste en renforçant souvent les décisions de la Direction générale. Le comité précise d'ailleurs avoir porté un intérêt plus important en 1943 à « la qualité des films auxquels il réserve sa participation », citant notamment les avances accordées à des films déjà soutenus par la Direction générale (*Les Visiteurs du soir*, *Le Baron fantôme* ou *Le ciel est à vous*)³⁴.
- 17 Le premier est le critère de qualité idéologique. Certains de ces films sont encouragés parce qu'ils mettent en forme les grandes idées défendues par le régime de Vichy, au même titre que les nombreuses bandes documentaires que la Direction générale soutient également. Les plus engagés sont Mermoz, hagiographie du célèbre pilote, et *Le Carrefour des enfants perdus*, film célébrant le relèvement de la jeunesse³⁵. Figurent également dans ce corpus *Monsieur des Lourdines*, mélodrame provincial d'après Alphonse de Châteaubriant, qui constitue le parfait modèle du discours-roi du « retour à la terre », *Le Bal des passants*, autre mélodrame incarnant certes fois la politique nataliste de Vichy en stigmatisant l'avortement, *Échec au Roy* et *Paméla*, deux films en costumes aux thèses nationalistes, et encore *La Grande Meute*, énième mélodrame inscrit au cœur de la bourgeoisie provinciale au moment de la débâcle de 1940. Ces films sont plutôt modestes économiquement puisque la plupart ont un devis moins élevé que les autres films du corpus. Ils sont réalisés par des metteurs en scène débutants, peu actifs ou proches de la Révolution nationale (tels Léo Joannon, partisan du national-socialisme et Pierre de Hérain, beau-fils du maréchal Pétain), et ne brillent ni par les autres membres de l'équipe de réalisation ni par leur distribution.
- 18 Le deuxième est le critère de qualité stylistique associé au style personnel de l'auteur³⁶. La politique de qualité vichyste repose sur ce critère, qui renvoie à des conceptions établies dans le champ critique depuis au moins les années 1920³⁷ mais, en accord avec la représentation dominante à l'époque, la catégorie de l'« auteur » ne s'y réduit pas aux metteurs en scène, s'étendant aux producteurs, aux scénaristes voire aux décorateurs et aux chefs opérateurs, considérés alors comme les coauteurs potentiels des films français. Qui sont les hommes que Vichy souhaite protéger des contraintes de l'Occupation afin qu'ils puissent s'exprimer le plus librement (dans les limites politiques acceptables) ? Il s'agit de ceux qui ont été les plus reconnus avant-guerre par les critiques et le public, qui ont même porté haut les couleurs du cinéma français dans les festivals internationaux et sur le marché international et qui ont choisi de rester en France pour participer à la renaissance du cinéma national après l'armistice. Après les départs de Jean Renoir, Julien Duvivier, René Clair et Jacques Feyder, Marcel Carné et

Jacques Prévert sont donc légitimement les principaux auteurs encouragés par Vichy qui soutient financièrement *Les Visiteurs du soir* et *Les Enfants du paradis* mais également *Lumière d'été* (coécrit par Prévert). À leurs côtés, figurent Jean Grémillon, Sacha Guitry, Charles Spaak, Serge Pimenoff ou encore André Barsacq. Il s'agit également de personnalités déjà reconnues avant-guerre à qui Vichy souhaite désormais confier des moyens de nouvelle ampleur (Jean Delannoy, Christian-Jaque, Christian Matras ou André Paulvé) et, enfin, de jeunes prometteurs qui doivent être encouragés (Robert Bresson, Louis Daquin, Max Douy ou Louis Page).

Illustration 2. Photographie de tournage de *Lumière d'été*, 1942.

Illustration 3. Photographie de promotion des Visiteurs du soir, 1942.

- 19 L'importance accordée au style personnel explique l'hétérogénéité apparente du corpus des films d'« intérêt national » mais celui-ci est tout de même traversé par une tendance identifiable liée à un troisième critère de qualité privilégié par la Direction générale : le critère de qualité technique. À un moment où la liberté de création est restreinte, même pour des films soutenus par le régime de Vichy, l'ambition réclamée par la Direction générale passe en effet surtout par la recherche d'une grande qualité technique. Celle-ci est associée à la concentration d'importants moyens matériels (costumes, décors, figuration, appareillage technique) qui s'expriment particulièrement dans des productions dédiées au spectaculaire, véritables affronts aux contraintes du temps et actes d'« héroïsme »³⁸. Les Visiteurs du soir, Pontcarral, colonel d'empire, La Malibran, Le Bossu sont les représentants de ce modèle, dont on doit encore rapprocher d'autres films réalisés à ce moment tels Vautrin, L'Éternel Retour, Le Comte de Monte-Cristo, Félicie Nanteuil ou Carmen³⁹. Dans les discours des responsables politiques, cet héroïsme se mesure principalement à son coût. Si le modèle ainsi privilégié provoque la grogne des producteurs et metteurs en scène n'ayant pas les moyens ou l'envie de l'appliquer ou n'étant pas jugés aptes à le faire, Galey trouve un allié naturel en la personne d'André Paulvé, producteur de L'Éternel Retour, des Visiteurs du soir et initiateur des Enfants du paradis, qui se spécialise dans la production de ces films « héroïques ».

LE MOYEN-AGE RESSUSCITÉ DANS "LES VISITEURS DU SOIR"

Le nouveau film que Marcel Carné réalise actuellement aux studios de Saint-Maurice, *Les Visiteurs du Soir*, production André Paulvé, dont le sujet, comme on le sait, se déroule en plein Moyen-Âge, a nécessité, entre autres, la reconstitution fidèle d'un château-fort. La photo ci-dessus, prise lors de l'édification de ce dernier, montre avec évidence l'ampleur des travaux réalisés, et du souci d'exactitude de l'architecte-décorateur Wakhéwitch. Ce décor donne une impression absolue de vérité et de vraisemblance historique.

Ajoutons que la qualité du film de Carné ne résidera pas seulement dans l'ampleur et le formidable effort de mise en scène, mais également dans la profonde originalité du sujet à l'atmosphère merveilleuse et fantastique. On peut augurer que *Les Visiteurs du Soir* représentera l'un de films les plus importants et les plus grandioses qui ait jamais été réalisé en France.
(Photo Discina)

Illustration 4. Le tournage des Visiteurs du soir. Le Film, 1^{er} août 1942

La qualité cinématographique comme « intérêt national »

- 20 L'expérience du contrôle de la qualité cinématographique initiée à partir de la fin de l'année 1941 par Vichy répond avant tout à une ambition politique, qui vient complexifier la thèse dominante d'un cinéma français de fiction déconnecté de toute propagande politique durant la guerre⁴⁰.
- 21 Les documents internes au COIC ou à la Direction générale attestent cette conception selon laquelle « [l]a création de films français de qualité présente un intérêt national » ou qu'« [u]n film de qualité est un agent de propagande extrêmement efficace qui contribue au prestige de la France »⁴¹. Il en est de même des déclarations des responsables politiques puisque pour Galey, le cinéma est avant tout « un outil de propagande de la pensée française » et « chaque film est un ambassadeur »⁴² chargé de défendre « l'honneur du pavillon »⁴³. Galey et Ploquin le rappellent d'ailleurs en conclusion de leur présentation du contingent 1942-1943 : « [n]ul ne doit perdre de vue que le cinéma est un élément primordial de la propagande nationale. Chacun doit penser au rôle national et social que doit jouer le cinéma dans l'œuvre de redressement de notre pays »⁴⁴.
- 22 L'affirmation de plus en plus explicite de la recherche de la qualité par les responsables politiques de Vichy ne doit pas être déliée de l'idée de « propagande par le film », dont la théorie et la pratique sont alors la principale mission de Direction générale du cinéma de Galey.
- 23 La Direction générale incarne le virage de l'année 1942 qui voit l'industrie cinématographique considérée par le pouvoir comme une « industrie de propagande sans rivale dont la portée dépasse de loin celle de la radio et de la presse [qui] méritait,

dans le mouvement de la Révolution nationale, d'être rapidement organisée »⁴⁵. En avril 1942, au moment où le régime de Vichy se radicalise (où Laval fait son retour à la tête du gouvernement et occupe également les fonctions de ministre de l'Information), ce nouvel organisme, placé sous l'autorité directe de Laval, concrétise une relation renforcée entre le cinéma et le pouvoir⁴⁶, alors que la propagande était déjà une des attributions principales du Service du cinéma. C'est à la Direction générale que revient la charge de la production et de la diffusion des courts et moyens métrages de propagande dits « d'intérêt national » (vichyste, anti-alliée, proallemande). C'est elle qui doit répartir le budget alloué à la production et à la diffusion de ces films dans le budget général du ministère de l'Information. C'est elle, enfin, qui doit engager les réalisateurs et les producteurs de ces films⁴⁷.

- 24 Logiquement, l'homme chargé d'assumer ses responsabilités est un homme d'organisation politique, spécialiste des questions de propagande⁴⁸. Né en 1904, Galey étudie l'architecture aux Beaux-Arts de Paris. Il participe dès 1930 à la création d'Esprit aux côtés d'André Deléage, Georges Izard et Emmanuel Mounier. Après l'obtention de son diplôme, il choisit de se consacrer à la politique. En 1933, il devient le bras droit d'Izard à la tête de la Troisième force (chargé de la propagande), prolongement politique des principes définis par Esprit. Il travaille jusqu'en 1938 en relation avec divers groupes politiques de jeunesse d'horizons différents. C'est par ces contacts qu'il rencontre Paul Marion. Démobilisé en août 1940, il participe à la fondation d'un mouvement de jeunes en zone libre, les Compagnons de France, spécialement chargé par le secrétariat général à la Jeunesse de « répandre dans la jeunesse les principes de la Révolution nationale »⁴⁹. Homme de gauche dans les années 1930, il se rallie à ce moment à Pétain. En 1941, il devient le représentant en zone occupée de Marion nommé secrétaire général à l'Information. En septembre 1941, il remplace de Carmoy à la tête du Service du cinéma. Ce sont ces responsabilités à la tête des mouvements de jeunesse politique et son expérience de la propagande qui le mènent alors au cinéma. La nomination de Galey en septembre 1941 correspond d'ailleurs à l'amorce du virage de la politique cinématographique de Vichy précédemment décrit, où le cinéma est maintenant annexé à un projet avant tout politique. Pour remplacer de Carmoy, qui est un économiste, Marion choisit Galey. Il le préfère alors au critique fasciste reconnu Robert Brasillach parce qu'il est un proche mais surtout parce qu'il est un homme d'organisation politique, spécialiste des questions de propagande. Galey intègre alors à l'Information une équipe composée de « professionnels de la propagande qui avaient déjà une longue expérience politique, et des idéologues du rassemblement national »⁵⁰. Les premières déclarations de Galey ne laissent guère planer de doute sur la conception de son rôle : « On a, à mon sens, un peu trop négligé, ces dernières années, cette évidence que le cinéma est un outil de propagande de la pensée française [...] »⁵¹.

Illustration 5. Le ciel est à vous, film d'« intérêt national ». *Comœdia*, 28 août 1943.

- 25 La politique de qualité vichyste répond avant tout à une ambition politique, en proposant le déplacement d'une propagande explicite vers une propagande implicite prise en charge par la seule qualité des films, considérée alors comme une démonstration de force⁵². Ce dessein participe de la légitimation de Vichy puisque les films français doivent valider la politique d'épuration du cinéma français et sa renaissance sous les auspices de la Révolution nationale, en démontrant particulièrement sa capacité à atteindre malgré la guerre le niveau des films de la concurrence internationale. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'objectif partout répété de « rejoindre en qualité certaines des œuvres d'avant-guerre qui avaient porté sur les écrans du monde entier le renom du cinéma français »⁵³. C'est avec cette voie que souhaitent renouer les responsables du cinéma français, afin de montrer que Vichy a su accomplir ou concrétiser les ambitions internationales d'avant-guerre.
- 26 Dans le contexte de guerre, où le cinéma français est exclusivement destiné au marché national, cette volonté est d'abord symbolique. Toutefois, le projet de la Direction générale est un projet chargé de « préparer l'avenir »⁵⁴, au même titre que le projet politique de Vichy. Son ambition est donc également de faire du cinéma français, une fois la guerre terminée et le marché international de nouveau ouvert, l'un des meilleurs du monde⁵⁵. C'est ce que précise la conclusion d'un rapport interne au COIC vraisemblablement rédigé à l'automne 1941 pour préparer les mesures destinées à « permettre aux producteurs de réaliser des films de grande qualité »⁵⁶. Ces dernières sont ainsi considérées comme nécessaires « si le gouvernement estime que le cinéma français doit conquérir, dans le monde, la place qui devrait être la sienne, une des deux premières sinon la première »⁵⁷. Parmi les « concurrents » internationaux ciblés figurent les cinématographies des régimes fascistes allemand et italien qui, par une politique également autoritaire, ont profité de la guerre pour se développer et

menacent le cinéma français jusque sur son propre territoire. Mais, c'est surtout contre le cinéma américain que se construit ici la politique cinématographique de Vichy, comme l'atteste la conclusion du rapport entièrement consacrée au modèle hollywoodien :

Le cinéma des États-Unis est le premier du monde, tant pour la quantité que pour la qualité des films produits. Il doit cette situation privilégiée à l'importance exceptionnelle de son marché cinématographique. [...] Aussi n'est-il pas rare de voir produire à Hollywood des films dont le coût ressortirait en France à vingt ou vingt-cinq millions, quand les producteurs disposent de tels moyens financiers, comment ne réaliseraient-ils pas des films de grande qualité ? Depuis l'avènement du parlant, les pays européens, enfermés dans des frontières plus étroites, ne peuvent compter sur un marché aussi étendu que celui des États-Unis. Ils doivent donc ou se résigner à abandonner la compétition, ainsi que tous les avantages d'ordre moral que celle-ci comporte, ou accepter d'apporter à la production des films de qualité, l'aide que celle-ci mérite⁵⁸.

- 27 En insistant sur l'incapacité pour les cinématographies européennes de lutter contre le cinéma américain depuis le passage au parlant, cette conclusion permet de comprendre comment l'expérience politique de Vichy a concrétisé les ambitions internationales des propositions d'une intervention de l'État avant-guerre et dessiné les contours d'un modèle politique susceptible de permettre de manière durable la réalisation de films français capables d'affronter la concurrence des films américains. À la Libération, l'importance de la nouvelle lutte à mener contre Hollywood, associée à la qualité unanimement saluée de la production de guerre, justifiera la large appropriation de ce modèle politique par les acteurs du champ cinématographique. Ces derniers n'évoqueront jamais explicitement l'expérience de Vichy mais ne cesseront de débattre des modalités d'un soutien de l'État aux films de qualité jusqu'à son institutionnalisation par la deuxième loi d'aide en 1953. L'importance de l'expérience de Vichy pour l'historiographie se situe ici : elle est la matrice refoulée du modèle politique aujourd'hui indissociable du cinéma français et de sa résistance face au cinéma américain.

Longs métrages bénéficiaires de l'avance à la production de la Direction générale du cinéma (1942-1944)

Plan annuel de	Titre	Société de production	Metteur en scène	Date de signature du contrat	Montant du devis déclaré (en francs)	Montant de l'avance accordée (en francs)	Montant de l'avance du Crédit National (en francs)
1942-1943	Les Cadets de l'océan	Gaumont	Jean Dréville	juin 1942	5 078 460	1 000 000	2 000 000
	Lumière d'été	Discina (André Paulvé)	Jean Grémillon	août 1942	10 749 400	2 000 000	6 500 000
	Les Visiteurs du soir	Discina (André Paulvé)	Marcel Carné	août 1942	19 699 820	2 000 000	6 000 000

	Pontcarral, colonel d'empire	Pathé	Jean Delannoy	sep-tembre 1942	9 418 000	2 000 000	4 709 000
	Monsieur des Lourdines	Pathé	Pierre de Hérain	no-vembre 1942	7 613 354	2 000 000	3 474 000
	Mermoz	PFC	Louis Cuny	no-vembre 1942	3 450 000	900 000	-
	Le Baron fantôme	Consortium des Productions de Films	Serge de Poligny	non renseigné	7 656 036	2 000 000	5 566 000
	Adémaï, bandit d'honneur	Prisonniers Associés	Gilles Grangier	février 1943	5 693 470	1 500 000	-
1943-1944	Le Carrefour des enfants perdus	MAIC	Léo Joannon	août 1942	11 125 550	3 000 000	3 500 000
	Le ciel est à vous	Films Raoul Ploquin	Jean Grémillon	mai 1943	15 434 605	4 000 000	6 500 000
	La Malibran	Sirius	Sacha Guitry	juillet 1943	7 991 573	1 500 000	4 000 000
	Voyage sans espoir	Les Films Roger Richebé	Christian-Jaque	août 1943	9 211 419	2 000 000	5 000 000
	Le Bal des passants	UTC	Guillaume Radot	sep-tembre 1943	7 903 139	3 000 000	3 000 000
	Échec au Roy	Société Universelle de Films	Jean-Paul Paulin	sep-tembre 1943	10 605 401	3 000 000	2 500 000
	Premier de cordée	Pathé	Louis Daquin	oc-tobre 1943	13 500 000	3 500 000	-

Les Petites du quai aux fleurs	Cimep	Marc Allégret	engagement sans contrat	non renseigné	1 275 000	-
Le mort ne reçoit plus	Cimep	Jean Tarride	engagement sans contrat	non renseigné	1 725 000	-
Blondine	Gaumont	Henri Mahé	dé-cembre 1943	2 560 250	1 000 000	-
Le Bossu	Jason/ Regina	Jean Delannoy	dé-cembre 1943	17 999 500	3 000 000	-
Sortilèges	Les Moulins d'or	Christian-Jaque	février 1944	23 012 287	2 000 000	6 500 000
Louis XIV (non réalisé)	Discina (André Paulvé)	Marcel L'Herbier	mars 1944	50 000 000	4 000 000	-
La Grande Meute	Industrie cinématographique	Jean de Limur	mars 1944	14 272 426	4 000 000	-
Paméla	SPC	Pierre de Hérain	mai 1944	14 835 600	3 000 000	-
Les Dames du Bois de Boulogne	Films Raoul Ploquin	Robert Bresson	juin 1944	11 193 690	2 000 000	4 000 000

28 Sources :

- Divers états récapitulatifs des avances attribuées, copie des contrats de participation financière de l'État, correspondance de la Direction générale du cinéma (1943-1947), Archives Nationales, F/42/111.
- Procès-verbaux des séances du Comité d'attribution des avances à l'industrie cinématographique (1941-1946), Archives Nationales, F/42/127.

NOTES

1. Paul LÉGLISE, *Histoire de la politique du cinéma français*, tome 2, *Le Cinéma entre deux républiques*, Paris, Lherminier, 1977 ; François GARÇON, *De Blum à Pétain : cinéma et société française [1936-1944]*, Paris, Le Cerf, 2008 (1^{ère} éd. 1984) ; Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma français sous l'Occupation : le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Paris, Perrin, 2002 (1^{ère} éd. 1989).
2. Fabrice MONTEBELLO, *Le Cinéma en France : depuis les années 1930*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 37-38.
3. Cette expérience a été plus précisément étudiée dans le premier chapitre de ma thèse de doctorat. Guillaume VERNET, *Aux origines d'un discours critique : la « tradition de la qualité » et la « qualité française »*. *La bataille de la qualité ou la mise en place du soutien de l'État aux films de qualité en France (1944-1953)*, thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Laurent Le Forestier, Université Rennes 2, 2017.
4. Anonyme [Pierre AUTRÉ], « Le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique a fêté son premier anniversaire. Le bilan d'un an de travail », *Le Film*, n°29, 6 décembre 1941, p. 22. Souligné dans le texte. L'auteur de cet article, qui rend compte d'une conférence de Raoul Ploquin, comme de nombreux autres articles comparables dans *Le Film*, créé pour être l'organisme de liaison officiel entre le COIC et les professionnels du cinéma, est Pierre Autré, responsable du service de presse du COIC. Ses archives conservées par la Cinémathèque française témoignent aujourd'hui de cette activité.
5. Louis-Émile GALEY et Raoul PLOQUIN, « Le contingent de la production française 1942-1943 est fixé », *Le Film*, n°40, 9 mai 1942, p. 2.
6. Le Service du cinéma est alors l'organisme d'État en charge du cinéma.
7. Jean GUIGO, « Une énergie, un beau programme », *Ciné-mondial*, n°5, 14 novembre 1941, p. 3.
8. Je la désignerai ici « Direction générale du cinéma » comme on le fait régulièrement à l'époque.
9. Note de service n°8 du Service du cinéma, 14 mars 1942. Citée dans Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, op. cit., p. 54.
10. Denis PESCHANSKI, « Vichy au singulier, Vichy au pluriel : une tentative avortée d'encadrement de la société (1941-1942) », *Annales*, vol. 43, n°3, 1988, p. 639-661.
11. Fabrice MONTEBELLO, *Le Cinéma en France*, op. cit., p. 10 ; Fabrice MONTEBELLO, « Des films muets aux films parlants : naissance de la qualité cinématographique », *Politix : revue des sciences sociales du politique*, vol. 16, n°61, 2003, p. 51-80.
12. Christophe GAUTHIER, « De quelques origines culturelles de la Qualité française », dans Christophe GAUTHIER, Anne KERLAN et Dimitri VEZYROGLOU (dir.), *Loin d'Hollywood : cinématographies nationales et modèle hollywoodien (France, Allemagne, URSS, Chine, 1925-1935)*, Toulouse/Paris, La Cinémathèque de Toulouse/Nouveau Monde, p. 183-199.
13. Paul LÉGLISE, *Histoire de la politique du cinéma français*, tome 1, *Le Cinéma et la troisième république*, Paris, Lherminier, 1977 (1^{ère} éd. 1969), p. 105-197 ; Jacques CHOUKROUN, « Aux origines de "l'exception culturelle française" ? Des études d'experts au "rapport Petsche" (1933-1935) », *1895 : revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n°44, 2004, p. 5-27.
14. Pascal ORY, *La Belle Illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire (1935-1938)*, Paris, Plon, 1994, p. 434-438.
15. Jean GUIGO, « Une énergie, un beau programme », art. cit., p. 3.
16. Le déplacement de la censure de Vichy à Paris est d'ailleurs une de ses premières décisions. Anonyme, « Le cinéma a enfin son ministre », *Comœdia*, n°59, 8 août 1942, p. 1.

17. Cette gestion politique des pénuries correspond aux pratiques du ministère de l'Information. Denis PESCHANSKI, « Une politique de la censure ? », dans Jean-Pierre RIOUX (dir.), *La Vie culturelle sous Vichy*, Bruxelles, Complexe, 1990, p. 63-82.
18. Ibid.
19. Anonyme [Pierre AUTRÉ], « Le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique a fêté son premier anniversaire. Le bilan d'un an de travail », art. cit., p. 21.
20. Louis-Émile GALEY et Raoul PLOQUIN, « Programme de la production cinématographique française pour 1942-1943 », texte dactylographié de la conférence du 8 mai 1942 (publiée sous le titre « Le contingent de la production française 1942-1943 est fixé », art. cit.). Cinémathèque française, Fonds Pierre Autré, AUTRÉ12-B2.
21. Louis-Émile GALEY et Raoul PLOQUIN, « Le contingent de la production française 1942-1943 est fixé », art. cit., p. 1.
22. Il faut y ajouter quatre productions non réalisées du précédent contingent. Anonyme, « Liste des groupes français autorisés à produire pendant la campagne 1943-1944 », *Le Film*, n°62, 3 avril 1943, n. p.
23. ANONYME, « Censure à la qualité », *Comœdia*, n°93, 10 avril 1943, p. 5.
24. Anonyme [Pierre AUTRÉ], « Le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique a fêté son premier anniversaire. Le bilan d'un an de travail », art. cit., p. 22. Souligné dans le texte.
25. Note de service n° 8 du Service du cinéma, 14 mars 1942. Citée dans Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, op. cit., p. 54.
26. Louis-Émile GALEY et Raoul PLOQUIN, « Le contingent de la production française 1942-1943 est fixé », art. cit., p. 2.
27. Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, op. cit., p. 135-141.
28. Sébastien ROFFAT, *Histoire politique et économique du dessin animé français sous l'Occupation (1940-1944)*, Paris, L'Harmattan, 2014.
29. AN, F/42/111.
30. Le soutien accordé par la Direction générale aux films considérés comme d'« intérêt national » n'est pas uniquement financier, pouvant prendre la forme d'autorisations supplémentaires de production ou d'avantages matériels divers, très importants dans le contexte de guerre. À titre d'exemple, l'ambition matérielle alors inédite des Enfants du paradis (Marcel Carné, 1943-1944) est rendue possible par ces soutiens de différente nature de la Direction générale qui voulait en faire le symbole de sa politique de qualité et le modèle de la renaissance du cinéma national qu'elle désirait encourager. À ce sujet, voir Guillaume VERNET, *Aux origines d'un discours critique : la « tradition de la qualité » et la « qualité française »*, op. cit., p. 78-85.
31. Le soutien accordé par la Direction générale aux films considérés comme d'« intérêt national » n'est pas uniquement financier, pouvant prendre la forme d'autorisations supplémentaires de production ou d'avantages matériels divers, très importants dans le contexte de guerre. À titre d'exemple, l'ambition matérielle alors inédite des Enfants du paradis (Marcel Carné, 1943-1944) n'est rendue possible que par le soutien de la Direction générale qui voulait en faire le symbole de sa politique de qualité et le modèle de la renaissance du cinéma national qu'elle désirait encourager. À ce sujet, voir Guillaume VERNET, *Aux origines d'un discours critique : la « tradition de la qualité » et la « qualité française »*, op. cit., p. 78-85.
32. Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, op. cit., p. 76.
33. Durant l'Occupation, le comité a attribué une avance à cinquante-neuf longs métrages, soit 26% de la production selon Bertin-Maghit. Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, op. cit., p. 75-85. Voir également Laurent CRETON, *Histoire économique du cinéma français : production et financement (1940-1959)*, Paris, CNRS, 2004, p. 59-180.
34. Rapport sur l'activité du Comité d'attribution des avances à l'industrie cinématographique au cours de l'année 1943, p. 11. AN, F/42/127.

35. Les thématiques fascistes de ces deux films ont déjà été identifiées par les historiens du cinéma. Voir François GARÇON, « La tardive tentation fasciste du cinéma français (septembre 1942-septembre 1943) », dans Marc FERRO (dir.), *Film et Histoire*, Paris, EHESS, coll. « L'histoire et ses représentations », p. 122-135.
36. La politique de Vichy augure ainsi la reconnaissance institutionnelle de ce critère. Au sujet de cette reconnaissance, voir Frédéric GIMELLO-MESPLOMB, *Enjeux et stratégies de la politique de soutien au cinéma français : un exemple : la Nouvelle Vague : économie politique et symboles*, thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles sous la direction de Guy Chapouillié, Université Toulouse 2, 2000.
37. Christophe GAUTHIER et Dimitri VEZYROGLOU (dir.), *L'Auteur de cinéma : histoire, généalogie, archéologie*, Paris, AFRHC, 2013 ; Vincent JOOS, « D'une certaine tendance de la critique cinématographique », *Tausend Augen*, n° 32, 2009, p. 92-100.
38. En octobre 1942, le critique Roger Régent présente ainsi les films exigés des producteurs français par la Direction générale. Roger RÉGENT, « Les sujets héroïques », *Les Nouveaux Temps*, n° 645, 31 octobre 1942, p. 2.
39. Evelyn Ehrlich distingue ce modèle cinématographique. Evelyn EHRlich, *Cinema of Paradox. French Filmmaking under the German Occupation*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 92-133.
40. Je désigne ainsi la propagande reliée institutionnellement au pouvoir politique, en m'appuyant sur la typologie de Jacques Ellul. Jacques ELLUL, *Propagandes*, Paris, Économica, 1990 (1^{ère} éd. 1962), p. 75-84.
41. COIC, « Aide-mémoire sur la situation des collaborateurs de la production cinématographique au point de vue fiscal », p. 1. Cinémathèque française, Fonds Pierre Autré, AUTRÉ11-B2.
42. Jean GUIGO, « Une énergie, un beau programme », art. cit., p. 3.
43. Louis-Émile GALEY, « Objectifs du cinéma français. Réalité et raison », *Comœdia*, n°113, 28 août 1943, p. 5.
44. Louis-Émile GALEY et Raoul PLOQUIN, « Le contingent de la production française 1942-1943 est fixé », art. cit., p. 2.
45. SECRÉTARIAT GÉNÉRAL À L'INFORMATION, « Le cinéma », *Les Documents français : revue des hautes études politiques, sociales, économiques et financières*, n°1, « L'Information », janvier 1942, p. 18.
46. Philippe Amaury place Galey dans l'« état-major de la propagande d'État » dirigé par Laval. Philippe AMAURY, *De l'Information et de la propagande d'État : les deux premières expériences d'un ministère de l'Information en France*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1969, p. 254-264.
47. Au sujet de la production et de la diffusion de ces films, voir Jean-Pierre BERTIN- MAGHIT, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, op. cit., p. 135-137.
48. Ma présentation du parcours de Galey doit beaucoup aux travaux consacrés aux « non-conformistes » des années 1930 et 1940 (dont notamment Jean-Louis LOUBET DEL BAYLE, *Les Non-conformistes des années trente : une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Le Seuil, 2001 [1^{ère} éd. 1969]) ainsi qu'aux enquêtes faites à son sujet après-guerre dans le cadre de sa comparution pour « indignité nationale » devant la Chambre civique de la cour de justice de la Seine. AN, Z/5/166, dossier 6651 – Louis-Émile Galey.
49. AN, Z/5/166, dossier 6651 – Louis-Émile Galey.
50. Denis PESCHANSKI, « Vichy au singulier, Vichy au pluriel : une tentative avortée d'encadrement de la société (1941-1942) », art. cit., p. 649.
51. Jean GUIGO, « Une énergie, un beau programme », art. cit., p. 3.
52. Comme c'est le cas pour la politique cinématographique nazie sur laquelle l'expérience de Vichy est largement calquée. À ce sujet, voir Guillaume VERNET, *Aux origines d'un discours critique : la « tradition de la qualité » et la « qualité française »*, op. cit., p. 104-109.

53. Anonyme [Pierre AUTRÉ], « Le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique a fêté son premier anniversaire. Le bilan d'un an de travail », art. cit., p. 22.
54. Louis-Émile GALEY et Raoul PLOQUIN, « Le contingent de la production française 1942-1943 est fixé », art. cit., p. 2.
55. À l'instar du projet de Joseph Goebbels pour le cinéma allemand.
56. COIC, « Note sur l'industrie cinématographique », document sans date, p. 37. Cinémathèque française, Fonds Pierre Autré, AUTRÉ43-B4.
57. Ibid.
58. Ibid., p. 38.
-

RÉSUMÉS

Les recherches menées sur la mise en place en France d'une politique du cinéma durant l'Occupation notent ponctuellement l'intérêt de Vichy pour la qualité de la production nationale. Cet article souhaite approfondir le constat des premiers historiens de la politique cinématographique de Vichy en montrant que cet intérêt a donné lieu à une véritable politique, préparée, justifiée et s'appuyant sur des outils et dispositifs concrets dont l'ambition était le contrôle de la qualité cinématographique. Il s'agira ici d'analyser les principaux enjeux de cette expérience alors inédite, qui constitue un jalon essentiel dans l'histoire du soutien de l'État aux films de qualité en France.

Studies about the implementation of a film policy in France under German occupation have often noticed the interest of Vichy in the quality of the national film production. This interest gave rise to a real policy, prepared, justified and based on concrete devices, which aimed to control the cinematographic quality. This paper examines this original experience which is an essential milestone in the history of the support of the French State for quality films.

AUTEUR

GUILLAUME VERNET

Guillaume Vernet a soutenu en janvier 2017 une thèse de doctorat en études cinématographiques intitulée *Aux origines d'un discours critique : la « tradition de la qualité » et la « qualité française ». La bataille de la qualité ou la mise en place du soutien de l'État aux films de qualité en France (1944-1953)*. Il a été ATER à l'Université de Lorraine et à l'Université Lille 3 et est actuellement chargé d'enseignement à l'Université de Lausanne. Il est par ailleurs membre du Conseil d'administration de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC).