

La politique française du cinéma au moment du rattachement du Centre national de la cinématographie au ministère des Affaires culturelles, 1957-1962

Dimitri VEZYROGLOU et Gaël PÉTON

La question de la politique culturelle a occupé jusqu'à récemment une place ambiguë dans l'historiographie du cinéma français. Alors que l'histoire cinéphile l'excluait de ses objets, préférant se concentrer sur l'identification des œuvres, des auteurs et des courants qui fondait son combat pour la légitimation du cinéma en tant qu'art, elle se retrouvait traitée, sous un angle factuel, dans le cadre d'une histoire essentiellement administrative¹. Les progrès accomplis depuis une vingtaine d'années dans la perspective d'une constitution du cinéma comme objet d'histoire permettent aujourd'hui d'en renouveler la connaissance, mais surtout d'en redéfinir les contours en le confrontant aux questionnements de l'histoire culturelle de la France. Le présent texte, qui fait la synthèse de deux années de recherches effectuées au sein du Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, participe à cette redéfinition en proposant l'examen d'un « moment » de l'histoire de cette politique du cinéma, dont nous avons souhaité qu'il soit replacé, grâce aux textes qui suivent, dans le contexte plus vaste de l'évolution du cinéma comme objet culturel dans la France des Trente Glorieuses.

1. Il faut cependant rendre hommage au travail pionnier de Paul Léglise, qui, dans les années 1960 et 1970, a rassemblé une documentation considérable et élaboré la seule synthèse historique disponible à ce jour sur la question dans son *Histoire de la politique du cinéma français*, dont les deux premiers tomes – *Le Cinéma et la II^e République* et *Entre deux Républiques, 1940-1946* – ont été édités par Pierre Lherminier chez Filméditions en 1969 et 1977, et dont le troisième tome (*Les 35 Premières Années du Centre national de la cinématographie, 1946-1981*) est malheureusement resté inachevé et inédit, même si des copies de son dernier état existent.

Ce « moment » est celui du changement de rattachement du Centre national de la cinématographie (CNC), qui passe du ministère de l'Industrie et du Commerce à celui des Affaires culturelles, peu après la création de ce dernier en 1959. Outre son importante dimension symbolique, ce nouveau rattachement ouvre la voie, dans les faits, à l'amplification des traits d'une véritable politique culturelle du cinéma à l'échelle de l'État. Ce « moment 1959 » paraît d'ailleurs s'imposer au-delà même de cet événement d'ordre politico-administratif. Coïncidant magiquement avec la césure de l'histoire politique – naissance de la Ve République en 1958 – et avec l'irruption des premiers longs métrages de la Nouvelle Vague, comme en son temps la libéralisation du contrôle des films par le décret Herriot avait coïncidé avec le passage au parlant et avec le début de la crise économique de 1929, il paraît devoir être perçu comme une césure, ou tout au moins une charnière majeure de l'histoire de la politique du cinéma en France. L'histoire culturelle privilégiant une approche plus complexe de la temporalité, nous considérerons ce moment plutôt comme un *palier*, durant lequel se concentrent et se précipitent des évolutions qui courrent, en réalité, sur un plus long terme. Bien des projets mis en œuvre par le ministère d'André Malraux à partir de 1959 étaient déjà en germe dans ceux du Malraux ministre de l'Information en 1945-1946 ; par ailleurs, la nouvelle politique du cinéma s'appuie bien entendu à la fois sur l'évolution des rapports de force dans le champ cinématographique et sur les réorientations progressives que la politique publique dans ce domaine avait subies depuis le début des années 1950.

Le « moment 1959 » sera donc ici envisagé sous trois aspects. Dans un premier temps, nous analyserons l'état des outils dont disposent les pouvoirs publics pour agir dans le domaine cinématographique à la fin des années 1950, ce qui supposera de revisiter l'héritage de la période précédente. Dans un deuxième temps, nous verrons comment les forces au travail dans le champ de la politique du cinéma se reposent en 1959 et comment les rapports de force se cristallisent à ce moment autour et au sein du CNC. Enfin, il s'agira d'évaluer la mise en application du principe de soutien à la qualité, repris par le ministère Malraux après son émergence depuis la Libération au sein des institutions du cinéma français.

Les moyens d'intervention de l'État pour une politique du cinéma

Lorsque, à la faveur du rattachement du CNC au nouveau ministère des Affaires culturelles, se fait jour une véritable inflexion de la politique publique française du cinéma, la question se pose immédiatement de savoir de quels outils elle dispose. Dans un secteur dont, traditionnellement, l'État s'est relativement tenu à distance, tout en dessinant depuis les années 1930 et 1940 les linéaments d'une relation « gagnant-gagnant » (soutien à la production contre mise en valeur de la culture et du patrimoine français), ces outils sont finalement, à la fin des années 1950, encore fragiles. Cette période charnière des années 1957-1962 sera donc celle de l'abandon progressif de certains d'entre eux – l'Union générale cinématographique (UGC), le

Crédit national – et de la restructuration de ce qui sera amené à constituer le fer de lance de l'intervention publique dans ce secteur : le régime d'aide à l'industrie cinématographique².

Un instrument mal en point : l'Union générale cinématographique (UGC)

Crée en 1946 à partir d'une nationalisation de biens spoliés par les autorités allemandes lors de la Seconde Guerre mondiale et organisée selon une structure verticale³, l'UGC se retrouve à la fin des années 1950 dans une situation financière très délicate. Le déficit est d'environ 600 millions d'anciens francs à la fin de l'année 1959, soit 40 % du capital et des réserves et est principalement dû aux mauvais résultats du service consacré à la production qui totalise une perte de 545 millions depuis l'origine⁴. En novembre 1957, le contrôleur général Jean Beau rédige ainsi une note en vue de faire le point sur la situation de l'UGC, institution au sein de laquelle il est administrateur représentant l'État, et propose des perspectives réalistes pour son redressement. Cela l'amène à soulever une interrogation cruciale en ce qui concerne « le problème du degré d'intervention que la puissance publique désire exercer dans le domaine du cinéma⁵ ». En effet, l'évolution historique de l'UGC illustre le caractère hésitant, de ce point de vue, de la politique de son ministère de tutelle, même si ces hésitations semblent davantage refléter les incessants changements politiques de la IV^e République qu'une réelle inaction de l'État. En avril 1955, l'administration de tutelle avait même pensé faire de l'UGC le principal organisme d'intervention au sein de l'industrie cinématographique⁶. Mais le problème qui se cache sous cette question, et qui est finalement bien plus fondamental, se trouve être celui de l'engagement financier que les pouvoirs publics sont prêts à prendre.

2. Nous n'évoquerons pas ici le pouvoir réglementaire dont dispose le CNC au quotidien, notre optique de recherche se situant à un niveau plus général. L'outil que constitue la Commission de contrôle des films, qui est rattachée au ministère de l'Information, n'est pas non plus traité dans le cadre de cette étude ; nous renvoyons à ce sujet à l'article de Frédéric Hervé dans le présent ouvrage.

3. L'UGC constitue, jusqu'à la restructuration effectuée en 1955, une holding comprenant : une société de production, deux sociétés de distribution (format standard et format réduit), un circuit de salles (SOGEC), une société de presse filmée (Actualités françaises) et une société d'exportation de films (UGEP). Elle détient par ailleurs des participations dans des sociétés étrangères de distribution (Pallas en Allemagne, Cofram en Amérique latine, Films de France au Royaume-Uni), d'exploitation (Murkur en Allemagne) et d'industries techniques (IFU en Allemagne). Voir note du CNC sur l'Union générale cinématographique, s.d., Présidence de la République, fonds Labelle, AG5(1) 1534.

4. Voir M. Pezé, « Rapport de contrôle au nom de la Commission de contrôle de l'Assemblée nationale ayant pour objet l'Union générale cinématographique », mai 1962, B-0001445/1, Centre des archives économiques et financières (CAEF). L'organisme semble toutefois susciter un certain intérêt au vu des candidatures reçues pour la fonction de directeur général en 1958 ; on trouve parmi les candidats d'anciens ou d'actuels administrateurs du cinéma et de nombreux professionnels : Philippe Acoulon, Roger Weil-Lorac, Fred Orain, Roger Leenhardt, Raoul Ploquin, Roger Ribadeau-Dumas, Rémy Tessonneau. Voir « Rapport sur l'UGC », anonyme, 1958, Archives françaises du film (AFF), fonds Jean Vivié, B17-73.

5. Note de Jean Beau sur l'UGC à l'attention du ministre de l'Industrie et du Commerce 18 novembre 1957, AFF, fonds Jean Vivié, B17-73.

6. *Ibid.*

Les nombreux rapports et notes consacrés à l'UGC à la fin des années 1950 mentionnent, pour la majorité d'entre eux, la nécessité pour celle-ci de mettre en place une politique culturelle favorisant notamment une production de films de qualité ou servant le prestige national et une distribution des courts métrages culturels produits par les différentes institutions d'État. Bien que tout à fait valorisants pour l'UGC, ces textes questionnent finalement peu les moyens financiers que l'État devrait apporter à de tels programmes : les quelques textes qui émettent des propositions financières évoquent ainsi principalement un appui sur le secteur privé afin de minimiser les risques pour l'État. La participation d'une société de gérance⁷ comme celle d'une société auxiliaire pour la production⁸ sont des solutions émises par certains rapporteurs, mais quoi qu'il en soit, les différentes formules proposées pour assainir la situation financière de l'UGC sont toutes rejetées par les services du ministère des Finances qui, lassés des renflouements successifs, souhaitent au plus vite une vente au secteur privé⁹. Grâce à l'arbitrage du Premier ministre, Michel Debré, qui donne raison aux revendications du ministère des Affaires culturelles en mai 1960, l'UGC est cependant maintenue dans le secteur public ; pour autant, la question de sa réorganisation reste d'actualité et le Premier ministre commande, pour faire avancer ce dossier, un rapport à Charles Frappart, conseiller à la Cour des comptes, alors directeur au ministère des Finances. Ce dernier profite de ce rapport pour bien souligner la nécessaire adéquation entre les buts assignés et les moyens consentis :

Il est permis de supposer qu'en désignant d'un commun accord comme enquêteur un fonctionnaire financier dont la vocation à traiter les problèmes de cinéma n'est pas évidente, les ministres ont voulu marquer ensemble que leur préoccupation primordiale était de voir rétablir l'équilibre de l'exploitation UGC. L'analyse qui précède et le programme qui s'en dégage n'en paraîtront pas moins procéder d'un esprit exagérément mercantile à ceux qui souhaitent pour la société d'État une activité animée davantage par les soucis d'ordre culturel ou le désir de servir le prestige national. Il importe d'autant plus de dissiper ici les équivoques que, dans son arbitrage, le Premier ministre semble avoir lui-même souhaité et qu'UGC cesse d'être en déficit et qu'elle soit aux mains de l'État un moyen d'action de complément pour servir une politique de qualité du film, ce qui peut paraître quelque peu utopique.

[...] Si l'État veut plus, et notamment s'il souhaite que l'entreprise suive une politique différente de celle des entreprises concurrentes parce qu'animée par des soucis d'ordre culturel ou de prestige, les conditions de la gestion se trouvent entièrement modifiées. Lui imposant des risques exceptionnels, l'État doit consentir également à l'UGC des compensations dont ne bénéficient pas ses concurrents. S'il est vrai que certains films de qualité auxquels les professionnels n'avaient pas cru se révèlent parfois d'une bonne rentabilité, la règle n'en reste pas moins que les films qui ne trouvent pas l'appui des

7. Lettre d'André Halley des Fontaines, directeur de l'UGC, à Georges Elgozy, conseiller technique auprès du ministre des Affaires culturelles, 5 mars 1959, Présidence de la République, fonds Labelle, AG5(1) 1534.

8. Rapport sur la réorganisation de l'UGC de Jacques Debu-Bridel, s.d., Présidence de la République, fonds Labelle, AG5(1) 1533.

9. Une note de la direction du Trésor déclare par ailleurs que « si l'on ne vend pas l'UGC on ne touchera jamais à rien d'autre dans le secteur nationalisé », Centre des archives économiques et financières (CAEF), B-0001445/1.

financiers privés sont aussi ceux qui comportent le maximum de risques. En spécialisant une société dans ce genre d'activité, on la conduit de la manière la plus certaine au déficit et si l'État l'entraîne dans cette voie, il en doit accepter les charges.

[...] La tentation peut être grande d'imposer à UGC une intervention complémentaire à laquelle elle ne songerait pas dans une perspective purement commerciale. La société ne sera pas de longtemps en état de se prêter à de telles opérations et ce sera l'un des tests de la bonne gestion de ses dirigeants que de savoir dire non aussi longtemps que des compensations, qui peuvent prendre des formes diverses, ne seront pas offertes à l'entreprise. Tout ceci revient en bref à énoncer une vérité d'évidence, c'est que pas plus pour l'État que pour un particulier il n'y a de services gratuits¹⁰.

En un sens, Charles Frappart ne fait que prolonger l'observation faite par le ministère des Finances lors des pourparlers de la fin des années 1950 sur la question du maintien de l'UGC dans le secteur public, observation selon laquelle le régime d'aide à l'industrie cinématographique était le point d'appui le plus adapté et le plus efficace pour la mise en place par l'État d'une politique culturelle du cinéma. Et de fait, à ce moment charnière de la fin des années 1950 et du début des années 1960, l'UGC occupe une place finalement peu importante au sein de la politique publique du cinéma, en dehors de la tentative de maintenir un équilibre dans le secteur de l'exploitation en évitant tout monopole de Pathé ou de Gaumont sur le marché. L'UGC ne peut ainsi, en raison de ses difficultés intrinsèques et de sa fragilisation vis-à-vis de l'administration publique, constituer un instrument majeur de la politique du cinéma ; elle ne le sera d'ailleurs jamais : sa privatisation, effective en 1971, en sera la meilleure preuve¹¹.

L'évolution du régime d'aide à l'industrie cinématographique

Le mécanisme du régime d'aide à l'industrie cinématographique élaboré en 1948 repose sur des ressources prélevées essentiellement sur les recettes d'exploitation, par le biais d'une taxe additionnelle au prix des places, mais également sur le secteur de la production, grâce à une taxe de sortie perçue au moment de l'obtention par les producteurs du visa d'exploitation¹². Ce système ingénieux – qui repose néanmoins sur une affectation des recettes contraire aux principes régissant la comptabilité publique – permet ainsi de ne pas toucher au budget de l'État et, en outre, de profiter de rentrées d'argent provenant des productions étrangères en exploitation sur le

10. Charles Frappart, « Rapport sur la situation de l'Union générale cinématographique établi à la demande du ministre des Finances et des Affaires économiques et du ministre des Affaires culturelles pour l'application de la décision du Premier ministre en date du 9 mai 1960 », novembre 1960, p. 35-37, document du Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication.

11. Arrêtée en 1959, la production de films par l'UGC reprendra bien à partir de 1963 mais en prenant le moins de risques possibles en favorisant le système de la coproduction. Voir « Note sur l'Union générale cinématographique 1961-1965 », juin 1966, CAEF, B-0001445/1.

12. Cette dernière taxe ne représente cependant, en 1958, que 5 % environ des ressources du fonds de soutien ; la taxe sur l'exploitation constitue donc l'essentiel de la base du système d'aide. Voir Pierre Moinot, « L'intervention de l'État dans l'industrie cinématographique », mars 1959, p. 5-6, document du Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication.

territoire français dans le but de financer exclusivement le cinéma français. Conçu en 1948 comme temporaire, puis reconduit, toujours temporairement, en 1953, le régime d'aide se retrouve naturellement dans le viseur du ministère des Finances à la fin des années 1950 lorsque son renouvellement est à nouveau étudié. Bien que quasiment acquis à la cause d'une simple reconduction de la loi d'aide pour deux ans, les services des Finances finissent par tergiverser tout au long de l'année 1958 et par mettre le dossier en attente. Jusqu'à la signature du décret du 16 juin 1959, le ministre des Finances Antoine Pinay fera montre d'une opposition tenace à l'égard de l'intervention des pouvoirs publics dans ce secteur¹³, tant en raison de son absence de considération pour le cinéma¹⁴ que du fait de sa désapprobation de la nature parafiscale du système¹⁵.

C'est parce qu'elle a obtenu satisfaction sur ce dernier point que l'administration des Finances accepte en fin de compte la constitution d'un nouveau régime d'aide. Alors que les ressources du régime d'aide de la loi de 1953 étaient gérées par un conseil du fonds de développement placé sous l'autorité du directeur général du Centre national de la cinématographie (CNC), le nouveau régime d'aide issu du décret du 16 juin 1959 inaugure l'ouverture d'un compte d'affectation spéciale – « soutien financier de l'industrie cinématographique » – dans les écritures du Trésor ; un compte désormais géré par le ministre des Finances et des Affaires économiques et par le ministre des Affaires culturelles¹⁶. Cela signifie, pour le député André Beauguitte, une « budgétisation » du soutien financier puisque les taxes parafiscales se trouvent désormais fiscalisées¹⁷. De son côté, Gérard Valter, chef du service du contentieux au CNC, estimera rétrospectivement que le régime d'aide est « totalement étatisé » à partir de 1960, année de la mise en place du nouveau régime d'aide¹⁸.

Pour autant, ce changement ne semble pas aussi important aux yeux des professionnels. Étant donné que le prélèvement est toujours assuré par les mêmes taxes, le système est toujours pour ces derniers une forme d'autofinancement. Dès mars 1959, dans son rapport qui pose les principes du futur régime d'aide, Pierre Moinot avait d'ailleurs déclaré que l'industrie cinématographique « a vécu sur l'idée fausse que la somme consacrée à l'assister lui appartenait, et qu'en aucune manière

13. Pierre Moinot, chargé par André Malraux, en tant que conseiller technique, de la mise en place du nouveau régime d'aide, raconte la façon dont Antoine Pinay a retardé jusqu'au dernier moment la signature du décret du 16 juin 1959. P. Moinot, *Tous comptes faits. Entretiens avec Frédéric Badré et Arnaud Guillou*, Paris, Gallimard, 1997, p. 120-122.

14. *Ibid.*

15. Voir l'article « Conflit ministériel autour de la loi de développement », *Le Film français*, 7 novembre 1958, n° 753, p. 4. Voir aussi « Système démodé », *La Cinématographie française*, 6 décembre 1958, n° 1796, p. 1.

16. Article 76 de la loi de finances du 26 décembre 1959, *Journal officiel de la République française (JORF)*, 27 décembre 1959, p. 12373. Dans les faits, le CNC continuera cependant à assurer la gestion du compte de soutien.

17. Intervention d'André Beauguitte, rapporteur spécial de la commission des finances, à l'Assemblée nationale le 24 novembre 1959 lors de la discussion du budget concernant le cinéma pour la loi de finances de 1961, *JORF*, 25 novembre 1959, p. 2944.

18. Gérard Valter, *Le Régime de l'organisation professionnelle de la cinématographie. Du corporatisme au régime administratif*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1969, p. 122-123.

l'aide pourrait lui être retirée¹⁹ ». Le système, « à la fois privé par l'origine des fonds, et public par la destination autoritaire donnée à cette épargne²⁰ », est de nature à susciter quelques divergences de points de vue. Par exemple, le retrait du soutien financier à l'exploitation dans le décret du 16 juin 1959 – hormis le maintien de prêts pour la petite exploitation – provoque bien un sentiment de perte chez les professionnels du secteur : principale bénéficiaire de la loi de développement de 1953, l'exploitation a été aidée, sur les six années d'application de ce régime, à hauteur d'environ 20 milliards d'anciens francs, contre environ 16 milliards pour le secteur de la production²¹ ; une aide qui aura servi principalement à la reconstruction et l'aménagement des salles. Les exploitants se sentant spoliés d'une part de leur recette – dans une situation où la baisse de la fréquentation commence à se faire ressentir de manière sensible – ils manifestent grandement leur indignation et menacent de prendre « le maquis des bordereaux²² ». Des mesures de compensation doivent donc être trouvées par les pouvoirs publics dès la seconde moitié de l'année 1959 : détaxation, liberté du prix des places, suppression du droit de timbre sont ainsi des solutions évoquées pour réduire la grogne des exploitants. Autant de mesures défendues ardemment par le ministère des Affaires culturelles, conscient également du poids de la fiscalité pesant sur le commerce cinématographique, mais qui butent, une nouvelle fois, sur l'hostilité du ministère des Finances.

Durant sa première année d'existence, le nouveau régime d'aide à l'industrie cinématographique répartit ses ressources de la façon suivante : 2,015 milliards d'anciens francs pour la production de films de long métrage, 363 millions pour l'expansion à l'étranger et la propagande, 224 millions pour la presse filmée, 160 millions pour les industries techniques, 138 millions pour la production de films de court métrage, 80 millions pour la Cinémathèque française, 64 millions pour l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) et 30 millions pour la Commission supérieure technique²³. La mise en application du principe de dégressivité, rendue obligatoire par la mise en place du Marché commun, entraîne une légère diminution du montant total des sommes allouées, comme de celui destiné à chaque secteur bénéficiaire²⁴. Élément central du nouveau régime d'aide, la politique de soutien à la production se trouve quelque peu modifiée : le soutien automatique au prorata des recettes dans les salles demeure quoique selon un barème moindre ; mais ce sont les incitations à la qualité – que ce soit pour le long métrage, le court métrage ou la presse filmée – qui, bien qu'elles existassent déjà avant 1959, deviennent une formule privilégiée de soutien à ce secteur, même si le soutien

19. P. Moinot, « L'intervention de l'État dans l'industrie cinématographique », art. cité., p. 35.

20. « Note relative aux investissements effectués dans le secteur du cinéma, groupe de travail du cinéma », anonyme, s.d., document du Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication.

21. Roger Errera, compte rendu des travaux du groupe de travail cinéma du IV^e Plan, s.d., annexe II : « Investissements réalisés de 1948 à 1960 dans l'industrie cinématographique », document du Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication.

22. « Après le décret », *Le Film français*, 25 juin 1959, n° 788, p. 3-5.

23. R. Errera, « Investissements réalisés de 1948 à 1960 dans l'industrie cinématographique », doc. cité.

24. Ce principe de dégressivité prévoit un retour au droit commun sous huit ans.

automatique demeure quantitativement plus important. D'ailleurs, cette mise en exergue d'une politique de la qualité est favorisée par le principe de dégressivité puisqu'une quantité moins importante de films est soutenue financièrement par le dispositif d'aide sélectif. À ce titre, il est d'ailleurs significatif que les responsables de l'industrie cinématographique allemande, les plus hostiles à l'existence de régimes d'aide au sein de la CEE, se déclarent davantage favorables aux mesures de soutien à la qualité plutôt qu'aux mécanismes de soutien automatique²⁵.

Toujours au sujet de la production de films de long métrage, le système de prêts mis en place à partir de 1941 par le Crédit national, institution semi-publique²⁶, est devenu, à la fin des années 1950, un outil de moindre envergure, notamment parce que plusieurs banques ont alors constitué leurs propres sociétés financières de crédit cinématographique ; la politique du Crédit national se fait donc plus mesurée dès la seconde moitié des années 1950, n'utilisant pas plus de la moitié des crédits mis à sa disposition par le Trésor²⁷. Le décret du 16 juin 1959 précise que les prêts seront désormais attribués par le Fonds de développement économique et social, et si le Crédit national reprend cette fonction dès avril 1960, il s'en verra à nouveau dessaisi quelques années plus tard, preuve que ce système a fait son temps²⁸.

Cependant, ce renouvellement du soutien à la production cinématographique par les pouvoirs publics français se trouve en porte-à-faux avec les engagements que ces mêmes pouvoirs publics contractent au même moment dans le cadre de la construction européenne. L'article 92 du traité de Rome désignant comme « incompatibles avec le Marché commun, dans la mesure où elles affectent les échanges entre les États membres, les aides accordées par les États ou au moyen de ressources d'État sous quelque forme que ce soit, qui faussent ou menacent de fausser la concurrence en favorisant certaines entreprises ou certaines productions²⁹ », l'administration française en charge du cinéma doit se mettre en quête d'un moyen de protéger son régime d'aide à l'industrie cinématographique. Plusieurs propositions dans ce sens sont émises dès les premiers mois d'existence du ministère des Affaires culturelles par le conseiller en charge du dossier, Georges Elgozy³⁰. Il suggère tout d'abord de considérer l'aide au cinéma comme une prestation de service, soit une

25. Compte rendu de la réunion multilatérale concernant l'industrie cinématographique tenue le 3 janvier 1963 à Bruxelles, Archives nationales (AN), versement CNC, 19900289/104.

26. Voir Laurent Creton (sous la dir. de), *Histoire économique du cinéma français. Production et financement, 1940-1959*, Paris, CNRS Éditions, 2004.

27. Voir Jacques Flaud, « Note sur le financement de la production cinématographique pour Monsieur le secrétaire d'État à l'Industrie et au Commerce », 23 juillet 1957, AN, versement CNC, 19900289/61. Il est cependant à noter que le Crédit national soutient également le secteur de l'exploitation par un système de prêts et d'avances.

28. Les derniers dossiers de demandes d'avance au Crédit national datent de 1965-1966. Pour une meilleure compréhension des derniers moments du mécanisme du Crédit national, voir L. Creton, « État et marché : les enjeux d'une politique d'intervention publique », p. 269-270, et Frédérique Berthet, « Toponymie et atypie d'un fonds d'archives : le Crédit national à la BiFi », p. 288, dans L. Creton (sous la dir. de), *Histoire économique du cinéma français*, op. cit.

29. Traité instituant la Communauté économique européenne, Rome, le 25 mars 1957.

30. Georges Elgozy, « Note pour Monsieur le ministre d'État. Compte rendu de la réunion tenue au Secrétariat général du comité interministériel », s.d [1959], AN, versement cabinet Malraux, 19950514/19.

forme d'intervention qui n'entrerait pas *a priori* dans le champ de l'article 92 du traité de Rome. Il s'agit ensuite de désigner le régime d'aide au cinéma français comme n'étant pas *stricto sensu* une aide d'État, puisque reposant sur une fiscalité autonome, ne transitant pas par le budget de l'État. Enfin, Georges Elgozy entend démontrer que l'aide au cinéma ne fausse pas la concurrence entre les États membres. C'est finalement davantage sur cette dernière proposition que s'élabore la stratégie française, notamment parce qu'elle permet une entente avec les responsables de l'industrie cinématographique italienne, qui bénéficie elle aussi d'une aide au cinéma³¹. La deuxième proposition a en effet l'inconvénient de ne pas permettre l'élaboration d'un front commun avec les responsables italiens, car leur régime d'aide est fondé non pas sur un système parafiscal, comme c'est le cas en France, mais sur un système de « ristournes » fiscales. Cette solidarité franco-italienne permettra progressivement aux responsables en charge de l'industrie cinématographique française d'assurer, au moins jusqu'en 1963, la légitimité de leur régime d'aide face à la libéralisation des marchés au sein de la CEE.

L'inscription du cinéma dans le IV^e Plan, 1962-1965

De façon complémentaire au régime d'aide à l'industrie cinématographique, une nouvelle ressource financière apparaît au début des années 1960 : sous l'impulsion d'André Malraux, le domaine de la culture est en effet intégré au quatrième Plan de développement économique et social par la création d'une Commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique, au sein de laquelle un groupe Cinéma est mis en place. Il faut souligner que le Plan, tout en constituant un élément d'incitation pour une intervention financière propre de l'État, est un lieu de discussion où une conception de la politique publique du cinéma est susceptible de s'élaborer dans une continuité³². Les associations créées sous le régime de la loi de 1901 œuvrant à l'intérêt général du cinéma, c'est-à-dire la Cinémathèque française, l'IDHEC et la Commission supérieure technique (CST), sont admises à bénéficier prioritairement de cette nouvelle manne financière. Simultanément, un groupe d'études est également constitué au sein du Plan ; il est chargé d'analyser la situation économique du cinéma français et d'anticiper les conséquences d'un éventuel abandon progressif du régime d'aide. Pour autant, ses conclusions ne sont pas intégrées au rapport officiel du groupe Cinéma, mais publiées dans un livre blanc ;

31. En raison d'un développement moindre de ses industries culturelles, la Belgique, bien que disposant également d'une aide au cinéma, apparaît comme un partenaire stratégiquement moins important. Les relations sont d'autant plus étroites avec l'Italie que les coproductions franco-italiennes sont alors nombreuses.

32. Les projets politiques assortis au Plan permettent en effet de contourner les contraintes de l'annualité budgétaire puisqu'ils sont programmés sur cinq ans. Il faut toutefois préciser que le Plan est un outil non pas de financement mais d'orientation : ses rapports sont des incitations aux différents ministères pour privilégier tel ou tel de leurs chantiers. Dans le cas qui nous intéresse ici, l'inscription au Plan du domaine culturel permet à Malraux de se garantir une légitimité pour l'ouverture de nouveaux crédits, ce qu'il faut entendre par notre raccourci « nouvelle manne financière ».

et de fait, les propositions du groupe d'études ne trouvent aucune matérialisation, ce qui incite Malraux à demander au commissaire général au Plan d'équipement et de la productivité que le rapport final du groupe Cinéma prenne en compte, à l'avenir, toutes les données en lien avec ce secteur culturel³³.

Cette réorganisation de l'action publique concernant le cinéma pousse donc désormais les associations loi de 1901 à opérer des changements structurels profonds. En effet, des crédits supplémentaires leur sont alloués à l'incitation du Plan, crédits qui, sans se substituer à la subvention prélevée sur le budget du CNC, seront affectés à la réalisation d'opérations ciblées leur permettant d'élargir et d'amplifier leurs missions. Dans les propositions finales de crédits, 6 millions de nouveaux francs sont alloués respectivement à la Cinémathèque française (transfert au palais de Chaillot, tirage de copies, construction d'un blockhaus) et à l'IDHEC (nouvelle installation et collaboration avec la Radio-Télévision française) tandis que 4 millions sont prévus pour la création d'un Institut scientifique et technique du cinéma qui intégrerait la Commission supérieure technique³⁴. Après avoir développé les différentes fonctions incombant à la Cinémathèque française, parmi lesquelles, notamment, la nécessaire mise en place d'un dépôt légal du film, un rapport de 1961 du groupe cinéma observe :

[...]es modifications ainsi envisagées appelleraient la transformation du statut juridique de la Cinémathèque. Il semble que, pour permettre à l'ensemble de ses mécanismes de fonctionner avec la souplesse désirée tout en étant placés sous un contrôle suffisant des pouvoirs publics, contrôle rendu nécessaire par l'octroi de crédits publics, la Cinémathèque pourrait être dotée, à l'instar du musée des Arts décoratifs, d'un statut résultant d'une convention conclue avec l'État³⁵.

Ce texte pose donc comme principe que la nature des ressources conditionne en fin de compte la forme de tutelle que l'État doit assurer envers ces institutions. Autrement dit, « l'octroi de crédits publics » pris sur le budget de l'État engagerait, au contraire d'un soutien financier provenant des taxes du régime d'aide, un rapprochement administratif des institutions ainsi financées avec l'État. L'expression d'une telle position n'est probablement pas sans lien avec l'ambition de centralisation de la part du nouveau ministère de tutelle du cinéma qui tend en fait, comme nous allons le voir maintenant, à la généraliser à l'ensemble de la structure administrative et politique.

33. Lettre d'André Malraux, ministre des Affaires culturelles, au commissaire général au Plan d'équipement et de la productivité, 5 mai 1964, document du Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication.

34. Rapport général de la Commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique, 1961, chapitre IX « Cinéma », document du Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication.

35. « Rapport relatif à l'intégration dans le plan d'équipement culturel et du patrimoine artistique d'institutions d'intérêt professionnel appartenant au secteur cinématographique », 24 avril 1961, AN, versement CNC, 19900289/109. La question du statut juridique de la Cinémathèque française sera l'objet d'un plus long développement dans la troisième partie du présent article.

La structure administrative de la politique du cinéma

L’élaboration d’une politique culturelle, dans le domaine du cinéma comme ailleurs, suppose une prise en compte des lieux où cette élaboration est possible. Dans le paysage si spécifique de l’administration française du cinéma, telle qu’elle s’est mise en place durant l’Occupation puis à la Libération, le CNC occupe une place centrale, et en même temps concentre toutes les contradictions auxquelles devra faire face la volonté politique d’une prise en main ministérielle des questions touchant au cinéma. C’est en particulier en son sein que va se jouer l’évolution décisive du rapport de forces entre la corporation et les pouvoirs publics – ni l’un ni l’autre de ces acteurs ne présentant de front uni – qui débouchera, à l’ère Malraux, sur une recomposition finalement favorable à l’intervention de l’État.

Le CNC : une structure centrale remise en question

Depuis sa création en octobre 1946, le CNC est l’objet de nombreuses critiques de la part des professionnels du secteur. Ces derniers voient dans la mise en place et le fonctionnement de cet établissement public à caractère administratif et disposant d’une autonomie financière la manifestation d’un trop grand dirigisme de la part de l’État dans l’organisation professionnelle du cinéma³⁶. Des vœux de suppression du CNC émanent donc régulièrement du corps professionnel ; à la fin de l’année 1956, cette revendication vient même s’inscrire au sein du fonctionnement du Conseil supérieur de la cinématographie³⁷ : un rapport est rédigé dans ce sens par le « Groupe des Cinq », présidé par Guy Desson, député socialiste SFIO, auquel participent Michel Plouvier, chargé de mission au secrétariat d’État à l’Industrie et au Commerce, Adolphe Trichet, président de la Fédération nationale des cinémas français, Henri Frenay, délégué général du Syndicat des producteurs et exportateurs de films français et Joseph-Pierre Lanet, ancien membre du Conseil supérieur et ancien député UDSR. Soit une alliance entre les représentants des deux principaux contributeurs au soutien financier (producteurs et exploitants), des parlementaires et un représentant de la tutelle ministérielle, ce qui souligne fortement le statut quelque peu gênant de l’organisme pour bon nombre d’acteurs du secteur et de la politique du cinéma. Le rapport préconise ainsi une répartition des attributions du CNC entre la profession et l’État par la mise en place d’une nouvelle structure administrative du cinéma qui comprendrait une direction ministérielle, un office du fonds de développement et une organisation professionnelle, laquelle prendrait notamment en charge le contrôle

36. Voir l’article de Pascal Legrand dans le présent ouvrage pour saisir les réticences originelles des principaux organes professionnels envers le CNC. Les revendications des professionnels sont par ailleurs renforcées par le fait que le budget du CNC est alimenté par le fonds de soutien à l’industrie cinématographique.

37. Le Conseil supérieur de la cinématographie, créé en 1953 au moment du renouvellement de la loi d’aide de 1948, est institué auprès du ministère de tutelle et chargé de donner, à la demande du ministre, des avis sur les divers aspects de la politique générale de l’industrie cinématographique.

des recettes et la gestion des statistiques³⁸. Pour sa défense, le CNC revendique principalement la nécessité d'un organe centralisateur au lieu de l'éparpillement des tâches proposé par le rapport³⁹ tout en soulignant que la profession est tout de même largement associée à un nombre important de missions incombant à l'institution⁴⁰. Saisi de la question de la réforme des rapports entre l'État et l'industrie cinématographique en juillet 1956, le Conseil supérieur de la cinématographie nomme donc deux rapporteurs dans le but d'approfondir le sujet en toute indépendance. Il s'agit de Gabriel David, dirigeant de l'établissement bancaire l'Union pour le financement de l'industrie cinématographique, et de Pierre de Léotard, député du Rassemblement des gauches républicaines, lesquels vont s'efforcer de concilier les vues en présence grâce à différentes préconisations – relativement minimes – tendant à assouplir la tutelle du CNC sur le secteur du cinéma. Ces préconisations ne se concrétisent pas en raison de la mise en sommeil du Conseil supérieur de la cinématographie durant l'année 1957. Lors de la dernière séance de cette instance consacrée à ce problème, plusieurs personnalités – que ce soit des parlementaires comme Georges Lamousse (groupe socialiste SFIO) ou Jacques Debû-Bridel (RPF), ou que ce soit des professionnels comme Roger Sallard, représentant des distributeurs, ou Jacques Mathot, représentant des industries techniques – considèrent par ailleurs que les relations entre la profession et l'État ne peuvent être résolues que par une réorganisation administrative complète qui réglerait définitivement la question cruciale du ministère de tutelle, déjà soulevée à ce moment⁴¹.

À l'échelon ministériel, la situation singulière du CNC posait déjà un problème du temps de la tutelle de l'Industrie et du Commerce, comme on l'a vu avec la présence du conseiller technique Michel Plouvier parmi les personnalités ayant signé le rapport contestant les pouvoirs de l'établissement public. L'arrivée d'un nouveau gouvernement ne fait que reconduire le problème. Dès les premiers mois d'existence du ministère des Affaires culturelles, André Malraux annonce ainsi qu'il souhaite créer une direction du cinéma rattachée à son cabinet. Lors d'une rencontre avec les représentants du ministère des Finances et du Premier ministre Michel Debré en mars 1959, il évoque la nécessaire création d'une direction générale du cinéma représentant l'État et son pouvoir réglementaire face à une profession qui serait organisée selon ses propres moyens⁴². Dès le mois de juillet de la même année, un

38. Voir « Débats passionnés au Conseil supérieur sur le projet de suppression du CNC », *Le Film français*, 19 octobre 1956, n° 645, p. 3-4.

39. Paul Léglise, chef du bureau du court métrage au CNC, fait d'ailleurs à cette occasion un détour historique par les prises de position des années 1930 pour appuyer cette défense et écarte la critique émise par les professionnels, selon laquelle le CNC serait l'héritier direct de l'administration vichysoise du cinéma. Voir le texte intégralement reproduit en annexe III.

40. Gérard Valter, « Observations du chef de service des études générales et du contentieux sur le rapport du "Comité des Cinq" », AN, 20080002/72.

41. Procès-verbal de la séance du 6 février 1957 du Conseil supérieur de la cinématographie, AN, 19900289/72.

42. Compte rendu de l'entretien, CAEF, B-0063061/1.

groupe de travail de la commission de réforme administrative expose cependant les difficultés que soulève une telle transformation :

Certaines fonctions confiées au Centre par la loi du 25 octobre 1946 n'ont pas de rapport avec celles qui sont exécutées normalement par une direction d'administration centrale. En particulier, l'impression et la distribution des billets nécessitent une multitude d'opérations matérielles et financières qui, de toute évidence, seraient difficilement menées à bien par les moyens dont disposent des services de type classique.

Par ailleurs, la gestion du compte spécial de soutien financier ainsi que la liquidation du fonds de développement de l'industrie cinématographique sont limitées dans le temps à des dates précises fixées par le décret du 16 juin 1959 et par la loi du 6 août 1953 : la création de postes budgétaires pour les agents chargés de cette mission ne serait vraisemblablement pas acceptée par le ministre des Finances.

De plus, la gestion du fonds de développement et du compte de soutien entraîne de nombreuses opérations qui doivent être exécutées rapidement et avec une grande souplesse : dans ce domaine aussi, le recours à l'ordonnancement classique par le bureau de la comptabilité d'une administration centrale et par le passage obligatoire par la Paie ré générale de la Seine entraînerait des retards préjudiciables dans les versements de fonds qui présentent souvent un caractère d'urgence⁴³.

Ayant obtenu par ailleurs l'approbation de la commission interministérielle chargée d'examiner les structures de son ministère, André Malraux passe néanmoins outre ces objections et développe son idée d'une direction générale du cinéma⁴⁴. Cependant, ce projet va se heurter là encore au ministère des Finances, précisément sur la question du financement : rétifs à toute dépense budgétaire qu'occasionnerait la création de cette direction, les services des Finances exigent que le coût de l'opération soit couvert par un prélèvement sur le compte de soutien, ce qui n'est absolument pas envisageable pour le ministère des Affaires culturelles car cela aurait pour effet « de vider de son sens et d'une partie de sa substance la réforme envisagée⁴⁵ ». Autrement dit, le ministre des Affaires culturelles demande au ministre chargé du budget de faire un effort financier spécifique afin de démontrer l'implication grandissante qu'il souhaite manifester à un niveau ministériel.

Selon Gérard Valter, c'est vraisemblablement cette transformation du CNC en direction administrative du cinéma qui aurait achevé le processus de mutation du régime corporatif de l'organisation professionnelle en régime purement administratif, mutation à l'œuvre depuis la loi de développement de 1953⁴⁶. Le Conseil paritaire, organe central du CNC dès 1946, était paritaire au sein de la profession : sa composition

43. Commission de réforme administrative, groupe de travail n° 4 (Éducation nationale, Affaires culturelles), Centre national du cinéma et organismes rattachés, AN, 19950514/15.

44. Lettre d'André Malraux à Monsieur le secrétaire d'État aux Finances, 2 novembre 1959, AN, 19950514/15. Il existe un projet de décret, daté de juillet 1960, dans lequel l'administration centrale du ministère des Affaires culturelles comprendrait une direction de la cinématographie à laquelle serait rattachée un établissement public dénommé « Régie de la cinématographie ». Projet de décret annulant le décret du 24 juillet 1959, AN, 19950514/8.

45. Lettre d'André Malraux au cabinet du Premier ministre, 15 octobre 1960, AN, 19950514/15.

46. G. Valter, *Le Régime de l'organisation professionnelle de la cinématographie*, op. cit., p. 123.

– huit représentants patronaux et huit représentants salariés – excluait toute représentation des pouvoirs publics, même si dans les faits, le directeur général du CNC y eut voix au chapitre, tout particulièrement sur les dernières années d'exercice. Cet organe avait, au regard de certains textes législatifs, autant d'importance que la direction générale du CNC, puisqu'en cas de désaccord entre les deux parties sur tout sujet d'ordre réglementaire ou budgétaire, c'est au ministre de tutelle, et non à la direction générale, que revenait l'arbitrage, ce qui le plaçait sur un pied d'égalité avec cette dernière. De plus, la profession avait un pouvoir de décision dans la nomination du directeur général, puisque le Conseil paritaire était amené à émettre un avis sur le choix opéré par le ministre. En vérité, l'essence fortement corporative de ce régime trouvait son origine dans les instances professionnelles antérieures, à savoir le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC, 1940-1945) et l'Office professionnel du cinéma (OPC, 1945-1946).

Une dynamique d'affaiblissement de la corporation

Jusqu'en 1961, chaque changement du régime d'organisation professionnelle a eu pour effet d'en affirmer le caractère administratif et de restreindre davantage par conséquent le « caractère original [du CNC] mêlant tâches de la profession et missions de puissance publique » pour s'approcher d'un fonctionnement plus proche d'une administration traditionnelle⁴⁷. Dans un premier temps, la création du Conseil supérieur de la cinématographie comme conseil central du cinéma, lors du renouvellement de la loi d'aide en 1953, commence d'entraver le corporatisme lié au Conseil paritaire – lequel organe s'est vu dès ce moment restreindre ses missions – du fait, d'une part, que la représentation professionnelle n'y est plus majoritaire, et d'autre part qu'il se trouve institué auprès du ministre de tutelle, et non plus auprès du CNC⁴⁸. Dès ses premiers mois d'existence, lors du renouvellement du régime d'aide en 1959, le ministère des Affaires culturelles poursuit, avec la création de la Commission consultative du cinéma, le même objectif de renforcement de l'autorité gouvernementale en s'appuyant sur le modèle de composition du Conseil supérieur de la cinématographie⁴⁹. D'autant plus que cette nouvelle instance, qui a supplanté et éliminé définitivement les deux autres par un décret d'août 1961, est, comme son nom l'indique, *consultative*, et n'est amenée à donner son avis sur la politique générale du cinéma qu'à la demande du ministre des Affaires culturelles⁵⁰. La création en son

47. G. Valter, *Le Régime de l'organisation professionnelle de la cinématographie*, op. cit., p. 108.

48. Le Conseil supérieur de la cinématographie était composé de six représentants de l'État, six représentants des employeurs de l'industrie cinématographique, six représentants des salariés de l'industrie cinématographique, six personnalités choisies pour leur compétence technique, artistique ou financière et six représentants du Parlement.

49. La Commission consultative du cinéma est composée quant à elle de douze membres choisis pour leur compétence technique, dix membres choisis pour leur compétence financière et administrative et huit membres choisis pour leur compétence artistique.

50. Décret n° 61-989 du 23 août 1961 étendant la compétence de la Commission consultative du cinéma, *JORF*, 3 septembre 1961, p. 8219. Signalons que le Conseil supérieur de la cinématographie était déjà une instance consultative.

sein, par l'arrêté du 28 août 1961, de la sous-commission des affaires générales, appelée à donner son avis sur toute question relative à la politique générale du cinéma, accélère ainsi cette transition d'un régime corporatiste vers un régime administratif puisque cette mission, dévolue précédemment au Conseil supérieur de la cinématographie, se voit ainsi définitivement transférée à la Commission consultative du cinéma, et retirée de fait au CNC et au contrôle de la profession⁵¹.

Dès lors, l'attitude des professionnels dans les différentes instances consultatives en charge du cinéma, en particulier au sein du conseil paritaire, exprime clairement une inquiétude quant à leur perte d'influence. Ainsi, Claude Autant-Lara, alors président de la Fédération nationale du spectacle de la CGT, dénonce en octobre 1956 l'inutilité de la coexistence du Conseil paritaire et du Conseil supérieur de la cinématographie. Selon lui, il serait préférable que le Conseil paritaire retrouve les pouvoirs dont il disposait à ses débuts – ce qui sous-entend une suppression du Conseil supérieur de la cinématographie – car il est devenu une instance au rôle bien trop « platonique⁵² ». Quelques années plus tard, Henri Back, secrétaire de la Fédération, émet le vœu, lors d'une séance du conseil paritaire, qu'on puisse y débattre de la situation de l'industrie cinématographique car la parité entre représentants salariés et représentants patronaux, effective dans cette instance, ne se retrouve pas au sein de la Commission consultative du cinéma⁵³. Mais le directeur général du CNC lui indique que cette discussion ne peut avoir lieu au sein du conseil paritaire, qui n'est pas, à la différence de la nouvelle instance, chargé du système de soutien et donc investi d'une mission pouvant influer sur l'évolution de l'activité cinématographique. La Commission consultative du cinéma devient donc de fait l'outil majeur de mise en forme des principales orientations de la politique du cinéma.

La fragilisation de la corporation ne se joue pas seulement au niveau de la composition des instances, mais également en interne au sein des organisations syndicales des principales parties prenantes du régime d'aide, au sein desquelles des divergences se font jour au tournant des années 1960. Du côté des exploitants, Adolphe Trichet, président de la Fédération nationale des cinémas français (FNCF) depuis 1947, est critiqué pour la mauvaise gestion de ses rapports avec les pouvoirs publics depuis le retrait du soutien financier à l'exploitation en juin 1959. On lui reproche d'avoir empêché un durcissement de la contestation qui aurait pu aboutir à la fermeture temporaire des salles⁵⁴. Dès lors, un changement structurel est envisagé par la transformation de la FNCF en une confédération qui comprendrait un président de confédération assisté de trois présidents de fédération dans le but de répartir plus équitablement les pouvoirs⁵⁵. On préférera finalement, en 1961, un simple remplacement de Trichet par Jean-Charles Edeline, de treize ans son cadet, à la présidence de la fédération, sans changement de structure. Du côté des producteurs,

51. Arrêté du 28 août 1961 portant nomination des membres de la sous-commission des affaires générales de la Commission consultative du cinéma, *JORF*, 3 septembre 1961, p. 8220.

52. Sténotypie de la séance du 5 octobre 1956 du Conseil paritaire, AN, 19900289/34.

53. Sténotypie de la séance du 20 décembre 1960 du conseil paritaire, AN, 19900289/34.

54. Procès-verbal du conseil d'administration de la FNCF du 3 février 1960, archives de la FNCF.

55. *Ibid.*

une scission, reposant semble-t-il dans ce cas sur un conflit intergénérationnel, s'opère à partir de 1958 avec la création du Syndicat indépendant des producteurs de films français dont la présidence est assurée par Edmond Tenoudji, dirigeant de la société de production Les Films Marceau. En raison notamment de nombreux appels à l'union dans les revues corporatives, les choses se calmeront toutefois rapidement dans ce secteur. Dès le début de l'année 1959, le Syndicat des producteurs et exportateurs des films français et le Syndicat indépendant des producteurs de films se fondent en effet en une Chambre syndicale de la production cinématographique au sein de laquelle les fonctions se trouvent partagées⁵⁶.

Une logique de centralisation face aux résistances

Malgré cette série de perturbations traversées par la corporation et la rationalisation opérée par la création de la Commission consultative du cinéma, achevée en août 1961, il faut nuancer cette diminution du poids de la profession dans les décisions concernant l'aide à l'industrie cinématographique. L'analyse du dispositif sélectif d'aide à la production de films de long métrage révèle une situation bien plus complexe. Sous le régime de la loi de développement de 1953, en effet, le jury chargé de sélectionner les films de long métrage jouissait d'une certaine autonomie puisqu'il n'était pas lié directement au Conseil supérieur de la cinématographie⁵⁷, d'ailleurs mis en sommeil par le ministre Paul Ribeyre au début de l'année 1958, deux ans après la mise en place du jury⁵⁸. Le directeur général du CNC, Jacques Flaud, exerçait alors la fonction de président du jury avec un certain nombre de membres choisis parmi des représentants des professionnels, de la critique cinématographique, des personnalités de l'université et du monde artistique, sans en rendre véritablement compte, si ce n'est sur un plan comptable et économique au Conseil du fonds de développement. Une marge de manœuvre politique précieuse au moment où cette aide sélective était par ailleurs vivement critiquée par une majorité de professionnels⁵⁹.

Lors de la mise en place de la Commission consultative du cinéma, la sous-commission chargée d'émettre un avis sur les demandes d'avances et de garanties de recettes se trouve composée d'un membre choisi pour sa compétence technique, de

56. Dès février, un Groupement provisoire des producteurs, préfigurant la future Chambre syndicale, avait vu le jour. Voir « Le rassemblement des producteurs est réalisé », *La Cinématographie française*, 7 février 1959, n° 1805, p. 1. Au mois d'avril, les statuts de la Chambre syndicale de la production cinématographique sont approuvés. Cf. « Le syndicat unique des producteurs est réalisé », *Le Film français*, 8 mai 1959, n° 781, p. 11.

57. La seule intervention du Conseil supérieur de la cinématographie à l'égard de ce jury consistera seulement à tenter d'éclaircir l'interprétation à faire de l'article 58 du Code de l'industrie cinématographique instituant cette aide sélective. Voir le procès-verbal de la séance du 9 mars 1956 du Conseil supérieur de la cinématographie, AN 19900289/4.

58. Voir « Disparition du Conseil supérieur du cinéma », *Combat*, 6 février 1958.

59. Voir par exemple la demande de suppression de la prime à la qualité par Henri Frenay évoquée dans l'article « Remous autour de la « prime à la qualité » à la production de long métrage », *Le Film français*, 24 janvier 1958, n° 713, p. 5.

cinq membres choisis pour leur compétence financière et administrative et de huit membres choisis pour leur compétence artistique. Hormis un directeur de production, les représentants des principaux syndicats professionnels sont donc absents du nouveau dispositif d'aide sélective au long métrage. Néanmoins, cette sous-commission doit rendre compte régulièrement – au moins deux fois par an – de son activité et de ses résultats, initialement à la Commission consultative du cinéma, puis à la sous-commission des affaires générales où siègent davantage de membres de la corporation. Dès lors, cette activité n'est plus protégée des critiques des professionnels, comme l'illustre la séance du 28 juin 1961 de la Commission consultative du cinéma : tour à tour, plusieurs professionnels dont Francis Cosne, représentant des producteurs de films de long métrage, et Adolphe Trichet, représentant des exploitants, dénoncent l'absence de soutien sélectif à des films rencontrant le succès public et alimentant ainsi le compte de soutien grâce auquel cette aide existe⁶⁰. L'administration est donc sommée de trouver des solutions appropriées. En somme, la rationalisation opérée au sein de la Commission consultative du cinéma, rationalisation qui pourrait faire croire à une centralisation effective, implique en fait inévitablement une entente régulière entre l'administration et les professionnels sur les différents aspects de la politique du cinéma français, même si le ministre est toutefois en mesure d'évacuer certaines objections en raison du caractère consultatif de l'instance. Si affaiblissement du corporatisme il y a, il doit donc être compris à la lumière d'une recomposition des rapports de force internes à la profession, et entre cette dernière et les pouvoirs publics. Il n'en reste pas moins que cette recomposition, si elle n'aboutit pas à la disparition de la corporation dans les instances décisionnelles, débouche sur un système dans lequel l'initiative, dans le domaine de la politique du cinéma, reviendra désormais de manière plus systématique à l'État.

Quant au directeur général du CNC, s'il semble garder un certain nombre de pouvoirs, voire en obtenir de nouveaux⁶¹, il n'en reste pas moins qu'André Malraux minimise son importance au sein du dispositif décisionnel en plaçant à cette fonction des hommes qui ont sa confiance et avec lesquels il est en étroite relation⁶². Jacques Flaud est ainsi remercié à l'automne 1959, et se trouve remplacé par Michel Fourré-Cormeray, qui l'avait précédé à ce poste de 1947 à 1952, et qui avait également été directeur général de la cinématographie lorsque Malraux était ministre de l'Information de novembre 1945 à janvier 1946. Il apparaît alors que la fonction de directeur général du CNC tend à se rapprocher de celle d'un directeur d'administration centrale exerçant sa fonction dans le cadre d'une ligne politique définie par le ministre, comme s'il s'agissait, en quelque sorte, de pallier l'échec de la transformation du CNC en direction générale. Significativement, c'est un ancien directeur de cabinet des Affaires culturelles, André Holleaux, qui prendra la suite de Fourré-Cormeray au décès

60. Procès-verbal de la séance du 28 juin 1961 de la Commission consultative du cinéma, 19900289/12, AN.

61. L'initiative d'une décision réglementaire peut alors être prise par le directeur général sans devoir obtenir l'aval du ministre. G. Valter, « Observations du chef de service des études générales... », doc. cité, p. 117.

62. D'autant plus facilement que la nomination du directeur général est, depuis septembre 1953, décidée en Conseil des ministres.

de ce dernier en 1965. Sous la décennie de Malraux, les deux directeurs généraux du CNC se feront ainsi plutôt discrets, s'abstenant de toute implication personnelle trop appuyée, à l'inverse de la démarche qui caractérisait Jacques Flaud lorsque le ministère de tutelle, celui de l'Industrie et du Commerce, était nettement plus distant⁶³. Pour autant, cette prise en main ministérielle, qui est bien entendu également à mettre en relation avec la stabilité politique des débuts de la V^e République⁶⁴, est à nuancer car, dans les faits, la position administrative toujours « excentrée » du CNC, ses contacts étroits avec la corporation et sa capacité unique d'expertise du champ cinématographique (par le biais des statistiques notamment) font de lui un acteur ayant une compétence pour le moins autonome à ne pas négliger.

En ce qui concerne le rattachement du CNC au ministère des Affaires culturelles, il semble en tout cas que la question ait été tranchée au tout dernier moment, si l'on en croit les notes prises par Jean Gründler, chef du service des organismes consultatifs, lors des conférences de direction du CNC en janvier 1959⁶⁵. Le 8 janvier 1959, ce dernier note ainsi que le directeur général ne croit plus à une modification de rattachement : le cinéma continuerait d'avoir comme tutelle le ministère de l'Industrie et du Commerce. Pourtant, dès le lendemain, un revirement total s'opère : c'est André Malraux qui hérite du cinéma. Cette décision gouvernementale n'est pas du goût de tous. Soulignant l'important ensemble industriel et commercial que constitue le secteur du cinéma et rappelant en outre que le cinéma français a besoin d'une forte politique d'expansion à l'étranger pour prospérer, Guy Desson, président du Conseil supérieur de la cinématographie, avait ainsi, quelque temps auparavant, appuyé auprès du président du Conseil le maintien du cinéma sous la tutelle du ministère de l'Industrie et du Commerce⁶⁶. Une position qu'il réitère auprès de Jean Gründler en mettant en garde contre certaines dérives, selon lui, d'un autre rattachement : « placer délibérément le cinéma dans le cadre d'un département artistique reviendrait à encourager artificiellement des productions artistiques définies comme telles par des aréopages aux goûts discutables et aboutir ainsi à un véritable dirigisme artistique pire que le dirigisme économique déjà si critiqué⁶⁷ ».

63. Lors de son second mandat à la tête du CNC, Michel Fourré-Cormeray ne présentera que très rarement à la presse spécialisée les ambitions menant la politique du cinéma, au contraire de son prédécesseur Jacques Flaud.

64. L'instabilité ministérielle profite à l'inverse au directeur général du CNC alors en fonction. En raison de changements successifs de ministre de l'Industrie de juin 1954 à janvier 1959 (pas moins de huit ministres), Jacques Flaud se trouve être le véritable promoteur d'une politique de la qualité cinématographique dont il assure avec ses services la continuité. De la même manière, André Astoux, directeur général du CNC de juillet 1969 à décembre 1973, mettra en place, sous l'autorité de quatre ministres différents, une plate-forme de concertation étroite entre l'administration et la profession avec l'organisation régulière de rencontres et de colloques.

65. Carnet de J. Gründler, « CNC 1^{er} août 1958-31 décembre 1959 ». Document confié au Comité d'histoire et destiné à être déposé aux Archives nationales.

66. Guy Desson, « Rapport à Monsieur le président du Conseil sur le maintien du secteur cinématographique dans le cadre du secrétariat d'État à l'Industrie et au Commerce, s.d., versement CNC, 19900289/1, AN.

67. J. Gründler, note manuscrite « Cinéma art et industrie » suite à un entretien avec Guy Desson, s.d., versement CNC, 19900289/1, AN.

Pourtant, si ce rattachement du CNC aux Affaires culturelles s'effectue au dernier moment, au prix d'arbitrages obtenus *in extremis* et de haute lutte, peut-être même par Malraux lui-même⁶⁸, il fait franchir un pas décisif à l'élaboration des conditions d'une nouvelle politique du cinéma. Poursuivant la marginalisation de la corporation au sein des processus décisionnels, il donne au ministre et à ses conseillers la possibilité d'envisager la mise en place d'une politique gouvernementale consciente autant des aspects artistiques que des aspects économiques de ce secteur.

Une politique sous le signe de la qualité⁶⁹

Les inflexions de l'aide sélective à la qualité

L'une des dernières actions du ministère de l'Industrie et du Commerce en tant qu'autorité de tutelle du cinéma envers le dispositif d'aide sélective à la production de films de long métrage illustre bien tout l'intérêt que représente un rattachement du CNC à un champ d'action artistique et culturelle dans la perspective d'une politique du cinéma. Le ministre en fonction, Édouard Ramonet, critique en effet les choix opérés, pour l'année 1958, par le jury de la prime à la qualité de l'article 10 du Code de l'industrie cinématographique⁷⁰. Cette instance a décidé que les films suivants bénéficieront d'une prime : *Les Amants* (Louis Malle), *Les Tricheurs* (Marcel Carné), *La Tête contre les murs* (Georges Franju) et *En cas de malheur* (Claude Autant-Lara). Selon Édouard Ramonet, ce choix « témoigne d'une option volontaire en faveur d'une esthétique ou d'une pseudo-esthétique, à l'exclusion de tout autre élément moral, civique ou national⁷¹ ». Se basant notamment sur la mission qui incombe au jury de « faire connaître les grands thèmes de l'Union française⁷² », le ministre de tutelle décide ainsi non pas de supprimer ces primes, mais de diminuer substantiellement le montant qui leur avait été attribué⁷³. L'entrée du cinéma dans le champ de compétences du ministère des Affaires culturelles, qui plus est dirigé par André Malraux, constituera ainsi une rupture de taille sur la question de la qualité, dont la définition pouvait faire l'objet d'une divergence de vues, voire d'un litige plus ou moins larvé entre le jury chargé d'attribuer les primes et son autorité

68. Aussi paradoxalement cela puisse paraître, étant donné que notre objet d'étude se constitue autour du rattachement ministériel du secteur du cinéma, nous n'avons pas trouvé de traces écrites éclairant précisément les hésitations du gouvernement à ce sujet.

69. Pour davantage de précisions sur la mise en place d'une politique de qualité et les premières dispositions d'aide sélective, nous renvoyons le lecteur aux articles de Guillaume Vernet et de Frédéric Gimello-Mesplomb dans le présent ouvrage.

70. La création de ce jury, dont les travaux commencent dès décembre 1955, a résulté de l'extension aux longs métrages de la prime à la qualité, instituée pour les courts métrages par la loi d'aide de 1953.

71. Lettre d'Édouard Ramonet, ministre de l'Industrie et du Commerce, à Jacques Flaud, directeur général du CNC et président du jury, 7 janvier 1959, AN, 19900289/36.

72. Article 58 du Code de l'industrie cinématographique publié au *JORF* du 31 janvier 1956.

73. *Les Amants* et *Les Tricheurs*, les deux films les plus visés, perdront respectivement 40 et 30 millions d'anciens francs. Procès-verbal de la séance du jury à la prime du qualité du 11 mars 1959, AN, 19900289/36

gouvernementale de tutelle. Elle sera dorénavant, non seulement mise en avant comme critère essentiel du soutien financier, mais également l'objet d'un consensus autour de sa définition esthétique. Simultanément, le nouveau ministre de tutelle se démarque d'emblée de ses prédécesseurs en refusant explicitement de prendre en charge la question de la censure⁷⁴, déclarant précisément au Parlement, dans un véritable discours d'esthète, que c'est par la défense d'une production cinématographique de qualité que se réalisera progressivement la moralisation des films français⁷⁵.

Cette divergence entre Édouard Ramonet et le jury de la prime à la qualité éclaire bien également combien, avant 1959, le directeur général du CNC, Jacques Flaud, représente en fin de compte le principal acteur d'un volontarisme en faveur du soutien à la qualité. Sa fonction de président dudit jury n'est d'ailleurs, en ce sens, pas fortuite : son positionnement, qu'il exprime notamment dans l'entretien qu'il donne en mai 1957 à André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze⁷⁶, est véritablement celui d'un chef de la cinématographie attentif aussi bien à la situation économique qu'à la situation artistique du cinéma. Néanmoins, c'est cet inhabituel activisme pour un administrateur d'établissement public qui conduira probablement Malraux à écarter Jacques Flaud de la direction générale du CNC à l'automne 1959, en se réservant d'intervenir seul au niveau de la qualité. Dès les premiers mois de son mandat, Malraux n'hésitera donc pas à intervenir dans les choix des œuvres bénéficiaires de l'avance sur recettes. La décision finale d'octroi d'une avance lui appartenant, plusieurs films verront attribuer un soutien financier contre l'avis défavorable des membres de la sous-commission (*Crésus*, *Liberté I*, *Les Enfants du soleil*, *La Pendule à Salomon*, *L'Immortelle*, *Snobs*, *Le Caporal épinglé*, *Le Rat d'Amérique*, *Cyrano et d'Artagnan*). D'autres films verront quant à eux le montant de l'avance qui leur avait été initialement attribué par la sous-commission augmenter substantiellement (*Le Voyage en ballon*, *Austerlitz*, *Un couple*, *Le Procès de Jeanne d'Arc*, *Un taxi pour Tobrouk*, *Les Amants de Teruel*, *Muriel*⁷⁷). Si c'est à lui que revient l'intervention en tant que ministre de tutelle du cinéma, il est possible en revanche que, pour certains des films, elle ne soit pas uniquement de son propre fait.

L'entretien de Jacques Flaud avec les *Cahiers du cinéma* a en tout cas révélé dès 1957 un leitmotiv de l'action du premier dispositif d'aide sélective au long métrage : le renouvellement du cinéma français par un rajeunissement de ses cadres. La perspective d'action publique qui se construit, à ce moment, sous ses auspices rencontre opportunément – ce qui n'est probablement pas tout à fait un hasard – les aspirations d'une génération. Dès lors, les premiers longs métrages d'un nombre

74. De fait, la Commission de contrôle des films reste rattachée administrativement au ministère de l'Information. Voir l'article de Frédéric Hervé dans le présent ouvrage.

75. Discours d'André Malraux au Sénat le 8 décembre 1959 à l'occasion des discussions de la loi de finances pour 1960, *JOI*, 9 décembre 1959, p. 1566-1570.

76. André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze, « Entretien avec Jacques Flaud », *Cahiers du cinéma*, « Situation du cinéma français », mai 1957, n° 71, p. 4-15.

77. J. Gründler, carnet « Films bénéficiaires de soutien sélectif », document confié au Comité d'histoire et destiné à être déposé aux Archives nationales.

important de réalisateurs vont être soutenus durant les quatre exercices du jury, de 1956 à 1959⁷⁸ ; et de 1956 à 1957, l'âge moyen du réalisateur dont le film obtient un soutien financier sélectif diminue ainsi sensiblement, de 48 ans à 42 ans⁷⁹.

Néanmoins, le fonctionnement du jury trouve sa limite, du point de vue d'un soutien volontariste à la qualité, dans le fait qu'il ne permet d'aider les films que lorsqu'ils sont achevés. L'appui financier de l'État n'est donc pas décisif en ce qui concerne l'existence des œuvres. Conscient de cette limite, le jury évoque à plusieurs reprises, lors de ses séances, un projet de « prime au risque » accordée sur la base de documents littéraires avant la réalisation du film. La loi de développement de 1953 n'étant pas assez souple pour permettre l'inscription d'une telle mesure, il faut alors attendre le renouvellement du régime d'aide par le décret du 16 juin 1959 pour que ce projet voie le jour. Le système de l'avance sur recettes, mis en place à partir de 1960, reprend donc à son compte cette attente dans son dispositif en établissant la possibilité d'accorder des avances avant réalisation. Pour autant, cette mesure n'est pas mise en avant dans le décret du 16 juin 1959 qui prévoit que les avances seront « en règle générale accordées après la réalisation du film », en raison, semble-t-il, de la position de Malraux selon qui « il n'est au pouvoir de personne de juger un film autrement que sur ses images⁸⁰ ». Malgré cette position du ministre de tutelle, l'examen des bilans des trois premiers exercices de la sous-commission d'avances et de garanties de recettes démontre l'intérêt porté à l'avance avant réalisation :

- 1960 : sur un total de 30 films aidés, 12 le sont avant réalisation et 18 après ;
- 1961 : sur un total de 43 films aidés, 20 le sont avant réalisation et 23 après ;
- 1962 : sur un total de 28 films aidés, 18 le sont avant réalisation et 10 après⁸¹.

Or l'avance avant réalisation est un moyen financier par lequel bon nombre de films de la nouvelle génération de cinéastes sont rendus possibles. Sans celle-ci, la réalisation de films comme *L'Enclos* (Armand Gatti), *La Poupée* (Jacques Baratier), ou encore *Chronique d'un été* (Jean Rouch et Edgar Morin), aurait été rendue plus difficile. Dans le cas du dernier film cité, l'obtention de l'avance va même jusqu'à déterminer son existence, si l'on en croit le plan de financement soumis à la sous-commission. L'avance y constitue quasiment la moitié du devis du film, aux côtés de l'apport du producteur, des crédits professionnels et des à-valoir sur les ventes à l'étranger : 230 000 contre 270 000 nouveaux francs⁸².

78. Voir en fin d'ouvrage l'annexe portant sur les films bénéficiaires du soutien sélectif à la production de films de long métrage.

79. Cette moyenne de 42 ans perdurera au moins jusqu'au troisième exercice de la sous-commission d'avances sur recettes en 1962.

80. Intervention de Malraux à l'Assemblée nationale le 24 novembre 1959 lors de la discussion du projet de loi de finances pour 1960, *JORF*, 25 novembre 1959, p. 2943-2949.

81. C'est finalement dans le décret n° 63-322 du 19 mars 1963 portant modification du décret du 16 juin 1959 relatif au soutien financier de l'État à l'industrie cinématographique que l'équité entre les deux formules sera rétablie : les avances sont accordées « soit avant, soit après la réalisation du film ». *JORF*, le 31 mars 1963, p. 3034.

82. Rapport relatif à la demande d'avance sur recettes concernant le film *Comment vis-tu ?* [titre initial de *Chronique d'un été*], AN, 19970176/1.

Le poids économique du rayonnement culturel

Cette attention aux réalisations de la jeune génération est motivée de surcroît par ce qui évalue en fin de compte le jugement des membres de la sous-commission : les palmarès des festivals. *Une aussi longue absence* (Henri Colpi) obtient la Palme d'or à Cannes en 1961, *L'Enclos* reçoit la Médaille d'argent à Moscou en 1961, *L'Année dernière à Marienbad* (Alain Resnais) obtient le Grand Prix à Venise en 1961, *Les Dimanches de Ville d'Avray* (Serge Bourguignon) est récompensé par le Prix spécial à Venise et l'Oscar du meilleur film étranger en 1962⁸³. Loin de reposer uniquement sur une politique de prestige national, cette attitude est fortement stimulée par une nécessité économique : les récompenses internationales étant en mesure d'assurer une bonne exportation et de meilleures conditions d'amortissement des films français, Malraux n'hésite pas à prévenir que « se limiter à nos seules frontières, c'est faire moins de films avec moins d'argent et faire ainsi vivre moins de personnes⁸⁴ ». En son temps, Jacques Flaud s'inquiétait d'ailleurs déjà du peu de récompenses obtenues par la production nationale dans les festivals, en soulignant que 40 % des recettes du cinéma français provenaient des marchés étrangers⁸⁵.

Il n'est pas inutile, à ce sujet, d'évoquer la formule prononcée par Malraux lors de la séance d'intronisation de la Commission consultative du cinéma : il s'agit désormais, pour les pouvoirs publics, de « promouvoir une production cinématographique caractérisée par sa qualité tant artistique que financière⁸⁶ ». L'un des buts du dispositif d'aide sélective aux films de long métrage serait donc également d'assainir les méthodes de la production, comme le suggérait déjà Pierre Moinot dans son rapport remis au ministre en mars 1959⁸⁷. Le système de soutien sélectif pourrait ainsi servir d'incitation à une mutation structurelle de ce secteur⁸⁸. Une ambition qui rejoint également l'idée, motivée par ailleurs indirectement par les directives de la CEE, que l'aide sélective remplace à terme le soutien automatique et devienne le seul et unique mécanisme de soutien financier de l'État à la production cinématographique⁸⁹. Dès

83. Procès-verbal de la séance du 25 janvier 1963 de la sous-commission des avances sur recettes, AN, 19900289/15.

84. Déclaration d'André Malraux à l'Assemblée nationale lors de la discussion de la loi de finances pour 1961, *JORF*, 22 octobre 1960, p. 2702-2709.

85. « Pour améliorer la qualité des films français, Jacques Flaud préconise la création d'une "prime au risque" », *Le Monde*, 1^{er} août 1958.

86. Note d'information sur le régime financier de l'industrie cinématographique et la mission incombant à la Commission consultative du cinéma, AN, 19950514/15.

87. Au moment de l'écriture de son rapport, Moinot évoquait le projet que l'État aidât essentiellement le secteur de la production, au-delà du soutien automatique, par l'octroi de crédits en faisant en sorte que « l'examen du devis du film [puisse] permettre de subordonner le prêt à l'acceptation par le producteur de certaines méthodes de rationalisation et de réduction des coûts de revient ». P. Moinot, « Rapport à Monsieur le Ministre d'État. L'intervention de l'État dans l'industrie cinématographique », mars 1959, p. 42.

88. Cette suggestion vient en complément des vœux formulés à l'égard des producteurs par les membres de la sous-commission chargée d'émettre un avis sur les demandes d'agrément. Cette sous-commission a en effet dans ses attributions d'évaluer la conformité des devis et de vérifier l'exactitude et la valeur des moyens financiers.

89. Michel Fourré-Cormeray indique ainsi, en 1961, qu'il est préférable de convenir d'une formule aidant les films susceptibles d'avoir un succès public au sein du système des avances et des garanties plutôt que

lors, l'octroi d'un soutien financier à des films fortement susceptibles de rencontrer un succès public inscrit inévitablement le travail de la sous-commission dans cette visée, et ce dès sa première année de fonctionnement ; parmi les vingt meilleurs résultats d'entrées en France de films sortis en 1960, six films ont ainsi bénéficié d'une avance sur recettes⁹⁰.

Cette façon d'équilibrer la répartition des crédits dans le choix des films est facilitée par la présence de cinq personnalités choisies pour leur compétence financière et administrative aux côtés de la personnalité choisie pour sa compétence technique⁹¹ et des huit personnalités choisies pour leur compétence artistique⁹². Que le directeur des relations économiques extérieures du ministère des Finances et des Affaires économiques et le directeur général des affaires culturelles et techniques au ministère des Affaires étrangères soient conviés à participer aux travaux de la sous-commission indique bien l'attention portée à l'exportabilité de la production française. Le « cercle d'esthètes » rassemblé autour de Jacques Flaud pour l'attribution des primes à la qualité semble bien marginalisé par cette reprise en main.

Il ne faut cependant pas sous-estimer l'importance économique que continue de revêtir le soutien automatique effectué au prorata des recettes au début des années 1960. La répartition des ressources du compte de soutien pour l'année 1962 l'indique clairement. Ainsi, le montant de cette aide automatique à la production de longs métrages correspond pratiquement à celui attribué au reste du soutien financier : 35,35 millions de nouveaux francs contre 41,4 millions de nouveaux francs⁹³. Les taux de calcul du soutien automatique diminueront d'ailleurs moins fortement par rapport à la dégressivité générale du soutien qui avait été annoncée en 1959 en raison de la mise en place du Marché commun⁹⁴.

Les rapports sur les films bénéficiaires d'une avance ou d'une garantie de recettes contenus dans les archives du CNC indiquent par ailleurs la complémentarité, dans de nombreux cas, du soutien automatique avec le dispositif de soutien sélectif. Dans le

dans le cadre du soutien automatique dont l'importance des flux financiers paraît, à ce moment, difficilement compatible à long terme avec les exigences européennes. Procès-verbal de la séance du 28 juin 1961 de la Commission consultative du cinéma, AN, 19900289/13.

90. Il s'agit des films *Le Passage du Rhin* (4^e rang, 4 031 549 entrées), *Le Dialogue des carmélites* (7^e rang, 3 316 026 entrées), *Austerlitz* (9^e rang, 3 214 120 entrées), *Fortunat* (11^e rang, 3 042 768 entrées), *La Française et l'amour* (13^e rang, 2 865 680 entrées) et *Crésus* (16^e rang, 2 330 741 entrées). Centre national de la cinématographie, 1960. *Toutes les données chiffrées/Le Box-office*, Paris, CNC, 2010, p. 5. Ce box-office comptabilise les entrées durant les deux années suivant la sortie du film.

91. Voir le détail de l'ensemble des fonctions représentées dans l'annexe V.

92. Il s'agit de Jacques Audiberti, Marguerite Duras, Robert Kanters, Léon Mathot, Edgar Morin, Henri Queffélec, Raymond Queneau et Jules Roy.

93. Procès-verbal de la séance du 28 juin 1961 de la Commission consultative du cinéma. Sur ces 41,4 millions de nouveaux francs, environ 7,5 sont destinés aux avances et garanties de recettes.

94. À compter du 1^{er} janvier 1962, les taux de calcul devaient être ainsi réduits de 6 à 5 % pour les recettes « métropole » et de 25 à 20 % pour les recettes « étranger ». Décret n° 59-733 du 16 juin 1959 relatif au soutien financier de l'État à l'industrie cinématographique, *JORF*, le 18 juin 1959, p. 6019-6020. Cette résistance à la règle de dégressivité est la conséquence d'un refus des professionnels d'une baisse trop brutale de l'aide dans un contexte économique si délicat, mais également d'un souci d'équité entre les régimes d'aide italien et français. L'assouplissement de cette règle sera finalement actée dans le décret du 19 mars 1963 déjà cité.

plan de financement du film *Les Bonnes Femmes*, produit par la société de production Paris-Films Production, le montant du soutien automatique (environ 350 000 nouveaux francs) est ainsi même supérieur à celui de l'avance pressentie (environ 150 000 nouveaux francs⁹⁵). Le cas de *Fortunat*, produit par Silver Films, rend compte également de la complémentarité entre l'avance sur recettes, ici pressentie à hauteur de 300 000 nouveaux francs, et les prêts du fonds de développement économique et social (ici un prêt de 500 000 nouveaux francs⁹⁶). Ce qui revient à dire qu'une étude proprement économique serait nécessaire pour saisir les effets d'interopérabilité des fonds provenant des différents systèmes d'aide publique : cela permettrait sans doute de ne pas surévaluer le crédit accordé à l'avance sur recettes au détriment des autres mesures, crédit qui, comme on le voit, n'est pas justifié quantitativement.

La place de la Cinémathèque française dans le dispositif d'action publique du cinéma

Loin de se cantonner uniquement à une politique d'aide à la production de qualité, Malraux songe également à la manière dont il pourrait associer le cinéma à la mission incombant à son ministère de « rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français⁹⁷ ». Le ministre avait déjà élaboré, lors de son court passage à l'Information, un lien de causalité, voire un mécanisme de patrimonialisation quasi automatique, entre le soutien à la production cinématographique de qualité et sa diffusion dans les ciné-clubs une fois achevée l'exploitation commerciale du film⁹⁸. Lors de son arrivée à la tête du ministère de tutelle du cinéma en 1959, une institution se trouve mise au premier plan pour assurer la tâche de la diffusion de la qualité : il s'agit de la Cinémathèque française, dont Malraux confie au directeur général du CNC, Jacques Flaud, qu'elle occupe le troisième rang d'importance dans ses priorités au niveau du cinéma, juste après deux dossiers d'extrême urgence (le renouvellement du régime d'aide à l'industrie cinématographique et la situation de l'UGC⁹⁹). L'ambition de Malraux est en fait de disposer des collections de la Cinémathèque française pour les faire circuler dans le réseau des maisons de la culture dont il est en train de planifier la création, afin que les jeunes générations se familiarisent avec les classiques de l'écran. Lors de ses interventions parlementaires, il exprime à de nombreuses reprises ce souhait¹⁰⁰. Aux membres de la commission des Affaires culturelles du Sénat, il déclare ainsi en juillet 1959 :

95. Rapport relatif à la demande d'avance sur recettes concernant le film *Les Bonnes Femmes*, AN, 19970176/1.

96. Rapport relatif à la demande d'avance sur recettes concernant le film *Fortunat*, AN, 19970176/1.

97. Décret n° 58-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère chargé des Affaires culturelles, *JORF*, 26 juillet 1959, p. 7413.

98. Paul Léglise, *Le Cinéma d'Art et d'essai*, Paris, La Documentation française, 1980, p. 16-17.

99. Sténotypie de la séance du 27 février 1959 du conseil paritaire, AN, versement CNC, 19900289/34.

100. Par exemple à l'Assemblée nationale, lors de la séance du 24 novembre 1959 ; et au Sénat, lors des séances du 8 décembre 1959 et du 23 novembre 1960, ainsi que lors de ses auditions le 7 juillet 1959 et le 4 décembre 1959.

Il est de fait que la Cinémathèque française est actuellement la meilleure bibliothèque du cinéma au monde, mais c'est une maison misérable. Que ces films qui, en ce moment, dorment dans des boîtes, fassent le tour de France et que n'importe quel garçon puisse aller gratuitement au cinéma pour aller voir les cinquante meilleurs films qui ont été faits dans le monde me paraît une excellente éducation du spectateur¹⁰¹.

Ce souhait réitéré laisse transparaître, semble-t-il, une volonté d'amadouer Henri Langlois, lequel n'est en effet pas indifférent à cette entreprise de séduction¹⁰². L'ambition de Malraux de faire de la Cinémathèque française un organe important, voire central de la politique du cinéma, tout comme l'octroi de crédits pris sur le budget de l'État par le biais des travaux du Plan, arrivent en fait à point nommé. Jusqu'en 1959 en effet, la principale subvention versée à l'institution par les pouvoirs publics est prise, comme on l'a vu plus haut, sur le budget du CNC qui est alimenté par les taxes parafiscales du régime d'aide. La provenance de ces ressources n'est pas sans agacer les professionnels, qui estiment que cette subvention ne peut pas augmenter sans cesse, alors même que les recettes des salles ne progressent pas dans les mêmes proportions¹⁰³. Par ailleurs, il est mis en évidence que le contrôle des crédits alloués à la Cinémathèque française ne peut pas se faire de manière satisfaisante par le biais du conseil paritaire. Le directeur général du CNC Jacques Flaud s'associe ainsi au mécontentement des professionnels en exprimant le souhait que des formules soient trouvées pour que l'État prenne sa responsabilité morale et financière¹⁰⁴ ; par ailleurs, le nouveau ministre de tutelle est alerté très tôt par le CNC de la gestion quelque peu fantaisiste de Langlois¹⁰⁵. L'élaboration de projets de réforme tous azimuts par les services du ministère des Affaires culturelles et le CNC tout au long de l'année 1962 démontre le caractère brûlant de ce problème. Si les

101. Sténotypie de l'audition d'André Malraux à la commission des Affaires culturelles du Sénat le 7 juillet 1959, registre 4751, archives du Sénat. Nous n'avons pas trouvé dans les archives de précisions quant à une liste éventuelle de ces « cinquante meilleurs films ». Cette panthéonisation des films n'est cependant peut-être pas sans lien avec la désignation des « meilleurs films de tous les temps » par un nombre très important de critiques, de théoriciens et d'historiens du cinéma en marge de l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958, sous l'égide de la Cinémathèque royale de Belgique.

102. Laurent Mannoni cite des propos privés de Langlois datant de juillet 1962, dans lesquels ce dernier s'enthousiasme que son institution puisse devenir la « Cinémathèque du monde ». Laurent Mannoni, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2006, p. 320. En 1964, Langlois évoquera même la transformation de la Cinémathèque française en « institution nationale » comme « l'aboutissement de [son] travail » (*ibid.*, p. 322).

103. Sténotypie de la séance du 27 février 1959 du conseil paritaire, AN, 19900289/34. De 1945 à 1959, la subvention attribuée à la Cinémathèque française est passée de 6,5 à 93,1 millions d'anciens francs. Le passage au ministère des Affaires culturelles constitue un certain saut quantitatif par rapport à 1958 : un peu plus de 30 millions d'anciens francs en plus. Voir la « Note relative à la mise en œuvre du dépôt légal des films cinématographiques et à la transformation préalable de la Cinémathèque », 18 février 1960, AN, 19900289/109.

104. *Ibid.*

105. Dans une note de février 1959, il est ainsi écrit que « la direction de la Cinémathèque française a été, en fait, assurée depuis de longues années par son secrétaire général, dont le désintérêt et les qualités de "fouineur" sont unanimement appréciés, mais dont le caractère brouillon et le manque rédhibitoire de sens administratif s'oppose à la nécessaire "conversion" ». Note du CNC à l'adresse du ministère des Affaires culturelles, AN, 19950514/19.

réformes envisagées sont évoquées auprès d'Henri Langlois, il n'en demeure pas moins que c'est seulement entre les conseillers techniques d'André Malraux – Louis Chevasson et Michel Pomey – et l'administration du CNC que cette question éminemment stratégique est envisagée sous tous les angles.

Trois options sont ainsi initialement envisagées : créer une fondation sous laquelle la Cinémathèque française garderait son statut privé tout en ayant une reconnaissance d'utilité publique ; la transformer en un organisme d'État ; constituer un établissement public qui aurait la charge de la conservation des films et du dépôt légal, en cantonnant de manière indépendante la Cinémathèque française aux fonctions de diffusion et d'exposition. L'idée d'une fondation est écartée tant elle apparaît lui laisser trop de pouvoir dans un cadre privé sans que l'État puisse avoir une autorité suffisante pour mener à bien certaines de ses ambitions¹⁰⁶. La seconde option est mise de côté rapidement, probablement parce qu'à l'idée d'une nationalisation brutale est préférée celle d'une absorption progressive de la Cinémathèque française au sein d'un organisme d'État – envisagé à un moment sous la dénomination de « Musée du cinéma » et qui serait lié à la Réunion des musées nationaux¹⁰⁷. Cet organisme se limiterait, dans un premier temps, à l'alimentation des collections par des fonds provenant de la Cinémathèque. Ce projet s'apparente en fait à la troisième et dernière option qui serait de répartir les missions du patrimoine entre l'État et la Cinémathèque française. Dans une telle solution, il est envisagé de confier la gestion d'un établissement public chargé de la conservation à Jean Vivié, fondateur en 1944 de la Commission supérieure technique, incessant promoteur d'une meilleure utilisation des techniques de conservation au sein de la Cinémathèque française, et qui avait songé, dès 1957, alors qu'il était conseiller technique en charge du cinéma auprès du ministère de l'Industrie et du Commerce, à constituer un établissement industriel et technique du cinéma qui aurait eu pour responsabilité notamment la conservation des films¹⁰⁸. Ce projet coûteux de création en 1962 d'un établissement public nécessitant là encore le consentement du ministère des Finances est néanmoins remis à plus tard en raison du rapport de force instauré avec Langlois, qui répète constamment que la Cinémathèque a établi au fil des années des rapports de confiance avec les professionnels du cinéma, climat qui n'existe pas de la même manière avec l'État. C'est alors que le directeur général du CNC, Michel Fourré-Cormeray, après s'être rapproché des professionnels¹⁰⁹, informe André Malraux que cette attitude ne semble pas exacte. Cependant l'administration estime devoir en tenir compte.

Cela a pour conséquence de favoriser l'idée selon laquelle la Cinémathèque française est, à ce stade, l'intermédiaire le plus approprié entre le milieu professionnel et l'État et donc de ne pas lui retirer les missions fondamentales de collecte et de

106. J. Gründler, notes manuscrites intitulées « Ultime mise au point » datant du 20 décembre 1962, AN, 19900289/81

107. *Ibid.*

108. Voir l'annexe IV qui est la reproduction d'un document résumant ce projet de 1957.

109. Note sur la Cinémathèque française de Michel Fourré-Cormeray à André Malraux, 22 août 1962, AN, 19900289/81.

conservation. Reste que la réelle prudence dont fait preuve l'administration dans le traitement de cette affaire est également liée à une certaine appréhension : il est ainsi évoqué littéralement une « crainte de campagne de presse » d'Henri Langlois dès cette année-là¹¹⁰, probablement parce que ce dernier a pris les devants en s'affichant, dans la presse, comme l'acteur majeur du patrimoine cinématographique en France – ce qu'il est effectivement – tout en démontrant les efforts isolés de la Cinémathèque française pour la sauvegarde des richesses du passé¹¹¹. Cette médiatisation lui permet avant toute chose de se protéger d'une éventuelle mise à l'écart orchestrée par les pouvoirs publics.

Henri Langlois trouve par ailleurs un défenseur de sa cause en la personne de Roger Errera, alors auditeur au Conseil d'État, rapporteur du groupe Cinéma du IV^e Plan, qui « [n]’approuve pas les dispositions autoritaires de modification des statuts de l'association » évoquées dans certains projets, redoutant également que « l'emprise du ministre sur la Cinémathèque fasse naître la défiance des déposants¹¹² ». Selon lui, il serait préférable de s'en tenir à un accroissement du contrôle de l'État sur le conseil d'administration comme sur le personnel de direction, ainsi qu'à la proposition d'une délimitation stricte des fonctions de directeur artistique et de celles de directeur administratif¹¹³. C'est cet avis que le ministère des Affaires culturelles préfère suivre en fin de compte par une simple modification des statuts, bien que cette issue pragmatique ne soit toutefois considérée que comme une « solution de transition¹¹⁴ ». Ces nouveaux statuts – comprenant notamment l'article 5 qui assure une plus grande présence de la puissance publique au sein du conseil d'administration et l'article 7 qui prévoit la présence d'un directeur administratif aux côtés de Langlois – sont adoptés en mai 1963, tandis que l'inauguration des nouveaux locaux du palais de Chaillot a lieu le 5 juin.

Quelles qu'aient été les intentions de Malraux lui-même, si tant est que ses idées à ce sujet fussent arrêtées à son arrivée au ministère, et malgré son admiration pour l'homme Langlois et l'institution qu'il dirige, il apparaît clairement que le volontarisme qu'il exprima publiquement en matière de politique publique de diffusion de la qualité cinématographique aura libéré les énergies et la parole de tous ceux qui, de son propre cabinet au CNC en passant par d'autres acteurs politiques, souhaitaient mettre en cause le fonctionnement de la Cinémathèque française et faire passer cette dernière sous le contrôle de l'État. De son côté, l'habileté d'Henri Langlois aura consisté à obtenir des moyens financiers importants de la part de l'État tout en gardant une large marge de manœuvre au sein de son association. Cependant, la présence accrue de la tutelle ministérielle au sein du conseil d'administration de

110. J. Gründler, Compte-rendu manuscrit d'une réunion au CNC, 29 avril 1962, AN, 19900289/81.

111. Voir en particulier l'entretien fleuve qu'il accorde à Michel Mardore et Éric Rohmer dans les *Cahiers du cinéma*. « Entretien avec Henri Langlois », *Cahiers du cinéma*, septembre 1962, n° 135.

112. J. Gründler, notes manuscrites après un entretien avec M. Errera, le 29 octobre 1962, AN, 19900289/81.

113. Roger Errera, note sur le projet de statuts de la Cinémathèque, le 30 novembre 1962, AN, 19900289/81.

114. J. Gründler, notes intitulées « Ultime mise au point », doc. cité.

la Cinémathèque française, jointe au fait que cette dernière dispose maintenant de larges crédits pris directement sur le budget de l'État, va entraîner une plus grande fermeté au niveau du contrôle de sa gestion financière, et l'on verra se multiplier, dans les années qui suivent, les rapports administratifs qui détailleront au grand jour les pratiques de gestion peu orthodoxes de son secrétaire général.

La dualité secteur commercial/secteur non commercial

L'inauguration en grande pompe, en 1961, de la première maison de la culture, installée au Havre, avec le concours étroit de la Cinémathèque française, est donc l'expression d'une proximité plus apparente que réelle entre cette dernière et l'État¹¹⁵. L'échec d'une fusion entre association et établissement public n'est pas sans satisfaire la corporation des exploitants de salles commerciales qui voit d'un mauvais œil le développement d'un nouveau secteur non commercial à même, selon elle, de faire diminuer ses recettes. Les exploitants tiennent d'ailleurs à ce que leur incombe la mission que Malraux confère aux maisons de la culture dans le champ du cinéma. Dans un article de *La Cinématographie française* de décembre 1959, Paul-Auguste Harlé, le président-directeur général de la revue et l'un des cofondateurs de la Cinémathèque française, se refuse, au nom des professionnels, « à admettre qu'une exploitation en seconde époque se fasse par force par-dessus l'industrie privée (laquelle a fait les frais de la conservation) et en concurrence des établissements cinématographiques normaux¹¹⁶ ». Toute entreprise de diffusion hors des salles commerciales se trouve ainsi fortement mise en cause, dans un contexte de baisse de fréquentation des salles. La contestation et la mise en échec, en 1957, de la réforme du cadre juridique du secteur non commercial par les exploitants commerciaux avait d'ailleurs déjà montré la force de ce protectionnisme¹¹⁷. Partagé entre la tutelle du ministère de l'Éducation nationale et le ministère des Affaires culturelles, le mouvement des ciné-clubs est, quant à lui, d'autant moins en mesure d'assurer une telle mission que les fédérations de ciné-clubs sont profondément divisées idéologiquement, et incapables de s'unir. Le seul projet élaboré par l'administration de tutelle du cinéma dans le secteur des ciné-clubs est d'ailleurs uniquement d'ordre pratique : il s'agit de ne plus accorder la subvention annuelle de l'État aux cinq principales fédérations, mais à un organisme central afin de permettre, là aussi, un meilleur contrôle de l'utilisation des crédits¹¹⁸.

Dès lors, le secteur commercial de l'Art et essai ne peut-il constituer dans ce contexte l'acteur le mieux à même de prendre en charge cette mission de diffusion de

115. Voir l'article de Gaël Péton pour un développement sur les relations entretenues le cinéma et les maisons de la culture.

116. Paul-Auguste Harlé, « Le chèque en blanc », *La Cinématographie française*, 12 décembre 1959, n° 1846, p. 1.

117. Voir le texte de Léo Souillés-Debats sur le statut des ciné-clubs et du cinéma non commercial dans le présent ouvrage.

118. Note sur la subvention accordée aux ciné-clubs de Jacques Flaud à André Malraux, 11 mai 1959, AN, 19950514/20.

la qualité en satisfaisant à la fois la puissance publique et les exploitants ? La situation est en réalité plus complexe qu'elle n'y paraît. D'une part, le ministère des Affaires culturelles et le CNC ne sont pas les seuls acteurs des pouvoirs publics à avoir leur mot à dire dans la mise en place d'un secteur labellisé « art et essai ». Bien qu'à l'origine, il fût également prévu un classement des films, qui se seraient vus exonérés de la taxe de sortie, ce sont seulement les salles de cinéma qui seront finalement classées. L'avantage consenti à ce classement correspond à une détaxation, qui nécessite donc l'accord du ministère des Finances, mais aussi celui du ministère de l'Intérieur, qui représente les communes ; or l'un comme l'autre répugnent initialement à approuver ce projet de détaxation¹¹⁹. D'autre part, les mesures demandées par les exploitants, principalement par le biais de la Fédération nationale des cinémas français (FNCF), en ce qui concerne une détaxation de l'ensemble du secteur afin de compenser le retrait du soutien financier, ont du mal à se concrétiser. Décidé néanmoins à les faire aboutir, le ministère des Affaires culturelles rencontre là encore les réticences du ministère des Finances. C'est ainsi que, malgré les promesses de Malraux, un allègement fiscal de seulement un milliard et demi sur 15 milliards d'impôts est inscrit au Code général des impôts à la toute fin de l'année 1960¹²⁰. Au regard de ces échecs de la tutelle ministérielle, il n'est pas étonnant qu'Adolphe Trichet écrive à Jeander, le secrétaire général de l'Association française des cinémas d'Art et d'essai (AFCAE), qu'« [i]l est difficile de prétendre que certaines salles, sous prétexte d'une appartenance à un groupe quelconque, puissent bénéficier d'un régime fiscal privilégié¹²¹ ». Pour autant, cette protestation reste un conflit interne au champ de l'exploitation cinématographique et n'est pas débattue publiquement. Ces différents rapports de force entre les acteurs des pouvoirs publics d'une part et les acteurs du corps professionnel d'autre part ralentissent sensiblement l'instauration d'un marché Art et essai.

En fin de compte, un décret du 17 février 1961 portant définition et classement des théâtres cinématographiques bénéficiant de la détaxation Art et essai finit par voir le jour au *Journal officiel*. Après une longue attente, l'AFCAE se voit ainsi dotée d'un outil institutionnel pour poursuivre et étendre son action de diffusion de la qualité¹²². Les résultats du travail de la commission de classement en janvier et février 1962 témoignent en outre d'une juste répartition des salles entre Paris et la province. Sur 91 salles candidates (dont 38 pour Paris et 53 pour la province), ce sont 50 salles qui devraient être classées, soit 24 pour Paris et 26 pour la province¹²³. Bien que peu important quantitativement à ce stade, le marché de l'Art et essai

119. Lettre de Jacques Flaud au ministre de l'Intérieur le 7 octobre 1958, AN, 20080006/4.

120. Pierre Autré, « Une détaxe décevante », *Le Film français*, 9 décembre 1960, n° 862, p. 1. Sur un chiffre d'affaires annuel de 60 milliards d'anciens francs, 15 milliards sont redevables à l'impôt.

121. Propos d'Adolphe Trichet cités par Olivier Meneux dans « Le cinéma d'Art et d'essai. Politique de soutien à la diffusion culturelle : une mise en perspective historique des relations entre le Centre national de la cinématographie et l'Association française des cinémas d'Art et d'essai », Paris 1 Panthéon-Sorbonne, mémoire de DEA en économie de l'industrie, des services et de la culture, 1995, p. 20-21.

122. Dans son article dans le présent ouvrage, Aurélie Pinto rend compte, de manière plus précise, des étapes de cette institutionnalisation.

123. Pierre Barbin, rapport au président de la commission de classement des cinémas d'Art et d'essai, s.d., AN, versement CNC, 20080006/5.

constitue néanmoins une première infrastructure non négligeable pour le ministère de tutelle du cinéma dans son désir de diffusion de la qualité à l'échelle de toute la France. D'autant plus qu'elle est apte à assurer un rendement économique complémentaire au système par lequel l'État soutient, de façon sélective, la production cinématographique française. Une majorité de films soutenus par le dispositif sélectif d'aide sont en effet *a priori* susceptibles d'obtenir une plus grande rentabilité sur un marché comme celui de l'Art et essai, et donc en mesure, *in fine*, d'assurer au moins une partie du remboursement des avances sur recettes ; les services du ministère des Finances n'étant pas insensibles par ailleurs à ce paramètre. De fait, en raison de son accroissement significatif constant, le marché de l'Art et essai deviendra effectivement le partenaire privilégié pour ce volet de la politique culturelle dans la seconde moitié des années 1960.

Au terme de cette étude, il apparaît clairement que le « moment 1959 » a été davantage un *palier qu'une césure*, voire qu'une *charnière* dans l'histoire de la politique du cinéma en France, si tant est qu'on l'envisage dans le détail, et non seulement dans ses aspects administratifs, mais dans ses connexions avec l'évolution, dans le temps long, du statut du cinéma comme objet culturel dans la société française.

L'accentuation de la politique de soutien à la qualité entreprise par le nouveau ministère en charge du cinéma à partir de 1959 et encouragée par le Plan, se traduisant en particulier par les mutations du système d'aide à la production et la naissance de l'avance sur recettes, ne peut se comprendre qu'en continuité avec l'affirmation de plus en plus nette du souci de la qualité qui se fait jour dans les instances décisionnelles au moins depuis l'adoption de la loi d'aide de 1953. De même, la mise à l'écart, dès les débuts du ministère Malraux, de l'UGC comme instrument potentiel d'une action publique d'envergure dans le domaine cinématographique ne vient que sanctionner des difficultés financières que l'organisme connaît depuis plusieurs années et entériner le peu d'enthousiasme, voire la franche hostilité que l'administration, les Finances notamment, voit à l'existence même d'un acteur public sur le marché de la production et de l'exploitation ; il en va d'ailleurs de même pour le Crédit national.

C'est également dans cette dynamique qu'il faut réinscrire la réorganisation de l'administration du cinéma au niveau gouvernemental, et particulièrement du CNC. L'emprise croissante de l'État et l'affaiblissement corollaire du poids de la corporation dans les instances décisionnelles, même s'ils doivent être nuancés, sont bien réels, mais se situent, là encore, dans le prolongement d'une évolution entamée depuis le début des années 1950, comme en témoigne la création, en 1959, de la Commission consultative du cinéma, qui supplante le Conseil supérieur de la cinématographie, lui-même créé en 1953 pour affaiblir le conseil paritaire : la politique du cinéma est progressivement arrachée des mains de la corporation pour passer dans celles des pouvoirs publics, et le ministère Malraux ne fait qu'entériner cette évolution.

Quant aux objectifs de cette politique, force est de constater une fois de plus que, nonobstant l'indéniable volontarisme du ministre lui-même dans ce domaine, la

réorganisation des mécanismes de soutien à la qualité entamée en 1959 – et qui aboutit, en 1960, à la mise en place de l'avance sur recettes – se fait sur des bases posées en amont, notamment par Jacques Flaud et le jury de la prime à la qualité. On doit cependant reconnaître que l'amplification et la systématisation de ce mécanisme d'aide, ainsi que l'effort de Malraux débouchant sur l'appui du Plan aboutissent au dégagement de recettes suffisamment amples pour permettre une action publique réellement ambitieuse dans le domaine du cinéma. Et si tournant il y a en 1959, c'est bien dans la prise en considération par les pouvoirs publics de la diffusion de la qualité cinématographique, voire dans la première ébauche d'une politique patrimoniale. C'est bien à la lumière de ce contexte qu'il faut comprendre les rapports nouveaux qui s'établissent entre les pouvoirs publics et les acteurs de cette diffusion du patrimoine et de la qualité ; mais là encore, le volontarisme politique rencontre une histoire – celle de la Cinémathèque française, celle de l'exploitation Art et essai, celle de l'exploitation non commerciale – aux temporalités plus longues, complexes, et dont il ne sera pas facile de faire abstraction lorsque l'action ministérielle voudra plier le réel aux ambitions affichées de sa politique culturelle.

En définitive, le chantier ouvert ici est double : il s'agit, d'une part, de restituer à l'objet historique que constitue la politique du cinéma toute sa complexité, de l'inscrire dans un réseau d'interactions et dans une temporalité longue et multiple ; mais il s'agit aussi d'envisager cette histoire comme une histoire des *possibles*, en prenant donc soin d'éviter toute lecture téléologique des faits, et donc de se replacer, par un travail méthodique et approfondi sur les sources les plus diverses, dans la perspective d'une action sans cesse conçue en fonction d'espaces d'expérience et d'horizons d'attente, pour reprendre les catégories de Reinhart Koselleck¹²⁴. Cette plongée dans le « moment 1959 » ne prend donc véritablement son sens qu'au contact des interrogations croisées qui se font jour dans les textes qui suivent, et dans le dialogue qu'ils établissent ensemble.



124. Historien allemand en histoire moderne et contemporaine (1923-2006).