HAL
open science

Les films sur l'art lauréats de la " Prime à la qualité " du CNC : portrait d'une catégorie de bénéficaires de l'intervention culturelle publique (1954-1959)

Frédéric Gimello-Mesplomb

▶ **To cite this version:**

Frédéric Gimello-Mesplomb. Les films sur l'art lauréats de la " Prime à la qualité " du CNC : portrait d'une catégorie de bénéficaires de l'intervention culturelle publique (1954-1959). Le film sur l'art : Entre histoire de l'art et documentaire de création, Presses Universitaires de Rennes, pp.117-134, 2015, 978-2-7535-3604-3. hal-01132312

HAL Id: hal-01132312

https://hal.science/hal-01132312v1

Submitted on 17 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Frédéric Gimello-Mesplomb

Les films sur l'art lauréats de la «Prime à la qualité» du CNC : portrait d'une catégorie de bénéficaires de l'intervention culturelle publique (1954-1959)

Presses universitaires de Rennes 2015

En France et dans la plupart des pays dotés aujourd'hui de fonds de soutien sélectifs à la production cinématographique, le principe adossant le versement de subsides publics sur des critères de qualité est unanimement reconnu comme un élément fondamental des référentiels modernes de la régulation audiovisuelle. Il n'en fut pas toujours de même, et les débats que connut, en France, l'application de la première mesure adoptée sur des critères qualitatifs en faveur de la production de films de court métrage, ont le mérite de montrer que le film sur l'art fit très tôt figure de modèle fonctionnel, sinon de véritable caution culturelle, dès lors qu'il fut question de définir les contours d'une qualité artistique digne d'être encouragée par les pouvoirs publics. S'inscrivant dans le voisinage de l'approche foucaldienne des concepts, l'analyse cognitive de la politique cinématographique laisse une place centrale au rôle des idées et au sens que confèrent les individus aux référentiels de l'action collective. Dans cette perspective, le film sur l'art est un objet intéressant parce qu'il est hybride. Il est à la fois un objet, mais aussi un concept émergeant de la jeune politique du cinéma des années cinquante, qui se cherche encore et va s'affirmer à travers lui en en faisant le premier genre bénéficiaire de la Prime à la qualité (rappelons qu'il n'y a pas encore de dispositif de soutien *qualitatif* à la production avant 1953, les « avances » du Crédit national en vigueur dans le cadre

du soutien aux secteurs industriels sinistrés par la guerre étant « principalement motivées par les enjeux économiques et financiers propres à chaque projet[1] »).

Contexte économique : la loi du 6 août 1953

Au tournant des années cinquante, les implicites de l'action publique dans le domaine du cinéma sont guidés par des intérêts qui lient mesures de redressement de l'économie nationale et finalités corporatistes (défiscalisation, modernisation de la billetterie et cartes d'exercice, principalement). Une partie de la profession milite pour une révision de la « Loi temporaire d'aide » votée par le parlement en 1948 et instituant un fonds de soutien automatique à la production de longs métrages alimenté par la TSA (Taxe spéciale additionnelle sur le prix du billet). Il est inutile de revenir ici sur le détail des accords Blum-Byrnes qui ont en partie suscité le vote de cette loi, si ce n'est pour rappeler que la question des quotas de production, du dédouanement et de la fiscalité, restent les pivots de l'action d'un CNC nouvellement créé tandis que la réflexion menée par les représentants de la corporation s'articule essentiellement autour des problèmes de l'exploitation[2] et de la (sur)production de films[3].

La Confédération nationale du cinéma français, présidée par Roger Weil-Lorac, qui fédère la plupart des syndicats de producteurs et des industries techniques, publie au début de l'année 1952 une importante brochure intitulée « Cinéma français : situation au début 1952. Programme de réformes », laquelle se présente comme un avant-projet de révision de la loi de 1948, pour lequel la Confédération compte faire entendre sa voix. Ce qui semble avoir été le cas puisque Weil-Lorac admet qu'en mai 1952 « Adrien Remaugé nous fit savoir que le ministre de l'Industrie et du Commerce avait mis au point un projet gouvernemental qui reprenait pour l'essentiel les propositions de la Confédération mais comportait également des aménagements opportuns[4] ».

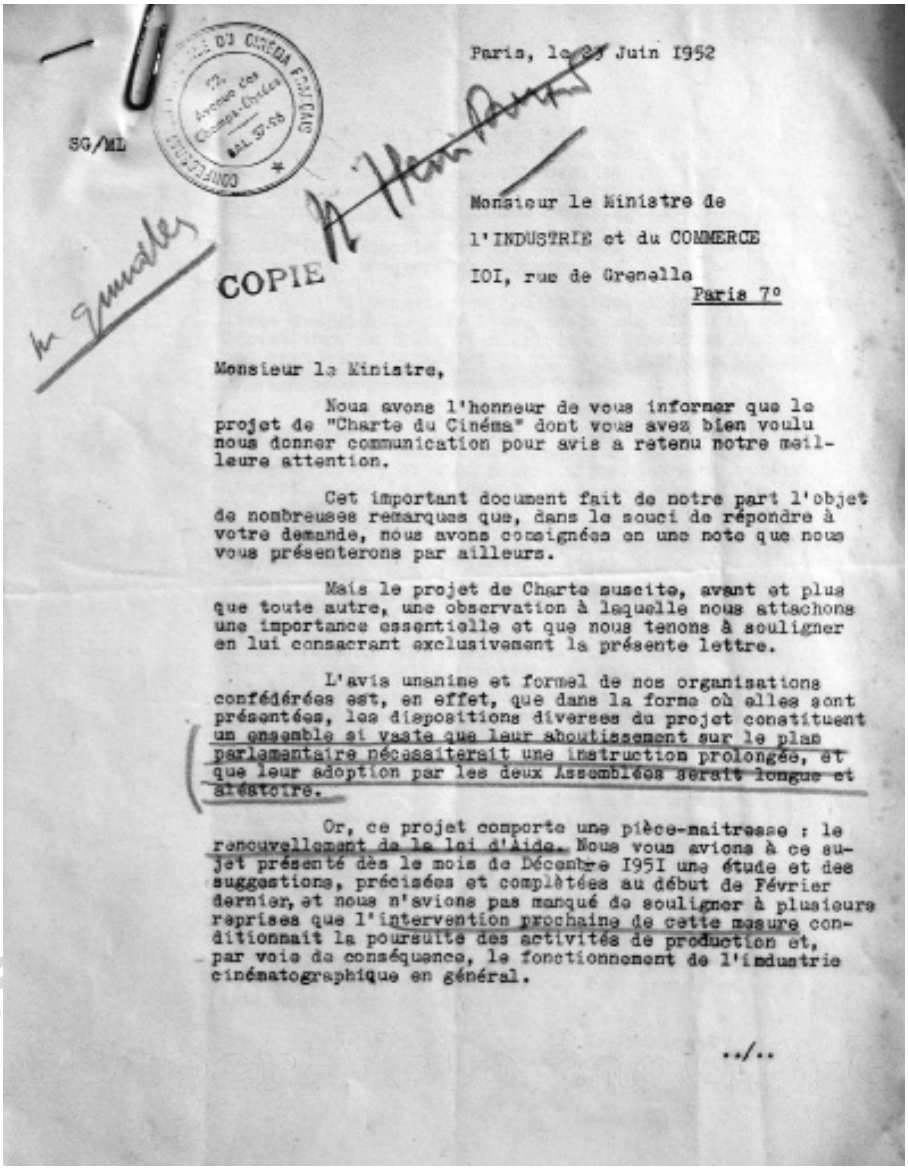
• 1 – Creton L., « Retour sur les origines du système d'aide à la production cinématographique en France », *Quaderni*, nº 54, printemps 2004, p. 112.

• 2 – Les problèmes seront en partie réglés dans le courant de l'année 1947 par une commission interministérielle en charge du cinéma, laquelle permet la mise en place de deux mesures : d'une part le classement de l'exploitation en six catégories avec instauration d'une échelle de quatre niveaux de prix de billet d'entrée ; d'autre part la possibilité laissée aux directeurs de salle de procéder au reclassement de leur exploitation, ce qui laissait espérer aux syndicats un retour prochain à une liberté totale des tarifs d'entrée.

• 3 – Voir à ce propos les efforts menés par les syndicalistes pour la révision de la loi d'aide temporaire de 1948 dans Weil-Lorac R., *Histoire de la Confédération nationale du cinéma français : les fruits d'une tentative*, ms. dact., Service des Archives du film, 1983. Weil-Lorac confirme ailleurs dans ses mémoires que « dès cet instant, Adrien Remaugé et moi-même furent chargés de réclamer la révision de la loi qui s'imposait à nous, quelle que fut notre opposition ». (Weil-Lorac R., *Cinquante ans de cinéma actif*, Paris, Dujarric, 1977, p. 110.)

• 4 – *Ibid.*, p. 52.

Presses universitaires de Rennes 2015



Paris, le 23 Juin 1952

SG/ML

Monsieur le Ministre de
l'INDUSTRIE et du COMMERCE
IOI, rue de Grenelle
Paris 7°

COPIE

Monsieur le Ministre,

Nous avons l'honneur de vous informer que le projet de "Charte du Cinéma" dont vous avez bien voulu nous donner communication pour avis a retenu notre meilleure attention.

Cet important document fait de notre part l'objet de nombreuses remarques que, dans le souci de répondre à votre demande, nous avons consignées en une note que nous vous présenterons par ailleurs.

Mais le projet de Charte suscite, avant et plus que toute autre, une observation à laquelle nous attachons une importance essentielle et que nous tenons à souligner en lui consacrant exclusivement la présente lettre.

L'avis unanime et formel de nos organisations confédérées est, en effet, que dans la forme où elles sont présentées, les dispositions diverses du projet constituent un ensemble si vaste que leur aboutissement sur le plan parlamentaire nécessiterait une instruction prolongée, et que leur adoption par les deux Assemblées serait longue et aléatoire.

Or, ce projet comporte une pièce-maitresse : le renouvellement de la loi d'Aide. Nous vous avions à ce sujet présenté dès le mois de Décembre 1951 une étude et des suggestions, précisées et complétées au début de Février dernier, et nous n'avions pas manqué de souligner à plusieurs reprises que l'intervention prochaine de cette mesure conditionnait la poursuite des activités de production et, par voie de conséquence, le fonctionnement de l'industrie cinématographique en général.

../..

Début 1952, la Confédération nationale du cinéma français multiplie les actions pour faire entendre sa voix lors les débats sur le renouvellement de la loi d'aide.

1. – Courrier d'Adrien Remaugé, Archives nationales, 900289/25.

Février 1953 : notes et hypothèses de travail du directeur adjoint du CNC, Jean Gründler, sur les conséquences de la réforme de loi d'aide de 1948.

2. – Archives nationales, 900289/25.

Outre l'impatience des syndicats, plusieurs autres motivations vont présider à une réforme de la loi de 1948. D'abord l'obsolescence administrative des mesures. En 1953, l'adjectif « temporaire » de loi d'aide de 1948 qui instituait en urgence la TSA et le système des quotas a perdu de son sens et il est prévu que la loi temporaire tire sa révérence le 30 septembre, quand bien même un consensus émerge dans la profession pour la proroger. Ensuite, la question de la qualité des longs métrages tributaires de l'automaticité de l'aide est régulièrement dénoncée par la critique savante de cinéma, ce qui contraint le CNC à imaginer un dispositif de correction. Depuis la loi du 26 octobre 1940, chaque séance de cinéma était constituée d'un long métrage assorti d'un film court inférieur à 1 300 mètres (47 minutes). Si la profession se mobilise massivement depuis 1946 contre le volet « long métrage » des accords Blum-Byrnes, le secteur du court métrage en souffrira beaucoup moins, voire profitera du léger tassement que connaît l'importation de films courts américains[5]. Étant donné l'obligation de programmation du court métrage en première partie de séance, le marché regorge de films français courts, souvent réalisés sur commande, et pour lesquels François Porcile dresse un constat sévère quant à leur qualité[6]. La production se régularise ensuite au cours des années cinquante autour de 300 films par an.

	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959
Courts métrages	340	335	420	305	283	—	—	355
– dont films sur l'art (Berthomé 2005)	17	10	4	10	7	3	12	8
– dont films bénéficiaires de la prime à la qualité (Gimello-Hofstetter 2008)	—	—	81	80	80	79	80	40
– dont films bénéficiaires de la prime et portant sur l'art (Gimello-Hofstetter 2008)	—	—	12	8	0	14	11	6

Production annuelle de courts métrages en France

Sources : *Bulletin du Centre national de la cinématographie* (1960) ; Berthomé J.-P., « Les courts métrages d'art en France 1946-1961 », *in* Blüher D. et Thomas F. (dir.), *Le Court métrage français de 1945 à 1968. De l'âge d'or aux contrebandiers*, Rennes, PUR, 2005, p. 95-109 ; Gimello-Mesplomb F. et Hosftetter S., « Les courts métrages bénéficiaires de la Prime à la qualité : un bilan », rapport préliminaire de recherche, université de Lorraine, juin 2008.

• 5 – *Bulletin d'information du Centre national de la cinématographie*, n° 3, janvier-février 1948, p. 10.
• 6 – Porcile F., *Défense du court métrage français*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1965, p. 18.

Presses universitaires de Rennes 2015

Jusqu'en 1953, la rémunération du court métrage est assurée par 3 % des recettes nettes de la séance, mais plusieurs inconvénients du système sont dénoncés par les producteurs. D'une part les distributeurs préfèrent acheter au producteur le film de complément « au forfait », de façon à pouvoir garder les 3 %, véritable aubaine lorsque le film court est adossé à un long métrage à succès. D'autre part, ces mêmes distributeurs préfèrent prendre en distribution des films pour lesquels ils n'ont pas eu à assurer le tirage des copies (lequel est généralement pris en charge par des commanditaires « institutionnels » à des fins de promotion ou d'éducation, d'où la profusion de films industriels, agricoles, touristiques…). C'est en partie pour contourner la mainmise des distributeurs que les producteurs de court métrage demandent que la loi d'aide de 1948 intègre un encouragement financier qui leur serait attribué sur des critères de qualité. Le Syndicat des producteurs de films éducatifs, documentaires et de courts métrages dit « Syndicat de Hubsch » (seule formation professionnelle légale et organisée sur la question du court métrage) et les parlementaires travaillent en ce sens durant les premiers mois de l'année 1953. La nouvelle loi est adoptée au Parlement le 6 août 1953 à une quasi-unanimité par 607 voix contre 3. Elle porte création d'un véritable fonds de soutien, le « Fonds de développement », se substituant à compter du 1er janvier 1954 à l'aide temporaire[7]. La loi offre des garanties contre la dérive qualitative des films courts via l'article 2 qui précise que le fonds est destiné à récompenser, après réalisation, les producteurs de films reconnus « de haute qualité artistique ». Tout est dit, la qualité du court métrage sera désormais récompensée… Or, les décrets d'applications qui paraissent les 21 et 22 août[8], motivés par la nécessité d'écouler les longs métrages français privés de distribution en raison des quotas, autorisent contre toute attente le retour au double programme, mettant automatiquement fin à l'obligation de programmation des films courts. La rémunération de 3 % des recettes nettes de la séance est également supprimée et remplacée par un concours financier versé après réalisation et dénommé « Primes à la qualité », dont l'enveloppe représente 10 % (80 primes) du nouveau fonds de soutien. Il est enfin prévu que ces primes soient accordées dès le 1er janvier 1954 par une commission composée de 13 membres (3 représentants de l'État, 3 représentants de l'Association française de la critique de cinéma, 3 réalisateurs de court métrage, 3 producteurs

• 7 – Loi nº 53-684 du 6 août 1953 portant création d'un « Fonds de développement de l'Industrie Cinématographique ». JORF du 7 août 1953, page 6949.

• 8 – Décret nº 53-759 du 21 août 1953 modifiant la réglementation de l'industrie cinématographique ; décret nº 53-760 du 22 août 1953 portant création de commissaires du Gouvernement auprès des organismes subventionnés par le Centre national de la cinématographie et par le Fonds de développement de l'industrie cinématographique ; décret nº 53-761 du 22 août 1953 modifiant les conditions de fonctionnement du Centre national de la cinématographie.

Presses universitaires de Rennes 2015

de court métrage et le directeur général du CNC). En plus de ce concours financier direct au producteur, la loi accorde au distributeur du long métrage acceptant de prendre en distribution un court métrage primé un bonus de 1 % sur les recettes nettes de la séance. Pour le réalisateur Roger Leenhardt cette aide supplémentaire en faveur de celui qui achète un film primé « devrait permettre enfin de réunir dans le même programme un court métrage de qualité et un bon film[9] ».

La controverse de la qualité

Une importante controverse doublée d'un mouvement de protestation sans précédent va alors émerger au sujet de la qualité du court métrage, défrayant la chronique durant près de deux ans. Trois positions s'affrontent. D'un côté le syndicat « de Hubsch », évidemment favorable au dispositif puisqu'ayant pris part à son élaboration ; d'un autre côté le Groupe des Trente qui se distingue du premier en étant contre la suppression du double programme mais globalement favorable au principe d'un nouveau soutien sélectif à la qualité. Le groupe, d'une centaine de cinéastes (dont Grimault, Fabiani, Baratier, Resnais, Enrico, Marker, Bellon, Berr, Varda, Kast, Mitry, Rouquier, Rouch…), publie un manifeste, le 20 décembre 1953, se structure en association le 2 septembre 1954 et tient sa première assemblée générale le 18 octobre de la même année. François Porcile relève que « certains faits portent à croire que "syndicat de Hubsch" et "Groupe des Trente" étaient respectivement la facette industrielle et la facette esthétique d'une seule et même chose, quand, par exemple on voyait le nom de Fred Orain figurer au comité directeur du Syndicat des producteurs en même temps qu'à la présidence du Groupe des Trente[10] ». Enfin, face aux convaincus qui voient dans cette loi une solution efficace pour bannir de l'exploitation les courts métrages médiocres, s'opposent les producteurs et réalisateurs hostiles à la réforme, persuadés qu'il est illusoire qu'une commission soit en mesure de qualifier collégialement un film de bon ou de mauvais. Ces derniers militent pour le retour à l'ancien système basé sur le pourcentage des recettes de la séance, donc sur le verdict du public, « seul vrai juge » en la matière. C'est la position que défendent les réalisateurs et producteurs qui, en février 1954, créent l'Association des producteurs indépendants et réalisateurs de courts métrages, sous la présidence de Louis Cuny, lui-même réalisateur et producteur à la tête de Célia Films. Les membres de « l'association Cuny », même ultra-minoritaires, souhaitent faire entendre leur position contre l'adoption d'une forme de reconnaissance institutionnelle de la qualité puisque, selon eux, « aucune

• 9 – *Arts*, nº 501, 2 février 1955.
• 10 – Porcile F., *Défense du court métrage français*, *op. cit.*, p. 21.

Presses universitaires de Rennes 2015

loi ne donnera du talent à qui en est dépourvu[11] ». Admettre le contraire, ce serait ouvrir la porte à l'arbitraire et encourager un nouvel académisme. Ils réclament donc en premier chef l'abandon du bonus de 1 % des recettes au distributeur d'un film primé. Pour eux cette mesure est perverse puisqu'elle prend le risque d'inciter les producteurs à ne financer que des films susceptibles d'être primés et pris en distribution. Louis Cuny soutient qu'« une stricte application des 3 % des recettes nettes suffirait à résoudre tous les problèmes inhérents aux courts métrages, à la condition que ce pourcentage fût effectivement versé […]. Cette disposition brisant la dictature du distributeur et rétablissant celle du public assurerait naturellement le triomphe de la seule qualité valable, celle que consacre la masse des spectateurs[12] ». Le groupe Cuny, violemment critiqué par le Groupe des Trente, introduit une saisine du Conseil d'État en raison de sa marginalisation des instances consultatives du nouveau dispositif de soutien. L'avis du Conseil d'État est également attendu par un CNC impuissant à résoudre ces conflits internes à la profession. Le CNC considère son action pleinement légitime par le vote à l'unanimité de la loi de 1953 et maintient durant toute cette affaire une position inflexible tant que le législateur ne tranche pas à nouveau en modifiant le code de l'industrie cinématographique. La loi ne sera pas revotée, mais des aménagements administratifs permettront au groupe Cuny de siéger à la commission de sélection à partir de 1957, ce qui apaisera quelque peu les esprits surchauffés après deux années d'invectives.

Le « film sur l'art » ou la phase visible de la politique du CNC en matière d'encouragement de la qualité

Indissociable des évolutions techniques du cinéma, le film sur l'art représente entre 1945 et 1968 environ 2 % de la production française de courts métrages[13], mais bénéficie d'un certain prestige dans les festivals. Or, si 2 % des courts métrages français tournés traitent de sujets relatifs à l'art, on peut multiplier ce chiffre par dix en ce qui concerne les films qui seront les premiers bénéficiaires de la Prime à la qualité car 21 % de ces derniers ont l'art comme thématique principale. Sur 478 courts métrages primés entre janvier 1954 et juin 1959 (date de l'abandon du dispositif en raison du vote d'une nouvelle loi créant notamment l'Avance sur recettes) et connus au départ uniquement par leur titre publié dans le *Bulletin du CNC*, le contenu de 72 % d'entre eux (345) a pu être établi en croisant plusieurs sources (catalogues

• 11 – Truffaut F., Compte rendu de la conférence de presse tenue par le syndicat Cuny, le 28 janvier 1955, *Arts*, nº 501, 2 février 1955.
• 12 – *Ibid.*
• 13 – Avant-propos, dans Thomas F. (dir.), *Le Court métrage français de 1945 à 1968*, Rennes, PUR, 2003, p. 15.

Presses universitaires de Rennes 2015

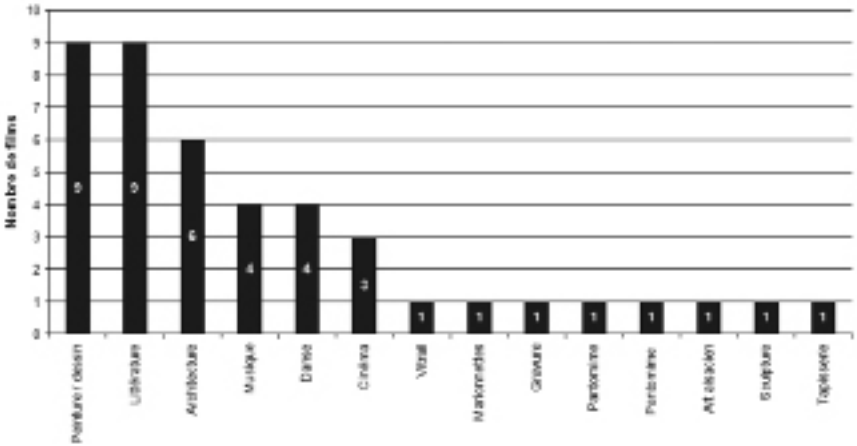
des distributeurs, annuaire de l'Agence du court métrage, *Index de la cinématographie française*, bases de données des Archives françaises du film, base du RPCA) permettant ainsi l'identification d'un synopsis, d'une thématique, de sous-thématiques éventuelles, et de mots-clefs pouvant se prêter à l'analyse qualitative. S'il nous faudrait, bien sûr, affiner encore ces résultats en diminuant la part de films restant à identifier (133 films), sur 72 % de films identifiés, une tendance se profile déjà très nettement : celle associant l'idée qualité cinématographique au film sur l'art. Au sein du corpus de films soutenus coexistent films d'animation, essais cinématographiques fictionnels, films de commande « retravaillés artistiquement » vantant les mérites de l'industrie française ou la figure du travailleur, portraits d'écrivains ou de gens de théâtre, mais aussi un nombre important de films sur les « beaux-arts » : dessin, peinture, sculpture, gravure, architecture. Avec 21 %, le film sur l'art se positionne comme la première catégorie soutenue par la Prime. Encore que l'on pourrait très probablement élargir l'importance du soutien au film sur l'art si l'on prend en compte un certain nombre de films à cheval sur deux autres catégories connexes que sont le film de « religion et histoire » et le « film de tourisme », représentant chacune 13 % des films primés. On ne manquera pas d'y remarquer, par exemple, la présence de films hybrides retravaillés artistiquement comme ce documentaire de Roger Leenhardt sur la conquête de l'Angleterre par les Normands telle qu'elle est évoquée par la célèbre tapisserie de Bayeux (*La Conquête de l'Angleterre*, 1955), au point que la tapisserie en devient le personnage central du film. De même, quelques films de tourisme primés partent à la découverte du patrimoine de villes et régions de province (*L'Art d'être heureux* d'Armand Chartier, 1954 ; *Vézelay* de Pierre Zimmer, 1958 ; *Vigie Occitane* de Lucette Gaudard, 1958), mais aussi de sites patrimoniaux approchés sur le ton didactique (*Ô saisons, ô châteaux* d'Agnès Varda, 1957) ou critique (*La Déroute* d'Ado Kyrou, 1959). Les « film de pèlerinage », comme *Pèlerins de la mer* de Jean-Claude See, sur le célèbre pèlerinage annuel des gitans aux *Saintes-Maries-de-la-Mer*. *Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres* (1955) de Jacques Berthier construit sur le poème de Charles Péguy ou *Lourdes et ses miracles* (Georges Rouquier, 1955) sont également l'occasion d'érudites digressions sur l'art roman ou la peinture sacrée.

Les films sur l'art primés : un portrait

Les beaux-arts, la peinture, la sculpture et l'architecture ont semble-t-il été les vecteurs d'expression principaux sur lesquels s'est portée l'attention des courts-métragistes primés. Au niveau esthétique, un certain nombre de points d'ancrage peuvent être relevés. D'abord la réduction de l'œuvre à la biographie, sans doute pour laisser place au commentaire du conférencier sur l'œuvre si d'aventure un

Presses universitaires de Rennes 2016

usage didactique du film sur l'art est envisagé lors de sa projection. La prédominance de la voix *off* est une caractéristique qui dépasse le cadre des films sur l'art car elle touche plus largement la vague du documentaire artistique depuis les premières années de l'après-guerre. Dans les films primés, on notera aussi une forme de didactisme plus appuyé s'adressant aux érudits, aux *connaisseurs*, dès lors qu'il s'agit d'expliquer les astuces des mélanges de couleur, ou les arcanes de l'artiste utilisant le crayon ou le fusain. Enfin, l'intérêt pour les objets récents et les créateurs vivants, voire parfois pour un modernisme assumé, si l'on en juge par les films consacrés à Le Corbusier, Mauriac, Utrillo, Claudel, Picasso, Dufy ou Hartung, que ce soit pour promouvoir le créateur (*Le Corbusier*), enregistrer le témoin âgé avant sa disparition (*Lumière* de Franju, *Claudel* d'André Gillet, *L'Univers d'Utrillo* de Georges Regnier) ; ou promouvoir un « nouveau réalisme » évitant l'art abstrait, que l'on retrouve dans quelques sujets sociaux primés (*La Crise du logement* de Jean Dewever).



3. – Domaines artistiques abordés par les films sur l'art bénéficiaires de la Prime à la qualité (1953-1958).

Au niveau thématique, les réalisateurs primés nous plongent dans l'univers littéraire à travers neuf courts métrages. *François Mauriac* de Roger Leenhardt (1954) et *Colette* de Yannick Bellon (1952), sont construits sur le ton de l'entretien à domicile tandis que *Jean Giono* (Pierre Gout, 1955), *Paul Claudel* (André Gillet, 1953) et *Émile Zola* (Jean Vidal, 1954) sont des portraits d'écrivains plus communs.

Neuf autres films sur la peinture et le dessin nous emmènent à la rencontre d'artistes tels que Maurice Utrillo, Gustave Doré, Léonard de Vinci ou encore

Presses Universitaires de Rennes

Leonor Fini. Arcady tourne un film d'une vingtaine de minutes sur le peintre flamand Peter Breughel (*Peter Breughel l'ancien,* 1957) tandis qu'Étienne Périer se consacre au peintre français Bernard Buffet (*Bernard Buffet*, 1957) et que Jean Faurez, avec *Résurrection d'un peintre oublié* (1954), nous conte l'enquête menée dès 1913 par un critique d'art allemand désireux de retrouver l'auteur de plusieurs toiles jusqu'alors anonymes et disséminées dans différents musées, l'obstination du critique ayant permis d'en rendre dix-neuf à son auteur, Georges de la Tour.

La genèse du processus de création est l'enjeu principal du film sur l'art bénéficiaire d'une prime. Plutôt que de l'enseigner sur un ton didactique, il s'agit ici de pénétrer l'art, d'en comprendre les mystères. Ces films s'inscrivent généralement dans la lignée de ceux réalisés par Alain Resnais avant la mise en place du dispositif, *Van Gogh* et *Gauguin*, bien sûr, mais surtout une série de films moins connus réalisés par Resnais entre 1947 et 1948 et consacrés à des « visites » auprès d'artistes contemporains : au peintre surréaliste espagnol Oscar Dominguez, au décorateur Lucien Coutaud, au peintre Henri Goetz, à César Doméla, Charles Malfray, Félix Labisse et Hans Hartung. C'est sur ce ton de la visite d'atelier que prolifèrent les courts métrages sur les arts auprès d'artistes vivants, mais aussi les émissions de télévision produites à la même époque, comme nous le verrons plus loin.

Premier architecte du roi à partir de 1681, Hardouin-Mansart est l'objet d'un film de dix-sept minutes d'André Gillet produit par Atlantic Films en 1953 et bénéficiaire d'une prime d'un million cinq cent mille francs. Toujours sur l'architecture, l'œuvre du constructeur visionnaire du XVIIIe siècle, Claude-Nicolas Ledoux, est relatée à travers dessins, plans, gravures et la découverte des Salines d'Arc-et-Senans avant leur restauration, sous la caméra de Pierre Kast (*L'Architecte maudit*, 1954, prime de deux millions de francs). Pierre Kast apportera une seconde contribution importante au film sur l'architecture un autre film, primé en 1958, *Le Corbusier, architecte du bonheur*.

Enfin, quelques courts métrages traitent du cinéma ou du théâtre. Paul Paviot, virulent secrétaire du Groupe des Trente, dresse avec le directeur photo Ghislain Cloquet, alors promoteur d'une photo très travaillée pour les courts métrages sur l'art[14], le portrait d'Auguste Lumière (*Lumière*, 1954) en mêlant adroitement témoignages, documents et reconstitutions. Méliès devient quant à lui *Le Grand Méliès* (1952) devant la caméra de Georges Franju, à partir de saynètes

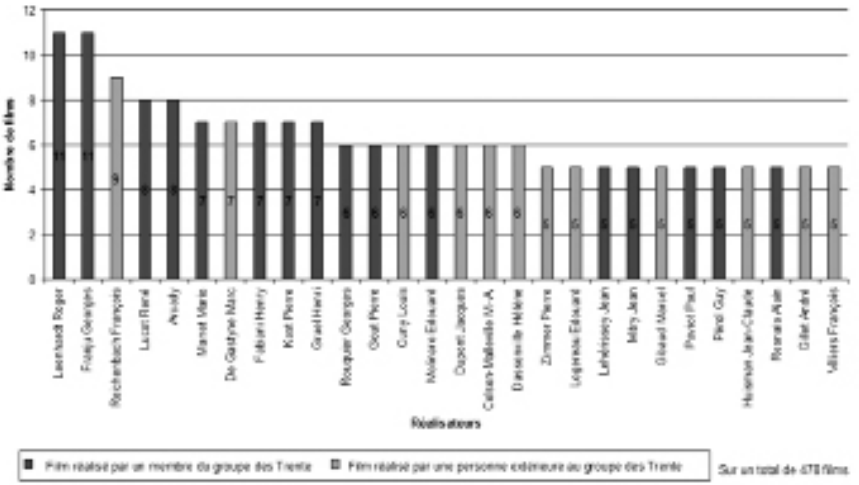
• 14 – Il réalise notamment la photo pour *Le Dessin de perspective* de Georges Régnier en 1949, *Les Statues meurent aussi* d'Alain Resnais en 1953, *Le Cubisme* et *L'École de Paris* de Robert Hessens en 1953, et *Pantomimes* de Paul Paviot en 1954, et terminera sa carrière couronné par un Oscar pour son travail de directeur photo sur le film *Tess* de Roman Polanski (1981). On retrouve aussi sa facture esthétique dans la photo qu'il donne à quelques courts métrages industriels comme *Les Musiciens de la mine*, réalisé en Lorraine en 1950 par Jean-Jacques Méhu pour le compte de Charbonnages de France.

Presses universitaires de Rennes 2015

jouées par le propre fils de Méliès et d'extraits de ses films, proposant un portrait chaleureux du précurseur des effets spéciaux au cinéma.

Quel bilan?

Sur l'ensemble des 478 films primés, 28 réalisateurs ont été récompensés au moins cinq fois. Ensemble, ils ont réalisé 82 films primés (environ 20 % du total) ce qui permet de voir émerger une première tendance autour du court métrage de qualité. Roger Leenhardt et Georges Franju ont chacun été récompensés onze fois pour leur travail en cinq ans d'existence de la prime, ce qui en fait les deux premiers bénéficiaires du dispositif.



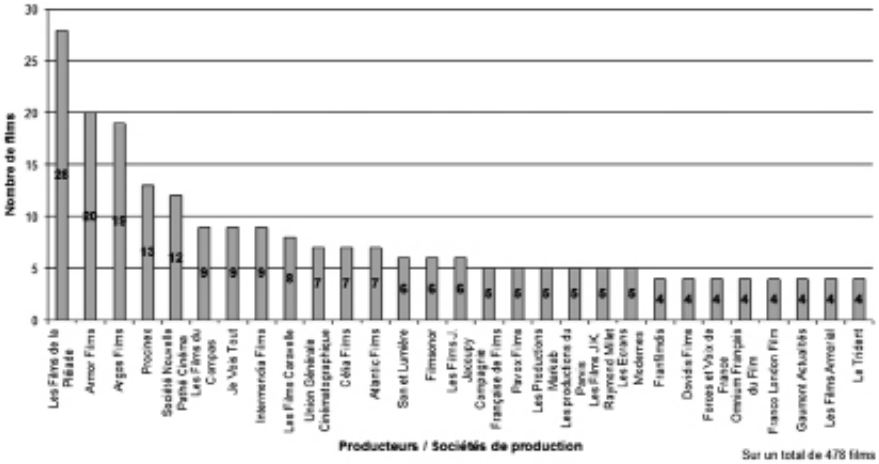
4. – Cinéastes bénéficiaires d'au moins cinq primes.

Du point de vue syndical, on peut relever que sur les dix premiers réalisateurs, huit appartiennent au Groupe des Trente (dont Leenhardt et Franju). Sur l'ensemble des 28 réalisateurs dont le travail a été récompensé au moins à cinq reprises entre 1953 et 1958, 16 sont membres du groupe, ce qui représente un peu plus de 57 %, avec toutefois des disparités importantes, comme la concentration des cinéastes du groupe parmi les plus primés.

Du côté des producteurs, Les Films de la Pléiade (maison fondée en 1945 par Pierre Braunberger), Armor Films (fondée par Fred Orain en 1948) et Argos Films (fondée en 1949 par Anatole Dauman) sont les sociétés à avoir produit le plus de films primés, avec respectivement 28, 20 et 19 courts métrages sur un total de 478.

Presses de Rennes

Il est par ailleurs intéressant de noter que Les Films de la Pléiade et Armor Films sont respectivement dirigées par Pierre Braunberger, membre du Groupe des Trente, et surtout Fred Orain qui n'est autre qu'un des vice-présidents du groupe[15]. Si ce premier cercle comprend ces trois sociétés déjà confortablement installées et actives dans le domaine du film d'art avant le lancement de la prime, on observe un second et un troisième cercle de sociétés qui semblent avoir investi moins naturellement leurs efforts sur le film d'art, notamment la société Procinex dirigée par l'acteur Claude Jaeger (13 films aidés, parmi lesquels quelques films de Franju, Pierre Gout, Marc Maurette et Robert Menegoz) ou Les Films du Compas (produisant principalement les films de Roger Leenhardt, René Zuber, Philippe Agostini). Enfin, un troisième cercle comprend des sociétés pour lesquelles le court métrage de qualité est clairement investi de manière opportuniste à l'instar de la société Celia Films de Louis Cuny, le plus farouche opposant au dispositif qualitatif (Cuny obtient à lui seul cinq primes durant l'année 1957, année de l'arrivée des membres de son association au sein de la commission) ou encore la société de Jean-Paul Guibert, Intermondia Films, spécialisée dans les comédies populaires comme *Courte tête* de Norbert Carbonnaux (1956, avec Dary Cowl et Micheline Dax) ou *Poisson d'avril* de Gilles Grangier (1955, avec Bourvil, Louis de Funès et Annie Cordy) et qui financera parallèlement les courts métrages de Georges Rouquier (*Malgovert* et *Le Lycée sur la colline*, 1953) ou Édmond Séchan (*Niok*, 1954), lui permettant d'engranger neuf primes à la qualité sur les quatre premières années d'exercice du Fonds de développement.

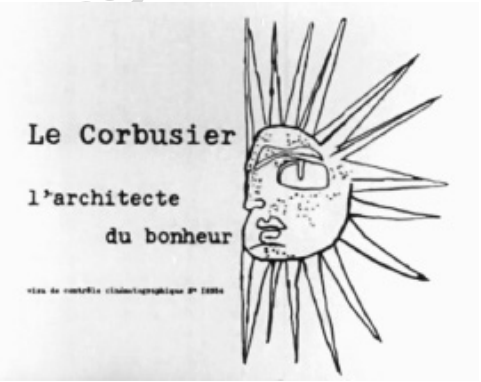


5. – Sociétés de production bénéficiaires d'au moins quatre primes.

• 15 – Cf. Ghiyati K., « La Carrière de Fred Orain », *1895*, nº 23, décembre 1997, p. 43-62.

Presses universitaires de Rennes 2015

L'une des manières de percevoir l'importance du dispositif de la prime à la qualité dans le développement du film sur l'art en France et d'élargir la focale en observant la tendance de la production *avant* la mise en place du soutien qualitatif. L'Unesco publie dès les années cinquante de nombreuses études portant sur le film (et document télévisé) d'art[16]. L'organisme publiera notamment avec la Fédération internationale du film d'art et les contributions de Pierre Francastel, Francis Bolen et André Thirifays deux volumes thématiques, en 1949 et 1951, recensant une liste de 476 films sur l'art produits et distribués dans 21 pays, document se présentant comme un très sérieux « catalogue international » sur le sujet[17]. Dans ce document, 52 courts métrages produits entre 1943 et 1950 sont signalés pour la France[18]. Sur ce lot, on dénombre déjà plusieurs films produits par Argos Films et Panthéon production (autre société de Pierre Braunberger). Le premier producteur français de film sur l'art est Argos (à travers les films de Jean Aurel *L'Affaire Manet*, *La Dame de la Licorne*, *Les Fêtes galantes* et *Le Cœur d'amour épris*), suivi de Panthéon, c'est-à-dire deux des trois producteurs qui tireront le plus parti de la prime à la qualité entre 1953 et 1959. La qualité des films sur l'art semble donc déjà reconnue avant la mise en place du dispositif public d'encouragement financier, la prime venant finalement récompenser *a posteriori* les efforts des producteurs, parfois plusieurs années après. On le voit, par exemple, avec la société Son et Lumière qui soumet avec succès en 1957 à la commission le film



6. – Une catégorie de films primés, le film sur l'architecture (*Le Corbusier, architecte du bonheur,* Pierre Kast, 1958).

• 16 – Entre 1955 et 1965 on notera en particulier « Le film et la télévision au service de l'opéra, du ballet et des musées, rapports de deux réunions internationales » (1961) ; « Les caractéristiques et la production des films et programmes de télévision sur l'art dans les pays anglo-saxons » (1962) ; « Catalogue de courts métrages et de films fixes ; liste sélective » (1965) ; « Catalogue des films sur le théâtre et l'art du mime » (1965) ; « Dix ans de films sur l'art (1952-62), catalogue » (1966) ; « Catalogue des films sur le théâtre et l'art du mime » (1965).

• 17 – « Films on art – 1950 », Paris, Unesco, 1951. Cette brochure publiée en anglais comprend du matériel issu du numéro 5/6 de la *Revue d'art belge* (1950), apporté sans doute par l'entremise du Bruxellois Francis Bolen, à l'époque attaché cinématographique à l'Unesco et artisan de la publication du document.

• 18 – Unesco, « Films on Art. A Specialized Study. An International Catalogue », Bruxelles-Paris, Unesco, 1951 (vol. II), p. 53-57.

Presses universitaires de Rennes

Les Hommes de la nuit d'Henri Fabiani, tourné en 1951 ; des Films du Panthéon qui soumettent en 1958 un documentaire sur l'art sorti sept ans auparavant (*L'Art rhénan*, de Marcel Gibaud, 1951), ou encore de l'obscure société Vorelli Films (un seul film primé) qui postule avec succès en 1958 avec un film de six ans d'âge (*Gustave Doré* de Raymond Voinquel, 1953). À la lumière de ces exemples, on peut à raison se demander si le rachat de droits de films sur l'art tombés dans l'oubli n'est pas devenu, aux alentours des années 1957-1959, c'est-à-dire au moment où le dispositif de soutien trouve sa pleine mesure, un moyen d'engranger commodément des primes à la qualité pour quelques producteurs bien informés. Le fait que Braunberger (dont la proportion de films sur l'art représente déjà 40 % de son catalogue avant 1953) distribue commercialement tout au long des années cinquante des versions de films sur l'art déjà anciens d'Emmer[19], parfois adjoints d'un commentaire de Jean Cocteau, incline à le penser.

En février 1957, la publication de la liste des courts métrages primés en 1956 est précédée dans le bulletin d'information du CNC par une note dans laquelle est exposée la grande satisfaction éprouvée par les membres du jury au regard de l'amélioration de la qualité globale des courts métrages dont ils ont été les spectateurs depuis la mise en place du dispositif en 1954, saluant non sans fierté les progrès techniques constatés, en particulier concernant la couleur[20]. Si les professionnels du cinéma sont finalement globalement satisfaits de la loi du 6 août 1953, certains problèmes économiques subsistent à partir du moment où viser la qualité devient une norme non écrite[21]. Chaque année en effet seuls 80 films peuvent être soutenus sur 300 produits, et seuls quelques-uns d'entre eux reçoivent une prime d'un montant assez conséquent pour couvrir les frais de production. Sans prime, un court métrage courant a encore moins de chance d'exister. Interrogé en mai 1957, Jacques Flaud, directeur du CNC, reconnaît que « si un film de court métrage n'est pas apprécié comme étant de qualité, il n'a droit à aucune aide, sauf en ce qui concerne le pourcentage de 21 % des recettes à l'exportation[22] », tandis que Jacques Doniol-Valcroze déplore ce « mode de production périlleux » du court métrage : « un mauvais vent, l'abandon des primes, une restriction des subventions officielles, et l'équilibre serait rompu[23] ». Enfin, Georges Régnier regrette quant

• 19 – Berthomé J.-P., « Les courts métrages d'art en France 1946-1961 », *in* Blüher D. et Thomas F. (dir.), *Le Court métrage français de 1945 à 1968. De l'âge d'or aux contrebandiers*, *op. cit.,* p. 105.

• 20 – Egly M., « Regards sur le film français de court métrage (I) : les conditions de production », *Image et Son*, nº 103, juin 1957, p. 7.

• 21 – Bauvy J., « Le court métrage français assassiné légalement », *France film international*, nº 4, 20 mars 1956.

• 22 – Bazin A. et Doniol-Valcroze J., « Entretien avec Jacques Flaud », *Cahiers du cinéma*, nº 71, mai 1957, p. 52

• 23 – Doniol-Valcroze J., « Problèmes du court métrage », *Cahiers du cinéma*, nº 71, *op. cit.,* p. 32.

Presses universitaires de Rennes 2015

à lui la tendance à récompenser une qualité « standard » visant l'obtention d'une prime : « le "sujet imposé" n'est pas forcément inintéressant, mais on conçoit que le court métrage se trouve à peu près retranché du domaine de l'essai, de la fantaisie, de l'avant-garde qui était sa raison d'être[24] ».

C'est essentiellement grâce à la pression des court-métragistes du Groupe des Trente et à la qualité des films primés qui recueillirent rapidement de nombreux prix au sein des festivals internationaux que le principe du soutien qualitatif sera élargi en 1955 au long métrage, servant de terrain d'expérimentation et de fondement idéologique au référentiel de la loi de 1959 créant l'Avance sur recettes. Si les films sur l'art jouèrent un rôle de révélateur sur l'état de la création, la prime à la qualité eut un impact finalement assez limité sur le développement du genre car hormis quelques cinéastes assez opportunistes pour se découvrir une fibre artistique durant les quatre années de fonctionnement du dispositif, ceux qui formèrent le gros du bataillon des primés étaient déjà ceux qui étaient reconnus comme faisant du « court métrage artistique » (pas forcément sur l'art) avant 1953 comme en témoigne la proportion importante de réalisateurs appartenant au Groupe des Trente (entre 30 % à 40 % des bénéficiaires en moyenne sur chacune des années). En revanche, les films primés, et notamment les films sur l'art, servirent de « caution culturelle » pour le CNC qui ne manqua pas, à chaque publication de liste de lauréats, de mentionner les récompenses recueillies parallèlement dans les festivals internationaux, manière de conforter le premier jugement de la commission à l'aune de son écho sur la diplomatie culturelle.

Enfin, si la commission de la Prime à la qualité du CNC supporta effectivement le film sur l'art, il faut relativiser l'idée qui consisterait à y voir un engouement unilatéral des professionnels pour le genre. Si François Porcile évoque une « fièvre[25] » autour du film sur l'art dans la première partie des années cinquante, la fièvre semble plutôt se tarir côté cinéma pour gagner la télévision dans la seconde moitié de la décennie. En effet, même sans grands moyens, une politique éditoriale se dessine déjà à la RTF, guère éloignée des préoccupations des court-métragistes, tant sur la forme que sur le contenu. En témoigne l'étude de Jean-Pierre Berthomé sur « Le court métrage d'art en France de 1946 à 1961 », qu'il clôt volontairement à l'année 1961 car, selon lui « passé cette date, il devient presque impossible de distinguer les films de cinéma de ceux produits par la télévision[26] ». La table-ronde organisée sous l'égide de l'Unesco à Ottawa en 1963 est l'occasion pour l'Unesco de distribuer une brochure dressant un premier bilan de « Dix ans de films sur l'art

• 24 – Régnier G., « Pitié pour le court métrage », *Arts*, nº 549, 4 janvier 1956.

• 25 – « Comme de tout autre chose, il y eut une fièvre du film sur l'art de 1948 à 1952 environ », Porcile F., *Défense du court métrage français*, *op. cit.*, p. 131.

• 26 – Berthomé J.-P., « Les courts métrages d'art en France 1946-1961 », art. cit., p. 96.

Presses universitaires de Rennes 2015

à la télévision française », laquelle fait état d'un engouement pour le format « vers les années 1955-1956[27] ». En effet, plusieurs tentatives de programmation de séries dédiées à l'art sont menées en France après 1955 : la série « correspondances », lancée autour d'œuvres de Paul Valéry, Varèse, Baudelaire, Degas, Barrès ; la série « cabinet des estampes » et « cabinet de l'amateur », autour d'œuvres des peintres Holbein, Ingres, Fragonard, Watteau et des graveurs Grandville, Hoggarth, Rembrandt, Goya, Doré, Dürer ; la série « Villes d'art » (Strasbourg, Lisbonne, Varsovie, Cracovie, Bruges, Anvers et Rome) ; la série « Le musée imaginaire » ambitionnant, en 1957-58, aborder une œuvre d'art à travers le regard d'une personnalité (Philippe Soupault, Fernand Ledoux et Pieyre de Mandiargues) ; la série d'unitaires de 30 minutes « Les maîtres du passé », consacrée « à la recherche de Bassa », « à la recherche de Caravaggio », à Baldung Grien, Jacques Callot, Daumier... ; enfin les séries d'unitaires de 45 à 60 minutes « Les artistes vivants » lancée en 1958 et consacrée à Dunoyer de Ségonzac, Jacques Villon, Zadkine, Chagall, Étienne Martin, H. G. Adam, Jean Arp, Leonor Fini, Alberto Giacometti, Brassaï, Man Ray... De cette collection, il nous est dit que « dans sa forme la plus simple, le peintre confie à la caméra des particularités de sa vie ou de son travail ; il s'agit là de confidences, plus ou moins révélatrices, mais qu'en général il eût été relativement facile à découvrir, par exemple en lisant les livres concernant cet artiste. [...] De cette insatisfaction est née l'idée de pousser plus loin, de ne plus se contenter du témoignage narratif mais, au contraire, d'utiliser à fond le malaise créé par la lumière presque aveuglante des projecteurs, pour transformer l'interview paisible du début en un sondage plus en profondeur, à la recherche des motivations les plus cachées de l'artiste[28] ». Quant au CNC, après la mise en place de l'Avance sur recettes en 1959, l'idéaltype de la qualité se déplace progressivement du film sur l'art vers une forme plus individuelle de l'auteurisme cinématographique. Même si l'Avance est destinée au long métrage, sur les cinq premières années de son fonctionnement, aucun film sur l'art n'est à dénombrer parmi les lauréats, mais l'Avance soutiendra bien plus tard d'importantes productions utilisant l'art comme fond narratif pour la fiction ou le *biopic* (*La Belle Noiseuse*, 1991 ; *Van Gogh*, 1991 ; *Lautrec*, 1997 ; *Rembrandt*, 1999 ; *Séraphine*, 2010 ; etc.). Quant au court métrage, la commission des « prix de qualité » (la prime existe depuis cette époque sous ce même intitulé) ne put que constater au fil des années

• 27 – Jean-Marie Drot : « Il faut insister, pensons-nous, sur ce prodigieux banc d'essai qu'ont été, pour beaucoup les années 1955-56 et 1957, du moins en France […] cela se passait aussi en l'absence d'un grand public (à cette date il n'y avait que 300.000 postes récepteurs en France) » (p. 11-12). (Unesco, « Dix ans de films sur l'art à la radio-télédiffusion française », brochure ronéotypée, Archives de l'Unesco, Paris, WS/0463.21 [185103].)

• 28 – *Ibid.*, p. 21

Presses universitaires de Rennes 2015

la quasi-disparition du genre dans sa dimension cinématographique. Les films sur l'art sont aujourd'hui principalement soutenus par des dispositifs ne dépendant plus directement du CNC, mais du CNAP (Centre national des arts plastiques), notamment pour la production et l'édition de DVD, où ils représentent le premier poste des dépenses de soutien[29].

7. – Aux frontières du film d'art et de patrimoine : *Ô saisons, ô châteaux.* Agnès Varda, film de commande de l'Office national du tourisme, 1958.

• 29 – Wandrol K., « Les subventions du CNAP aux arts plastiques en France de 2002 à 2008 », mémoire de master, université de Lorraine, 2009.