



HAL
open science

François Garçon, L'exploitation cinématographique en France (1907-1957)

Frédéric Gimello-Mesplomb

► **To cite this version:**

Frédéric Gimello-Mesplomb. François Garçon, L'exploitation cinématographique en France (1907-1957). Questions de communication, 2007, Malades et maladies dans l'espace public, 3 (11). hal-01884100

HAL Id: hal-01884100

<https://hal.science/hal-01884100v1>

Submitted on 29 Sep 2018

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

François GARÇON, L'exploitation cinématographique en France (1907-1957)

Paris, CNRS Éd., coll. Cinéma & Audiovisuel, 2006. 282 p.

Frédéric Gimello-Mesplomb



Édition électronique

URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/7378>
ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2007
ISBN : 978-2-86480-829-9
ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Frédéric Gimello-Mesplomb, « François GARÇON, *L'exploitation cinématographique en France (1907-1957)* », *Questions de communication* [En ligne], 11 | 2007, mis en ligne le 01 juillet 2007, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/7378>

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

Tous droits réservés

François GARÇON, L'exploitation cinématographique en France (1907-1957)

Paris, CNRS Éd., coll. Cinéma & Audiovisuel, 2006. 282 p.

Frédéric Gimello-Mesplomb

RÉFÉRENCE

François GARÇON, *L'exploitation cinématographique en France (1907-1957)*. Paris, CNRS Éd., coll. Cinéma & Audiovisuel, 2006. 282 p.

- 1 De François Garçon, nous connaissons l'intérêt pour les chemins peu arpentés de l'histoire du cinéma, doublé d'un goût prononcé pour des fonds d'archives jugés « difficiles » (voir « Un outil essentiel de la relance de l'industrie cinématographique française. Les assurances de temps de guerre, 1942-1945 », *1895*, 36, janv. 2002, pp. 35-64). Avec cet ouvrage, il propose une histoire économique du cinéma français à travers le prisme de l'exploitation, secteur méconnu qui n'a, jusqu'à présent, jamais suscité grand intérêt de la part des historiens du cinéma (ni, paradoxalement, des chercheurs en économie du cinéma, davantage attirés par le secteur plus « porteur » de la production). Le premier mérite de *L'exploitation cinématographique en France (1907-1957)* est de réparer cette injustice éditoriale. Le second est de lever le voile sur les pratiques d'une profession qui se trouve, durant un demi-siècle, au centre du dispositif de financement du cinéma. L'ouvrage, dense et fort bien documenté est construit selon un découpage historiographique classique en six parties : « Des origines à la première guerre mondiale » (pp. 9-36), « La première mondiale » (pp. 37-48), « Les années 20 » (pp. 49-86), « Les années 30 » (pp. 87-156), « L'Occupation » (pp. 157-182), « La reconstruction » (pp. 183-232).

- 2 Le premier chapitre, qui traite essentiellement de l'impact de la location en France se fait l'écho d'autres travaux déjà connus, mais François Garçon complète ou vérifie certaines affirmations et lieux communs en faisant feu de divers sources (mémoires de maîtrise, presse corporatistes, journaux locaux, rapports parlementaires, chroniques syndicales). Le métier de « loueur de film » est présenté d'entrée comme étant « difficile » (p. 19) en raison de la dispersion géographique des exploitants auxquels le distributeur propose ses services et du faible taux de développement des salles avant 1920. Pathé estime en 1920 que « 1 800 salles d'exhibition sont en activité dont les deux tiers seulement fonctionnent à peu près tous les jours » (*Le courrier cinématographique*, 39, 25 sept. 1920). L'auteur s'attache ensuite à démonter un certain nombre d'idées reçues. La première concerne l'impact du Congrès de 1908 sur le métier, auquel l'auteur préfère substituer celui qui se tient à Paris le 2 février 1909 et qui réunit les représentants de 32 firmes (p. 19). Sans doute influencés par ce qui se passe alors à New York avec le MPPC (*Motion Pictures Patent Company*) de Thomas Edison, trust qui s'oppose à toute tentative de production indépendante, les témoignages abondent au sortir de ce Congrès pour tenter d'intégrer le loueur de film dans la filière et éviter ainsi que des loueurs « indépendants » ne parasitent la profession. L'une des mesures stipule que « Les fabricants ne fourniront leur films qu'aux seuls adhérents. Les éditeurs s'engagent à ne fournir directement ou indirectement aucune personne étrangère à l'accord. [...] » (BIFI, Fonds Meliès, courrier non daté, sans doute en 1909).
- 3 François Garçon s'attaque ensuite à une seconde idée reçue, celle qui met communément en relation le déclin du cinéma français (et l'augmentation de la part de marché du cinéma américain) avec celui des économies européennes du à la guerre de 1914-1918 : « On date à tort la domination commerciale américaine du chaos où plonge l'Europe en 1914. Le signal d'alarme retentit bien avant guerre. En juillet 1914, William Fox stigmatise la piètre qualité des films importés d'Europe, apparemment rebus des salles obscures du vieux continent » (p. 32). Durant cette première période, on rappelle au lecteur d'autres stratégies des distributeurs français. Ainsi Louis Aubert adopte-t-il une démarche inverse à celle de Pathé. Il comprend qu'à la différence des exploitants qui achetaient jusqu'alors les films au cas par cas, les loueurs vont chercher à acquérir les droits exclusifs sur une région, pour un temps très long. D'où une surenchère pour les films « porteurs d'audience » (p. 33). Louis Aubert, qui fonde sa société en 1911, est parmi les premiers à tableur sur l'importation de films étrangers (USA, Danemark, Italie). Il collecte à l'international pour alimenter le marché français en « films à grand spectacle ». Cet épisode annonce inévitablement le suivant, celui du protectionnisme français (pp. 72 et sq.), qui est ici traité en profondeur. Si la bataille contre l'intrusion américaine prend son essor au milieu des années 20, la France se distingue en empruntant tout à la fois aux deux types de mesures protectionnistes en vigueur alors en Europe : le contingentement et les taxes douanières. Il est vrai que selon Emmanuelle Retaillaud (*Le contingentement des films étrangers en France 1928-1936*, mémoire de maîtrise en études cinématographiques et audiovisuelles, université Paris 1, 1990, p. 31), 63 % des films exploités en France sont des films américains, ce qui conduit Edouard Herriot à imposer le décret du 18 février 1928 pour « limiter l'invasion du film étranger qui graduellement anémie et menace de mort [l'industrie cinématographique française] ». En revanche, ce décret fixe entre 7 et 9 le nombre de films américains autorisés à être distribués en France (assortis d'un droit de douane modéré) en échange des efforts qui seront faits pour distribuer chaque film français sur le marché américain. Cette clause est déjà un aveu d'échec. Fin 1929, à Paris,

12 distributeurs américains ont finalement pignon sur rue : American General Film, Columbia Pictures, MGM, First National, Paramount Famous Lasky, Pathé Exchange Inc., Fox Film Co., RKO Distribution Co., Tiffany Productions, United Artists, Universal Pictures, Warner Bros (p. 79). Si la question du protectionnisme est centrale dans l'économie du cinéma muet, elle le sera davantage avec le cinéma parlant. Ainsi, à côté du protectionnisme anti-américain bien connu chez les producteurs de films, celui anti-allemand est-il, comme le rappelle François Garçon (pp. 80-83), déjà fortement implanté chez les distributeurs des années 20. Ce dernier n'a d'égal qu'un protectionnisme antifrançais tout aussi redoutable au-delà du Rhin : en 1924, soit six ans après la fin des hostilités militaires franco-allemandes, on trouve en Allemagne 9 films français en distribution contre 251 films américains. Ce chapitre apprend que, pour distribuer des films allemands « à fort potentiel commercial », les loueurs français doivent ruser. Ainsi, pour *Le cabinet du docteur Caligari*, l'auteur note-t-il (p. 81) que les slogans publicitaires qui accompagnent sa sortie française proclament que le film « fait courir successivement les foules de Londres, de New York, de Berlin » (*Ciné Photo*, 22 janv. 1922). Chronologie sciemment erronée selon l'auteur qui voit là une stratégie d'endormissement de la « méfiance anti-boche » : le film est évidemment d'abord sorti à Berlin pour connaître ensuite le succès international que l'on sait.

- 4 Mais c'est incontestablement sur la période des années 30 et 40 que François Garçon, en connaisseur de la question (voir son ouvrage *De Blum à Pétain. Cinéma et société française (1936-1944)*, Paris, Éd. du Cerf, 1984), parvient à faire émerger un faisceau d'observations sur ce qui constitue la période charnière de cet ouvrage. Plusieurs lignes de force mettent en relief, à travers l'expérience du distributeur, les difficultés structurelles du cinéma français. Parce que chers à produire, les films français parlants des années 30 conduisent les distributeurs français à conclure des alliances opportunistes avec leurs homologues étrangers pour espérer une distribution européenne. Le négoce des droits devient ainsi une part du métier de distributeur, ce qui contribue à des rapprochements factuels avec les ennemis d'hier. L'Allemagne est soudain considérée en 1932 comme un « partenaire précieux » (p. 131) et les contrats se multiplient avec les allemands de la UFA, par l'entremise de Tobis qui administre les studios d'Épernay. D'autres difficultés structurelles peu abordées en économie du cinéma sont ici évoquées comme les délocalisations à l'étranger (Londres, Hollywood ou Berlin) qui précèdent la plupart du temps des expatriations en bonne et due forme (pp. 133-138) ; la fraude qui apparaît comme le problème récurrent tout au long de ce demi siècle (une « véritable pandémie » [sic] qui repart de plus belle après la Libération et conduit à 600 procès verbaux pour irrégularités en 1946, p. 214) ; enfin, l'impact très relatif du Crédit National qui, intéressé dans les années 50 au remboursement des prêts qu'il consent d'une part aux producteurs, étouffe d'autre part les distributeurs en écrasant le taux de la location. Ironie de l'histoire, d'adjuvants fâcheux qu'ils étaient en 1907, les distributeurs sont finalement devenus, en 1957, les véritables bailleurs de fonds de la profession, financiers d'autant plus redoutés qu'outre les avances et divers à-valoir consentis aux producteurs de films, ils ont très tôt investi le domaine du marketing et de la promotion (pp. 196-204) ne se contentant plus du simple transport « physique » des bobines. Cette mutation est abondamment documentée (cela se vérifie surtout pour la dernière partie des années 40 et les années 50), grâce à la documentation mise à sa disposition par la Fédération nationale des distributeurs de films, dont son délégué général assure par ailleurs la préface de l'ouvrage.

- 5 Du fait de la rareté des ouvrages traitant des « passeurs » autour du rapport à la salle de cinéma, autant dire que *L'exploitation cinématographique en France (1907-1957)* fait déjà figure de classique aux côtés de l'ouvrage de Claude Forest sur l'histoire des salles (*Les dernières séances, Cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Paris, CNRS Éd., 1995), de celui de Christophe Gauthier (*La passion du cinéma, « Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929 »*, Éd. de l'AFRHC et de l'École des Chartes, Paris, 1999) ou encore de ceux de Laurent Creton sur l'économie structurelle de la filière (Laurent Creton, dir., *Histoire économique du cinéma français. Production et financement 1940-1959*, Paris, CNRS Éd., 2004 ; à ce sujet, voir la note de lecture publiée dans *Questions de communication*, 7, 2005, pp. 384-386).
- 6 Quelques remarques formelles qui n'enlèvent rien à la qualité de ce travail sont cependant à noter. La conclusion laisse le lecteur sur sa faim. En effet, on se retrouve soudain confronté à la date de la disparition du vieux Charles Pathé, le 25 décembre 1957, à l'âge de 94 ans, une date qui, à défaut de faire figure de seuil chronologique légitime pour cet ouvrage, comme l'ambitionnait initialement son auteur, apparaît finalement comme un butoir artificiel et finalement peu convaincant en terme de fait économique. L'autre argument avancé pour clore en 1957 cette passionnante histoire de la distribution est le changement qui intervient avec la Nouvelle Vague, seuil sans doute plus logique mais peu convaincant là non plus. En effet, il n'est pas certain que les pratiques des distributeurs de la Nouvelle Vague aient aussi radicalement bouleversé la donne que celles de leurs prédécesseurs (souvent les mêmes d'ailleurs, si l'on en juge par la carrière de certains, comme Ignace Morgenstern qui après avoir distribué avec COCINOR les fleurons de la « qualité française », distribuera avec tout autant de zèle les films de son genre François Truffaut, puis ceux de Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Alain Resnais..., avant de terminer misérablement sa carrière en 1974 dans le porno avec l'ineffable *C'est plus facile de garder la bouche ouverte* du bien oublié Jacques-Paul Barney, œuvre qui clôturera 40 ans d'un métier qui apparaît finalement peu regardant sur la qualité des films). L'ouvrage est complété d'archives, toutes issues du Musée Gaumont et un peu formelles dans leur choix, même si elles concernent des films connus (exemples d'un contrat de distribution, d'un bon de commande, d'un contrat de location). Il est dommage qu'elles n'aient pas été complétées par quelques-unes du fonds d'archives de la FNDF sur lequel François Garçon s'est justement appuyé pour la rédaction de cet ouvrage (et notamment sur les documents de la Chambre syndicale des distributeurs et producteurs de films français). En revanche, un très utile « tableau de concordance : pouvoir d'achat de l'euro et du franc » conclut ces dernières.
-

AUTEURS

FRÉDÉRIC GIMELLO-MESPLOMB

2L2S, université Paul Verlaine-Metz