1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze
Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma

36 | 2002
Varia

Un outil essentiel de la relance de l'industrie cinématographique française

Les assurances de temps de guerre, 1942-1945

François Garçon

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/1895/163
DOI : 10.4000/1895.163
ISBN : 978-2-8218-1030-3
ISSN : 1960-6176

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

Édition imprimée
Date de publication : 1 février 2002
Pagination : 35-63
ISBN : 2-913758-03-7
ISSN : 0769-0959

Référence électronique
François Garçon, « Un outil essentiel de la relance de l'industrie cinématographique française », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 36 | 2002, mis en ligne le 23 janvier 2007, consulté le 16 avril 2022. URL : http://journals.openedition.org/1895/163 ; DOI : https://doi.org/10.4000/1895.163

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Un outil essentiel de la relance de l'industrie cinématographique française

Les assurances de temps de guerre, 1942-1945

François Garçon

1 Par contraste avec ses voisins européens, l'État français, traditionnellement, se singularise par un fort interventionnisme dans les domaines culturels. Le cinéma, de ce point de vue, présente un modèle caricatural : l'État s'est immiscé dans tous ses rouages, souvent à la demande de la profession. La période de l'Occupation est une pierre de bornage pour ce qui concerne l'action des pouvoirs publics dans la sphère des assurances cinématographiques.[1]

2 Au lendemain de la débâcle de 1940, la machine cinématographique française est arrêtée. Les tournages sont suspendus, les équipes techniques dispersées, les producteurs ancrés sur la Côte d'Azur ou en voie d'exil. On sait avec quelles difficultés redémarre la production française, qu'aiguillonne le dirigisme de l'Occupant, via la Continental-Films. Opportunément, les producteurs, à la recherche d'appuis du côté des pouvoirs publics, excipent la carte patriotique :

> La reconstruction du cinéma français sur des bases industrielles saines exige des capitaux très importants. Il est hautement souhaitable que ces capitaux soient mis, dès que possible, à la disposition de ceux qui ont entrepris cette tâche : s'il en était autrement, il est hors de doute que l'industrie cinématographique française se trouverait ou bien supplantée par l'industrie cinématographique allemande, ou bien obligée d'accepter les appuis financiers offerts par cette dernière. Dans les deux cas, ce serait le dessaisissement d'une branche essentielle de l'activité nationale [...]. L'industrie du cinéma constitue, en effet, du point de vue national, l'un des plus puissants moyens d'éducation et de propagande ; elle sert utilement le prestige français.[2]

3 En vérité, le vampirisme allemand sur les talents français ne résume pas les causes de l'apathie du cinéma hexagonal. Le climat général, au sein de l'industrie cinématographique, est délétère. Pire, le carburant, à savoir les capitaux, est

introuvable. Nul n'ignore qu'il réapparaîtra à une double réserve : pouvoir générer des profits, bénéficier de la protection régalienne.

4 Pour les nouvelles instances politiques chargées de la relance, l'urgence est donc de rétablir un climat propice aux investissements. Les circuits financiers ont la primeur des sollicitations.

5 Sans argent, pas de film. L'équation est connue. Un des premiers objectifs à quoi s'appliquent les responsables du cinéma est donc de rendre liquide le financement de la production. À l'époque, l'essentiel des décaissements se module sur une séquence de huit à douze semaines (ou 50 à 70 jours). Avec des dépenses quotidiennes variant, à l'époque, de 80 000 à 150 000 francs, la période de tournage concentre environ 80 % des besoins de trésorerie. Le film étant, dans toutes les acceptions du terme, un bien immatériel, les investisseurs savent aussi qu'aussi longtemps qu'il reste inachevé ou qu'il est susceptible de le demeurer, ils sont en risque de perte totale. D'où la nécessité de trouver des garanties.

6 Côté financement, l'État montre la voie. Le Crédit national a un rôle déterminant dans la réinjection des fonds dans la production cinématographique[3]. Mais cela ne suffit pas. Les investisseurs se refusent en effet à endosser d'autre risque que l'insuccès commercial. Le risque de fabrication, et tous les aléas qui peuvent survenir sur le tournage et pendant la production, ne sauraient les concerner. Une nouvelle fois, la solution, sous la forme d'une assurance particulière, se trouverait-elle au ministère des Finances ? Celui-ci, qui, pour des raisons politiques, s'est déjà vu forcer la main côté financement, a tôt fait de rappeler qu'il n'est pas dans son objet social d'épauler les errances de tous poils. Dans une « Note sur le projet de financement du Crédit national », on peut lire :

> Ainsi qu'il résulte des observations qui ont été faites par différents producteurs, le projet de financement par le Crédit national, tel qu'il est conçu, présente quelques inconvénients : 1° Il ne couvre pas suffisamment les risques exceptionnels dus aux circonstances politiques, en présence desquelles se trouvent les producteurs.[4]

7 Pour leur part, les producteurs, englués dans le marasme des affaires, somment les pouvoirs publics d'aller au bout de leur logique de relance :

> L'État français, en faisant connaître qu'il était décidé, par l'intermédiaire du Crédit national, à intervenir dans le financement des films, a donné aux producteurs des facilités de trésorerie, en laissant le problème des risques « politiques » sans solution. Le gouvernement ne peut pourtant attendre raisonnablement des Producteurs français qu'ils investissent, à leur seul risque des sommes importantes dans les films, aussi longtemps que la paix rétablie n'aura pas placé l'industrie cinématographique dans des conditions de travail et d'exploitation connues et stabilisées. [En effet,] malgré ces concours, les capitaux hésitent encore à s'investir. [...] Ces appréhensions tiennent à l'état de guerre. L'arrêt de la production d'un film à la suite d'un bombardement, par exemple, met l'emprunteur dans l'impossibilité de rembourser les avances consenties et le contraignent à la faillite. Plutôt que de courir ce risque, les producteurs préfèrent s'abstenir.[5]

8 Telles sont les circonstances qui inspirent le législateur de 1942.

9 Les choses évoluent rapidement. Dans un courrier à l'attention du Service du Cinéma au sein du cabinet de Darlan, Yves Bouthillier dit l'essentiel :

> Du fait de la guerre, et de la situation actuelle de la France, les producteurs de films sont exposés à différents risques nouveaux qui viennent s'ajouter aux risques commerciaux dont ils assurent normalement la couverture : décisions des autorités occupantes, notamment en matière de censure, fluctuations des relations entre les

> deux zones, incertitude de l'exportation, entraves diverses pouvant survenir en cours de production (destructions ou réquisitions des studios). L'impulsion et l'importance qui seront données à la production française des prochains mois seraient subordonnées à la couverture de ces risques. Or, celle-ci constituerait une charge éventuelle pour l'État de 8 à 10 millions de francs, suivant les évaluations qui m'ont été fournies, correspondant à cinq films en cours de production concurremment. Selon le projet des principaux producteurs de la zone occupée, elle pourrait être assurée par l'intermédiaire d'un comité, dont les décisions seraient soumises à l'agrément du directeur responsable et auquel l'État attribuerait « une caisse de couverture » dont le montant ne devrait pas être supérieur à 20 millions.[6]

Toujours et encore : le ministère de l'Économie et des Finances

10 Le 8 avril 1942, le gouvernement de Vichy, appliqué à faire sauter les résistances dans le domaine cinématographique, promulgue une loi d'une grande importance.

> Les producteurs de films cinématographiques régulièrement autorisés [...] peuvent être assurés par l'État français contre les risques résultant de l'état de guerre et consécutifs à l'arrêt dans la production d'un film ou à l'impossibilité de son exploitation. (L'article 2 donne le détail de la capacité ainsi créée) : Il est ouvert dans les écritures du Trésor un compte spécial : « Assurance contre les risques résultant de l'état de guerre pour l'industrie cinématographique ». Sont portés en recettes au dit compte, le montant des primes versées par les producteurs, les versements en restitution en cas de reprise de l'exploitation du film et les indemnités auxquelles l'État peut prétendre en lieu et place des producteurs sinistrés. Sont portés en dépenses, le montant des indemnités en cas de sinistres visés par le présent acte et les dépenses résultant du fonctionnement de l'assurance.[7]

11 La nouvelle loi complète le dispositif du crédit. Le périodique *Le Film* en livre le mode d'emploi :

> La souscription de ces assurances doit obligatoirement être faite pour les trois périodes suivantes :
> a) Période séparant la prise d'effet d'assurance et le début des opérations de prises de vues.
> b) Période séparant le début des opérations de prises de vues proprement dites et la fin de ces mêmes opérations.
> c) Période séparant la fin des opérations de prises de vues proprement dites et l'établissement des dix copies.
> Les durées minima de chacune de ces périodes sont les suivantes :
> Période a) 5 jours
> Période b) 15 jours
> Période c) 15 jours
> La garantie de l'État pour ces trois périodes forme un tout et les opérations de souscription doivent obligatoirement être terminées avant le premier tour de manivelle. Le ministère des Finances n'acceptera aucune demande d'assurance pour des films dont le premier tour de manivelle aurait été donné avant que cette demande lui soit formulée[8].

12 L'assurance, en France, est désormais gouvernée par deux organismes distincts. D'un côté, le Groupement technique des sociétés d'assurance, qui couvre le registre « accidents », de l'autre, le Service des assurances de guerre, sis au ministère de l'Économie nationale et des finances. Le commissaire du Gouvernement assume la fonction importante de contrôler les opérations financières. En outre, il participe à l'établissement des contrats d'assurances.

13 Considérée sous l'angle administratif, la Section cinématographique du Comité spécial des assurances est lourde. Pour le compte du secrétariat d'État aux Finances, figurent :

- Le directeur des Assurances
- Le directeur de l'Économie générale
- Le directeur du personnel, du matériel et du contentieux

14 À titre de représentant du secrétaire d'État chargé de l'Information :

- Le commissaire du gouvernement près le COIC
- Deux personnes désignées par arrêté du secrétaire d'État chargé de l'Information.

15 À titre de personnes « spécialement qualifiées par leur compétence » :

- Un membre de la Cour des Comptes
- Un professeur de la Faculté de Droit de Paris
- Le Commissaire du Gouvernement
- Un membre du COIC
- Le président de la Section cinématographique du Groupement technique de l'assurance contre les accidents
- Le président du Comité d'attribution des avances à l'industrie cinématographique siégeant au Crédit national.

16 L'équipe est composite. Il ne sera pas dit que l'État n'est pas comptable des indemnités qu'il peut être amené à verser.

De l'assurance « production » au « risque de guerre »

17 Bref retour aux sources : dès la fin des années vingt, le risque cinématographique fait, en France, l'objet d'un début de couverture d'assurance. Le risque majeur est le « risque production ». Il concerne les accidents pouvant survenir lors d'un tournage, et notamment ceux concernant une « vedette », ou le réalisateur, mais également les sinistres sur les décors (mobiliers et aménagements).

18 Un autre élément assuré est le négatif du film, susceptible d'être endommagé dans le magasin de la caméra ou rayé au laboratoire, lors du développement des rushes. Ces risques, en 1940, sont des risques classiques, connus de toutes les parties, et généralement placés chez un assureur[9].

19 La guerre mondiale vient élargir la palette des risques couverts. Des sinistres d'une autre nature apparaissent, jusqu'alors exclus des conditions générales d'assurance. Parmi lesquels, en première ligne, figure le « risque de guerre ».

20 « L'assurance "RISQUE DE GUERRE CINÉMA" [sic] s'applique aux films à produire postérieurement au 1er octobre 1942 »[10], avec cependant des dérogations. Comme l'indique sa dénomination, l'assurance « Risques de guerre » vise les sinistres en rapport avec le contexte de l'époque.

21 Elle couvre principalement l'arrêt de la production d'un film. Les circonstances de sa mise en œuvre sont ainsi définies :

1. Destruction par fait de guerre du studio de prises de vues avant l'achèvement du négatif.
2. Destruction par fait de guerre du film et des positifs matrices.
3. Mort ou impossibilité de participer à la production, résultant de l'état de guerre, d'une vedette, du réalisateur ou du chef opérateur, engagé pour cette production.
4. Réquisition des meubles ou immeubles indispensables à l'exécution du film.
5. Inexécution des contrats consécutive à l'état de guerre et résultant de la réduction de

prestations de courant électrique, de l'activité des fabriques de pellicule et des laboratoires.

22 Le remboursement des prêts, objectif visé par le dispositif, étant conditionné par le placement du film dans le réseau de distribution, la loi comprend un chapitre inattendu sur la perte d'exploitation :

Est considérée comme impossibilité d'exploitation d'un film cinématographique, l'une des circonstances énumérées dans la mesure où elle résulte directement de l'état de guerre.
1. Le refus ou le retrait d'autorisation de projeter le film ou ses parties essentielles ;
2. La saisie ou la confiscation de toutes les copies existantes ;
3. La destruction du négatif et de tous les positifs matrices s'il n'a pas été tiré vingt-six copies au moins pour l'exploitation commerciale en France ;
4. La destruction de huit copies au moins.

23 Bien entendu, dans la loi, le législateur a inscrit des réserves. Ainsi la garantie est-elle accordée à l'exclusion des sinistres consécutifs à des alertes d'une durée inférieure à trois heures ; est encore exclu le remboursement des imprévus figurant au budget, poste le plus souvent non provisionné et censé constituer l'apport du producteur dans le financement du film.

La question des primes

24 Quelqu'ait pu être le taux de prime, l'assurance risque de guerre est considérée comme étant « chère ». On tentera d'apprécier ce jugement. Interrogé par le Trésor, Louis-Emile Galey, en charge de l'administration du cinéma, ne dit rien d'autre : « Les taux prévus paraissent lourds »[11]. Peu clairvoyant, il ajoute : « Il revient aux assureurs de ne pas collecter plus de primes qu'ils n'ont de sinistres à régler. »

25 En clair, Galey, qui plaide pour un système à sommes nulles, interdit la création de toute capacité d'assurance dans le secteur cinématographique, celle-ci ne pouvant être constituée qu'à l'aide du différentiel entre les primes encaissées et les sinistres payés.

26 En l'absence d'historique, les taux sont établis en fonction de la sinistralité attendue, à l'aveuglette. Un arrêté signé par Laval et Cathala, en date du 27 mai 1943, les modulent de la manière suivante :

A. Pour la période séparant la prise d'effet de l'assurance et le début des opérations de prises de vues : 2 francs pour cent mille et par jour ;
B-C-D. Pour les périodes postérieures au début des opérations de prises de vues proprement dites :

Période de production	**Taux pour 100 000 F par jour de garantie applicable**	
	Lorsque le total des périodes B/C/D est inférieur à 80 jours	Lorsque le total des périodes B/C/D est supérieur à 80 jours
B. Période de tournage	18 francs	22 francs
C. Fin de tournage jusqu'à établissement des 10 copies	6 francs	9 francs
D. Période d'arrêt tournage	2 francs	4 francs

27 Dans son article 3, le ministère a prévu une majoration possible « lorsque les films ou parties de films donnent lieu à des prises de vues dans les zones particulièrement dangereuses à raison de l'état de guerre ». Sont réputées dangereuses, la zone interdite et pour les côtes de la Manche, de l'Atlantique et de la mer du Nord, les zones côtières interdites telles qu'elles ont été délimitées par l'administration militaire allemande, et pour les côtes de la Méditerranée, les départements des Pyrénées-Orientales, de l'Hérault, du Gard, des Bouches-du-Rhône, du Var, des Alpes-Maritimes et de la Corse.

28 L'article 4 stipule encore : « Les primes d'assurance contre l'impossibilité d'exploitation d'un film cinématographique français sont fixées en appliquant au montant garanti les taux suivants :
1°) pour la période d'exclusivité : 5 pour 1 000 par mois ;
2°) postérieurement à la sortie générale : 1,5 pour 1 000 par mois ».

29 On notera donc que la garantie de l'État couvre les risques consécutifs non seulement à l'arrêt de la production d'un film, mais aussi à « l'impossibilité de son exploitation », ce qui revient à couvrir une perte d'exploitation.

30 Un autre récapitulatif donne ceci :

Tarif production « zone occupée »

Période	Couverture en jours	Taux journaliers	Prime pour une valeur assurée de	
			1 million	5 millions
I	10	0,25 pour 10 000	250 F	1 250 F
II	30	1,50…	4 500 F	22 500 F
III	70	0,6…	4 200 F	21 000 F
Total			8 950 F	44 750 F

Tarif production « zone non occupée »

Période	Couverture en jours	Taux journaliers	Prime pour une valeur assurée de	
			1 million	5 millions
I	10	0,25 pour 10 000	250 F	750 F
II	30	0,90…	2 700 F	13 500 F
III	70	0,35…	2 450 F	12 250 F
Total			5 400 F	26 500 F

31 La période I couvre la pré-production, la II, la période de tournage, la III, la post-production, jusqu'à l'établissement des copies.

32 La prime, assez classiquement, est donc modulée en fonction de la dangerosité des conditions de tournage.

33 À propos des *Enfants du paradis*, on peut lire : « Nous avons été assurés en « zone dangereuse » du 22 novembre 1943 au 20 février 1944 pour un capital de 12 710 090 francs moyennant le paiement d'une prime de 295 616 francs »[12], soit un taux de 2,33 %. Autre lieu, autre taux : « La prolongation du 20 février au 12 mars pour un capital total de 35 837 030 francs a été réalisée moyennant le paiement d'une prime de 225 774 francs », soit un taux de 0,6 %.

La recrudescence des faits dits de guerre

34 Contrairement à l'idée reçue, les premiers sinistres déclarés ne sont pas associés à des bombardements de décors. Plus prosaïquement mais tout aussi coûteux, ils découlent des interruptions dans l'alimentation électrique des studios.

35 Les premiers arrêts de tournage trouvent leur origine dans l'application brouillonne de la loi du 11 décembre 1942 (n° 1074) qui, pour permettre des économies de combustibles solides, soit gaz de ville et énergie électrique, ordonne la fermeture de certains établissements industriels entre le 20 décembre 1942 et le 3 janvier 1943. Se fondant sur ce texte, le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC) a fait parvenir, en effet, le 15 décembre, à l'ensemble de la production, une circulaire qui énumère les mesures à adopter pour le paiement des personnels de studio. Dans son courrier, le COIC rappelle : « Cette mesure a été prise en raison de la situation actuelle (état de guerre), et pour réaliser des économies d'énergie »[13]. Les effets de ce courrier sont dévastateurs. Dès réception, les destinataires se prévalent de l'assurance contre les risques de guerre en application de la loi du 8 avril 1942. Le 16 décembre, soit le lendemain de l'envoi de la circulaire, la SNEG émet une réclamation pour son film *Ne le criez pas sur les toits* ; trois jours plus tard, c'est au tour de la société de production Collard pour *le Chant de l'exilé*, puis, par courriers des 21 et 22 décembre, Éclair-Journal, qui produit *Marie-Martine*.

36 À l'évidence, et c'est ce que redoute le ministère des Finances aussitôt informé de la dite circulaire, les producteurs en difficulté ou accusant un retard sur leur plan de tournage invoquent, à tort ou à raison, la rupture de courant pour cause des retards qui les affectent et qui sont dus, souvent, à des frottements dans le plan de tournage ou à des caprices de stars.

37 Le Service des assurances de guerre a beau arguer que la sécheresse, consécutive aux circonstances atmosphériques anormales et qui diminue le rendement des centrales hydrauliques, peut aussi être cause de la crise énergétique, rien, *a priori*, ne semble devoir y faire. La profession a déterminé les ressorts du mal qui la frappe : les faits de guerre.

38 Au vrai, pour le ministère des Finances, les choses sérieuses ne font que commencer. Avec l'implication toujours plus grande de la France dans la guerre, les conditions de tournage tournent au cauchemar. Au ministère des Finances, on a senti venir le vent mauvais. D'aucuns, plus avisés, craignent que l'ensemble des risques souscrits dans le cadre du Service des assurances de guerre, vire à la catastrophe. Bombardements et reprises d'opérations militaires sur le territoire français justifient maintenant les

déclarations de sinistre des producteurs. Une note de conjoncture, datée de février 1944, souligne la gravité de la situation :

Tous ces événements sont de nature à permettre aux producteurs de réclamer la garantie accordée en application de la loi du 8 avril 1942. Ils pourraient frapper, soit la totalité des films produits dans une région déterminée, soit la totalité des films en cours de réalisation sur le territoire français ; dans cette dernière hypothèse, dans l'état actuel des engagements pris au titre de l'assurance contre les risques résultant de l'état de guerre, le montant des indemnités susceptibles d'être réclamées, pourraient atteindre 150 millions de francs environ, compte non tenu des sauvetages possibles.[14]

39 Parmi les causes de trouble, citons les deux principales. La plus spectaculaire d'abord, les alertes aériennes. Un film comme *le Bossu* enregistre pas moins de seize alertes non récupérées. La durée des alertes varie. Soit le récapitulatif suivant[15] :

Dates du sinister	**Durée**	**montant de l'indemnité**
30/12/43	1 h 20	7 076
31/12/43	1 h 20	11 320
8/01/44	40 mn	6 957
14/01/44	1 h 10	20 834
21/01/44	1 h 15	14 507
2/02/44	40 mn	11 509
6/02/44	3 h 15	17 781
9/02/44	45 mn	10 361
11/02/44	35 mn	7 162
12/02/44	55 mn	7 958
25/02/44	30 mn	6 705
29/02/44	30 mn	7 044
2/03/44	35 mn	5 148
6/03/44	10 mn	1 693
7/03/44	35 mn	5 328
13/03/44	30 mn	3 998
TOTAL		**145 381 F**

40 Après la gêne la plus spectaculaire, survient la plus insidieuse : les restrictions d'électricité.

41 Les déclarations de sinistres consécutifs aux coupures de courant s'amoncellent sur le bureau des services des assurances de guerre. P. Calvet, son responsable interpelle en août 1943 le président du COIC. Il lui demande instamment de « rechercher des mesures pour prévenir les sinistres dus à l'interruption de fourniture de courant électrique »[16]. Le ministère, qui a pris la mesure de la catastrophe annoncée, n'est pas à court d'idées. Parmi les suggestions du ministère, il en est une, particulièrement habile, et qui concerne les périodes d'engagement des comédiens :

> Il me paraît opportun d'imposer aux vedettes et au personnel technique et artistique une prolongation de leurs contrats pour une période égale à celle de l'interruption de fourniture de courant sans que le montant de leurs cachets soit modifié.[17]

42 Concernant l'électricité, les choses s'aggravent, en liaison directe avec l'évolution de la situation intérieure. Le 10 mars 1944, par décision du ministère de la Production industrielle et des Communications, répartiteur de l'électricité, la consommation d'énergie est interdite certains jours de la semaine et à certaines heures du jour. De fait, les studios de cinéma, classés « Établissements S », doivent fermer les lundi 13 et mardi 14 mars. La semaine suivante, une nouvelle décision interdit la consommation du courant électrique du samedi 18 mars au mercredi 22 mars. Pour ajouter aux difficultés, les restrictions sont renforcées pendant les trois journées suivantes, du jeudi 23 mars au samedi 25 mars, avec une autorisation limitée de midi à 20 heures. Comme le note l'expertise commise par M. Bujon et P. Chéret à l'attention de Galey, « les coupures apportées à la réalisation des films chaque semaine occasionnent dans le domaine de la production cinématographique des films, des dommages considérables du fait, notamment, de la perte de cadence les jours ouvrables »[18].

43 Pour pallier les difficultés grandissantes, une solution est envisagée. Elle vise à obtenir de l'organisme de répartition que le courant soit prioritairement mis à la disposition des films en cours, pour leur permettre d'être terminés, plutôt qu'au bénéfice de nouveaux tournages. Le 29 mars 1944, la demande était acceptée.

44 Autre solution, comme sur le film *Falbalas,* les tournages se déroulent la nuit.

45 Les restrictions d'électricité sont rarement planifiées. Elles surviennent inopinément. Le 6 mai, la consommation électrique est interdite de 6 heures du matin à 22 heures. Là encore, il faut négocier des dérogations. De nouvelles restrictions sont édictées à compter du 12 mai. À cette date, les dérogations sont annulées et les spectacles sont supprimés les vendredi 12 et samedi 13 mai.

46 Au 15 mai 1944, tous les films français en tournage ou en finition sont arrêtés. Selon Bujon-Chéret, sept films sont alors en studio :

- *Falbalas* aux studios Pathé Joinville et à Francœur
- *Le Père Goriot* et *Pamela* aux Buttes Chaumont
- *Bifur III* chez Photosonor
- *La Fiancée des ténèbres* aux Studios de Saint-Maurice
- *Les Dames du bois de Boulogne* à Epinay
- *Lunegarde* à Billancourt.

47 Bilan aggravé par les tournages en extérieurs, suspendus à leur tour : *la Cabane à la Cloche (Sortilèges)*, *la Grande Meute* et *la Cage aux rossignols*.

48 Comme l'indiquent les deux experts « l'abandon définitif de ces films à cette date aurait occasionné au ministère des Finances un préjudice considérable, les capitaux engagés sur ces films étant de l'ordre de plus de 70 millions de francs ».[19]

49 La situation demeure en l'état, à savoir chaotique, jusqu'à la fin juillet 1944. Le 23 juillet, la suspension de tout courant électrique mettait cinq films en sinistre total : *la Cabane à la cloche, les Dames du bois de Boulogne, Lunegarde, la Grande Meute* et *Mademoiselle X*. Ce film, entrepris par Discina le 23 mai 1944, est le dernier commencé dans la France occupée.

50 Pour chaque film sinistré, les experts, à l'attention des assureurs, fournissent une estimation du préjudice subi.

La Cabane à la cloche	18 300 000
Les Dames du bois de Boulogne	10 500 000
Lunegarde	6 300 000
La Grande Meute	8 600 000
Mademoiselle X	6 200 000
Total	49 900 000 francs

51 De leur côté, les producteurs ont inventorié les difficultés qu'il leur revient de surmonter. À la plus importante, les restrictions d'électricité, s'ajoutent :

- les coupures de courant en cours de journée ;
- les alertes aériennes et l'obligation de conduire l'équipe technique, les interprètes et les ouvriers à un abri situé quelquefois à une distance assez grande du studio, et de les reconduire au lieu de travail ;
- la nécessité de coiffer, maquiller et habiller les artistes, les petits rôles et quelquefois la figuration, d'installer les appareils de prises de vues après le rétablissement du courant électrique, et ce en diminution sur le temps utile des prises de vues ;
- l'obligation, dans le cas de tournage de nuit, d'arrêter le travail vers une heure ou deux heures du matin, pour permettre aux techniciens, interprètes et ouvriers, de se restaurer pour pouvoir se tenir éveillés jusqu'au jour[20].

52 Les producteurs incriminent encore la baisse de rendement :

> Cette fatigue agit notamment sur leur mémoire, sur leur faculté d'adaptation à l'atmosphère propre à chaque scène. Elle oblige à faire, de chaque scène, un nombre de prises de vues supérieur à celui qui est normalement nécessaire, ce qui entraîne, indépendamment des dépenses supplémentaires de pellicule, une perte de temps incontestable.[21]

53 En certaines occasions, bombardements aériens et pannes d'électricité s'enchaînent. Il en est ainsi du *Bossu* sur lequel le sort semble s'acharner. Le négatif-son est perdu dans la destruction de la centrale électrique de Gennevilliers, atteinte lors d'un

bombardement dans la nuit du 9 au 10 mai 1944 et des pannes de courant qui s'ensuivent.

Autre cas

54 La distribution aléatoire d'électricité ou les alertes aériennes ne résument pas les sinistres. Certains films laissent entrevoir des situations où le pittoresque le dispute au tragique.

55 Au terme du tournage des extérieurs de *la Cage aux rossignols*, dans la Vienne, l'équipe repart sur Paris. Nous sommes en juin 1944. Le 7 juin, installé dans une auto de la Croix-Rouge, Noël Noël ne peut poursuivre. Le véhicule est réquisitionné « par des soldats allemands portant l'uniforme des SS »[22]. Bloqué, l'acteur décide de se rendre dans sa propriété de Confolens dans l'automobile conduite par sa femme.

Une fois arrivé à Confolens, M. Noël Noël fut inscrit sur la liste des notables qui devaient être pris comme otages au cas où des incidents viendraient à se produire dans la région. De plus toute circulation fut interdite sur les routes. Dans ces conditions, il fut matériellement impossible à M. Noël Noël de quitter Confolens pour se rendre à Paris en vue d'achever le film.

56 Dans l'urgence, le Commissaire du gouvernement donnait son accord pour achever le film sans le concours de l'acteur. Comme on pouvait s'y attendre, le résultat s'avère artistiquement calamiteux. « L'absence de M. Noël Noël y aurait paru invra semblable », et les scènes manquantes sont retournées lors de la libération de l'acteur.

57 Raoul Ploquin, le producteur, semble avoir le mauvais œil : à peine en a-t-il fini du *Ciel est à vous* de Grémillon que celui d'un jeune inconnu, Robert Bresson, l'accable de problèmes. *Les Dames du bois de Boulogne*, dont le tournage se déroule du 3 mai 1944 au 22 juillet, totalise 52 jours d'interruption pour seulement 19 jours de tournage[23].

Un reproche constant : la lenteur des indemnisations

58 Parmi les reproches faits au Service des assurances de guerre, un vise la lenteur des indemnisations.

59 La charge paraît peu fondée. L'indemnisation finale est en effet systématiquement précédée par des avances, chiffrées par l'expert commis et qui viennent en déduction de l'indemnisation totale. Sur ce plan, l'industrie cinématographique se différencie des autres secteurs industriels. L'expert, Pierre Dutru, missionné avant-guerre par les Lloyds de Londres, sait que, dans le cinéma, le temps travaille contre l'assureur. L'assurance intervient ici dans des délais très courts. Les sinistres cinématographiques s'inscrivent dans des données mouvantes. Sur *la Grande Meute*, dont le tournage est interrompu à cause de la reprise des combats sur le sol français au printemps 1944, Jacqueline Porel, l'actrice principale n'est plus disponible lorsque, à l'automne 1944, la reprise est décidée : elle est désormais enceinte, à quelques mois de l'accouchement. L'expert donnera son autorisation de retournage, assortie de la réserve suivante :

Il paraît extrêmement risqué cinématographiquement parlant d'utiliser une artiste femme à trois mois de sa délivrance, le visage changeant d'un jour à l'autre et la ligne extérieure rendant impossible la prise de vues sous de nombreux angles.[24]

60 Le vrai problème de Pierre Dutru, ce sont les producteurs. Même si le COIC, en 1940, a insufflé une rigueur gestionnaire jusqu'alors inconnue, les producteurs continuent de déroger aux règles comptables. Rares sont les directeurs de production qui maîtrisent la totalité des dépenses du film. Or l'expert doit disposer de pièces comptables pour chiffrer, au franc près, le montant des indemnisations réclamées. Les sociétés de

production ne sont pas habituées à travailler dans ces conditions et, souvent, s'y refusent. De plus, le coût du film comporte toujours une colonne dite « reste à engager », d'une lisibilité douteuse. Beaucoup d'accords sont passés oralement, la seule trace étant non pas le bon de commande (inconnu), mais la facturation, intervenant ultérieurement et inscrite directement non dans le coût du film mais dans le compte de résultat de la société de production. En outre, par suite des difficultés rencontrées lors du tournage, les plans de travail subissent des modifications continuelles, qui sont autant d'adaptations à des circonstances imprévisibles et dont la contrepartie est un réajustement budgétaire. Pour l'expert, le travail est rendu complexe à cause de cette indispensable gymnastique, qui peut aussi se lire, avec moins d'indulgence, comme de petits tripatouillages.

61 Les interruptions de tournage peuvent s'éterniser au-delà de tout ce qui a été donné de connaître. On mentionnera, pour son coté caricatural, le film *Bifur III*, dont le tournage est arrêté en 1939, « en raison des événements »[25]. Le tournage reprend cinq ans plus tard, en 1944, avec un planning prévoyant 21 jours de studio, 2 jours en extérieurs, 6 jours de transparence et un jour pour les plans raccord. « Le premier tour de manivelle fut donné le 12 mai, mais dès le lendemain, le producteur reçut l'interdiction de tourner jusqu'au 20 mai ». Il en est ainsi de *Lunegarde*, dont le tournage est interrompu le 22 juillet 1944 pour reprendre le 13 novembre, soit près de quatre mois plus tard[26]. Retard tout aussi important pour *Sortilèges,* interrompu pendant cinq mois et demi.

L'assureur investisseur

62 Interpellant l'autorité de tutelle, les producteurs semblent disposer d'un argument de poids : ils menacent, en effet, de mettre leur film en sinistre total, quitte à reprendre les tournages interrompus, plus tard, dans des temps meilleurs. On relèvera la confusion faite par les intéressés. Ils s'imaginent habilités en effet à déclarer eux-mêmes leur production en « sinistre total », ce qui est rigoureusement antinomique avec le code des assurances et qui conduirait un producteur à pouvoir s'assurer contre lui-même.

63 La menace des producteurs de déclarer leur film en sinistre total illustre, en fait, l'approche parfaitement utilitariste de l'assurance Risques de guerre. Qu'il parvienne à déclarer son film en sinistre total, le producteur, qui est l'assuré, est alors en droit d'attendre le plein remboursement des frais engagés dans sa production. *Sortilèges*, produit par Les Moulins d'or, exemplifie la démarche des producteurs. Le service des assurances au ministère des Finances note ceci :

> Il est évident que (la société de production) regrette de ne pas obtenir un règlement en sinistre par arrêt définitif qui lui eut permis de se libérer d'une partie de ses charges financières et de remplacer ses créanciers actuels par l'État [...]. Or, ainsi que le Service des Assurances de guerre l'a exprimé, il ne peut être question de transformer l'assurance instituée par l'acte dit loi du 8 avril 1942 en un mode de financement des productions de films, lesquelles disposent de moyens techniques appropriés ; le rôle de l'assurance est seulement de garantir les producteurs contre les conséquences des risques de guerre.[27]

64 À la décharge du producteur, observons que *Sortilèges* a été interrompu du 1er juin au 13 novembre 1944, soit cinq mois et demi.

Les indemnisations

65 Les dossiers subissent une double instruction. Dans une première étape, Pierre Chéret agit pour le compte des producteurs. Il fixe la demande d'indemnisation à laquelle les producteurs, ses clients, prétendent. Son cabinet d'expertises comptables, spécialisé

dans « l'étude financière de la production de films », n'a pas toujours été très apprécié par la profession. Ses méthodes issues d'HEC, dont Pierre Chéret est un ancien élève, s'inscrivent dans la logique du contrôle de gestion. Chéret vise à mettre plus de transparence dans l'apparent illogisme financier qui gouverne ce secteur d'activités. Sa probité est sans faille. À tel point que le Crédit national n'effectue les mises à disposition qu'à la réserve expresse que Chéret soit co-signataire sur les comptes courants des producteurs. En clair, Chéret est un gêneur qui, de surcroît, facture son ingérence au producteur...

66 Grâce à l'assurance de guerre, Chéret se rebâtit une popularité auprès des producteurs. Le voilà plaidant pour ses clients contre un ancien expert des Lloyds devenu, suite à la rupture des liens avec Londres, expert indépendant pour le cinéma auprès du ministère des Finances. Dutru est armé d'une règle à calcul et d'un inébranlable bon sens. L'homme est petit, affable, insensible au charme des plaignants. Par dessus-tout, il est honnête.

67 Dutru contre Chéret. Sur le terrain des indemnités de guerre, les deux hommes s'affrontent.

68 Par une série de circulaires, A. Porté, pour ordre du Service des assurances de guerre, pare au plus pressé. Réunie en séance le 4 août 1944, la section cinématographique du comité spécial des assurances agréé les indemnités suivantes[28] :

- *La Cabane à la cloche* : 850 000
- *La Grande Meute* : 150 000
- *Pamela* : 800 000
- *Bifur III* : 300 000
- *La Fiancée des ténèbres* : 350 000

69 Au total, un film comme *Bifur III* percevra une indemnisation totale de 792 301 francs, somme voisine des 871 309 francs pour *la Fiancée des ténèbres*, dont le tournage, dans l'Aude, est soudainement interdit par les Allemands. « Les autorités allemandes revinrent le 8 mars sur leur interdiction, sous réserve qu'un délégué de la Propaganda-Abteilung-Frankreich suive les opérations de prises de vues ». Avec *Échec au Roy,* la barre des 940 000 francs d'indemnités est atteinte.

70 Pour le Trésor, le pire est à venir. *Falbalas*, dont le tournage commence le 7 mars 1944 et qui est rapidement interrompu à cause de la maladie de Jacques Becker puis des restrictions d'électricité, et qui cumulera 17 jours de retard, fera l'objet d'une indemnisation à hauteur de 2 965 910 francs[29].

71 Un récapitulatif incomplet des indemnités versées donne le tableau ci-après :

Titre du film	**Montant de l'indemnité obtenue**
Bifur III	792 301
Les Cadets de l'océan	4 367 234
La Cage aux rossignols	657 916
Le Chant de l'exilé	105 672

Le Ciel est à vous	4 154 983
Une curieuse histoire	75 280
Les Dames du bois de Boulogne	1 586 546
L'Enfant de l'amour	67 125
Falbalas	2 965 910
Fiancée des ténèbres	871 309
Les Gémeaux	469 179
La Grande Meute	346 683
La Grande Meute	3 659 986
Échec au Roy	940 000
Marie Martine	133 424
Merle Blanc	167 834
Ne le criez pas sur les toits	40 000
Pamela	2 294 516
Le Père Goriot	28 947
La Piste du Nord	4 450 032
Mademoiselle X	2 569 545
Sortilèges	2 895 328
Total	33 580 048 F

72 Les résultats d'exploitation de l'assurance ne sont pas mauvais : ils sont exécrables. Ils le restent sous quelque éclairage qu'on les étudie. À considérer le premier exercice (onze mois), qui court du 1er novembre 1942 au 30 septembre 1943, ont été assurés les films suivants :

I. Garantie Production

Nombre de films	Nature du film	Montant assure	Montant/unite
48	longs métrages	357 369 748 F	7 445 203 F

5	documentaires	1 157 344 F	231 469 F
10	films d'animation	9 160 321 F	916 032 F
Total assure		367 687 413 F	

73 Montant des sinistres constatés : 8 960 976 F

II. Garantie Exploitation

Nombre de films	**Nature du film**	**Montant assure**	**Montant/unite**
17	longs métrages	114 610 564 F	6 741 798 F
Total assure		482 297 977 F	

- Montant des sinistres constatés : 8 817 266 F
- Montant net des primes encaissées : 5 283 218 F
- Taux de prime moyen : 1,10 %
- Montant total des sinistres constatés : 17 778 242 F
- Déficit : 12 495 024 F

74 Le bilan appelle des commentaires peu amènes :

Les résultats de l'exercice 1942-1943 apparaissent à bon droit comme extrêmement mauvais. Les dépenses sont au minimum trois fois plus élevées que les recettes et encore ne s'agit-il que d'une évaluation susceptible d'être augmentée. [...] Du point de vue financier, les résultats de l'exercice 1942-1943 se traduisent par un déficit considérable, supérieur au triple des recettes : c'est la preuve absolue que le taux des primes est insuffisant pour couvrir les frais de l'assurance. [...] Si le relèvement des taux ne paraissait pas possible, et si, d'autre part, l'équilibre absolu des recettes et des dépenses devait paraître le souci le plus urgent, c'est l'existence même de l'assurance qui se trouverait en jeu.[30]

75 Le ratio cher aux assureurs dit du « sinistre à prime » se révèle catastrophique. Il l'est plus encore lorsqu'on aborde la couverture du risque d'exploitation. Les censures multiples, la fermeture des salles en liaison directe avec la guerre montante, aboutissent à une multiplication des sinistres. « L'impossibilité d'exploitation se révèle extrêmement déficitaire à la date du 15 mars 1942 », déclare M. Lutfalla, commissaire du Gouvernement auprès de la Section cinématographique du Groupement technique, évoquant « 309 000 francs de prime pour 9 300 000 francs de sinistre »[31]. L'auteur ajoute cette remarque létale pour le service qu'il a charge de défendre : « Il semble pour ce second risque (l'exploitation) que les intéressés n'aient tendance à s'assurer que lorsqu'ils ont tout lieu de redouter un sinistre ». Les producteurs, avec l'aval du COIC et du système bancaire, pratiquent le jeu tant redouté des assureurs du monde entier : l'antisélection.

76 À preuve, au fil des mois, les comptes des assureurs virent au rouge écarlate.

> Au cours des années 1942-1943, le montant des primes a atteint environ 8 600 000 francs alors que le montant des sinistres a dépassé 19 600 000 francs, soit un déficit de 11 000 000 francs. [...] Pour l'année 1944, les résultats probables sont encore plus mauvais ; les primes encaissées se sont élevées à 5 800 000 francs tandis que les prévisions de sinistres atteignent près de 43 000 000 francs.[32]

Le sinistre total

77 Heureusement pour le ministère, le sinistre total est demeuré une rareté, en raison de la diligence des experts. Certains films en réchappent de justesse. Ainsi *la Grande Meute,* de Jean de Limur, dont le tournage devait se dérouler du 3 mai au 22 juillet 1944. Si les prises de vues en extérieurs respectent le plan de travail initial, il n'en va pas de même pour le tournage en studio. Lui-même en retard du fait des restrictions d'électricité, le tournage des *Dames du bois de Boulogne* occupe le plateau. Jean de Limur attendra... Les choses n'en restent pas là. À la Libération, le directeur de L'Industrie cinématographique, la société de production, est arrêté et incarcéré. La rapidité avec laquelle le calme revient permet d'envisager la finition du film, et ainsi d'écarter définitivement le risque de sinistre total. Au final, le sinistre s'élevait tout de même à 3 659 986 francs.

78 Totalement sinistrés, quelques films le sont cependant. Ainsi *les Cadets de l'océan*, réalisé par Jean Dréville et produit par la Société nouvelle des Établissements Gaumont. En décembre 1943, « le film n'ayant pas reçu, de la part des autorités d'Occupation, l'autorisation nécessaire pour son exploitation, la SNEG a adressé au Service des assurances de guerre une déclaration de sinistre »[33]. Le film, en effet, « réalisé sur l'initiative des services de la Marine nationale, n'a pas reçu, après les événements de novembre dernier, l'autorisation d'exploiter de la part des autorités allemandes »[34]. On retiendra encore que les Allemands n'ont pas opposé leur veto à la distribution du film. Simplement, ils adoptent une attitude dilatoire que les assureurs, à la demande de la SNEG, interpréteront rapidement comme un refus de fait d'autoriser la mise du film en exploitation. Dans sa séance du 8 octobre 1943, le Comité spécial des assurances reconnaissait le sinistre et donnait un avis favorable au paiement d'une indemnité de 4 367 134 francs. Pour bien illustrer combien la couverture d'assurances profite aux banquiers, on observera que, dans ce cas d'espèce, 2 000 000 francs sont retournés au Crédit national, somme majorée de 130 000 francs de frais financiers[35]. On rappellera que le montant des primes versées par la SNEG à la compagnie d'assurance du film s'élevait à 8 000 F/mois, soit un total de 92 634 francs au moment de la fixation du sinistre, le 18 juin 1943[36].

La couverture défaillante

79 Dans certains cas, le film s'avère mal couvert par la police d'assurances. Ainsi en va-t-il des *Enfants du paradis*. Le film, à Nice, devait faire l'objet de nombreux tournages nocturnes ; les autorités italiennes les interdisent. Un sinistre s'ensuit. N'était l'aggravation de la guerre en Italie, le tournage aurait pu se poursuivre sur la Côte d'Azur. Mais le rapprochement des combats incite L. E. Galey à fermer les studios de Nice. Le tournage est alors transplanté à Paris avec, pour des questions de raccords, nécessité de reconstruire le décor de la façade du boulevard du Temple.

80 Arguant que les producteurs ne pouvaient être sans savoir que les autorités italiennes s'étaient opposées, dans un passé récent, aux tournages nocturnes sur des films comme *Lumière d'été* et *les Mystères de Paris*, le Service des assurances de guerre refuse, dans un premier temps, le bénéfice de sa couverture à la maison Scalera. Pour le producteur,

André Paulvé, c'est la douche froide. Le film est quasiment en sinistre total. Où trouver les fonds nécessaires au redémarrage du film, quand l'assureur refuse l'indemnisation ? Commence alors pour le producteur un exténuant périple où l'on sonne à toutes les portes pour renflouer le navire. Par bonheur, grâce au service dit de « l'Interception téléphonique », nous avons trace d'une des démarches entreprises afin de refinancer le film en déroute. Rubriquée « On recherche des commanditaires pour l'achèvement d'un film entièrement français », la notice livre une bien curieuse tractation :

– Nice : M. Blanc n'est pas là ?
– Montpellier : Il est à Paris.
– N. Je voulais le voir pour une grosse affaire de film, vous m'avez dit qu'il avait des commanditaires. C'est une belle affaire, grand film avec 4 ou 5 vedettes. Ce soir on doit me téléphoner de Lyon.
– M. Ça nous intéresse.
– N. C'est un film qui est tourné depuis deux mois, 30 à 45 millions. Il est en deux parties, il faudrait une vingtaine de millions entièrement français pour le terminer.
– M. Ça chante haut.
– N. Quand vous pensez que *le Comte de Monte Christo* a coûté 3 millions. Ce film est tourné par le plus grand metteur en scène de France. Pour le terminer, il faudrait 5 millions pour le premier et 7 millions pour le deuxième. Le prix de revient serait de 12 millions environ.
– M. Il me faudrait le nom du metteur en scène et le nom des vedettes.
– N. Non, non ! Je ne peux pas le dire, rien à faire, on doit me téléphoner de Lyon. Il faudrait toucher Blanc.
– M. Nous cherchons des films. Ça nous intéresse, mais il faudrait certains renseignements. Si vous croyez devoir faire quelque chose, venez à Montpellier.
– N. On peut se voir à Marseille.
– M. C'est une affaire où il faut signer le papier.
– N. Vous vous entendez avec lui, ou je prévois quelque chose.
– M. Prévoyez quelque chose.
– N. Quelle importance ?
– M. Nous nous verrons. Je vous téléphonerai demain matin.[37]

La fin de l'assurance de risque de guerre

81 Le retour à la paix est naturellement fatal au Service des assurances de guerre.

Les résultats de la première année de fonctionnement de l'assurance contre les risques résultant de l'état de guerre pour la production cinématographique française, tels qu'ils apparaissent dans le rapport établi par M. Porte, commissaire du gouvernement suppléant auprès de la Section cinématographique du groupement technique des Sociétés d'assurances contre les accidents, font apparaître un déficit de Frs 12 616 781,50.[38]

82 À compter de 1945, la couverture perd de son actualité. Comme le rappelle l'ordonnance du 23 août 1945 abrogeant l'assurance pour risque de guerre, « le Crédit national n'exige plus des producteurs de films auxquels il consent des avances qu'ils soient assurés contre les risques de guerre. »[39] Le service est donc supprimé.

83 Il ne sera pas regretté. À tort. Parce qu'elle a efficacement encadré le crédit cinématographique, l'assurance « Risques de guerre » a permis la remise en route de la production cinématographique. Sans elle, les responsables du ministère de l'Économie n'auraient pas aidé au redémarrage du cinéma français. Après tout, le pays était en

proie à des problèmes plus cruciaux ; en outre, avec la Continental, l'industrie cinématographique française repartait, en se lançant dans la production de films exempts d'allégeance à l'idéologie nazie.

84 Le service des assurances de guerre ne sera pas regretté en raison, principalement, de la cherté des primes. Pour un budget de 50 002 571,80 francs, *les Cadets de l'océan* affiche un poste « Assurances » de 401 602,35 francs, soit près de 9 % du budget total. Calculé sur le budget hors frais généraux de la Gaumont (250 000 francs) et hors assurances (401 602,35 francs), on obtient même le pourcentage exorbitant de 10 %[40]. En francs constants, le poste « Assurances », qui, dans les budgets de films français, avait progressé de 78 % entre 1937 et 1941, bondit de 995 % dans les trois années qui suivent[41]. De fait, les assureurs ont perdu pied. Ils courent derrière les sinistres. Aucune prime ne pourra jamais couvrir les indemnités qui sont payées.

85 Pour le ministère des Finances, une chose est bien certaine : c'est un puits sans fond. Pire, l'assurance, détournée de son but, est assimilée, par ses utilisateurs, à une subvention pure et simple.

> J'estime indispensable qu'un effort soit tenté en vue de réduire l'énorme écart existant entre les recettes et les dépenses, d'autant plus que les risques à prévoir pour 1944 ne seront certainement pas en diminution sur 1943. En conséquence, et sans demander l'augmentation de 300 % du taux des primes que justifierait l'insuffisance du produit des recettes pour l'exercice 1942-1943, et qui résulte d'un concours peut-être exceptionnel de circonstances malheureuses, je considère comme un minimum de demander aux producteurs de films un effort supplémentaire que je fixe à 75 % du taux actuel des primes. [...] Je crois devoir appeler votre attention sur le fait que si votre accord m'était refusé, je me verrais dans l'obligation de reconsidérer tout le problème de l'existence même de l'assurance de la production cinématographique contre les risques de guerre, qui ne saurait sans être entièrement dénaturée, prendre le caractère d'une subvention indirecte au profit des producteurs de films. Je ne puis admettre qu'une telle organisation impose au Trésor public de lourdes charges.[42]

86 Si le retour à la paix signifiait la fin d'une police d'assurance parfaitement adaptée au contexte de guerre, il rime aussi, chez les courtiers d'assurance, avec le retour des vaches maigres. Sachant que les courtiers se rémunéraient, en moyenne, par une commission de 12 à 15 % des primes encaissées par les compagnies d'assurance, on mesure combien leur est douloureuse la fin de cette couverture. Ils tenteront de limiter la casse en élargissant leur clientèle, plus convaincue qu'auparavant du bien fondé du système des assurances, et acheteuse désormais de garanties « Responsabilité civile », d'assurances sur le négatif, contre le vol etc., bref d'une gamme de garanties jusqu'alors inusitées.

87 La guerre ne laisse pas que cette cicatrice. À la faveur du conflit, le service des assurances français a aussi gagné en autonomie par rapport à l'avant-guerre. Avant 1940, les garanties d'assurance couvrant les risques cinématographiques étaient placées sur le marché londonien, essentiellement auprès de la Lloyds. L'autarcie forcée où est plongée la France de la débâcle, et la rupture avec les capacités britanniques, conjuguées avec le saint-simonisme des hommes de Vichy ont fait entrer l'assurance cinématographique dans les usages cinématographiques français. Avec Vichy, les courtiers cessent d'être des intermédiaires entre Paris et Londres. Confrontés à une demande de service d'assurances inachetables sur le marché britannique, les voilà contraints d'apprendre les subtilités de ce volet très spécial des métiers de l'assurance.

La multiplication des sinistres et l'obligation de résultat, à quoi les presse le ministère des Finances, les aident dans cet apprentissage sur le tas. En 1945, ils se révèlent porteurs d'un savoir-faire certain. Ainsi doit-on au service des assurances de guerre d'avoir mis sur pied le pool français d'assurances qui regroupera jusqu'à cinquante sociétés françaises.

88 Et même si, la paix revenue, les sociétés françaises d'assurance retourneront placer leurs risques sur le marché londonien, il reste qu'elles « fronteront » désormais le risque souscrit, émettant elles-mêmes les polices et conservant une quote-part de celui-ci. Ce faisant, ces sociétés contribueront à créer une capacité française, qui leur permettra, au fil des ans, de s'émanciper partiellement des compagnies anglaises.

NOTES

1.La mise en place des assurances cinématographiques n'a, à ce jour, fait l'objet d'aucune étude. La question n'a été traitée ni par Paul Léglise, *Histoire de la politique du cinéma français*, Éd. Lherminier, tome 2, 1977, ni par l'auteur de ces lignes, François Garçon, *De Blum à Pétain, Cinéma et société française*, 1936-1944, Éd. du Cerf, 1984, ni par Jean-Pierre Bertin-Maghit, *le Cinéma sous l'Occupation*, Olivier Orban, 1989, ni par des auteurs plus récents. Il est vrai que, d'une manière générale, les historiens du cinéma ne se sont guère passionnés pour l'aspect économique, voire financier ou fiscal du cinéma. Faute de sources, faute d'appétit aussi pour des approches jugées austères.
2.« Note sur le financement de la production cinématographique », A. Rémaugé, directeur-général de Pathé-Cinéma à l'attention de M. Lavallée, Service du cinéma, 16 septembre 1941, Archives nationales, série F/42/116.
3.Voir notre article à paraître « À l'origine de l'inflation des coûts de films en France : l'intervention du Crédit national dans le cinéma français » *in* Laurent Creton et Frédérique Berthet (dir.), *Fonds du Crédit national à la BiFi. Contributions à une approche historique du cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, en préparation. À paraître en 2002.
4.Note du service du cinéma, vice-présidence du Conseil, Paris, le 28 février 1941, Archives nationales, série F/42/116
5.Rapport au Maréchal de France, « Loi relative à l'assurance des risques résultant de l'état de guerre pour la production cinématographique », 1941, Archives nationales, série F/42/115.
6.Note d'Yves Bouthillier, Vichy, le 10 mai 1941, Archives nationales, série F/42/116.
7.Loi n° 475, du 8 avril 1942, Journal Officiel, 5 juillet 1942.
8.*Le Film*, n° 55, 19 décembre 1942.
9.Généralement, car ces risques ne font pas l'objet d'une couverture d'assurance obligatoire comme elle l'est aujourd'hui, lors d'un apport d'une Sofica ou lors d'un contrat de coproduction avec un diffuseur. Ainsi, en février 1942, Robert Buron, dans une note au Service d'État du Cinéma plaide pour « l'assurance obligatoire des négatifs de films et des copies de films », courrier du 27 février 1942, Archives nationales, série F/42/115.

10. Courrier de Roger Richebé, membre du Comité de direction du Comité d'organisation de l'industrie du cinéma (COIC), 29 septembre 1942, Archives nationales, série F/42/116.
11. Lettre de Galey au ministre chargé de l'information et de la propagande, Paris, le 6 janvier 1942, Archives nationales, série F/42/115.
12. Lettre de A. Rémaugé, directeur-général de la Société d'exploitation des établissements Pathé-Cinéma, Paris, le 15 mars 1944, Archives nationales, série F/42/116.
13. Note du 5 janvier 1943, « Au sujet de la réclamation présentée par trois sociétés de production de films à la suite de la suppression de fourniture de courant électrique », Archives nationales, série F/42/115.
14. Lettre de Pierre Cathala, ministre secrétaire d'État à l'Économie nationale et aux finances, Paris, le 2 février 1944, Archives nationales, série F/42/116.
15. Rapport à la Section cinématographique du Comité spécial des assurances, Dossier C. 25, Archives nationales, série F/42/116.
16. Courrier N° 5199, 23 août 1943, Archives nationales, série F/42/116.
17. On notera que cette stipulation figure aujourd'hui sur tous les contrats anglo-saxons d'assurance et de garantie de bonne fin, interdisant aux acteurs de souscrire un engagement pour un autre film avant une « Stop Date », agréée par les parties, et qui correspond, habituellement, à une disponibilité supplémentaire d'environ 20 % de leur présence au plan de tournage.
18. Documents réunis par MM. Bujon et Chéret, conseillers techniques du COIC à l'attention de M. Galey, concernant le Comité spécial des assurances risques de guerre, 4 août 1944, Archives nationales, série F/42/116.
19. Documents réunis par MM. Bujon et Chéret, *ibid*.
20. Lettre des producteurs à M. Galey, 10 juillet 1944, *in* « Documents réunis par MM. Bujon et Chéret », Archives nationales, série F/42/116.
21.*Ibid*.
22. Rapport à la section cinématographique du Comité spécial des assurances, Dossier C. 44B, rapporteur M. Ratouis, 29 novembre 1944, AN F/42/116.
23. Rapport à la section cinématographique du Comité spécial des assurances, Dossier n° 40, Rapporteur M. Trève, 12 juillet 1945, Archives nationales, série F/42/116.
24. Courrier du 8 novembre 1944 signé par Charles Gervais et Pierre de Gennes, administrateurs judiciaires provisoires de la société L'Industrie cinématographique, Archives nationales, série F/42/116.
25. Rapport à la Section cinématographique du Comité spécial des assurances, Dossier N° 43, Paris, 29 novembre 1944, signé M. Ratouis, Archives nationales, série F/42/116.
26. Lettre du rapporteur M. Ratouis, 28 novembre 1944, Archives nationales, série F/42/116.
27. Lettre du ministère des Finances à M. Riedinger, ministère des Finances, 10 novembre 1944, Archives nationales, série F/42/116.
28. Courriers datés du 11 août 1944, signé A. Porté par délégation du Chef du service des assurances de guerre, Archives nationales, série F/42/116.
29. Rapport à la section cinématographique du comité spécial des assurances, Rapporteur M. Ratouis, Dossier N° 28 À, 30 juin 1945, Archives nationales, série F/42/116.
30. Rapport non signé (sans doute rédigé par A. Porté, cf. note 37 *infra*) « Relatif au fonctionnement de l'assurance contre les risques résultant de l'état de guerre pour la

production cinématographique française », 12 pages, Archives nationales, série F/42/115. L'expert fournit un chiffre sensiblement voisin du nôtre, à savoir 12 616 781 francs, page 9.

31. Procès-verbal de la réunion du 2 avril 1943 du Comité spécial des assurances contre les risques terrestres de guerre, Archives nationales, série F/43/115.

32. Intervention de M. Martin, Conseiller référendaire à la Cour des comptes, Comité spécial des assurances, séance du 19 janvier 1945, Archives nationales, série F/42/115.

33. Convention du 14 décembre 1943 entre le ministre secrétaire d'État à l'Économie nationale et aux finances et la SNEG, Archives nationales, série F/42/116.

34. Il s'agit bien entendu du sabordage de la flotte française en rade de Toulon, Toulon où Dréville avait tourné quelques mois plus tôt, Rapport sur le sinistre ayant frappé le film *les Cadets de l'océan*, Dossier C-6, Archives nationales, série F/42/116.

35. Courrier de la SNEG, daté du 5 novembre 1943, au ministère de l'Information, Archives nationales, série F/42/116.

36. Les assureurs étant subrogés aux droits du producteur, le sinistre sera pour partie compensé par les recettes du film lorsque celui-ci, en 1946, commencera sa (brève) carrière commerciale.

37. Secrétariat général pour les questions économiques, Paris, le 13 septembre 1943, Archives nationales, série F/42/116.

38. Pierre Cathala, ministre secrétaire d'État à l'Économie nationale et aux finances, Paris le 18 janvier 1944, à Riedinger, Direction Générale de la Cinématographie nationale, Archives nationales, série F/42/116.

39. Journal officiel, 24 août 1945.

40. On rappellera que les primes d'assurance, dans le cinéma français contemporain, plafonnent, hors garantie de bonne fin, à moins de 1 % du budget total, pour descendre à moins de 0,6 % dans les séries télévisuelles.

41.*Commission consultative des dommages et des réparations, Emprise allemande sur la pensée française*, PF2 Industries cinématographiques, Imprimerie nationale, 1947, p. 26.

42. Note de Pierre Cathala, ministre, 18 janvier 1944, Archives nationales, série F/42/116.