1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

40 (2003)
Varia

Jean-Jacques Meusy

Frédéric Hervé, *La censure du cinéma en France à la Libération*

Paris, Association pour le développement de l'histoire économique, 2001.

Avertissement
Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.
Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.
Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique
Jean-Jacques Meusy, « Frédéric Hervé, *La censure du cinéma en France à la Libération* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 40 | 2003, mis en ligne le 22 mai 2008, consulté le 06 mai 2013. URL : http://1895.revues.org/3592

Éditeur : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)
http://1895.revues.org
http://www.revues.org

Document accessible en ligne sur :
http://1895.revues.org/3592
Document généré automatiquement le 06 mai 2013. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.
© AFRHC

Jean-Jacques Meusy

Frédéric Hervé, *La censure du cinéma en France à la Libération*

Paris, Association pour le développement de l'histoire économique, 2001.

Pagination de l'édition papier : p. 132-136

1 La forme la plus connue de la censure française est celle qu'a exercée une commission nationale, placée sous une autorité ministérielle, qui émettait son avis sur les films qui lui étaient soumis. C'est cette censure que Frédéric Hervé s'est proposé d'étudier dans la période 1945-1950, sur la base des dossiers du Centre national de la cinématographie.

2 Il faut rappeler que d'autres formes de censure, non moins efficaces mais plus discrètes, ont existé. La censure pouvait en effet s'exercer en amont de la réalisation du film, sous forme de présentation préalable du scénario à une commission ou bien par les intéressés eux-mêmes (autocensure). Ces derniers, connaissant plus ou moins les critères employés par les censeurs, pouvaient en effet renoncer de leur propre chef à leur projet ou le modifier de façon à le rendre acceptable. Il faut reconnaître que cette autocensure, par son principe même, a rarement laissé de traces écrites aux historiens. Son importance est impossible à évaluer, mais il est probable qu'elle fut d'autant plus importante que la censure officielle était sévère. Nul producteur, si courageux soit-il, n'a envie d'investir des capitaux à fonds perdus !

3 La censure pouvait aussi s'exercer en aval, lorsque le film était projeté en public. C'est cette forme qui a prévalu jusqu'à la Première Guerre mondiale, à une époque où il n'existait aucune commission de censure nationale. Cette censure était exercée par les autorités locales, maires ou préfets, qui pouvaient interdire un film dans leur juridiction si sa projection avait suscité des troubles publics et/ou s'il avait fait l'objet de plaintes de la part de groupes de pression, ligues familiales, religieuses, morales, etc. Cette forme de censure est la plus hypocrite et la plus insidieuse car elle permet à une poignée d'individus, qui se retranchent derrière la défense de la jeunesse, de la famille ou l'honneur de l'armée, de nuire gravement à la liberté d'expression et à la création artistique. Cette censure locale n'a pas été abolie à la Libération et, même de nos jours, l'interdiction d'un film sous le motif très général de troubles causés à l'ordre public est encore possible, bien que cette pratique soit tombée en désuétude.

4 Il est regrettable que Frédéric Hervé, limité par les contraintes d'une maîtrise, ait dû restreindre son champ d'investigation au seul examen des films par la commission de contrôle, d'autant que cette même commission examinait aussi, quoique de façon facultative, les scénarios qui lui étaient présentés avant tournage (des fac-similés en fin d'ouvrage en fournissent d'ailleurs des exemples). À cet égard, les archives de producteurs et des distributeurs, lorsqu'elles ont été conservées, auraient pu compléter celles du CNC. À se réfugier derrière une délimitation strictement juridique de son sujet, que l'auteur reconnaît pourtant être « étonnamment restrictive », celui-ci en arrive à formuler d'étranges affirmations. Ainsi écrit-il, page 10 : « La censure telle que nous l'avons définie apparaît en 1916 lorsque le Ministre de l'Intérieur crée une Commission chargée d'octroyer un visa aux films de création ». Certes, il précise « telle que nous l'avons définie », mais tout le problème est là. Le lecteur de bon sens qui ne s'arrête pas à ces arguties juridico-administratives pourrait s'étonner que les journaux corporatifs regorgent, à partir de 1912, d'articles sur la censure des films. Le cas du film L'Auto grise qui mettait en scène les très récents « exploits » de la bande à Bonnot en fournit en 1912 un éclatant exemple, de même que l'interdiction en 1913-1914 par plusieurs préfets de films où figuraient des soldats allemands. Puis ce fut, au début de la guerre, l'examen des scénarios par les autorités militaires... Certes, l'établissement d'une commission de censure nationale date effectivement de 1916, comme l'indique Frédéric Hervé, mais la censure cinématographique, à moins de s'en tenir à une définition « étonnamment restrictive », lui est antérieure. Pour la période 1944-1950 étudiée par l'auteur, on a souvent l'impression que la censure se résume à l'activité

de la commission de contrôle, incluant éventuellement, lorsqu'il y a problème, des échanges de courrier avec les producteurs et une intervention ministérielle. Autre inconvénient à s'être limité à l'étude des archives de cette commission : les films complètement interdits n'ont généralement pas laissé de traces dans ces archives qui ne comprennent que les dossiers des films visés. De ce fait, l'auteur a rencontré bien des difficultés pour évoquer le cas, pourtant très significatif, des films complètement écartés de l'exploitation.

5 L'auteur indique que la censure a connu, au cours des sept années d'après guerre, plusieurs phases. D'août 1944 à juillet 1945, elle était exercée par une commission, présidée par le capitaine L'héritier, qui comprenait des représentants de plusieurs ministères et des armées alliées. À cette censure militaire succéda en juillet 1945 une commission civile paritaire, instituée par ordonnance. Cette commission de censure comptait la moitié de membres de la profession (à l'origine sept sur quatorze membres en plus du président). Or, la représentation de la profession était largement influencée, au sortir de la guerre, par la Fédération CGT du Spectacle, le Comité de libération du cinéma français et le PCF qui bénéficiait de la large audience qu'il avait acquise par son action résistante durant l'Occupation. Cette force communiste ou sympathisante (les « compagnons de route ») n'apparaissait d'ailleurs pas comme « subversive ». Prolongeant le consensus de la Résistance qui groupait tous les mouvements patriotiques désirant lutter pour la libération du pays, la priorité pour tous était alors la reconstruction. Tandis que Maurice Thorez appelait les travailleurs à retrousser leurs manches pour reconstruire le pays, les communistes du cinéma et leurs compagnons de route souhaitaient que les films aident à développer une France moralement saine, particulièrement dans sa jeunesse. Un accord assez large se faisait aussi sur la question de la guerre et de l'Occupation. Ces sujets étaient tabous pour tous et, au-delà des représentations héroïques qui en étaient proposées (en 1946, La Bataille du rail de René Clément en était l'archétype), les censeurs se montraient très pointilleux dès lors qu'ils se trouvaient en face d'évocations plus complexes, plus nuancées, de cette époque trouble. La collaboration, en particulier, ne pouvait que très difficilement trouver sa place sur les écrans. À travers l'image reconstruite du passé, il s'agissait en effet de fournir à la France des exemples moraux forts, jugés nécessaires à son renouveau. La limite de l'acceptable semble avoir été représentée par Les Portes de la nuit (Marcel Carné, scénario de Jacques Prévert, 1946), qui fut d'ailleurs interdit dans les territoires occupés par la France. Tout en rappelant l'action des communistes dans la Résistance, le film donnait en effet une image négative du comportement d'une partie des Français au cours de l'Occupation.

6 La lutte contre l'envahissement par le cinéma américain fut animée en grande partie par le PCF et reçut un large écho dans la profession. Si cette action allait bientôt s'inscrire pour les communistes dans le cadre plus large de la guerre froide, elle représentait d'abord pour l'ensemble des gens de cinéma, producteurs y compris, une défense corporative contre une concurrence jugée déloyale, qui allait s'exprimer au travers des luttes contre les accords Blum-Byrnes. Frédéric Hervé émet l'hypothèse selon laquelle les censeurs auraient pu, sous couvert de divers motifs moraux, esthétiques ou d'ancienneté, écarter de l'exploitation un certain nombre de films américains. L'auteur considère toutefois que cette forme de protectionnisme « n'a pu jouer qu'aux marges de la masse des films importés des États-Unis ».

7 Un autre aspect sur lequel Frédéric Hervé insiste beaucoup est celui de la défense de la qualité. Il est tout à fait inhabituel qu'un organisme de censure considère la bêtise d'un scénario comme un motif de censure. Ce fut pourtant le cas dans la période 1945-1950 et le critique Jeander fut un des ardents défenseurs de ce point de vue (p. 77). C'est ainsi, par exemple, que le prestige du cinéma français et le rôle d'ambassadeur du pays qu'on assignait à celui-ci ont failli causer à La Route du bagne (Léon Mathot, 1945) son interdiction à l'exportation. Il est vrai que la présence dans le film de Viviane Romance, invitée en Allemagne en 1942 avec quelques autres acteurs français, a pu jouer un rôle, au moins dans le jugement de Jeander. La bêtise a été aussi un argument utilisé contre certains films américains. Outre d'éventuels motifs protectionnistes non formulés dans ce dernier cas, la défense de la qualité représentait un effort pour que le cinéma élève le niveau culturel des Français. On mesure toute l'importance du rôle qui était assigné à celui-ci.

8 Le consensus entre les deux collèges de la Commission de censure - représentants du gouvernement et représentants de la profession - semble avoir trouvé ses limites lorsqu'il s'est agi, surtout à partir de 1947-1948, de juger les films favorables au communisme (« staliniens », écrit l'auteur) commandités par le PCF (Procinex) ou en provenance des pays de l'Est, URSS en premier lieu. Les interdictions totales dont ont été victimes nombre de ces films se sont déroulées dans un climat général qui commençait à se détériorer. Les grèves de 1947 étaient durement réprimées et la réaction s'efforçait de reprendre en main le pays.

9 Un décret du 8 mars 1948 attaquait le système de parité en vigueur à la commission de censure en y faisant entrer un représentant du ministère de l'Industrie et du Commerce et un autre décret du 13 avril donnait un siège à un représentant des familles « désigné par le ministre sur proposition de l'Union nationale des associations familiales, proche du MRP », précise Frédéric Hervé. Les interdictions aux moins de 16 ans se multipliaient. Le 6 décembre 1948, un arrêté instituait un visa de censure pour les films non commerciaux, permettant ainsi d'interdire la projection des films de propagande du PCF ou de la CGT au cours des meetings. On assistait alors à une offensive généralisée du MRP. Le 13 avril 1950, Teitgen, ministre MRP du gouvernement Bidault, portait à neuf le nombre des censeurs gouvernementaux par l'ajout d'un représentant du ministère de la Justice. C'en était trop : le 3 mai 1950, les représentants de la profession à la Commission de censure démissionnaient en bloc. Si l'année suivante, l'octroi d'un siège à un représentant de la Pensée française calma les esprits et permit un retour des professionnels, le climat n'était plus celui des premières années d'après-guerre. L'esprit d'union forgé dans la Résistance s'était érodé au fil du temps, tandis que les clivages entre les diverses familles idéologiques repassaient au premier plan.

10 La problématique limitée que s'était assignée l'auteur, « tenter de dresser, sous le signe de la censure, l'inventaire des interactions existantes entre l'État et la profession cinématographique », a été convenablement traitée et son ouvrage apporte beaucoup d'éléments qui seront utiles aux historiens désireux d'approfondir le sujet. On en regrette que davantage l'absence d'index qui rend malaisée la consultation de l'ouvrage. Cette absence est d'autant plus dommageable que le plan du livre contraint souvent l'auteur à revenir sur des sujets déjà évoqués et que les titres des chapitres ne renseignent pas toujours clairement sur leur contenu. Peut-être l'ouvrage a-t-il été confectionné trop vite, sans que l'auteur ait pu prendre le recul nécessaire par rapport à son mémoire de maîtrise, laissant aussi passer des étiquetages à l'emporte-pièce (« le communiste Jean Painlevé »[1]) et des fautes d'orthographe, par exemple celle, réitérée, sur le nom du producteur et directeur artistique bien connu Alexandre Kamenka (« Kamena »), sur celui de l'acteur Serge Reggiani (« Regiani ») ou sur celui de notre collègue Noël Burch (« Borch »).

11 En dépit des réserves formulées, l'ouvrage de Frédéric Hervé est marqué du sceau de la perspicacité et mérite, par ce qu'il apporte, de figurer dans les rayons de la bibliothèque de ceux qui s'intéressent à l'histoire du cinéma et, plus généralement, à celle de la France à la Libération.

Notes

1 Jean Painlevé, que j'ai connu à la Station Biologique de Roscoff dans les années soixante et, plus tard, à l'occasion d'un numéro de *CinémAction* dont j'assurais la coordination, était d'esprit profondément libertaire et individualiste. À ma connaissance et à celle d'amis qui ont travaillé dans le milieu cinématographique à cette époque, il n'a jamais été membre du PCF mais a été, avant comme après la guerre, un « compagnon de route ». «L'accusation» d'être communiste - si l'on peut s'exprimer ainsi - émanait de la droite, sans doute parce qu'il avait été nommé directeur général de la cinématographie sur proposition du Comité de libération du cinéma français. Cette «accusation» a été colportée par quelques auteurs qui n'ont pas indiqué de source, notamment par Jean-Luc Douin, auteur du peu rigoureux *Dictionnaire de la censure au cinéma* (PUF, 1998, p. 194).

Pour citer cet article

Référence électronique

Jean-Jacques Meusy, « Frédéric Hervé, *La censure du cinéma en France à la Libération* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 40 | 2003, mis en ligne le 22 mai 2008, consulté le 06 mai 2013. URL : http://1895.revues.org/3592

Référence papier

Jean-Jacques Meusy, « Frédéric Hervé, *La censure du cinéma en France à la Libération* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 40 | 2003, 132-136.

Droits d'auteur

© AFRHC