

1914-1945, le cinéma durant la « guerre de trente ans »

par Jean-Marie TIXIER

Pour l'histoire du cinéma, la période 1914-1945 s'avère plus pertinente que celle de 1918-1939. Soit la nouvelle guerre de trente ans, plutôt que l'entre-deux-guerres car, à partir de 1914, le long métrage s'impose et la fin de la Deuxième Guerre mondiale correspond au début du déclin du cinéma. Durant son âge d'or, la salle de cinéma possède la quasi-exclusivité de la diffusion des films et gère, avec efficacité, la rareté des images animées.



Tx

Après l'invention simultanée du cinéma dans les principaux pays développés (USA, Grande-Bretagne, Allemagne, France), une conjonction de facteurs positifs va conduire le marché américain à devenir le premier du monde. Suite au boom des *nickelodeons* (ces salles diffusant des films en permanence pour un prix unique de cinq cents), deux salles sur trois au monde sont américaines. Dès lors une évidence s'impose à tous : qui domine le marché américain domine le marché mondial ! La première tentative de contrôle tentée par la *Motion Picture Patents Company* créée en 1908 est conduite par les principaux fabricants d'appareils détenteurs des brevets : la Star Film de Georges Méliès et Pathé Frères se tiennent aux côtés d'Edison et de la Biograph. La résistance déterminée des indépendants, principalement des exploitants de salles à qui le trust impose une redevance de 2\$/semaine, fait avorter cette première tentative. Avec l'élimination du péril Pathé¹, cet échec permet « l'américanisation du cinéma américain » et, par conséquent, la domination du cinéma américain à l'échelle mondiale, domination toujours incontestée plus d'un siècle plus tard.

LA VICTOIRE DU LONG MÉTRAGE

L'échec du MPPC signifie également la victoire définitive du long métrage aux États-Unis comme ailleurs. Et sa généralisation dans tous les pays constitue l'avancée déterminante de l'histoire du cinéma : en Italie, *Gli ultimi giorni di Pompei* de Mario Caserini et Eleuterio Rodolfi en 1913 (**Les Derniers jours de Pompei**) puis surtout *Cabiria* (1914) qui dure plus de deux heures, de Giovanni Pastrone, *Der Student von Prag* (**L'Étudiant de Prague**, 1913), puis *Der Golem* (1914) de Paul Wegener en Allemagne, *The Squaw Man* (1914) et *The Cheat* (**Forfaiture**, 1915) de Cecil B. DeMille aux USA...

Mais c'est surtout *The Birth of a Nation* (**Naissance d'une nation**, 1915) de David W. Griffith qui marque les esprits. Outre son inventivité formelle indéniable, le contenu explicitement raciste de ce film de plus de trois heures génère polémiques et mobilisations d'autant que sa sortie coïncide avec le cinquantième anniversaire de la fin de la guerre civile. La *National Association for the Advancement of Colored People* déclenche une action nationale contre le film. Des bagarres extrêmement violentes éclatent, les forces de l'ordre interviennent, le sang est répandu ; pour éviter les troubles à l'ordre public, de nombreuses villes l'interdisent et pas des moindres : Chicago, Denver, Kansas City, Minneapolis, Pittsburgh, St Louis. Conséquence, ce pamphlet révisionniste est un immense succès qui relance le Ku-Klux-Klan tombé en désuétude. Pour la première fois, un film reste à l'affiche de nombreuses semaines et engrange plus de quinze millions de dollars de recette. Les producteurs font fortune et David Griffith gagne un million de dollars dans l'année (plus de 20 M\$ de 2018)... Le pouvoir politique commence à percevoir l'intérêt du cinéma et, après une projection privée à la Maison Blanche (la première dans l'histoire), le Président Woodrow Wilson aurait même déclaré : « *It is like*

writing history with lightning. And my only regret is that it is all so terribly true. »²

Après *The Birth of a Nation*, le film appartient désormais aux phénomènes sociaux d'importance. D'autant que « *la guerre a montré le pouvoir décisif de l'image et du film comme moyen d'information et d'influence* »³ peut écrire le Général Ludendorff, chef d'état-major et surtout théoricien de la guerre totale. Tous les belligérants vont mettre en œuvre des politiques de production pour servir leurs buts de guerre et, *a minima*, des commissions de censure afin de contrôler les films. En France, au printemps 1915, un accord entre le ministère de la Guerre et les producteurs de cinéma aboutit à la création de la Section cinématographique de l'armée (ou SCA, supprimée en 1919 et recréée en 1939). La première commission de censure préalable au niveau national est créée le 16 janvier 1916.

En matière de cinéma aussi, 1917 marque le tournant décisif. L'année débute, en Allemagne le 31 janvier, par la création de la Bufa (*Bild und Filmamt*) destinée à contrôler les images et s'achève par la création de l'UFA (*Universum Film Aktiengesellschaft*) le 18 décembre, la grande compagnie qui va dominer le cinéma européen et rivaliser avec Hollywood. Les États-Unis entrent en guerre. *The Committee on Public Information* (CPI ou *Creel Committee* du nom du journaliste George Creel qui le dirige) est créé le 13 avril 1917 afin de légitimer l'entrée dans le conflit et soutenir l'effort de guerre : il faut retourner une opinion majoritairement isolationniste qui vient d'élire un président non-interventionniste... Mobilisé, Hollywood réalise des films de propagande et ses plus grandes stars, Charles Chaplin, Mary Pickford se portent en première ligne. Des images font le tour du monde : Douglas Fairbanks haranguant la foule et Chaplin tenu à bout de bras, ce même jour, par Fairbanks pour vendre des *Liberty Bonds* à Lower Manhattan, Fatty Arbuckle en équilibre précaire collant des affiches sur Times Square. Franc succès, la campagne conduite par le CPI montre l'efficacité des méthodes employées. Edward L. Bernays qui a travaillé au sein du CPI, en tirera les leçons en temps de paix.

Chaplin et Fairbanks à Manhattan en 1918.



¹ Cf. Richard Abel, *The Perils of Pathé, or the Americanization of the American Cinema*, Charney & Schwartz, Berkeley, University of California Press, 1995.

² « *Aurait* » car la polémique enfant, son attaché de presse niera catégoriquement son soutien enthousiaste à cette représentation de la guerre civile pourtant très proche de ses propres publications en tant qu'historien. Par ailleurs, Wilson était

un pro-ségrégationniste assumé et fut un soutien discret mais efficace de la renaissance du Ku-Klux-Klan.

³ Lettre de Ludendorff au ministère de la Guerre le 4 juillet 1917, citée in : Wolfgang Jacobsen, Aanton Kaes, Helmut Prinzler Hans, *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2004, p. 37.

Dans son best-seller *Propaganda*, le fils d'Anna Freud écrit : « Dans notre monde contemporain, le cinéma est à son insu la courroie de transmission la plus efficace de la propagande. Il n'a pas son pareil pour propager idées et opinions. Le cinéma a le pouvoir d'uniformiser les pensées et les habitudes de vie de toute la nation. »⁴ Et lorsqu'il aura à modifier l'image du président Calvin Coolidge, trop froid et inexpressif, il utilisera à nouveau le cinéma et ses stars. La photo de Tom Mix sur son cheval devant la rotonde de la Maison Blanche le 21 mai 1925 contribua pour beaucoup à rendre le président plus sympathique... De l'autre côté de l'Atlantique, un grand admirateur d'Edward Bernays fait de *Propaganda* son livre de chevet avant de le mettre en œuvre. Mais le Dr. Joseph Goebbels n'est pas encore parvenu au pouvoir et le cinéma dans la jeune république de Weimar connaît un développement exceptionnel. À tel point que Berlin devient l'autre capitale du cinéma, la seule en mesure de rivaliser avec Hollywood. Les studios de Babelsberg qui appartiennent à l'UFA depuis 1921, accueillent à bras ouverts tous ceux qui frappent à leur porte. Pabst, Wilder ou Lang étaient autrichiens, Von Sternberg américain. Dans le Berlin des années vingt, le cinéma a connu une période particulièrement faste à la fois en terme de succès public et surtout d'inventivité formelle, unique dans toute l'histoire du cinéma mondial. L'école expressionniste est la plus connue. Elle s'inscrit dans la continuité de la peinture et de la littérature et produit des œuvres qui marquent l'histoire du cinéma : *Das Cabinet des Dr. Caligari* (**Le Cabinet du docteur Caligari**, 1920) de Robert Wiene bien sûr, le film-manifeste du cinéma expressionniste, mais aussi *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (**Nosferatu le vampire**, 1922) et *Faust - Eine deutsche Volkssage* (**Faust, une légende allemande**, 1926) de Friedrich Wilhelm Murnau et également *Der müde Tod* (**Les Trois Lumières**, 1921) et *Dr. Mabuse, der Spieler* (**Le Docteur Mabuse**, 1922) de Fritz Lang. Mais, il ne faut surtout pas oublier les très fécondes réactions à l'expressionnisme. Le *Kammerspiel* emprunte au théâtre les règles des trois unités : *Der letzte Mann* (**Le Dernier des hommes**, 1924) de Murnau, et les deux films de Lupu Pick,

La Rue sans joie, GW Pabst, 1925.



Scherben (**Le Rail**, 1921) et *Sylvester* (**La Nuit de la Saint-Sylvestre**, 1924). *Die neue Sachlichkeit* (La nouvelle objectivité) entend revenir au réalisme social avec notamment *Die freudlose Gasse* (**La Rue sans Joie**, 1925) de Georg Wilhelm Pabst et son très beau *Kameradschaft* (**La Tragédie de la Mine**, 1931). *Menschen am Sonntag* (**Les Hommes le dimanche**, 1930) concentre à lui seul tous les malheurs et les heurts du cinéma allemand. On retrouve dans son générique un groupe de copains qui font leurs premières armes au cinéma avec cette réussite exemplaire. Ils émigreront ensuite aux USA pour le plus grand profit d'Hollywood. *Menschen am Sonntag* est réalisé par Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Curt Siodmak et Fred Zinnemann ; il est écrit par Curt et Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer et Billy Wilder. Kiepert, le magicien de *Der blaue Engel* (**L'Ange bleu**, 1930), Kurt Gerron qui fait partie des acteurs fuira en France puis s'installera à Amsterdam en 1933. Arrêté en 1943, il est déporté à Theresienstadt en 1944 pour participer à la réalisation d'un documentaire de propagande, *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (**Theresienstadt, un documentaire sur la zone de peuplement juif**). La réalisation achevée, il est envoyé à Auschwitz et assassiné avec sa femme à leur descente du train.

Symptomatiquement, les réalisateurs emblématiques des deux grands pans du cinéma allemand seront recrutés par Hollywood. Champion du box-office des années vingt, Ernst Lubitsch signe à la Paramount dont il assurera même la direction entre 1935 et 1936 et y réalisera une série de chefs-d'œuvre dont *Design for living* (**Sérénade à trois**, 1933). Friedrich Wilhelm Murnau est invité par la Fox pour laquelle il dirige *Sunrise* (**L'Aurore**, 1927) qui obtient, lors de la première cérémonie des Oscars en 1929, le prix de la meilleure contribution artistique, prix qui ne sera décerné qu'une seule fois. Malgré sa mort dans un accident d'automobile en 1931, l'influence de Murnau sur Hollywood sera décisive : William Fox projetant ses films aux réalisateurs de son studio, dont un certain John Ford, en guise de préconisations formelles. L'extraordinaire créativité du cinéma allemand a été engendrée par une mise en commun des talents de différents artistes pour servir le cinéma le plus souvent dans un projet collectif : architectes de renom, peintres, graphistes, musiciens ont travaillé ensemble pour le cinéma. Un seul exemple, l'architecte qui a conçu le *Großes Schauspielhaus* 1919, l'autre théâtre de Max Reinhardt, le directeur prestigieux du *Deutsches Theater*, Hans Poelzig⁵ signera les décors de *Der Golem* de Paul Wegener. Aussi dès 1921, Louis Delluc pouvait, à juste titre, conclure : « L'Allemagne est le pays où un cinégraphiste peut essayer ce qu'il veut sans être écarté par les banquiers, par les loueurs, par la censure et par ses camarades »⁶.

On assiste à un phénomène identique dans la toute jeune URSS. Après la révolution d'Octobre, tous les talents se mobilisent pour produire un cinéma novateur (les affiches des films de ces années peuvent rivaliser avec celles de

⁴ *Propaganda - Comment manipuler l'opinion en démocratie*, La Découverte, 2007, p.139.

⁵ Considéré comme un exemple d'*entartete Kunst* (art dégénéré), les nazis remanièrent complètement l'intérieur du théâtre. Partiellement détruit pendant la guerre, très dégradé, réaménagé, il a été finalement détruit en 1980.

Parmi ses œuvres, on peut toujours voir les appartements et le cinéma Babylon sur la Rosa-Luxemburg-Platz à Berlin ou l'université Goethe de Francfort-sur-le-Main.

⁶ Cité par Georges Sadoul, in *Histoire Générale du Cinéma*, Tome V, Paris, Denoël, 1975, p. 408.

l'Allemagne de l'époque). En effet, la révolution doit faire face à un incroyable défi parfaitement résumé par une série de cartons de **La Ligne Générale**⁷ (1928) : *100/100/pas dix, pas vingt/mais vraiment/100/100 millions/d'illettrés, d'ignorants/d'arriérés/des paysans/100.000.000/de paysans arriérés/que nous a laissé en héritage/l'ancien régime/*

Des millions de paysans illettrés, ignorants arriérés qu'il faut impérativement gagner à la cause de la révolution prolétarienne. Le cinéma sera l'instrument privilégié de cette conquête des esprits : « *Vous qui passez pour le protecteur des arts, vous devez vous souvenir que pour nous, le cinéma est le plus important de tous les arts* »⁸. Avec une incompréhension féconde : le pouvoir attend des cinéastes qu'ils lui fournissent un outil de propagande simple et performant alors que les cinéastes (les plus créateurs) entendent mettre en œuvre un cinéma au service d'une transformation globale, de la création de l'homme nouveau. Dans la jeune URSS, des jeunes cinéastes sont venus pour la plupart au cinéma par la révolution ; ils donneront naissance à des œuvres ambitieuses mais minoritaires dans une cinématographie marquée par le modèle américain à travers l'importation de films dans lesquels « *la figure magnanime du millionnaire américain brille dans le rude cœur du prolétaire russe* »⁹ et un cinéma autochtone réduit par un « *troupeau de chiffonniers* » à singer maladroitement et sottement son homologue occidental pour Dziga-Vertov.

La contradiction entre le pouvoir et les cinéastes révolutionnaires sera réduite dans un premier temps par la condamnation du formalisme puis par la prise en main par le pouvoir stalinien du cinéma. Ce sera chose faite en 1935 lors du 15^{ème} anniversaire de la fondation de l'Industrie du Film Soviétique. Pour marquer l'événement, le pouvoir organise un congrès pour débattre des problèmes du cinéma soviétique et des orientations à lui donner, et de définir nettement la ligne officielle en la matière. Jouissant d'une réputation internationale, Eisenstein fut nommé président de ce congrès tout en étant la cible principale des différents orateurs. Sergueï Vassiliev qui vient de réaliser **Tchapaïev** (1934, une fiction simpliste dans laquelle le Parti a toujours raison), reçut la plus haute distinction, « *L'Ordre de Lénine* » quand Eisenstein dut se contenter de la plus modeste, « *Travailleur Artistique Émérite* ». Mais 1935, c'est également en URSS la généralisation du parlant : la parole qui exige la continuité, interdit la fragmentation extrême induite par le montage à la soviétique. Et le 11 janvier 1938, Staline clôt le débat : « *Le pouvoir attend de vous de nouveaux succès, analogues à Tchapaïev, le récit des hauts faits des ouvriers et des paysans soviétiques... Le pouvoir attend de vous que vous progressiez dans la voie du plus important et du plus populaire des arts.* » Normalisé, le cinéma soviétique ne produira plus de grandes œuvres novatrices. Admirateur d'Eisenstein, « *ce Russe de*

génie », Robert Brasillach ne peut que le regretter : « *Le monde découvrirait avec étonnement un cinéma aussi médiocre et aussi peu hardi que les cinémas capitalistes.* »¹⁰

Pendant toute la période, le cinéma souffre en France d'une absence d'organisation : les grandes compagnies des origines ont sombré et l'État n'a pas su prendre le relais¹¹. Pour autant, cette « *a-narchie* » s'est avérée extrêmement féconde. Le cinéma français a certes perdu de son influence dans le monde mais il a produit tellement d'œuvres majeures que l'entre-deux-guerres fait, à juste titre, figure d'âge d'or. Durant les années vingt, à partir d'une réflexion théorique sur le cinéma, de nombreux jeunes cinéastes, comme Marcel L'Herbier, Louis Delluc, Jean Epstein ou Abel Gance réalisent des films exigeants qui vont parfois même jusqu'à l'expérimental comme ceux de Jean Vigo (**À propos de Nice**, 1930) ou Luis Buñuel (**Un chien andalou**, 1929 et **L'Âge d'or**, 1930). C'est aussi le développement du mouvement des ciné-clubs et celui du cinéma à l'école¹². Avec le parlant, de très grands réalisateurs s'affirment ou apparaissent. Bien sûr Jean Renoir marque son temps. Mais, aucun cinéophile ne peut oublier Julien Duvivier, René Clair, Jean Grémillon. À Marseille, Marcel Pagnol fait vivre la seule véritable tentative réussie de production hors Paris¹³. Tous ces films sont portés par des acteurs formidables (Raimu, Michel Simon, Louis Jouvet, Arletty...), et la foule des seconds rôles (bien sûr toute la troupe de Pagnol, les Blavette, les Delmont, les Rellys, mais aussi entre beaucoup d'autres : Jean Tissier qui a joué dans 254 films entre 1927 et 1972 et Jeanne Fusier-Gir dans 178 films entre 1909 et 1967...). Quant au premier d'entre eux, Jean Gabin, il incarne véritablement le cinéma français. Pour les faire parler, les réalisateurs travaillaient avec des dialoguistes éblouissants - Jacques Prévert, Charles Spaak, Henri Jeanson - qui furent également de grands scénaristes : que serait Carné sans Prévert ?

« *Poussé vers le pouvoir par des intrigues d'escalier de service* »¹⁴, Adolf Hitler est nommé chancelier le 30 janvier 1933. Joseph Goebbels, son ministre de la propagande, fixe ses grands objectifs dès le 28 mars 1933 dans un discours programmatique : « *La révolution nationale ne se limitera pas à la seule politique. Elle touchera également les domaines de l'économie, de la culture en général, de la politique intérieure et extérieure et du cinéma.* » Et il s'en donne les moyens avec une *Lichtspielgesetz* (loi sur le cinéma) dès le 16 février 1934 car « *le cinéma étant l'un des moyens les plus modernes pour agir sur les masses, il ne pouvait être question de l'abandonner à lui-même* » (Joseph Goebbels, le 9 février 1934, aux cinéastes allemands). Fritz Lang préfère l'exil à la direction du cinéma allemand... À Paris, il retrouve Erich Pommer, et tourne *Liliom* (1934) puis rejoint Hollywood comme beaucoup d'autres : plus de 1000

⁷ Même si **La Ligne Générale** s'inscrit parfaitement dans la politique du pouvoir (ode à la collectivisation des terres, au machinisme triomphant et soutien à la dékoulakisation), le film fut néanmoins condamné pour son formalisme.

⁸ Lénine, 9 janvier 1925, lettre à Anatoli Lounatcharski, commissaire du peuple à l'instruction publique.

⁹ Dziga-Vertov, « Articles, journaux, projets », Paris, UGE, (10/18 n° 705), 1975.

¹⁰ Bardèche et Brasillach, *Histoire du Cinéma*, t. I, Le Livre de Poche (n°1204-1205), pp.465 et 467.

¹¹ Le développement du cinéma national est obéré par : « *l'insuffisance des capitaux engagés, droits de douane pour les films étrangers bien inférieurs à ceux que*

pratiquent les mêmes pays à l'égard des films français, effet d'échelle qui joue contre nos films tirés en moyenne en seulement huit copies et... insuffisance du nombre de cinémas qui, rapporté au nombre d'habitants, place la France derrière non seulement les États-Unis mais aussi les pays voisins économiquement développés » (Jean-Jacques Meusy, *Ecrans français de l'entre-deux-guerres*, volume 1, édité par l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2017). Et il convient d'ajouter que le coût du long métrage a entraîné le passage de la location au forfait à la répartition de la recette au pourcentage. À son tour, ce nouveau mode de rémunération du film nécessite une organisation rigoureuse de la profession afin de contrôler la remontée des recettes et leur juste répartition entre les



Visite d'Hitler et de Goebbels aux studios Neubabelsberg de l'UFA, le 4 Janvier 1935, et l'affiche de Tchapaïev pour lequel son auteur Sergeï Vassiliev reçût « L'Ordre de Lénine »..

professionnels allemands ont fui l'Allemagne. Comme ils ont été fort mal accueillis en France où les professionnels de la profession vivaient très mal l'arrivée de ces concurrents, la plupart ont émigré aux USA... Bien leur en a pris : ils ont ainsi échappé à l'article 19¹⁵ de la Convention d'armistice du 22 juin 1940. Privé de ses forces vives, réduit à « un tas de cendres » pour Carl Dreyer qui a travaillé à Babelsberg, le cinéma allemand ne sera plus jamais en mesure de rivaliser avec Hollywood.

Grand amateur de cinéma et en particulier de ses actrices (et il peut même s'amuser à jouer sur les mots en se définissant comme un « *amant passionné de l'art filmique* »¹⁶), le Docteur Joseph Goebbels est également un fin analyste des films qui a bien retenu la leçon du marketing politique à la Bernays dont l'objectif est de « *contrôler et régenter les masses conformément à notre volonté sans qu'elles en aient conscience* ». Certes, le ministre du Reich à l'éducation et à la propagande qui admire la puissance cinématographique des œuvres d'Eisenstein, impulsera la production en 1936 de *Panzerkreuzer Sewastopol* destiné à devenir le pendant nazi du **Cuirassé Potemkine**. Quelques autres films de propagande seront également produits mais l'essentiel de l'effort portera sur la première partie de la soirée, le « *film culturel* » (un documentaire à visée pédagogique) et surtout les actualités filmées de la semaine. Pour rendre obligatoire la présence devant l'écran pendant les actualités, à partir de 1938, les caisses du cinéma seront fermées au début de la séance, afin d'obliger le spectateur désireux de voir le long métrage à assister aux actualités¹⁷. À l'été 1940, les différentes actualités sont unifiées et deviennent *Die Deutsche Wochenschau*. Pour attirer un large public et le rendre captif de la première partie, il faut proposer un divertissement attractif dans la seconde. « *Nous ne tenons pas particulièrement, à dire vrai, à ce que nos S.A. défilent sur la scène et sur*

l'écran », au contraire même, le grand film doit être une belle fiction fédératrice qui évite de rebuter une partie du public, *the least objectionable program* cher à toutes les industries de la culture. D'autant que « *plus les rues sont sombres, plus nos théâtres et nos salles de cinéma doivent les inonder de leur lumière. Plus les temps sont durs et plus l'art doit briller et s'élever pour être le consolateur de l'âme humaine.* »¹⁸

Avec le déclenchement de la guerre et l'exclusion des films américains du marché continental, les Nazis viendront à Paris produire des films grâce à leur maison de production, la Continental... Car dans l'Europe occupée comme en Allemagne, un divertissement de qualité devient un agent efficace du maintien de l'ordre. Dans son journal le 8 février 1942, le ministre de la Propagande note : « *Le divertissement est lui aussi aujourd'hui fondamental, si ce n'est décisif dans la guerre.* » Les Français collaborateurs, et ils furent nombreux, s'auto-amnistieront volontiers en avançant qu'ils n'ont pas réalisé de films de propagande. Certes, mais les nazis ne leur ont jamais demandé de le faire mais simplement de mettre leur talent en œuvre pour produire des films de qualité susceptibles d'attirer le plus large public. Et le succès fut au rendez-vous. Les années de guerre battent des records absolus de fréquentation : plus d'un milliard de spectateurs en Allemagne en 1943, plus de quatre milliards aux USA en 1943 et 1944 (84 millions par semaine dans un pays qui compte 139 millions d'habitants). Hélas, les guerres ne durent qu'un temps. Et dès la fin des hostilités, le cinéma non-continental voit le nombre de spectateurs fondre (pour mémoire, il existe 11 000 postes de télévision en 1946 aux USA). En revanche, l'Europe dévastée connaît une hausse de la fréquentation qui prendra fin avec le début effectif des Trente Glorieuses...

différents ayants droit. Le Front populaire n'aura pas le temps de mettre en place l'organisation nécessaire et il faudra attendre l'État Français et le Maréchal Pétain pour que soit créé, dès le 16 août 1940, *Le Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique* qui reprend pour l'essentiel la politique mussolinienne.

¹² Cf. J-Marie Tixier, *Cinéma & école : petit flash back historique*, in *L'enfant, le droit et le cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp.37 à 54.

¹³ Par charité, je tairai la fabrique bordelaise à nanars d'Emile Couzinet...

¹⁴ Alan Bullock, *Hitler: A Study in Tyranny*, 1952 (traduction française en deux tomes pour Marabout Université, 1963). Tome 1 - Chapitre 5 : la révolution après le pouvoir.

¹⁵ Article scélérat qui prévoit que « *Le Gouvernement français est tenu de livrer sur demande tous les ressortissants allemands désignés par le Gouvernement du Reich et qui se trouvent en France, de même que dans les possessions françaises, les colonies, les territoires sous protectorat et sous mandat.* »

¹⁶ Discours de Goebbels du 28 mars 1933.

¹⁷ Dans la France occupée, les actualités seront projetées dans des salles semi-éclairées pour éviter les perturbations des spectateurs.

¹⁸ Discours de Goebbels du 27 novembre 1939 devant la Chambre impériale de la culture. Cité par Claire Aslangul, « Guerre et cinéma à l'époque nazie », *Revue historique des armées*, 252, 2008.