



ISSN 1724-0700

ISSN en ligne 2260-8087

Faux amis ? Les travers de la coproduction cinématographique franco-italienne dans les années 1950-1960

Paola Palma

CNRS/ENS/Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, France

palma.paola@gmail.com

Reçu le 11-06-2019 / Évalué le 15-07-2019 / Accepté le 23-09-2019

Résumé

Cet article explore certains des problèmes récurrents au sein du système de la coproduction cinématographique franco-italienne dans les années 1950-1960, du point de vue français. Les coproductions ont été un puissant instrument de transfert culturel international et une pratique industrielle et commerciale moderne, mais, comme le met en évidence l'article, l'idée reçue d'une collaboration idyllique entre la France et l'Italie doit être repensée et nuancée. Cette analyse est fondée sur l'examen des accords officiels bilatéraux et de la presse corporative française.

Mots-clés : cinéma européen, coproduction cinématographique franco-italienne, accords officiels de coproduction, cinéma des années 1950-1960, relations France-Italie

Faux amis? Le derive della coproduzione cinematografica italo-francese degli anni Cinquanta e Sessanta

Riassunto

L'articolo esplora, dal punto di vista francese, alcuni dei problemi ricorrenti in seno al sistema della coproduzione cinematografica italo-francese degli anni Cinquanta e Sessanta. Le coproduzioni hanno rappresentato un potente veicolo di transfert culturale internazionale e una pratica industriale e commerciale moderna, ma - come evidenzia l'articolo - l'idea diffusa di una collaborazione idilliaca tra l'Italia e la Francia deve essere ripensata e sfumata. L'analisi si fonda sull'esame degli accordi bilaterali e della stampa corporativa francese.

Parole chiave: cinema europeo, coproduzione cinematografica franco-italiana, accordi ufficiali di coproduzione, cinema degli anni Cinquanta e Sessanta, relazioni Francia-Italia

Faux amis ? Italian-French cinematographic co-productions in the 1950s and 1960s

Abstract

The article explores some recurring problems in the Italian-French co-productions in the 1950s and 1960s, from the French point of view. Co-productions served as

a powerful instrument of transnational cultural exchange and modern marketing practices but - as the article shows - the usual idea of an idyllic collaboration between Italy and France has to be rethought and revisited. The analysis is based on the examination of the bilateral agreements and French press material.

Keywords: European cinema, French-Italian filmic co-productions, bilateral agreements, 1950s and 1960s cinema, Franco-Italian relationships

Introduction

Dans ses mémoires, l'acteur italien Venantino Venantini, qui a joué le rôle du gangster Pascal dans *Les Tontons flingueurs* (1963), film réalisé en coproduction entre la France, l'Italie et le RFA, se souvenait que « dans les années 1950 et 1960, il existait des liens très étroits entre le cinéma français et le cinéma italien grâce à des accords financiers signés entre les deux pays. On appelait ça la “ Coproduction ” avec un grand “ C ”. On échangeait des comédiens, des metteurs en scène. Tout se passait au mieux dans le meilleur des mondes » (Venantini, 2015 : 94). Si, pendant une vingtaine d'années au moins, la coproduction cinématographique européenne a pu effectivement s'attribuer un grand « C », nous le devons aux efforts conjoints de la France et de l'Italie. À partir de l'immédiat après-guerre, les deux pays donnent vie à un nouveau système de production, grâce aux premiers accords officiels de coproduction cinématographique, qui constitueront le modèle de tous ceux à venir entre les différents pays européens¹. Parmi toutes ces alliances qui redessinent le paysage cinématographique européen à partir des années 1950, la synergie productive franco-italienne est de loin la plus fructueuse et créative : du film d'auteur au film de genre, 1739 films seront coproduits par les deux pays entre 1950 et 1970 (Monaco, 1971).

Si l'on se tourne vers les témoignages et les souvenirs des acteurs, des réalisateurs, des techniciens et des producteurs², la plupart d'entre eux reviennent volontiers sur ce qui est considéré l'âge d'or d'un cinéma qui se qualifiait en même temps comme français et italien à juste titre et pour plusieurs raisons. Mais tout se passait-il vraiment « au mieux dans le meilleur des mondes » ? Nous présenterons des éléments et des exemples qui resitueront du point de vue français « le meilleur des mondes » dans un contexte plus complet et complexe, de manière à nuancer, voire parfois à invalider, une vision courante purement idyllique et *in fine* utopique des coproductions franco-italiennes des années 1950 et 1960.

1. Créer des règles pour les contourner ? Les coproductions entre succursales

L'aspect inédit de la démarche franco-italienne a consisté à encadrer les coproductions cinématographiques dans un système institutionnel : en 1946, en annexe

d'un accord sur les échanges en matière de cinéma (importation et exportation de films, échanges entre cinémathèques, transfert et utilisation des recettes, etc.), les deux gouvernements lancent ainsi une expérience de coproduction, prévue pour durer environ un an. Cette expérience est jugée satisfaisante puisque, le 19 octobre 1949, le premier accord de coproduction cinématographique franco-italien (et européen) est signé à Paris. Il sera régulièrement renouvelé depuis (en 1953, 1955, 1957, 1961 et 1967, pour ce qui concerne la période envisagée ici). Les trente-cinq articles du « Régime de la coproduction » de 1949 mettent d'emblée en avant la qualité et « généralement [le] devis élevé de ces films qui devraient être d'une valeur telle qu'ils puissent servir l'expansion des films français et des films italiens dans le monde » (Accord 1949 : 3). Cette volonté d'ériger des principes économiques et artistiques n'empêche pas de veiller à la réciprocité (« à chaque film en coproduction réalisé en Italie doit correspondre un film en coproduction réalisé en France, et réciproquement » [Accord 1949 : 3])³, à l'équilibre (« qui doit s'établir, pour chaque film, entre les éléments français et italiens suivants : Auteurs, Scénaristes, Adaptateurs, Dialoguistes, Metteurs en scène, Rôles principaux » [Accord 1949 : 4]) et « à éviter les coproductions fictives » (Accord 1949 : 3), en établissant « que la participation minoritaire devra atteindre au moins 30 % du devis » (Accord 1949 : 3).

Le nouveau cadre officiel établit donc des limitations et des règles, certes, mais il facilite aussi sensiblement les échanges et la circulation de matériaux, de professionnels, d'artistes, etc. Il redouble surtout les avantages financiers et la protection de l'État pour des films qui vont posséder officiellement une double nationalité pour la première fois dans l'histoire du cinéma. Les avantages d'un tel mécanisme de production sont bientôt évidents, notamment dans un contexte, comme celui de l'après-guerre, où les industries cinématographiques européennes se relèvent difficilement. La tentation de profiter du système, voire de jouer avec lui, se fait jour tout aussi rapidement, et c'est ainsi qu'apparaissent d'emblée des pratiques à la limite de la légalité. Le système institutionnel mis en place n'est pas toujours en mesure de limiter la spéculation qui se cache parfois derrière ces productions, alors que, dès 1949, une Commission mixte est convoquée tous les six mois - et, le cas échéant, de manière extraordinaire, - afin de veiller sur le bon fonctionnement et le respect de l'accord (Accord 1949 : 5).

L'une des formes de spéculation est celle des sociétés de production dont le siège est en France, mais qui dépendent en réalité de maisons italiennes, faisant en sorte qu'au final tous les avantages financiers aillent à un même producteur. Bien que formellement inattaquables, ces opérations constituent sur le fond une trahison de l'esprit de l'accord, tant sur le plan financier que du point de vue

artistique. *La Cinématographie française* nous apprend ainsi que « la Lux (Compagnie Cinématographique de France), annonce pour 1953 un formidable (le mot n'est pas trop fort) programme de productions ou de coproductions réalisées à Paris ou à Rome avec la Lux-Films » (*La Cinématographie française*, n° 1509, 1953 : 8). Les neuf films annoncés comprennent trois coproductions franco-italiennes qui seront effectivement réalisées : *Thérèse Raquin* (*Teresa Raquin*, 1953) de Marcel Carné, *Théodora impératrice de Byzance* (*Teodora*, 1954) de Riccardo Freda et *Quelques pas dans la vie* (*Tempi nostri*, 1954) d'Alessandro Blasetti. En juillet de la même année, le même hebdomadaire corporatif reproduit en couverture une affiche des *Anges déchus* (*Il mondo le condanna*) de Gianni Franciolini, avec les silhouettes de Serge Reggiani et Alida Valli en évidence. On y trouve indiqué en dessous qu'il s'agit d'une coproduction Lux Films Paris-Lux Film Rome-Film Costellazione (*La Cinématographie française*, juillet 1953 : couverture). Nous avons pu vérifier qu'après *Occupe-toi d'Amélie* (*Occupati di Amelia*, 1949) de Claude Autant-Lara, les deux Lux ont coproduit seize autres films dans les années 1950 (dont le grandiose succès international *Anna*, 1951, d'Alberto Lattuada) et huit dans la décennie suivante. Voici expliqué le mécanisme, dans un autre périodique corporatif, qui nomme même les responsables : « En fait, dans bien des cas, ce sont - sous des noms différents ou même identiques - les mêmes sociétés qui, des deux côtés des Alpes, produisent les films jumeaux : Gamma Française et Italgamma, et Lux Film-Paris, Lux Film-Rome, Del Duca Film-Paris et Cine Del Duca-Rome » (*L'Objectif*, 1954 : 4)⁴. Ces agissements étaient surtout le fait de sociétés italiennes, et les bénéfiques revenaient donc à un producteur italien, ce qui explique le fait que la presse française ait pu dénoncer ce genre d'opérations comme frauduleuses, voire « sordides », alors que la presse italienne les passait sous silence.

Les cas les plus éclatants étaient en fait ceux des sociétés de Cino Del Duca et de la Lux Film, parce qu'il s'agit de sociétés qui ont eu une très longue période d'activité ; mais elles n'étaient pas les seules à se livrer à ces pratiques. Toutefois, il n'était pas nouveau que des sociétés signent des contrats de coproduction avec leurs propres succursales étrangères : les succursales des grandes sociétés hollywoodiennes ou les sociétés formellement européennes, mais en réalité financées par des capitaux américains avaient des fonctions similaires. En ce sens, on peut considérer que la coproduction franco-italienne prenait exemple sur son principal concurrent...

2. Recherche jumeau désespérément

La formule des films jumeaux est instituée pour garantir l'équilibre des investissements respectifs de la France et de l'Italie dans le cinéma coproduit par les deux pays. Ce mécanisme en engendrera pourtant d'autres, qui ne se trouveront pas nécessairement en harmonie avec les principes affirmés dans les accords.

Le jumelage étant strictement obligatoire, un film de coproduction, pour être reconnu comme tel, doit trouver un jumeau dans un certain délai. Non seulement l'un doit être tourné en France et l'autre en Italie, mais « les deux films de la coproduction jumelée seront équivalents. Pour apprécier cette équivalence, on prendra pour base, en principe, le montant du devis » (Accord 1949 : 3). Avec le renouvellement des accords en 1953, il est ajouté que les quotas de participation du film jumelé doivent être eux-mêmes inversement proportionnels (Accord 1953 : 5)⁵. On suscite ainsi une course au film jumeau, sous peine de se voir refuser le statut convoité de coproduction.

Ceci stimule parfois la mise en place de projets dont le seul but est de profiter des aides apportées par les pays respectifs aux producteurs, mais qui ne sont fondés ni sur une véritable collaboration ni sur un échange artistique, surtout quand le quota du coproducteur minoritaire atteint le minimum autorisé, soit 30 %. Dans ce cas, la contribution du partenaire minoritaire à la création du film se réduit parfois à l'insertion d'un ou deux interprètes dans la distribution. Sans sous-évaluer, bien sûr, l'apport artistique et culturel de l'acteur, force est de reconnaître qu'il est souvent peu à même d'équilibrer l'identité culturelle du film.

Si la méthode du jumelage a permis de fait de doubler la production franco-italienne, la « chasse au jumeau » était perçue par certains comme une simple recherche de bénéfices et d'avantages, engendrant un partenariat purement financier. Le procès-verbal d'une réunion de la commission mixte, comportant la liste des films encore dénués de jumeau, pouvait en effet être interprété en ce sens :

L'état actuel des jumelages franco-italiens publiés en annexe du procès-verbal de la IX^e Session de la Commission Mixte des accords franco-italiens, qui s'est tenue à Paris les 15 et 16 novembre [1954], constitue sur ce point un document aussi instructif que révélateur. Nous en conseillons la lecture attentive à tous ceux que la question intéresse. [...] On imagine à quelles troubles tractations donnent lieu ces recherches de paternités complaisantes, mais profitables. On constate que pour L'Amour d'une femme [1954, Jean Grémillon], production franco-italienne, Richebé-Costellazione, « la société française sera mise en demeure de procéder au jumelage, dans un délai maximum de quatre semaines, sinon la société italienne reprendra sa liberté». En revanche, pour une autre coproduction franco-italienne, La Chair et le Diable (Isarfilm-Saga [S.a.f.a.] Palatino) [Il fuoco nelle vene, 1953, Jean Josipovici], il y a « mise en demeure au groupe italien de présenter un film jumeau sous quinze jours, sinon le groupe français sera libre de nouer une nouvelle coproduction ». (L'Objectif, 1954 : 4).

Compte tenu du fait que, « si le premier film de la coproduction jumelée est réalisé en France, il ne pourra bénéficier, en Italie, des avantages analysés ci-après que si le second film [...] est effectivement entrepris au plus tard six mois après la première projection du premier film en Italie » (Accord 1949 : 3), au moment de la réunion de la Commission, *La Chair et le Diable*, sorti en Italie le 20 mars 1954 (mais à Paris le 4 décembre de l'année précédente [Bernardini, 1995 : 23⁶]) avait en fait déjà dépassé de presque deux mois les six concédés pour entamer la production du film jumeau.

Ce délai *a priori* contraignant n'était, de toute évidence, pas toujours respecté dans les faits. La confirmation nous en est donnée par le premier renouvellement de l'accord qui établit tout d'abord l'obligation de donner une garantie : il s'agit du dépôt d'« un projet sommaire pour la réalisation du film jumeau à produire dans l'autre pays » (Accord 1953 : 5) conjointement auprès du CNC français et de la *Direzione generale dello spettacolo italiana* avant la réalisation du premier film. Tout en renouvelant la synergie coproductive, le nouveau texte semble reconnaître l'incapacité des producteurs à respecter cette règle qui se trouve donc assouplie. À partir du 1^{er} octobre 1953, le tournage du film jumeau doit certes commencer avec un délai de quatre mois maximum après « la délivrance du visa de censure du film initial dans le pays à participation financière minoritaire » (Accord 1953 : 5), mais ce délai passe à neuf mois quand on compte à partir de « la délivrance du visa de censure du film initial dans le pays à participation financière majoritaire » (Accord 1953 : 5). La tendance étant de distribuer les films d'abord dans le pays majoritaire, cette règle prolongeait de fait le délai, et risquait par contre de retarder de quelque mois la sortie du premier film du jumelage chez le minoritaire, si l'on interprète les deux délais comme alternatifs. Dans l'accord suivant, en 1955, on passe de quatre à six mois, mais on précise que « ce délai ne saurait être prolongé au-delà d'une année à compter de la délivrance du visa d'exploitation du film initial dans le pays à participation financière majoritaire » (Accord 1955 : 6).

En 1957, le quatrième renouvellement de l'accord constitue l'occasion pour les deux pays contractants d'admettre l'échec de cette tentative de régulation, ou tout au moins d'exprimer une certaine lassitude. Si le délai entre la production d'un film et celle de son jumeau n'est pas respecté, mieux vaut y renoncer : cette clause est donc supprimée, et l'on se contente de rappeler que l'équilibre « sur l'ensemble des participations financières, artistiques et techniques des deux pays » (Accord 1957 : 2069) sera contrôlé tous les six mois par la Commission mixte. En outre, on troque la dénomination de « films jumeaux » contre celle de « films de coproduction normale », et, lors du renouvellement de 1966, cette catégorie est tout bonnement supprimée : l'équilibre dans les investissements est exigé

directement à chaque producteur, qui peut coproduire un film en tant qu'associé minoritaire, seulement « s'il a produit dans les deux années précédentes un film national ou de coproduction à participation majoritaire » (Accord 1966 : 8909). Certes, la simplification du système de surveillance et l'assouplissement de la proportionnalité exigée se font jour au moment où l'on entrevoit la fin de l'âge d'or de la coproduction franco-italienne, mais ils nous rappellent aussi les difficultés, les transgressions et les polémiques qui ont entouré le film jumelé tout au long de son histoire.

D'autre part, au fil des renouvellements successifs, on voit apparaître des clauses qui laissent une large place aux exceptions. En 1953 est ainsi créée la catégorie des films dits « exceptionnels », qui se voient exemptés de l'obligation de jumelage. Sous certains aspects, cette catégorie semble recouvrir celle de film à budget relativement élevé auquel le coproducteur minoritaire ne participe que par un apport financier ou par la mise à disposition de certains services. Pourtant, la participation purement financière était théoriquement exclue par les accords inter-gouvernementaux, qui affichaient leur préoccupation d'encadrer la coproduction tout en veillant à l'équilibre des apports financiers et artistiques. Les films exceptionnels sont contingentés, mais là encore, les règles s'assouplissent : de six productions autorisées par an en 1953, on passe à vingt en 1955, puis à quarante en 1957, avec la possibilité de faire descendre la participation du coproducteur minoritaire à 20 %. Si les investissements des deux pays doivent toujours être équivalents, il est évident que les accords officiels laissent une place croissante à des combinaisons faisant fi des collaborations créatives pour se concentrer sur la spéculation financière : une pratique peu orthodoxe, certes, mais qui pouvait convenir aux deux parties, et qui se voit implicitement autorisée, sinon encouragée par les pouvoirs publics. Encore une fois, l'alliance productive semble le manteau hypocrite des égoïsmes nationaux, et recouvre plus d'une dissonance.

3. La « post-synchronisation à la diable » et la trop bonne santé du cinéma italien

Autant en France qu'en Italie, la presse n'a pas fait grand cas du phénomène des coproductions. Les critiques des films ne signalent parfois même pas la collaboration, et dans certains cas, l'œuvre de coproduction est même entièrement attribuée à l'un des deux pays. Cette variété d'options échappe à toute logique, sauf lorsqu'elle est clairement pilotée par les services de presse des producteurs et des distributeurs, et donc intégrée dans un discours promotionnel autour de la production européenne en directe opposition à celle d'Hollywood, ou bien d'une mise en valeur de la présence d'une vedette étrangère dans un casting national.

Quand ils existent, les signes et signaux de la coproduction sont plutôt neutres ou favorables, sauf en ce qui concerne la question du doublage. Dès 1948, on remarque, à propos du film de coproduction *Rocamboles* de Jacques de Baroncelli, que, « tourné en Italie, avec une interprétation à moitié italienne, il a donc dû être doublé pour une grande partie des scènes. On le sent. On en est gêné. Sans doute parce que le doublage n'est pas très réussi » (Spade, 1948 : 8). Plus de vingt ans et beaucoup de films franco-italiens plus tard, et, malgré les progrès techniques, le problème n'est toujours pas résolu. Au contraire, la vraie nature - esthétique - de la question se fait jour, et l'on en dénonce la véritable cause, qui n'est autre que la coproduction : « Cette post-synchronisation à la diable constitue, au reste, le défaut de ce genre de films faits en co-production, et privés d'une véritable version originale... » (Chapier, 1966 : 9). La question était moins délicate en Italie, où même les films nationaux de production nationale étaient systématiquement post-synchronisés, et où les films étrangers étaient toujours doublés en italien. En France, les acteurs ne semblent pas s'en plaindre, cependant la critique met en évidence, occasionnellement mais régulièrement, cet effet indésirable de la collaboration franco-italienne ; on souligne généralement, à cette occasion, un écart culturel et esthétique entre l'Italie et la France au sujet des modalités d'exploitation du film, et cela dérange davantage le public (et la critique) français que le public italien. Un écart significatif existait, de ce point de vue, entre les modes de production de ces deux cinématographies, ce qui ajoute aux arguments esthétiques une série d'arguments techniques qui viennent contredire la mythologie d'une idylle franco-italienne fondée sur des ressemblances et compatibilités indiscutables.

Si, ailleurs, la référence à la coproduction est relativement rare, en revanche la presse cinématographique corporative, par contre, ouvre tout de suite ses pages aux accords - qu'elle publie, à chaque fois, intégralement - et à l'évolution du système, qu'il s'agisse de la production, des recettes ou des résultats des réunions des commissions mixtes. Ces dernières veillent, comme on l'a vu, au bon fonctionnement de la machine et au respect des règles du jeu. Pour ces rédactions, les enjeux sont plus directement de nature économique et politique. Les positions prises et le ton du débat varient en fonction de la proximité idéologique avec la direction du CNC, cosignataire, pour la France, des accords de coproduction.

Les articles de *L'Objectif*, déjà évoqués, se consacrent régulièrement à la coproduction, en particulier franco-italienne, d'une manière qui est systématiquement polémique, même violente, parfois à la limite de la caricature. Créée au printemps 1948 pour exprimer les positions minoritaires de la CGT-FO, issue de la scission de 1947 avec la CGT, cette revue corporative se situe donc en concurrence, voire

en opposition avec le syndicat majoritaire dans le milieu du cinéma⁷. *L'Objectif* présente donc l'intérêt de fournir un observatoire critique sur le système des coproductions tel qu'il était vu de France, et d'identifier l'existence d'un débat interne à la corporation. Comme nous l'avons vu, parmi les principaux éléments de critique de ce système l'on trouvait les fausses coproductions, où le partenaire français était une succursale de la société italienne, ou encore la difficulté à faire respecter les règles du jumelage. Ces critiques reposent souvent sur un non-dit : l'antagonisme persistant, chez certains professionnels français, à l'égard du cinéma italien.

Dans la presse corporative française des années 1950 s'exprime en effet une comparaison constante entre les industries cinématographiques française et italienne, comparaison qui relève d'une attitude de défiance. « L'unité spirituelle des deux cinématographies » et « leur mission dans l'union idéale des deux pays et à l'égard du monde entier » (propos d'Emanuele Cassuto, directeur d'Unitalia, cités par Harlé, 1954 : 5) s'effacent devant la crainte française que les progrès et la croissance de la production et du marché italiens ne finissent par assombrir l'avenir du cinéma français. Or l'une des causes de cette menace est précisément identifiée dans le système des coproductions, « qui a tourné au profit du cinéma italien » (*L'Objectif*, n° 101, 1953 : 5). Dans un réflexe nationaliste, on s'alarme de ce que « le film français tend[e] à disparaître au bénéfice de la coproduction franco-italienne » (*L'Objectif*, n° 103, 1953 : 3), et l'on dénonce le déséquilibre général du dispositif. Les plaintes portent souvent sur la nationalité des techniciens et la localisation des studios : chiffres à l'appui, la presse affirme que les studios et professionnels italiens travaillent plus que les français, alors même que ceux-ci sont sous-employés. Tandis qu'ils profitent des bénéfices de la coproduction avec la France, les studios de Cinecittà se modernisent, et l'Italie « y draine déjà la majorité des coproductions franco-italiennes et des productions américaines en Europe » (*L'Objectif*, 1952 : 5), et « impose le film italien sur le marché des États-Unis » (Bessy, 1951 : 3).

De leur côté, *La Cinématographie française* et *Le Film français* se bornent généralement à un rôle d'informateur sur les coproductions, exprimant rarement un jugement, d'ailleurs toujours mesuré. Toutefois, cette presse corporative explique de façon répétée la faible pénétration des films 100 % français en Italie par la présence de nombreuses coproductions franco-italiennes sur le marché de la Péninsule : « la solution vers laquelle doivent tendre les efforts et la diplomatie de nos négociateurs doit être de faire prévaloir le principe de la codistribution parallèle à la coproduction » (Michaut, 1952 : 6). Ce n'est pas un hasard si ces propos sont imprimés dans la même page où l'on annonce le renouvellement

imminent de l'accord de 1949. Deux ans plus tard, *La Cinématographie française* se fait également l'écho des préoccupations de Jacques Flaud, le directeur général du CNC, à ce sujet : à cause de l'augmentation progressive de leur nombre, les coproductions enlèvent de l'espace à la production 100 % française, et elles se rabattent en outre sur des formules de remakes, de suites et de reprises qui en abaissent la valeur artistique et culturelle (Ollivier, 1954 : 3). *L'Objectif* en prend acte également, et détaille :

Remarquons [...] qu'aux termes même des accords franco-italiens du 19 octobre 1949, et renouvelés depuis, l'idée essentielle est que les films réalisés en coproduction doivent servir dans le monde le « prestige latin ». Ce qui n'est certes pas le cas de Violence charnelle, non plus de Madame du Barry, Fille d'Amour, La Pensionnaire, Secrets d'Alcôve, et tant d'autres films, sans compter ceux de la « série noire » : Touchez pas au Grisbi, Bonnes à tuer, etc. (L'Objectif, 1954 : 4).

Du côté français, le constat est donc que les objectifs fixés en 1949 - la croissance des marchés intérieurs et la production de films de qualité - n'ont pas été atteints (Ollivier, 1954 : 3). De plus, le principe d'équilibre, élément fondamental du système de coproduction, n'a pas été respecté, et la spéculation financière se superpose avec l'objectif de coopération artistique et culturelle. Pourtant, le phénomène ne montre pas de signe de ralentissement, et entre bientôt dans sa phase de pleine croissance : au premier trimestre 1954, on enregistre déjà « 26 demandes d'autorisations de tournage de coproductions [...], ce qui donne une idée de l'engouement des producteurs pour ce genre d'affaires » (*L'Objectif*, 1954 : 4).

Le système de la coproduction franco-italienne, s'il a été productif dans l'ensemble, n'excluait donc pas les spéculations et les situations ambiguës, parfois à la limite de la légalité. Les Français accusent régulièrement les Italiens de profiter du mécanisme à leur seul avantage, et la collaboration prônée par les accords officiels se transforme parfois en compétition, méfiance et parfois même hostilité dans les pages de revues corporatives. Si les problèmes demeurent dans la décennie suivante, le débat est plus intense dans les années 1950, à un moment où la machine de la coproduction constituait encore une relative nouveauté, et suscitait donc des sentiments mêlés de curiosité et préoccupation, enthousiasme et soupçon.

Bibliographie

1949. « Accord cinématographique franco-italien signé à Paris, le 19 octobre 1949 ». *Bulletin d'information du CNC*, n° 11, p. 3-5.

1953. « Accord de coproduction franco-italien [signé à Venise le 6 septembre 1953] ». *La Cinématographie française*, n° 1537, p. 5-6.

1958. « Accord de coproduction cinématographique franco-italien [signé à Paris le 15 mars 1955] ». *Supplemento ordinario alla Gazzetta ufficiale*, n° 59, p. 5-8.

1958. « Accord de coproduction cinématographique franco-italien [signé à Paris le 8 novembre 1957] ». *Gazzetta ufficiale della Repubblica italiana*, n° 112, p. 2068-2071.

1966. « Accord de coproduction cinématographique franco-italien [signé à Paris le 1^{er} août 1966] ». *Journal officiel de la République française*, 9 octobre, p. 8908-8910.

Article non signé. 1952. « Rome entend devenir la capitale du cinéma européen ». *L'Objectif*, n° 100, p. 5.

Article non signé. 1953. « Politique hardie de l'Italie. Démission de la France ». *L'Objectif*, n° 101, p. 5.

Article non signé. 1953. « 6 films en couleurs dont 1 film en relief, 3 films en noir et blanc, tel est le programme de production 1953 de la LUX à Paris et à Rome ». *La Cinématographie française*, n° 1509, 14 mars 1953, p. 8.

Article non signé. 1953. « Le film français tend à disparaître au bénéfice de la coproduction franco-italienne ». *L'Objectif*, n° 103, p. 3-4.

Article non signé. 1954. « Le système des coproductions donne lieu à des excès scandaleux ». *L'Objectif*, n° 114, p. 4-5.

Bernardini, A. 1995. *Filmografia delle coproduzioni italo-francesi (Filmographie des coproductions italo-françaises) 1947-1993*. Annecy : Rencontres du Cinéma Italien d'Annecy/Bonlieu-Scène Nationale.

Bessy, M. 1951. « Hollywood 1951. Pour une alliance franco-italienne sur le marché américain ». *Le Film français*, n° 364, p. 3.

Burucoa, C. 1995. « Les conditions juridiques et historiques des coproductions (1946-1995) », dans : Jean A. Gili, Aldo Tassone (dir.), *Paris-Rome. Cinquante ans de cinéma franco-italien*. Paris : La Martinière, p. 32-65.

Chapier, H. 1966. « 'Le Chevalier de Maupin' ». *Combat*, 14 décembre, p. 9.

Harlé, P.A. 1954. « L'Italie et la coproduction », *La Cinématographie française*, n° 1570, p. 5.

Michaut, P. 1952. « Honoré à Venise, le cinéma français reste faible sur le marché italien ». *La Cinématographie française*, n° 1533, p. 6.

Monaco, E. 1971. *L'ANICA per l'industria cinematografica. Relazione all'assemblea generale dell'ANICA*. Rome : ANICA.

Ollivier, L. 1954. « Les coproductions se dévorent-elles elles-mêmes ? ». *La Cinématographie française*, n° 1567, p. 3.

Palma, P. 2017. « Les coproductions cinématographiques franco-italiennes, 1946-1966 : un modèle de "cinéma européen" ? », dans C. Forest (dir.), *L'Internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles. État des lieux et perspectives*. Lille : Presses universitaires du Septentrion, p. 215-233.

Palma, P., Pozner V. (dir.). 2019. *Mariages à l'européenne. Les coproductions cinématographiques intra-européennes depuis 1945*. Paris : AFRHC.

Romanelli, C. 2016. « French and Italian co-productions and the limits of transnational cinema », *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, vol. 4, n° 1, p. 25-50.

Spade, H. 1948. « Rocambole ». *Cinéma*, n° 716, p. 8.

Venantini, V. 2015. *Le Dernier des Tontons flingueurs*. Neuilly-sur-Seine : Michel Lafon.

Vernet, G. 2017. *Aux origines d'un discours critique : « la tradition de la qualité » et la « qualité française »*. La bataille de la qualité ou la mise en place du soutien de l'État aux films de qualité en France (1944-1953). Thèse de doctorat, Université Rennes 2 Haute-Bretagne.

Notes

1. Cf. Paola Palma (2017). Pour approfondir la connaissance des textes des accords, voir aussi Catherine Buruoa (1995) et Claudia Romanelli (2016). Pour une vue plus large du phénomène de la coproduction sur le Vieux Continent, voir Paola Palma, Valérie Pozner (2019).
2. Plusieurs témoignages se trouvent réunies dans J. A. Gili, A. Tassone (dir.). 1995. *Paris-Rome. Cinquante ans de cinéma franco-italien*.
3. Ce sont les films dits « jumelés » ou « jumeaux ».
4. Le paragraphe s'intitule « Combinaisons sordides ».
5. L'accord prend effet à compter du 1^{er} octobre 1953.
6. Ailleurs, on trouve le 18 juin 1954. Que le film ait été produit sous les accords de 1949 (ce qui est plus probable) ou de 1953, le retard dans le choix du film jumeau est indéniable.
7. *L'Objectif* est une revue peu connue au sein des études cinématographiques. Elle est évoquée dans Guillaume Vernet (2017 : 242-244).