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

33 | 2001
Dictionnaire du cinéma français des années vingt

S

Salles, Sapène, Sauvage, Serials...

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/1895/102
DOI : 10.4000/1895.102
ISBN : 978-2-8218-1034-1
ISSN : 1960-6176

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

Édition imprimée
Date de publication : 1 juin 2001
Pagination : 342-375
ISBN : 2-913758-06-1
ISSN : 0769-0959

Référence électronique
« S », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 33 | 2001, mis en ligne le 28 novembre 2007, consulté le 16 avril 2022. URL : http://journals.openedition.org/1895/102 ; DOI : https://doi.org/10.4000/1895.102

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

S

Salles, Sapène, Sauvage, Serials…

Salles

1 Les salles de cinéma ont été beaucoup moins étudiées que la production de films. Les premiers ouvrages importants sur ce sujet datent de 1995 et traitent surtout de l'exploitation avant 1918 ou après 1939. Ce constat est aussi celui de l'historien américain Douglas Gomery, qui rappelle à juste titre l'importance de l'exploitation en estimant la part de ce secteur à 94 % du volume total des investissements dans l'industrie du cinéma américain. Les sommes investies en France pour adapter les salles au parlant sont certainement supérieures à une décennie de production de films mais le secteur de l'exploitation reste encore mal connu. La faible concentration de cette activité ne favorise pas les analyses d'ensemble. C'est pourtant, dans l'entre-deux-guerres, la base de toute industrie du cinéma.

2 Sans l'appareil statistique des grandes compagnies américaines et en l'absence de données officielles, comment esquisser une description du parc de salles en France à la fin des années vingt, avant le passage au parlant ?

3 La presse corporative et plusieurs études des années trente tentent de décrire l'évolution du parc de salles. Les archives des Finances et divers fonds d'archives privées conservent des comptabilités de salles et des bilans d'entreprises cinématographiques. Ils permettent d'appréhender le passage du muet au parlant pour ces salles qui doivent mobiliser des centaines de millions pour satisfaire la demande de « parlant français ».

Le succès du spectacle cinématographique

4 Le chiffre le plus souvent cité est celui de 3 502 salles en 1928, auquel il faudrait ajouter 700 salles de patronage. Ces 4 202 salles proposent deux millions de fauteuils aux spectateurs d'une France de 40 229 000 habitants en 1926. L'auteur de « La note sur l'industrie cinématographique française », datée d'octobre 1929, reprend pour le Crédit Lyonnais des estimations assez voisines : « À la fin de 1928, on comptait en France, dans les Colonies et pays de protectorat, 4 325 salles de cinéma en pleine exploitation, gérées par 2 500 exploitants environ. »

5 Le spectacle cinématographique s'impose au cours de la décennie d'après-guerre. En 1921, le cinéma représente le tiers des recettes des spectacles à Paris. En 1929, ses recettes atteignent 230 millions de francs et dépassent celles des théâtres parisiens. À partir de 1931, les recettes des cinémas représentent plus de la moitié des recettes des spectacles à Paris (360,9 millions sur un total de 708,7 millions de francs). Cette tendance semble encore plus nette en province. En 1928, Montpellier, ville de 85 000 habitants, compte six salles de cinéma dont trois salles de plus de mille places. Béziers en compte quatre dont trois de plus de mille places. Cette période apparaît comme décisive pour l'exploitation de salles en France. En dix ans, de 1918 à 1928, le nombre de salles a presque triplé en passant de 1444 à 4200. À la même date (1928), les États-Unis comptent 22 200 salles pour 65 millions de spectateurs par semaine (soit 3 380 millions dans l'année !). En France, aucune statistique globale ne permet de chiffrer avec précision la fréquentation, mais Georges Sadoul et Pierre Billard s'accordent pour évaluer à 200 millions le nombre de spectateurs en 1930.

6 On peut avoir un aperçu de l'implantation des salles au niveau des grandes régions cinématographiques, quelques années plus tard, au 1er juin 1932 : 197 à Paris, 724 à Lyon, 862 en région parisienne, 625 à Marseille, 489 à Lille, 543 à Bordeaux, 405 à Nancy et Strasbourg, 364 à Nantes, soit 4 209 salles auxquelles s'ajoutent 255 salles en Afrique du Nord.

7 Le nombre de salles a peu évolué depuis 1928. L'effort des exploitants se porte alors sur l'équipement et l'adaptation des salles au parlant qui se révèlent très coûteux. Quelques dizaines de salles se transforment dès 1929, dont plusieurs salles Aubert à Paris et des salles Richebé à Marseille. Roger Richebé raconte sa découverte du parlant en 1927 et souligne l'importance de l'engagement financier : 500 000 francs pour une location de dix ans. Malgré le succès de *la Route est belle* dans la salle de 2 500 places du Capitole de Marseille (d'après Roger Richebé les recettes de ce seul film auraient permis d'amortir le coût de l'appareil Western Electric), on ne compte que 45 salles équipées pour les projections sonores en février 1930. Les investissements avoisinant le million de francs pour équiper et adapter une salle au parlant expliquent la prudence des exploitants. *La Cinématographie française* du 27 décembre 1930 recense 552 salles équipées. Les deux tiers des exploitants ont choisi les appareils Western Electric, Gaumont Radio et R.C.A. Le sud-est de la France apprécie le parlant. L'hebdomadaire annonce que 103 salles de cette région ont acquis un appareil de projection sonore, alors qu'à Paris 108 salles projettent en « parlant » en cette fin 1930. Deux ans plus tard, plus de 2 500 salles continuent à projeter des films muets ou des films parlants sans le son. La présence de ces films dans les catalogues de distribution de la GFFA et dans les listes de films présentés à la censure en 1932 indique qu'un marché du « muet » perdure encore quelques années en France.

Le temps des palaces

8 Les théâtres cinématographiques, comme on disait alors, sont de véritables temples de ce cinéma qui recherche alors reconnaissance, respectabilité et égalité avec le théâtre que la Chambre des députés lui refuse sur le plan fiscal. La moyenne de 476 places par salle indique bien l'ampleur de ces bâtiments. Roger Moris, dans sa thèse, donne une répartition de ces salles selon leur taille : 75 de plus de 1 500 places, 184 de 1 001 à 1 500 places, 670 de 601 à 1 000 places, 2 129 de moins de 600 places.

9 On obtient alors un total de 3 058 salles à plus de 3 représentations par semaine. Ce chiffre de 3 058 salles réapparaît pour 1930 dans l'ouvrage de Georges Sadoul.

10 Dans la presse, de nombreux articles sont consacrés à l'ouverture ou à l'aménagement des plus grandes salles. Ainsi à Limoges, pour l'ouverture du Tivoli en mai 1921 : « La foule fit fête au spectacle et exprima une admiration très sincère pour le bel agencement de cette salle de cinéma merveilleuse par son architecture originale et le bon goût de ses peintures. La disposition des sièges, l'éclairage intense, les nombreuses sorties de secours en font un modèle du genre. » En 1928, la publicité de l'Odéon, nouvelle salle de mille fauteuils qui s'ouvre à Montpellier, assure que « de n'importe quelle place, on voit l'écran sans tourner la tête ! »

11 Les 259 salles de plus de 1 000 places drainent une grande partie des spectateurs et des recettes. En 1929, les 20 salles parisiennes qui constitueront une partie du circuit Gaumont Franco Film Aubert totalisent 58 251 000 francs de recettes, soit environ 9,7 % du total des recettes françaises estimées par les Finances à 598 millions de francs.

Le triomphe du cinéma américain

12 La fin des années vingt est marquée par la domination du cinéma américain sur les écrans français. Les salles programment surtout des films américains. Les majors américaines créent des filiales françaises pour l'exploitation de salles. La Loew Metro Goldwyn reprend en gérance les douze salles Gaumont à partir de 1925, la Paramount gère huit salles au début du parlant.

13 Si l'on prend l'année de référence du rapport de Carmoy (1926), le constat est évident : les films français représentent environ 9,5 % des films présentés à la censure. Si l'année 1926 est un point bas de la production française, le pourcentage des films français pour les six années ne dépasse pas, en moyenne, 11,8 %. Entre 1913 et 1926, la part des films français sur le marché national serait passée d'environ 36 % à 11,8 %. Bien que les deux chiffres n'aient pas exactement la même signification, la tendance au déclin de la production française sur le marché national est nettement mise en évidence.

14 L'hégémonie américaine apparaît clairement. En 1926 les films américains atteignent plus de 76 % du total, mais leur part décline dans les années suivantes. En cumulant les quatre dernières années, les films en provenance d'Amérique représentent 61 % des 2 182 longs métrages présentés à la censure. La conquête du marché par ces films apparaît clairement en comparant ce pourcentage à l'évaluation pour l'année 1913 : 34-35 %. La part des films américains a presque doublé. Le cinéma américain est devenu dominant sur les écrans français. Ce phénomène perçu par les contemporains provoque de vives réactions et une résistance.

15 La présence américaine massive ne doit pas occulter le rôle nouveau du cinéma allemand. Si le pourcentage de films allemands présentés à la censure est relativement faible en 1926 (5,6 %), la part des films allemands est supérieure à celle des films français en 1927, 1928, et 1929. Pour ces quatre années de référence, les films en provenance d'Allemagne représentent plus de 17 % du total. C'est un phénomène nouveau car l'Allemagne n'apparaît pas dans le tableau établi par Thierry Lefebvre pour l'année 1913 (entre-temps s'est créée la puissante UFA). À l'inverse l'Italie, qui exportait 18 % des films en circulation en France en 1913, ne totalise que 1,5 % des films entre 1926 et 1929.

Les limites des grands circuits

16 L'étude du Crédit Lyonnais en 1929 souligne la rentabilité de ce secteur de l'exploitation : « Dans l'ensemble les résultats obtenus par les entreprises dont les comptes sont publiés, ont été favorables dans les dernières années. Malgré la nécessité

d'amortissements assez élevés, les bénéfices ont généralement permis de rémunérer largement les capitaux investis. Pour l'année 1928, la majorité des entreprises d'exploitation ont distribué à leur capital-actions des dividendes compris entre 10 % et 20 % brut. » Ces résultats s'expliquent par des frais d'exploitation peu élevés, « la location des films ne représentant qu'une proportion extrêmement faible des recettes produites ». L'auteur de la note du Crédit Lyonnais force un peu le trait. Les locations de films représentent 28,4 % des recettes brutes du Kursaal de Béziers en 1928 et 30,5 % des recettes brutes des salles parisiennes de la GFFA (sans le Gaumont-Palace) en 1931 alors que les taxes atteignent 16,4 % pour la salle de Béziers et 22,1 % pour celles de Paris.

17 Dans cette note de la banque, la rapide description du secteur au début de 1929 met en évidence quelques grandes sociétés dont Les Établissements Aubert (23 salles), la Société Gaumont (12 salles exploitées par la Loew-Métro-Goldwyn), la Société Cinéma-Exploitation (une dizaine de salles), la Société des cinémas Monopole (16 salles en province). Il faut y ajouter le « Groupement Lutetia », appelé aussi « circuit Fournier » (20 salles principalement parisiennes).

18 Dès octobre 1929, le mouvement de concentration suscité par l'arrivée du parlant et la perspective de résultats intéressants sont soulignés par l'analyse du Crédit Lyonnais. À cette date, le groupe Pathé compte 45 salles acquises à prix élevé et se constitue la Aubert-Franco-Film qui part à la conquête de la société Gaumont (fusion officiellement réalisée entre décembre 1929 et juin 1930).

19 La forte croissance des recettes laisse espérer des profits substantiels. Entre 1928 et 1930, les recettes de dix des grandes salles parisiennes de la GFFA ont augmenté de 48 % ! Entre 1929 et 1931, les sociétés de cinéma investissent des centaines de millions de francs dans l'acquisition et la rénovation de salles. Les grandes compagnies s'endettent pour acquérir ces salles devenues indispensables au financement du cinéma parlant, perçu comme une nouvelle chance pour le cinéma français.

20 L'étude de l'ingénieur-conseil Jules Simonet sur la GFFA, datée de septembre 1932 mais décrivant une situation au premier semestre 1932, nous permet de dresser un tableau de l'exploitation française au début du parlant et de mesurer l'ampleur et les limites du mouvement de concentration intervenu dans l'exploitation dans cette période 1929-1931.

21 Le plus important des groupes de salles appelés « circuits » est sans conteste Pathé-Natan, ou plus exactement : La Société de Gérance des Cinémas Pathé, filiale de Pathé-Natan. Ce circuit compte 64 salles (40 à Paris et en banlieue, 24 en province). Cet ensemble de théâtres cinématographiques Pathé propose, en 1932, 80 690 places selon l'expert Jules Simonet. Le second circuit est celui de la GFFA, avec 31 salles en France et 4 à l'étranger (le groupe en a cédé 11 entre 1930 et 1932). Les 19 salles à Paris et 12 salles en province offrent 46 500 places. La moyenne des salles Pathé est de 1 260 places et la moyenne des salles GFFA atteint 1 500 places. Le 3e circuit est un groupe spécialisé dans l'exploitation de salles : le circuit Brézillon qui comporte 18 salles pour 29 100 places à Paris et en banlieue. La moyenne des salles Brézillon est encore plus élevée puisqu'elle s'établit à 1 616 places. Pour le circuit Braunberger-Richebé, les sources diffèrent : 7 ou 17, laissons le dernier mot à Roger Richebé lui-même, qui cite 13 salles dans le midi de la France. Ces salles sont gérées ou programmées par l'exploitant marseillais en liaison avec d'autres familles comme les Rachet et Eyguesier.

22 D'après Jules Simonet, il faut compter aussi avec les circuits Paramount (8 salles pour 13 200 places offertes), Cousinet dans le Sud-Ouest (9 salles pour 7 000 places), Corniglia à Paris (9 pour 6 000 places). L'ingénieur-conseil, soucieux de décrire avec précision les concurrents de la GFFA, poursuit sa liste des circuits offrant plusieurs milliers de places en citant encore le circuit Jacques Haïk (6 salles dont 3 à Paris, parmi celles-ci, le fameux « Rex »), les 6 000 places pour 6 salles à Paris et en province du circuit Astraux, les 7 salles en province du circuit Siritsky et les 6 salles de la Compagnie Française des Cinématographes.

23 Toutes les études des années trente s'accordent pour conclure comme l'auteur de la note du Crédit Lyonnais : « Mais la grande majorité des salles en France appartiennent à des particuliers ou à des sociétés indépendantes des sociétés productrices ». En juillet 1936, Guy de Carmoy précise : « Par ailleurs, beaucoup d'entreprises de spectacles cinématographiques ont un caractère artisanal et familial très marqué, et sont dirigées sans constitution préalable de société. » La concentration dans ce secteur de l'industrie cinématographique apparaît faible.

24 La description des principales sociétés françaises au début du parlant met en évidence un monde de petites et moyennes entreprises. Le plus puissant des circuits, le circuit Pathé ne représente qu'environ 1,5 % des salles françaises, 3,5 % des salles équipées pour les projections sonores et 4 % des fauteuils alors que le second groupe, la GFFA se situe à 0,6 % des salles, 1,7 % des salles équipées et 2,3 % des places. Le circuit Brézillon regroupe 0,4 % des salles, 1 % des salles équipées et environ 1,5 % des sièges. Les trois premières sociétés françaises d'exploitation cinématographique ne contrôlent que moins de 8 % des places pour environ 6,3 % des salles équipées. Aux États-Unis, les Big Five réussissent à collecter « les deux tiers de recette-guichet » en contrôlant environ 3 000 des 22 000 salles alors que Pathé-Natan et Gaumont-Franco-Film-Aubert ne captent qu'au maximum 25 % des recettes françaises.

25 Cette différence essentielle cumulée à un écart encore plus manifeste dans le secteur de la distribution explique en grande partie les difficultés des deux grandes compagnies françaises au moment de la baisse pourtant limitée des recettes françaises à partir de 1933. L'acquisition et la rénovation de centaines de salles à la fin des années vingt sont à l'origine des faillites et scandales qui ont défrayé la chronique des années trente.

SAPÈNE Jean (1867- ?)

26 « M. Sapène ? Un industriel heureux. Un homme d'un goût très sûr [...]. Entre deux idées, il choisit toujours la plus stupide. Il est le roi du cinéma en France. Il dicte ses volontés à toute l'industrie cinématographique française. Grâce à lui, les Cinéromans portent l'imbécillité jusqu'au fond des campagnes », écrit Robert Desnos dans *Le Soir* en 1928. Au même moment, la revue *Filma* dresse un portrait du même homme en « grand bienfaiteur de la cause nationale », et compare l'effet produit par son arrivée à la tête de la société des Cinéromans au « réconfortant souffle de confiance » qui est passé sur la France lors du retour au pouvoir du Président du Conseil Raymond Poincaré, en 1926. Peu de producteurs français des années vingt peuvent se vanter de provoquer des passions si violentes et si contradictoires...

27 Né en 1867 à Bagnères-de-Luchon, ce *self-made man* souvent caricaturé pour sa corpulence, sa voix tonitruante et son autoritarisme domine le paysage cinématographique français des années vingt. Son modèle non avoué est l'homme d'affaires allemand Alfred Hugenberg, magnat de la presse et propriétaire de la toute-puissante UFA, firme de production et de distribution en situation de quasi-monopole

dans son pays et en position de faire concurrence aux *majors* hollywoodiennes. Comme lui, Sapène est d'abord un patron de presse : directeur général des services du quotidien *Le Matin*, il préside en outre le Consortium des Grands Quotidiens de Paris, qui regroupe les journaux à plus fort tirage de la capitale. Comme lui encore, il comprend l'importance du cinéma, à la fois comme secteur économique et comme enjeu de pouvoir : en 1922, il prend la suite de René Navarre à la direction de la société des Cinéromans, dont il fait l'une des plus puissantes firmes de production de France. Comme lui, enfin, il entretient des rapports étroits avec les milieux du pouvoir en collaborant à la politique de propagande du ministère du Commerce et de l'Industrie en faveur du redressement économique français.

28 Son action à la tête des Cinéromans lui vaut, durant toute la décennie, les louanges d'une presse spécialisée désarçonnée par les déboires du film français à l'étranger et sur son propre marché, impressionnée par cet homme à poigne et peu encline, de toute façon, à critiquer les industriels du cinéma. Dès son arrivée, il entreprend de rationaliser la production de la firme, qui est encore, à cette époque, centrée sur les films à épisodes. Il crée ainsi un département des scénarios pour relever le niveau de ces films. Usant par ailleurs de son influence au sein de la presse parisienne, il instaure le système de la parution, parallèlement à la projection des *serials*, des feuilletons correspondants dans les grands quotidiens de la capitale. Il impose aussi à sa firme une discipline drastique, de manière à établir une programmation annuelle de la production. Surtout, il se lance dans une politique d'expansion destinée à construire une holding à concentration verticale dont l'ambition affichée est de concurrencer les rivaux d'outre-Rhin et d'outre-Atlantique. C'est ainsi qu'il dote, tout d'abord, les Cinéromans de studios en rachetant ceux de Joinville, qu'il fait agrandir et perfectionner de manière à en faire les plus modernes et les mieux outillés de France. En aval, il profite des difficultés financières de la société de distribution Pathé-Consortium, avec laquelle il a passé un accord dès 1922, pour en prendre le contrôle dès 1924. Il dispose ainsi non seulement d'un ensemble de production et de distribution de premier plan, mais aussi d'un réseau d'exploitation, puisque Pathé-Consortium est liée au circuit des salles Lutetia, le meilleur de Paris. Sapène se retrouve ainsi à la tête d'un groupe intégré, capable d'assurer la relève des deux géants fatigués que sont Gaumont et Pathé.

29 Mais cela ne suffit pas à son ambition, qui exige qu'il établisse son emprise sur la corporation. Il se fait ainsi le premier pourfendeur de la concurrence américaine, et l'un des principaux hérauts des producteurs français, qui réclament aux pouvoirs publics un contingentement des films étrangers sur le marché national. En 1925, il tente même de créer sa propre structure corporative, destinée à remplacer la toute-puissante Chambre syndicale française de la cinématographie, en fondant essentiellement son programme d'action sur cette revendication. Il échoue dans cette entreprise, mais lorsque, à la fin 1927, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts Édouard Herriot met en œuvre une réforme du statut du cinéma, Sapène prend à nouveau la tête des partisans du contingentement et se charge de la rédaction des rapports officiels sur ce sujet. En 1928, à l'heure où sa notoriété est à son apogée, il inaugure en grande pompe les studios rénovés de Joinville, qu'il fait visiter aux officiels et à une presse éblouie par tant de munificence et d'organisation. « Nous étions mûrs, paraît-il, pour la dictature et l'on réclamait un chef énergique, l'empereur à pouvoirs absolus qui nous sortirait du sommeil et de la ruine. La majorité se tourna vers Jean

Sapène… », peut-on lire encore dans *Filma* en 1928 : Sapène, ou le héros national au chevet d'une identité française menacée par l'envahisseur yankee.

30 L'homme a cependant ses zones d'ombre, dénoncées par une autre presse. Non seulement ses goûts artistiques sont jugés exécrables par la presse indépendante, mais son caractère ombrageux supporte difficilement la critique. En 1928, il attaque en justice Léon Moussinac pour avoir osé publier dans *l'Humanité* une critique très négative de *Jim le Harponneur*, médiocre film américain distribué par Cinéromans-Pathé-Consortium. La condamnation de Moussinac entérine la puissance absolue des industriels, Sapène en tête, face à une critique indépendante qui ne peut que protester contre cette atteinte à la liberté de la presse, d'autant plus inique, d'ailleurs qu'elle est le fait du directeur d'un grand quotidien. Dans un tout autre registre, et sans, cette fois, que cela se soit su à l'époque, Sapène aurait un temps été soudoyé par Hollywood pour faire cesser sa campagne en faveur du contingentement. Les archives du Département d'État américain recèlent ainsi un rapport révélant que Sapène aurait vendu son silence et celui des journaux qu'il contrôle, en 1926-1927, en échange de l'achat par une firme américaine d'un scénario rédigé par sa femme. Le prix demandé – 150 000 dollars – ayant été jugé trop élevé par cette firme, Sapène reprit de plus belle son combat…

31 Adulé ou détesté, craint ou méprisé, Jean Sapène est non seulement une des personnalités-clés de l'industrie cinématographique française des années vingt, mais peut-être aussi la figure idéale dans laquelle se serait reflété l'espoir de redressement d'une France menacée sur les plans commercial et identitaire. Le Hugenberg français n'a cependant pas réussi à se hisser au niveau de son modèle : la montée en puissance, en 1929, d'hommes comme Bernard Natan ou Louis Aubert, l'échec de la politique de contingentement et surtout l'arrivée du cinéma parlant ont raison de l'entreprise Sapène, qui restera donc indissolublement liée à la France des années vingt.

SAUVAGE André (1891-1975)

32 Né le 12 juillet 1891 d'une famille bordelaise d'origine aristocratique, André Sauvage suit l'éducation stricte des Jésuites. À la mort de son père (Adrien Sauvage, employé de banque de son état), le jeune André, alors âgé de dix ans, intègre le petit séminaire de Larressore (dans les Basses-Pyrénées). En 1912-1913, ses études brillantes le mènent jusqu'à la faculté des sciences de Bordeaux, où il obtient une licence de Lettres. Très doué pour l'écriture, ce qui se verra à travers sa poésie, il décide de « monter » à Paris en 1916. Il travaille d'abord comme employé aux assurances maritimes, puis passe de société en société en tant que commissaire aux comptes. Il se marie en 1918 et commence à se lancer dans une vie artistique.

33 Sous le pseudonyme d'Adrien, ses premiers textes se voient encouragés par André Gide en 1922, il entretient avec ce dernier une correspondance importante jusqu'en 1927. Marc Allégret (proche d'André Gide) fait de Sauvage son professeur de cinéma avant la réalisation de *Voyage au Congo* (1927). La passion que le cinéaste entretient pour la nature, le conduit vers le documentaire. C'est en 1923 qu'il tourne son premier film : *la Traversée du Grépon*. Constituant un véritable exploit sportif dans le massif du Mont Blanc, ce moyen métrage est accueilli par Jean Tedesco au théâtre du Vieux Colombier avec triomphe. Au même titre que Ruttmann, Cavalcanti, Grémillon, L'Herbier, Gance…, Sauvage se voit reconnu et apprécié par l'avant-garde des années vingt. C'est à cette occasion qu'il fait connaissance de Man Ray, avec qui il élabore un projet de film surréaliste nommé *Fugue* en 1928, mais aussi de Robert Desnos et de Max Jacob qui deviendront ses plus fidèles amis. *La Traversée du Grépon*, considéré alors comme le

premier film d'alpinisme, se voit confisqué puis perdu par son distributeur américain. Parallèlement à ses procédures pour récupérer son œuvre et à la poursuite de ses autres projets filmiques, il s'adonne à une autre de ses passions, la peinture. Il suit les cours du plasticien Edouard Goerg et expose ses toiles en 1926 grâce au concours d'Elie Faure qui le soutient.

34 Un an plus tard, *Portrait de la Grèce*, dont on ne connaît plus le montage initial, constitue une grande fresque filmique, truffé de plans d'une beauté indéniable. Ce documentaire avant-gardiste mêle les formes épurées des sculptures antiques aux regards illuminés des moines orthodoxes, le tout illuminé par un soleil méditerranéen éclatant. Ce travail, d'une qualité remarquable et qui fait toute la différence avec les documentaires traditionnels et purement scientifiques, est confirmé par le seul film de Sauvage qui à l'heure actuelle ne soit ni perdu, ni mutilé, ni trahi, *Études sur Paris* (1928). Les longs panoramiques précédemment vus sur les monts grecs laissent la place à des plans courts et rapides, exaltant la dynamique parisienne. Ici, pas de contemplations douces portées par un œil de verre langoureux, mais un *patchwork* de bâtiments, de trottoirs, de corps, défilant les uns après les autres. Sans répit pour le spectateur qui aimerait parfois s'arrêter s'asseoir sur un banc pour apprécier le décor, Sauvage le force à aller plus loin, l'entraînant vers les petites gens, du clochard étonné à l'ouvrier, en passant par la marchande de quatre saisons, et cela en marchant parfois à reculons. Seul le passage du canal Saint Martin le ramène à la douce tranquillité de l'écoulement des minutes sereines. La torpeur du moment, la plongée dans les fonds parisiens fait remonter à la surface la réalité quotidienne du travail des toueurs. Le réalisateur prouve l'existence d'une abstraction pure (avec les prises de vues du canal souterrain subissant les percées blanches provoquées par la lumière extérieure provenant des bouches d'aération) au sein même d'un monde le plus réaliste et matérialiste qui soit. On ne peut s'empêcher de penser que ses magnifiques plans auraient dû constituer les plus belles œuvres documentaires, si l'industrie cinématographique n'avait broyé et réduit en charpie André Sauvage.

35 Un court métrage de fiction, *Pivoine* en 1930, avec Michel Simon dans le rôle d'un clochard (idée reprise par Renoir dans *Boudu sauvé des eaux)* n'aboutit pas à cause de son procédé sonore, Synchronista. Il ne subsiste que quelques rushes.

36 Mais l'entreprise majeure de Sauvage reste *la Croisière jaune*. Ce film commandité en 1931 par la société Citroën, sous des auspices simultanément publicitaire et scientifique (mission archéologique, ethnologique… suivie entres autres par le Père Teilhard de Chardin) va permettre à l'artiste de mettre en œuvre son génie descriptif au cours d'une expédition de Beyrouth à Pékin, traversant l'Iran, la Chine et l'Indochine. Cette réalisation représente pour lui une sorte de consécration, un aboutissement dans sa carrière. Il y travaille sans relâche, recherchant toujours à mettre en valeur les hommes et les paysages, les cultures et les esprits rencontrés à travers cette fabuleuse expédition. Alors que Sauvage est employé par la maison Pathé-Natan, Citroën rachète le film et le remet sans vergogne entre les mains d'un autre cinéaste, Léon Poirier. La tragédie commence. André Sauvage se voit dépossédé de ses images et de son montage. La version de Poirier assassine l'esprit du film d'origine : la mission scientifique se transforme en une vaste publicité Citroën teintée de colonialisme. Pourtant, dans ce qu'il reste du montage d'origine, et en particulier dans une annexe du long métrage intitulée *Dans la brousse annamite*, éclate à chaque instant une exigence plastique, un humanisme attentif caractérisant le style de Sauvage.

37 Découragé par les procédures judiciaires qui n'aboutissent pas, par les trahisons, par le monde du cinéma subordonné à l'argent, le cinéaste se retire avec sa famille. Il s'installe dans l'Eure et Loire et devient agriculteur. Il continue la peinture et l'écriture de poèmes, de romans et de scénarios, mais renonce définitivement à la réalisation de films. Il meurt en 1975 à Paris, très loin de son amour perdu, le cinéma.

Filmographie

38 *La Traversée du Grépon* (1923) ; *Portrait de la Grèce* (1927) ; *Édouard Goerg à Cely* (1928) ; *Rue de Pré aux clercs* (id.) ; *Études sur Paris* (id.) ; *Bibendum* (1929).

SERIALS et films à époques

39 Il faut commencer par rappeler que le film à épisodes ou *serial* peut presque passer pour une invention française. On a coutume de dater la naissance du genre de *The Perils of Pauline*, présenté sur les écrans new-yorkais le 23 mars 1914 et qui est, on le sait, une production de Pathé Film Company, filiale américaine de la firme au coq, la bande ayant été dirigée par le Français Louis Gasnier. (On doit à la vérité de signaler les douze épisodes antérieurs de *What Happened to Mary ?*, produits par la Kinetoscope Company de Thomas Edison à partir d'août 1912 ; mais laissons-là ces questions de préséance). Il est bien connu que c'est pour anticiper l'arrivée sur les écrans français de ces *Mystères de New-York* (titre adopté en France pour le *serial* Pathé, remanié et déjà condensé) que Léon Gaumont demanda à Feuillade de concevoir un « ciné-roman » qui deviendra *les Vampires*, dont le premier épisode sera présenté au Gaumont Palace le 13 novembre 1915, soit trois semaines avant la sortie du film Pathé. On sait aussi que Jasset avait réalisé pour la compagnie Éclair la série des *Merveilleux exploits de Nick Carter* dès juillet 1908, qu'Éclipse avait déjà lancé en 1911 *Nat Pinkerton* et *Arizona Bill*, et que Feuillade, déjà nommé, s'était fait la main en 1913-1914 sur les cinq épisodes de *Fantômas*. Autant que la question de l'antériorité, l'existence de ces films pose le problème de la définition même de ce qu'on appelle « film à épisodes ». Nous y reviendrons.

40 Quoi qu'il en soit, on voit bien que dès l'origine, le film à épisodes français se présente avant tout comme une réaction à l'existence potentielle, puis réelle, du *serial* américain. D'où une question que l'on doit se poser d'emblée : était-il une simple imitation de ce modèle d'outre-Atlantique ? Ou, au contraire, voulait-il proposer une alternative à celui-ci ?

41 Ce débat, latent pendant la guerre, va rebondir avec plus de force dans les années vingt. « Le public français [...] manifeste son dégoût des films américains d'aventures, d'une monotonie incroyable malgré le nombre d'exploits réalisés par ses héros », écrit le chroniqueur de *Mon Ciné*, Pierre Desclaux (n° 64 du 10 mai 1923), auquel répond en écho celui de *Cinémagazine*, Abel Bonneau : « Le *serial* américain, moins rationnel et plus impossible que nos films à épisodes, [est] actuellement plus en défaveur » (n° 30 du 27 juillet 1923). 1923 est une date charnière de l'histoire qui nous occupe, nous le verrons. Les débats se cristalliseront autour de cette période. Mais auparavant déjà, on avait recherché une *voie française* du film à épisodes ; et peut-être le cinéma français des années vingt l'a-t-il trouvée en s'inspirant des traditions narratives venues du XIX^e^ siècle encore vivaces dans le public de cette époque. Le *serial* français a pu ainsi représenter pendant un temps une alternative au modèle dominant qui était en train de se mettre en place à l'échelle de la planète au lendemain de la Première Guerre mondiale.

42 Combien de « *serials* » le cinéma français aurait-il produits dans les années vingt ? Répondre à une telle question est moins facile qu'il n'y paraît. En effet, le décompte est

relatif à la définition que l'on donne du phénomène. Si l'on s'en tient à une définition simple : un film diffusé en au moins deux soirées, et en s'appuyant sur le catalogue actuel le plus fiable, celui de Chirat et Icart, on aboutit à un chiffre de 90 environ sur les 973 titres de la production recensés de 1919 à 1929, donc moins de 10 % de celle-ci, mais en tenant compte de cette considération triviale qu'un film à épisodes n'est décompté qu'une fois sous son titre générique, alors que chacun de ses épisodes possède son propre titre... Pour comparaison, le cinéma américain aurait compté 260 *serials* entre ces mêmes dates, soit environ trois fois plus. Mais, justement, un film à épisodes, ou à parties, ou à chapitres, ou un « ciné-roman », n'est pas exactement la même chose qu'un *serial*.

43 Retenons donc, pour clarifier les choses, les définitions sur lesquelles les historiens sont à peu près d'accord et que formule ainsi Jean-Pierre Jackson. « Une *série* est constituée d'épisodes autonomes de durée variable, mettant en scène des personnages ou des situations communes. Une intrigue complète est développée dans chacun des segments » (lesquels peuvent donc être visionnés indépendamment les uns des autres). Exemple : *Fantômas*. « Un *ciné-roman* est une succession d'*épisodes* (ou *époques*) non autonomes, généralement de durée fixe, mettant en scène des situations et des personnages communs. L'intrigue est continue et les segments [sont] comparables aux chapitres d'un livre ». Exemple : *Rouletabille chez les Bohémiens*. Un *serial* est « un cinéroman à suspense. Chaque épisode [...] s'achève sur une situation très périlleuse, voire mortelle, pour le héros. Cette "chute" dramatique est désignée en anglais par le mot *cliffhanger* ("suspendu à la falaise"). » Exemple : *The Perils of Pauline*.

44 Ne nous cachons pas que cette belle typologie est le résultat d'une clarification après-coup. Si l'on s'adresse aux écrits de l'époque, la plus grande confusion règne entre les termes employés, aussi bien pour désigner le feuilleton que ses sous-parties. Relevons aussi le recours à des termes anglais, qui trahit chez ceux qui les emploient (comme J.-P. Jackson) une vision « nationale » de la répartition des catégories. Les critiques français des années vingt étaient plus scrupuleux dans leur recherche d'équivalents en langue française. Ajoutons, enfin, l'existence des versions condensées des films à épisodes, qui fut une pratique assez répandue (même *Judex* subit ce traitement, en mai 1923), ce qui ne fait que compliquer l'analyse. Réduit à un film unitaire, un *serial* est-il encore un *serial* ?

45 Pour y voir plus clair dans cet imbroglio, il est nécessaire de prendre en considération l'évolution diachronique de la production en parallèle avec la production des discours critiques qu'elle a suscitée.

46 La première période, que l'on pourait appeler « archaïque », est celle du *film en séries* qui va de *Nick Carter* à *Fantômas* (avant la guerre). La formule sera modifiée par la suite, ce qui ne veut pas dire qu'elle cessera complètement d'être productive. En 1920, par exemple, Aubert lance *Nick Winter*, une série en dix épisodes (évidemment démarquée de celle de Jasset) dont les premiers fonctionnent de manière autonome. Plus tard, *Rouletabille* suscitera la réalisation de plusieurs films autonomes dont les deux de L'Herbier en 1930, (en attendant les *Maigret* de la télévision)...

47 La deuxième période est celle du *film à épisodes* proprement dit. C'est la phase « classique », qui s'étend de 1920 à 1925 avec une pointe en 1921 (24 films à épisodes produits en France) et en 1922 (chiffre de production : 14). Calquée sur la technique du feuilleton, la publication du film à épisodes s'appuie d'ailleurs sur la parution conjointe dans la presse (ou sous forme de fascicules) des épisodes en question, selon la technique

inaugurée par *les Mystères de New York* (aux USA, puis en France). Les puristes seraient fondés à réserver le terme à ces film-là. Cela réduirait la filmographie d'autant.

48 En 1923, le genre traverse une petite crise (12 films produits seulement) qui correspond à un débat qui s'ouvre dans la presse. Les milieux professionnels s'inquiètent de l'invasion des productions américaines, mais ils se préoccupent aussi de la médiocrité qu'ils reprochent aux *serials* français. Les critiques des intellectuels contre le genre commencent à les ébranler. Dans un premier temps, ils tentent de prendre la défense d'un genre injustement méprisé ; mais progressivement leur conviction se fait qu'il faut renouveler l'inspiration feuilletonesque en la tirant « vers le haut ». En février 1923, *Mon Ciné*, revue « grand public », lancera une contre-offensive sous forme d'une enquête auprès de ses lecteurs. Il semble en ressortir que le public réclame désormais deux choses : d'abord, un nombre moins élevé d'épisodes ; ensuite, des intrigues plus « vraisemblables », qui se réorienteraient vers le patrimoine littéraire national. Il est difficile de savoir dans quelle mesure cette seconde conclusion n'était pas téléguidée ; mais elle aura un impact indiscutable sur la production.

49 Dans la seconde moitié des années vingt, la production n'atteindra plus les sommets de la première moitié. Après un pic plus modeste en 1925 (11 films), elle décline inexorablement ensuite (4 en 1926, 2 en 1927, 1 en 1928).

50 On peut néanmoins définir une troisième période (qui s'est amorcée déjà avant 1923), celle du *film à époques ou à chapitres*. On parlera alors volontiers de « ciné-roman » ou de « roman-cinéma ». Quelle différence y a-t-il entre « épisodes », « époques » et « chapitres » ? Louis Feuillade lui-même apporte la réponse en 1923 dans un entretien avec Montchanin paru dans *Mon Ciné* le 3 mai 1923 : « Les « époques » ne sont pas les tranches nettement déterminées qui contiennent chacune leur propre exposition et leur propre dénouement. L'» époque » est analogue à l'acte d'une pièce. Trois, quatre ou cinq époques forment un tout et correspondent à une courbe logique qui aboutit au dénouement prévu. On ne saurait ajouter ou retrancher une époque à un film sans nuire à la conception de l'auteur [...] mais je ne sache pas qu'on ait meurtri un ciné-roman en lui retranchant six épisodes »... Le modèle de référence passe ainsi, on l'aura noté, du roman au théâtre. C'est dans cette dernière phase que l'on verra apparaître les versions condensées, jugées sans doute plus conformes à la nouvelle norme dramaturgique ; alors que, dans le même temps, on voit certains revenir au modèle de la « série ».

51 À vrai dire, on parlait déjà en « époques » vers 1921 (*l'Agonie des aigles* de Bernard-Deschamps est en deux époques ou chapitres, *les Mille et une nuits* de Tourjanski est en trois chapitres, *Roger la Honte* de Baroncelli est en 2 époques) mais cela semblait signifier une démarcation par rapport à des films aux subdivisions plus nombreuses, donc une certaine sobriété. Après 1925, le terme de « chapitre » se charge de connotations littéraires (*les Cinq sous de Lavarède* de Maurice Champreux, *le Juif errant* de Luitz-Morat, *Mylord l'Arsouille* de René Leprince, *Fanfan la Tulipe* du même) : il s'applique plutôt à des films en costumes. « Époque » aurait, peut-être, une couleur plus historique : *Un drame sous Napoléon* de Gérard Bourgeois (1921), *le Roi de Paris* de Charles Maudru, *Sans famille* de Georges Monca (1925), *Monte Cristo* de Fescourt (1928).

52 La lecture des titres est instructive : les scénaristes vont chercher leur inspiration dans la littérature nationale. À côté des classiques du siècle dernier : Hugo, Alexandre Dumas, Eugène Sue, Hector Malot, Paul Féval, Michel Zevaco, les cinéastes s'adressent à des auteurs contemporains. Xavier de Montépin (mort en 1902), grand spécialiste du

mélodrame centré sur une victime innocente : *la Joueuse d'orgue* (Charles Burget, 1924), *la Porteuse de pain* (Le Somptier, 1923) ; Georges Ohnet (mort en 1918), peintre du monde frelaté de l'argent : *le Roi de Paris* (Maudru, 1923) ; Jules Mary (mort en 1922), spécialiste des erreurs judiciaires : *Roger la Honte* (Baroncelli, 1922), *la Pocharde* (Etiévant, 1921) ; Pierre Decourcelle (mort en 1926) : *Gigolette* (Pouctal, 1921), *les Deux gosses* (Mercanton, 1924) ; Gaston Leroux, (qui mourra en 1927), père du « detective story » français et maître des atmosphères insolites : *la Nouvelle aurore* (Édouard-Émile Violet, 1918), *Tue-la-Mort* (Navarre, 1920), *Sept de trèfle* (Navarre, 1921), *Rouletabille chez les bohémiens* (Fescourt, 1922), celui-ci étant le plus prolixe des fournisseurs de sujets de films. On retrouve aussi des spécialistes de la génération précédente, comme Marcel Allain, l'auteur de *Fantômas* (*les Parias de l'amour*, 1921), et Arthur Bernède, collaborateur de Feuillade (*Imperia,* 1919 ; *l'Homme aux trois masques*, 1921 ; *Vidocq*, 1922 ; *Surcouf*, 1924 ; *Jean Chouan*, 1925), qui se collent à l'écriture de fresques plus ou moins historiques...

53 Quelles sont les thématiques privilégiées par ces films ? Et dans quelle mesure s'écartent-elles de celles du *serial* américain ? Même un examen superficiel révèle combien elles s'en éloignent. Il y eut peut-être une période probatoire où le ciné-roman français chercha à s'installer dans le film d'action, policier ou d'aventures. Mais il semble avoir trouvé une voie spécifique au long des années vingt. Sociologiquement, la majorité des *serials* français se placent aux deux extrémités d'une sociologie très largement fantasmée : une aristocratie (ou une haute bourgeoisie) plus ou moins décadente et la « pègre », cette dernière s'inscrivant dans la droite ligne de la mythologie des *Mystères de Paris*. Classes fatiguées et classes dangereuses se font face autour de couches moyennes plus ou moins laminées, que le héros représente néanmoins parfois (Rouletabille), mais dont la représentation est plutôt confiée à des comparses (voir les films tardifs de Feuillade comme *Tih Minh* ou *Barrabas*). Les bouleversements provoqués par la Grande Guerre sont à lire « en creux » sous l'enveloppe de ces intrigues rocambolesques.

54 Quant aux thématiques qui soutiennent la narration, elles sont en petit nombre et il serait sans doute possible d'en dresser un catalogue comparable à la *Morphologie du conte* de Vladimir Propp. Il faut dire que les films les empruntent à leur modèle, la littérature feuilletonesque, sans beaucoup les retoucher. L'ordinaire de ces intrigues est constitué d'enlèvements d'enfants, de substitutions d'identité après disparition d'un protagoniste, de trajectoires de déchéance sociale, ou à l'inverse d'ascensions fulgurantes et discutables, de frères ou sœurs séparés que leur destin conduit dans des sphères sociologiques antinomiques, de recherche du père ou de l'enfant disparu... Le drame familial, comme dans le mélo, y tient une place disproportionnée et évidemment symbolique. Le *serial* français emprunte encore au mélodrame son moralisme. Il n'y a qu'à consulter les titres des épisodes : *le Crime*, *le Secret de la tombe*, l*a Justice des hommes*, *le Stigmate*, *l'Expiation*, *la Grâce du roy*, *le Pardon d'amour*... Tout est affaire de péché, de chute et de rachat, de rédemption. Il faut sans doute voir là le trait distinctif d'une culture latine marquée par le catholicisme.

55 Dans le *serial* français, surnaturel et irrationnel occupent une place plus que résiduelle. Voyance, hypnose, apparitions, messages cryptés, encre sympathique, télépathie forment l'ordinaire des grands feuilletons de Feuillade, mais on les trouve aussi chez Gaston Leroux et ses adaptateurs et chez bien d'autres encore. On peut y voir une représentation métaphorique du fonctionnement de la narration elle-même : celle-ci ne se préoccupe guère d'inscrire les événements sous le signe d'une causalité

« rationnelle », et je pense que c'est l'un des points qui éloignent le film à épisodes français du suspense anglo-saxon. D'autre part, cette invasion de l'insolite et de l'irrationnel transcrit des inquiétudes collectives consécutives aux bouleversements de la Grande Guerre. Déjà, pendant la guerre de 1914, le *serial* avait servi de support aux obsessions de complot et des sociétés secrètes. En France, dans les années vingt, elles révèlent (dans une moindre mesure que dans l'Allemagne contemporaine, mais quand même) l'angoisse de révolutions possibles et redoutées. On peut expliquer ainsi la persistance de thèmes comme celui des espions et la rémanence des héros masqués, qui existait déjà dans les années dix (Protéa, Fantômas, Judex, Irma Vep...) mais qui « connait une véritable floraison » dans les années vingt (Jacques Mandelbaum). *Belphégor*, de Bernède et Desfontaines (1926), en exprime la quintessence : « [son] intérêt est de figurer cette confrontation du bien et du mal comme une sorte de compétition dans l'art du travestissement. [...] Son goût des passages secrets, son culte du complot et du camouflage, maintiennent un lien avec une tradition occulte qui évoque l'inclination de la cinéphilie moderne pour les mystères initiatiques et l'apologie de la contre-culture ». Le *serial*, au moment de son extinction, aura la chance de rencontrer l'enthousiasme des Surréalistes.

56 La structure du film à épisodes français repose d'abord sur la soudaineté au sein même de la prévisibilité. Jacques de Baroncelli défendait ainsi, intelligemment, le caractère arbitraire des relances et rebondissements : « Notez que l'imprévu, l'accident surgit souvent de la façon la plus paradoxale. Il n'a cure de règle ou de vraisemblance. Les Anciens le savaient bien. Au milieu de leur vie béate, ils redoutaient la jalousie des dieux... » et d'ajouter : « La fatalité n'est pas le privilège des Atrides ni des tyrans, elle frappe bourgeois, financier, commis, rustre, marchand... » Soudaineté et arbitraire, disais-je, mais non pas imprévisibilité : car le feuilleton repose beaucoup sur le plaisir de l'attendu. Telle rencontre, tel châtiment du traître, telle reconnaissance sont incluses dans le programme narratif de départ, et le spectateur le sait bien.

57 Il faut donc qu'il trouve une autre forme de tension dramatique que celle que le *serial* américain est en train de mettre au point. Celui-ci, nous l'avons dit, est obsédé par la recherche du *thrill* : en conséquence, il se structure sur l'attente angoissée concentrée dans le segment final (*cliffhanger, last minute rescue*). Le film français à épisodes repose sur d'autres structures, du moins dans sa période classique. Le *clou*, d'abord, qui est un *climax* placé non pas vers la fin de l'épisode, mais au centre de celui-ci, ce qui rapproche notre feuilleton de la structure de l'épopée traditionnelle. Les systèmes d'enchaînement, ensuite, qui reposent sur trois procédés principaux : les *relances* ou reprises d'un élément laissé de côté, les *rebondissements* ou inversion de donnée de la situation précédente, les *ouvertures* par introduction arbitraire d'un élément entièrement adventice. La tension narrative n'est pas évacuée pour autant, loin s'en faut, mais elle est d'une autre nature. Ainsi, avant que les versions condensées remanient ce matériau pour le rendre plus conforme au schéma dramatique qui est en train de l'emporter à la fin des années vingt, le film à épisodes français a pu représenter une alternative qui a retardé l'adaptation du cinéma européen aux modèles venus d'outre-Atlantique.

SPARTACUS

58 Le mouvement ouvrier, en France comme dans d'autres pays, cherche très tôt à utiliser le cinéma pour exprimer ses propres idéaux et combattre l'idéologie dominante véhiculée par le cinéma commercial, aux mains des puissances d'argent. Les premières

réalisations connues sont dues au Cinéma du Peuple, société coopérative anonyme de tendance anarchiste, créée en 1913. Une demi-douzaine de films de faible métrage sont alors produits dont la diffusion semble toutefois limitée.

59 Après la Première Guerre mondiale, l'essor du cinéma, les exigences de qualité de la part du public et l'augmentation du métrage des films élèvent beaucoup les coûts de production. D'autres moyens d'action, moins coûteux et plus directs sont généralement préférés par les syndicats et partis politiques. À défaut de pouvoir jouer un rôle dans la production cinématographique, le PC et la CGTU invitent leurs lecteurs et adhérents, surtout à partir du début de l'année 1927, à empêcher ou au moins à perturber la représentation de certains films : *la Grande Parade* (King Vidor), jugé militariste, *Verdun, visions d'histoire* (Léon Poirier), considéré comme chauvin, etc. Sifflets, cris, couplets de l'Internationale retentissent alors dans maintes salles de quartier.

60 Antérieurement, les organisations ouvrières ont tenté à plusieurs reprises d'utiliser le cinéma, mais la rareté, sinon l'absence, d'œuvres propres à soutenir la propagande syndicale et politique limitait l'intérêt de tels efforts qui ont toujours été éphémères. Au cours de la seconde moitié des années vingt, l'organisation de la cinématographie en URSS et le début d'une production régulière et relativement abondante ouvrent au PC de nouvelles possibilités. Tandis que s'établit dans les cercles restreints des ciné-clubs la haute réputation de la cinématographie soviétique, l'idée d'utiliser ces films pour la propagande, tant en direction du prolétariat que des couches moyennes et des intellectuels, fait son chemin dans le PC français et ses diverses organisations. Le critique cinématographique de *L'Humanité*, Léon Moussinac, en est l'un des principaux protagonistes. De son côté, le maire d'Ivry-sur-Seine Georges Marrane, qui a fondé et dirige la Banque ouvrière et paysanne (BOP), a l'occasion de prendre connaissance de la production soviétique au cours de ses voyages à Moscou. Comme il cherche alors à développer les initiatives pour faire fructifier dans divers secteurs économiques les dépôts des clients de la Banque, l'intérêt commercial que peut présenter l'exploitation en France des films soviétiques s'ajoute à la motivation idéologique. De fait, il semble que la fondation de la « Société anonyme cinématographique Spartacus », destinée à atteindre ce double objectif, résulte davantage d'une initiative de Marrane et de la BOP, en concertation avec l'Internationale communiste et avec les spécialistes communistes du cinéma (essentiellement Léon Moussinac et son beau-frère, le réalisateur Jean Lods), que d'une décision longuement réfléchie et discutée au sein de la direction du PC. C'est en juin 1927 que Marrane fonde la Société anonyme cinématographique Spartacus dont le but officiellement déclaré est défini de façon très large : « La création, l'achat, l'exploitation et la vente de toutes salles de spectacles cinématographiques, théâtrales ou autres, ainsi que la réalisation, l'achat, la vente ou la location de films de toutes provenances ». Le capital se monte à un million et demi de francs, divisé en 15 000 actions dont 8 400 sont attribuées en rémunération de ses apports à Pierre Saint-Léger, propriétaire du fonds de commerce du cinéma « Le Casino de Grenelle », dans le XV^{e} arrondissement (86 avenue Émile Zola). C'est en effet cette salle de quartier de 2 000 places qui va devenir le centre parisien des activités de Spartacus. Les actionnaires de Spartacus font partie du conseil d'administration de la BOP et/ou y occupent des fonctions de premier plan ; les capitaux engagés dans la société sont en fait ceux de la Banque. Selon une note de police datée du 1er juin 1928, la direction technique de Spartacus est confiée à Marceau Gitton (administrateur et ancien directeur de la BOP),

profitant de l'expérience que celui-ci aurait acquise en exploitant pour le compte de ses beaux-parents un cinéma rue de Tolbiac, dans le XIII[e] arrondissement de Paris.

61 Le Casino de Grenelle n'est pas exploité immédiatement d'une façon militante, sinon à l'occasion de quelques projections sporadiques, et l'on voit encore à l'affiche au début du mois de mars 1928 des titres comme *Cœur de Viennoise*, *la Rose blanche*, etc., avec accompagnement d'orchestre (huit musiciens) et attractions. L'équipe de Spartacus est, en effet, en train de mettre sur pied une association de type « loi de 1901 », « Les Amis de Spartacus », afin de pouvoir présenter en séances privées des films qui n'ont pas reçu de visa de censure. Cette association, qui est déclarée officiellement le 9 mars 1928, est dirigée par un conseil d'administration de onze membres élus par l'assemblée générale : Émile Dutilleul (président), Pierre Langlois (secrétaire-trésorier), Francis Jourdain, Georges Marrane, Marius Seux, Marceau Gitton, Jean Garchery, Léon Moussinac, Julien Racamond, Armand Pillot, Eugène Galopin. Tous appartiennent au PC, à l'exception de Francis Jourdain qui y adhérera en 1944. Les Amis de Spartacus éditent un journal, *Spartacus*, dont le premier numéro est daté du 15 avril 1928. Le numéro 3 (15 juin 1928) donne la composition, quelque peu remaniée, du conseil d'administration à la tête duquel Jean Lods assume la fonction de secrétaire général et Pierre Langlois la présidence. Les Amis de Spartacus proclament leur intention de lutter contre les « mercantis » du cinéma (« Nous voulons que *l'industrie du cinéma crève* », lit-on en manière de provocation) et d'assurer « la diffusion des hautes œuvres du cinéma français, allemand, américain, soviétique ». Il est clair que Spartacus a l'ambition de toucher à la fois un public ouvrier et les couches moyennes par le biais de la cinéphilie. Bien que cités en dernier, ce sont surtout les films soviétiques non autorisés par la censure qui vont créer l'événement avec *le Cuirassé Potemkine* (S. M. Eisenstein, 1925), *la Mère* (V. Poudovkine, 1926), *la Fin de Saint-Pétersbourg* (V. Poudovkine, 1927), *Octobre* (S. M. Eisenstein, 1927).

62 La première séance des Amis de Spartacus a lieu le 15 mars 1928 en soirée, devant 1 500 spectateurs environ selon les Renseignements généraux, avec *la Mère*, accompagné d'un documentaire, *la Vie en Russie soviétique*. Les autres films soviétiques cités plus haut sont programmés ainsi que *Charles XII*, film suédois de 1925 réalisé par John W. Brunius (qu'il ne faut pas confondre avec Jacques B. Brunius). L'association développe aussi son action en banlieue, en louant pour une soirée des cinémas locaux (malgré les pressions, voire les menaces, exercées par la Préfecture de police sur les exploitants concernés) et jette des ponts en province (Strasbourg, Marseille, Clermont-Ferrand, etc.). Le succès est au rendez-vous puisque l'association peut se prévaloir dès le mois de juin de 10 000 adhérents ; ils seraient en octobre de 15 000 à Paris et 19 000 en province.

63 Spartacus a une existence brillante, mais courte. En octobre 1928, le gouvernement entend mettre fin aux projections, sous le couvert d'associations privées, de films non autorisés. Le mercredi 10 octobre 1928, la police fait savoir aux directeurs de cinémas de Vitry-sur-Seine, Malakoff et Puteaux que les projections qui doivent avoir lieu dans leurs établissements le soir même, sous l'égide des Amis de Spartacus, sont interdites. À Paris, la direction du Casino de Grenelle est avisée le 11 octobre par le Commissaire de police que la séance du soir, qui comporte pour la seconde fois *Octobre*, ne doit pas avoir lieu, sous peine de « mesures coercitives ». Les projections prévues par les Amis de l'URSS sont également victimes d'interdictions. Dans cette affaire, le préfet de police a un allié : le « Syndicat français des Directeurs de théâtres cinématographiques ». En effet, le bureau dudit syndicat a dénoncé lors de sa séance du 3 octobre « la

concurrence faite aux exploitations régulières par des représentations soi-disant privées de films non censurés » [c'est-à-dire n'ayant pas reçu de visa de censure] qui, par leur caractère, « échappent à toutes les taxes qui grèvent les exploitations régulières ».

64 Les Amis de Spartacus poursuivent encore quelque temps leur activité en banlieue et projettent au Casino de Grenelle des films autorisés (*l'Opinion publique* de Ch. Chaplin ; *le Trésor d'Arne*, film suédois de M. Stiller ; *le Voleur de Bagdad* de R. Walsh ; etc.). Puis, Spartacus renonce à toute activité et ses actions sont vendues à un exploitant bien connu sur la place de Paris (un des « mercantis » que dénonçaient les Amis de Spartacus), Marcel Rocher.

65 On peut s'étonner que le groupe Spartacus et le PC qui se montrent habituellement plus offensifs, n'ont eu qu'une réaction assez molle après le coup de force gouvernemental. Certes une pétition circule, mais rien de plus. Il semble qu'il y a deux raisons à cela, l'une économique et l'autre politique, que dévoile un rapport saisi notamment dans le bureau de Pierre Semard, secrétaire du PC jusqu'en septembre 1928 puis membre du secrétariat collectif ensuite, lors des perquisitions effectuées le 24 juillet 1929 au siège du 120 rue Lafayette. Ce document non signé et non daté, a probablement été écrit vers la fin du premier semestre 1928 ou peu après. Il passe en revue les diverses entreprises liées au PC par l'intermédiaire de la BOP et la BOP elle-même. Concernant la société cinématographique Spartacus, il indique que la Banque a dépensé environ un million et demi de francs pour l'exploitation du Casino de Grenelle et que la direction n'envisage pas la possibilité d'en tirer des bénéfices pendant les trois premières années. Plus grave peut-être est la seconde constatation du rapport, selon laquelle la société Spartacus a manqué son but avec l'établissement de l'avenue Émile Zola. « Il fut procédé à cette création afin de procurer un point de rassemblement au Parti, ainsi que pour mettre une salle à sa disposition, attendu qu'il est très difficile à Paris de se procurer des salles pour des réunions. [...] Les camarades se plaignent de ce qu'on n'a pas réussi jusqu'à maintenant à lier un cercle d'ouvriers à ce théâtre, car il se trouve assez retiré. Ils se plaignent, en outre, qu'il soit difficile de présenter des pièces à tendances prolétariennes, le chiffre des auditeurs diminuant à la suite de ces représentations, car les auditeurs sont pour la plupart issus des couches petites bourgeoises. » (Il est probable que « pièces » désigne ici des films car Spartacus n'a pas œuvré dans le domaine théâtral). En conclusion, le document préconise de vendre l'affaire « dès qu'une occasion avantageuse se présentera » À une époque où commence à se dessiner la politique « classe contre classe » lancée par le VI^{e} congrès de l'Internationale communiste réuni à Moscou en août 1928, le PC ne trouve probablement plus d'intérêt majeur à toucher les couches moyennes, d'autant que le Casino de Grenelle a nécessité un assez lourd investissement qui ne semble pas près d'être amorti. Ce n'est pas la fréquentation insuffisante des séances de Spartacus au Casino de Grenelle qui est responsable de l'insuffisance du rendement financier de l'établissement – tout indique au contraire que ces séances remportaient un franc succès – mais leur nombre est beaucoup trop faible. Alors qu'un cinéma de quartier est exploité en principe à raison de 7 à 9 séances hebdomadaires, au Casino de Grenelle Spartacus n'en donne que deux. L'organisation, qui tient à être présente aussi en banlieue et même en province, ne dispose pas des moyens humains et matériels (copies multiples de chaque film notamment) permettant, d'assurer des représentations quotidiennes dans la salle de la rue Émile Zola.

66 L'action du PC en matière de cinéma ne s'éteint pas avec Spartacus. Tandis que la diffusion des films à sujets sociaux et notamment soviétiques, un temps mise en sommeil à la suite du durcissement du gouvernement, reprend progressivement dans les organisations du PC, une coopérative de consommation gérée par les Communistes, la Bellevilloise, ouvre un cinéma dans ses locaux, 25 rue Boyer (Paris XX^{e}) à la fin de l'année 1929. La sortie progressive du PC de sa période sectaire après 1931, la création dans sa mouvance en 1932 des AEAR (Association des Artistes et Écrivains Révolutionnaires), puis de Ciné-Liberté en 1936, ouvriront de nouvelles perspectives tant à la diffusion des films qu'à la réalisation d'œuvres de courts ou longs métrages.

STUDIOS

67 L'évolution des studios en France nous amène à prendre des libertés avec la rigueur du découpage décennal. En effet, les deux moments saillants se situent aux extrémités de la période, très légèrement en deçà et au-delà : entre 1918 et 1923, au lendemain de la Première Guerre mondiale ; entre 1929 et 1931 avec la révolution du « parlant ».

68 À la fin des années dix, les studios français sont poussiéreux et désuets. La guerre a évidemment joué un rôle dans ce délabrement : destructions (des obus de la « grosse Bertha » ont endommagé la « cage de verre » des Buttes-Chaumont), réquisitions, démantèlement des équipes dû à la mobilisation...

69 Mais les raisons profondes de la crise sont ailleurs : elles tiennent à la sclérose de professionnels français enfermés dans des pratiques artistiques et techniques périmées, à la désillusion de capitaines d'industrie comme Pathé et Gaumont qui ne croient plus guère à la viabilité d'une production nationale et surtout au raz-de-marée de la production américaine dont la jeunesse et la modernité impressionnent les spectateurs du monde entier.

70 La paix revenue, la plupart des studios reprennent ou poursuivent leurs activités. Citons les plus importants : à Paris, les Studios Gaumont des Buttes-Chaumont ; à Vincennes, les Studios Pathé de la rue du Bois et de la rue du Cinématographe ; à Épinay-sur-Seine, les studios de l'avenue d'Enghien et de la rue du Mont ; à Montreuil-sous-Bois, le studio de la rue du Sergent Bobillot mis à la disposition des Russes blancs par Charles Pathé en 1920 ; à Boulogne-Billancourt, le Studio de l'Éclipse, rue de la Tourelle ; à Saint-Maurice, le Studio Aubert, rue des Réservoirs, repris par Edmond et Jean Benoît-Lévy en 1919 ; à Nice, le Studio Gaumont dans le quartier de Carras et le Studio Pathé, route de Turin.

71 Les studios, ces grandes cages de verre éclairées principalement par le soleil – la lumière artificielle n'est qu'un complément, n'ont bénéficié d'aucun entretien, *a fortiori* d'aucun investissement. Louis Delluc a plusieurs fois souligné dans ses écrits leur laideur, leur crasse, leur inconfort (serres chaudes l'été, glacières l'hiver). Mais leur défaut majeur réside désormais dans des déficiences fonctionnelles.

72 Le langage cinématographique a considérablement évolué en quelques années : aux « tableaux » des débuts se substitue dorénavant le découpage en plans ; le décor traditionnel filmé frontalement – les toiles peintes en « trompe-l'œil » tendues sur trois cadres de bois disposés à la façon d'un triptyque pictural presque entièrement ouvert – est remplacé par un décor en trois dimensions, construit à l'aide de matériaux rigides, qui peut être filmé à différentes distances et sous différents angles ; la lumière naturelle, au studio du moins, laisse la place à la lumière électrique plus stable, mieux maîtrisable, plus facile à régler et à modeler.

73 Les cinéastes français qui ont fait le voyage aux États-Unis évoquent avec envie les grands studios édifiés autour de New York et d'Hollywood qui sont autant de lieux symboliques de la nouvelle puissance américaine. Le studio de Famous Players-Lasky (Paramount) à Long Island (N.Y.) comporte un plateau de 150 mètres sur 80 exclusivement éclairé par la lumière électrique. Tous les studios américains sont dits « obscurs » en ce sens qu'ils sont entièrement clos et n'utilisent plus les ressources de la lumière solaire.

74 En France, compte tenu du repli prudent des bailleurs économiques, il est hors de question de remodeler les bâtiments vitrés existants. On se contente de mesures de circonstance : on obscurcit les verrières en les peignant en bleu, on développe le matériel d'éclairage électrique – lampes à arc ou tubes à vapeur de mercure disposés en nombre, soit en plafonniers, soit au sol sous forme de « casseroles », diffusant une lumière d'ambiance ; pour les effets, projecteurs sur trépieds, ainsi les tout récents arcs électriques baptisés « sunlights » munis d'un miroir parabolique permettant le réglage du faisceau lumineux.

75 Les quelques initiatives positives et importantes sont le fait de personnalités indépendantes et dynamiques. Dans la région niçoise, Georges et Rose Pansini créent les studios de Saint-Laurent-du-Var en 1919 (ils fonctionneront jusqu'en 1944). La même année, à Nice, Louis Nalpas utilise le cadre de la Villa Liserb, avenue du Brésil, pour tourner *la Sultane de l'amour*. À l'étroit, il rêve de disposer d'un studio plus vaste. Parallèlement, le producteur Serge Sandberg veut introduire un mode d'activité intégré qui suivrait le film de la conception à la diffusion. Les deux hommes, mis en contact par Charles Pathé, s'entendent pour créer la société des Ciné-Studios. Sandberg achète en 1919 les terrains de la Victorine dans le quartier de Saint-Augustin et Nalpas prend en charge la construction et la direction des studios de 1919 à 1921. Ceux-ci connaissent une histoire pleine de rebondissements : location par la société des Cinéromans, installation de Rex Ingram de 1925 à 1930, rachat par Édouard Corniglion-Molinier en 1927 qui cède les studios à la Franco-Film-Distribution en 1928 (transformée en Gaumont-Franco-Film-Aubert en 1930).

76 Dans la région parisienne, Edmond et Jean Benoit-Lévy équipent dès 1920 les Studios de Saint-Maurice qui deviennent les premiers studios obscurs de l'hexagone. En 1923, Henri Diamant-Berger utilise les vastes hangars d'une ancienne usine aéronautique pour édifier les Studios de Billancourt, quai du Point du Jour. Toujours en 1923, un certain Henri Levinski, loueur de meubles et fabricant de décors, installe un autre studio obscur avenue Galliéni, à Joinville, à proximité de l'usine Pathé. Cet équipement sera repris et agrandi par Pathé l'année suivante. Entre 1924 et 1928, on ne compte aucune construction nouvelle hormis une poussière de petits studios sur la Côte d'Azur, dans la banlieue parisienne et à Paris – ainsi le Studio bâti rue Francœur par Émile Natan en 1925.

77 La fin des années vingt connaît par contre de profonds bouleversements. Les deux grands capitaines de l'industrie du cinéma français se retirent des affaires : Léon Gaumont cède la « firme à la marguerite » à la Franco Film en 1928 et en 1929 Charles Pathé vend ses nombreuses sociétés à Bernard Natan. Aux États-Unis, le succès public inattendu du *Chanteur de jazz* (présenté en 1927, commercialisé en 1928) met un terme brutal au cinéma muet. Dès la fin de l'année 1929, la révolution du « *talky* » s'est opérée sur le territoire américain. Le développement du cinéma sonore dans le monde entier nécessite des investissements considérables. Les studios doivent être insonorisés,

pourvus en matériels d'enregistrement coûteux et en éclairage approprié (les arcs électriques provoquent des modulations stridentes intolérables ; ils sont remplacés par des lampes tungstène à incandescence de forte puissance – 500 à 10 000 watts – qui s'accordent bien avec l'émulsion panchromatique dont l'usage se généralise). De grands trusts radioélectriques propriétaires de brevets sonores s'introduisent dans l'univers du cinéma, entraînant avec eux les banques et les milieux d'affaires et remettant en cause les vieilles structures industrielles.

78 En France, la reconversion au « parlant » commence dès 1929 par l'équipement des studios. Les Studios Pathé-Natan qui regroupent Francœur et Joinville sont équipés avec le système R.C.A. Une émanation française du trust européen Tobis rachète le studio de la rue du Mont à Épinay. Gaumont rénove les Buttes-Chaumont et rachète le Studio de Saint-Maurice loué l'année suivante à la Paramount. Trois nouveaux studios destinés au sonore sont construits à Courbevoie : en 1929, le Studio Ciné Alliance de Noé Bloch et Gregor Rabinovitch, place de la Défense, et le Studio Jacques Haïk, rue Armand Sylvestre ; en 1930, le Studio Photosonor créé par C.W. Roberts, quai de la Seine. La même année, Pierre Braunberger et Roger Richebé acquièrent et transforment les studios de Billancourt. Enfin, en 1931, on note l'ouverture des Studios de Neuilly, boulevard du Château. Mais nous sommes désormais dans les années trente et dans l'ère nouvelle du « parlant ».

Billancourt

79 En 1922, Henri Diamant-Berger tourne Vingt ans après. Pour ses décors désormais construits « en dur », le réalisateur utilise le contre-plaqué que lui fournit la Société Art et Industrie située au 50 quai du Point-du-Jour, à Billancourt. Cet atelier de construction de décors, créé par M. Niepce, occupe une toute petite partie des vastes terrains et bâtiments de l'ancienne usine Niepce et Fetterer qui fabriquait des ailes et des fuselages d'avion en contre-plaqué lors de la Première Guerre mondiale. Diamant-Berger profite de la disponibilité de l'immense cour de l'usine pour construire le décor de la façade de Notre-Dame de Paris. Le jeune cinéaste, fort de son expérience américaine, rêve d'installer un studio moderne dans les bâtiments quasi désertés de l'usine. Le succès commercial des Trois Mousquetaires (1921) lui permet de passer à l'action dès 1923.

80 « Niepce [...] m'accorde de grandes facilités pour y installer mon studio, raconte Henri Diamant-Berger. Mallet-Stevens établit les plans avec de nombreuses astuces et des audaces qui nous font passer pour des jeunes fous : nous installons des douches, un restaurant et un foyer pour les artistes qui ne savent jamais où aller quand ils ne tournent pas ; leurs loges sont minuscules et leur présence constante sur le plateau est plus encombrante qu'utile (ce foyer, considéré comme une extravagance, sera supprimé par mes successeurs...). Lorsque j'avais équipé les studios Pathé en 1921, j'avais inventé des lumières en plafonniers glissant sur des rails, idée reprise dans le monde entier. À Billancourt, l'installation d'un véritable « jeu d'orgues » électrique – une commande centralisée de tous les projecteurs – en fera le studio le plus moderne et le mieux équipé d'Europe. » (1977).

81 Henri Diamant-Berger n'a guère le temps de profiter de ces belles installations. En difficulté économique, il doit les céder dès 1924 à Noë Bloch et Simon Schiffrin. Leur société, Ciné-France-Film, s'associe au consortium multinational Westi qui réunit le producteur russe Wladimir Wengeroff et le financier allemand Hugo Stinnes. Quelques films estimables sont tournés à Billancourt : *le Miracle des loups* (1924) de Raymond

Bernard, *Âme d'artiste* (1924-1925) de Germaine Dulac, *le Prince charmant* (1924-1925) et *Michel Strogoff* (1926) de Viatcheslav Tourjansky. Mais la production de prestige du consortium est bien entendu *Napoléon* (1925-1927). Dès 1925 les bâtiments arborent fièrement leur nouvelle dénomination : Studio Abel Gance. Cependant, cinq mois après le début du tournage, le « krach Stinnes » consécutif à la mort de ce dernier (juin 1925) entraîne l'arrêt de la réalisation. Elle reprend sept mois plus tard après la constitution de la Société Générale de Films qui devient propriétaire du film en même temps que du studio.

82 Parmi les autres films muets de quelque prestige tournés à Billancourt, citons *les Nouveaux Messieurs* (1928-1929) de Jacques Feyder, *Gardiens de phare* (1929) de Jean Grémillon et surtout *la Passion de Jeanne d'Arc* (1927-1928), le chef d'œuvre de Carl Dreyer. C'est à l'occasion du tournage de ce dernier film que le directeur technique du studio (et l'inventif collaborateur de Gance pour *Napoléon*), Simon Feldman, met au point le « gril », cette structure métallique à claire-voie qui surplombe le plateau et permet l'accrochage du matériel d'éclairage. L'innovation de Feldman équipera bientôt tous les studios français.

83 En 1930, les Studios de la Société Générale de Films prennent le nom de Studios de Billancourt en devenant la propriété des Établissements Braunberger-Richebé. Le producteur et distributeur Pierre Braunberger et l'exploitant, producteur, distributeur et réalisateur Roger Richebé se sont associés pour acquérir cet ensemble, insonoriser les plateaux et les équiper en matériel d'enregistrement Western Electric. Un nouveau chapitre s'ouvre pour les studios de Billancourt qui vont apporter une riche contribution au cinéma parlant des années trente. Le seul énoncé de leur lieu d'implantation, quai du Point-du-Jour, a déjà un parfum de réalisme poétique...

Épinay-sur-Seine

84 En 1907, une petite révolution secoue le cinéma français : les films ne sont plus vendus mais loués aux exploitants de salles. Les pionniers entament leur mutation : nous voici à l'aube de l'industrie cinématographique. Pathé et Gaumont ont préparé le terrain. La troisième grande firme qui va rivaliser avec le Coq et la Marguerite sera l'Éclair. Le site d'Épinay est riche de nombreux atouts : la proximité avec Paris, les rives de la Seine, des implantations industrielles... Le Théâtre (comme on nommait alors les studios) et l'usine naissent au Château de Lacepède, qui est acquis en avril 1907. Par une brève missive qu'il adresse au Maire de la ville, Charles Jourjon assure vouloir « élever sur la propriété un théâtre vitré modèle [...], usine qui ne fera ni bruit, ni fumée, ni odeur et n'occupera qu'un très petit nombre d'ouvriers » avant de conclure que « c'est une industrie de luxe et d'art ».

85 Une organisation se met en place, permettant une expansion peu commune : on produit fictions, documentaires et actualités. Caméras, studio, et laboratoire sont leurs corollaires. La ville d'Épinay devient alors la scène des premières bandes tirées de la littérature populaire américaine et française, des adaptations littéraires, des films comiques, des films scientifiques puis des premières actualités. Les studios assistent également à la naissance du dessin animé...

86 À Épinay-sur-Seine, la rue est aussi un décor obligé pour mettre en scène de nombreux films auxquels participent les habitants. Les studios d'Épinay, à partir de 1912 esquissent un tournant : il y a moins de films, mais ils sont plus longs et plus ambitieux.

87 On construit des décors moyenâgeux pour *l'Ombre de l'aimée*, on puise les premiers sujets de cape et d'épée pour captiver et émouvoir le spectateur avec Alexandre Dumas

(*la Dame de Monsoreau*, 1913). Chautard tente de créer un style Épinay et adapte pour la première fois Honoré de Balzac (*Eugénie Grandet*), puis porte à l'écran la lutte ouvrière et les problèmes sociaux dans *Gerval, maître de forges* dont la ville d'Épinay, avec ses forges, sert de toile de fond à une intrigue amoureuse.

88 Par ailleurs, de 1911 à 1918, Éclair a dirigé une société pour réaliser des films scientifiques de vulgarisation et promouvoir un genre cinématographique encore récent. Sur le site des usines d'Épinay-sur-Seine, une infrastructure fut installée, permettant de filmer toutes sortes de phénomènes, à travers des étuves, en micro cinématographie où encore en grandeur nature. L'histoire du cinéma est jalonnée de films inachevés, de pertes. Les studios d'Épinay n'ont pas échappé à ces catastrophes volontaires ou non. Ainsi, dès 1910, un autodafé a été célébré aux laboratoires Éclair, une annonce percutante ayant rappelé que « les personnes désireuses d'assister à cette destruction des vieux films trouvent des cartes aux bureaux de l'Union des grands éditeurs [...] une voiture attendra les invités à la gare d'Épinay et les conduira aux usines de l'Éclair où aura lieu l'autodafé ». Cette proclamation met le feu aux poudres. On s'émeut, on se réjouit aussi car détruire des films à cette époque ne paraît être qu'une œuvre de salubrité. Il faudra attendre de nombreuses années pour que l'on s'aperçoive de ces pertes irrémédiables. Hormis ces incendies volontaires, les accidents sont dus, le plus souvent, au danger du film nitrate qui s'embrase en quelques secondes. En 1930, le cinéaste, acteur et producteur Donatien perd dans un incendie au laboratoire Éclair le négatif original de son film *Pogrom* qu'il a tourné avec difficulté. Donatien était un habitué d'Épinay. Il y a tourné, monté et développé un grand nombre de films de 1920 à 1930.

89 La Première Guerre mondiale a provoqué un coup d'arrêt brutal à l'expansion d'Éclair. Au seuil des années vingt, Serge Sandberg, aux commandes de la société, décide de réorganiser la stratégie d'Éclair autour de trois axes.

90 Les studios, bien équipés et servis par des équipes de techniciens remarquables, accueilleront producteurs et réalisateurs. Les laboratoires à la pointe du progrès de la photochimie traiteront des films de plus en plus nombreux selon des techniques de plus en plus sophistiquées. Enfin, des caméras Éclair performantes et perfectionnées apporteront aux professionnels les outils indispensables à leur travail. Il n'est pas étonnant de retrouver à Épinay, dix ans plus tard, un des pôles les plus avancés d'Europe dans la production de films sonores, avec notamment des studios équipés du système Tobis-Klang-Film.

91 La crise profonde issue de la Grande guerre a profondément ébranlé Éclair mais deux hommes, Charles Jourjon et surtout Serge Sandberg croient à la reprise. Ils décident alors, à contre-courant, de se lancer dans un combat commun de défense et de relance de l'industrie cinématographique française. Épinay devient alors un lieu incontournable pour les professionnels. Peu à peu, la ville prend forme et se modèle autour du monde cinématographique. Metteurs en scène, acteurs et autres notoriétés de l'écran se succèdent à Épinay.

92 Avec Charles Jourjon et Serge Sandberg, Épinay s'équipe d'un nouveau studio, celui de la rue du Mont dit « Menchen », du nom d'un industriel autrichien qui y avait installé ses studios en 1913. Tourner à Épinay ne veut pas seulement dire tourner chez Éclair. En effet, la participation des habitants est habituelle pour la figuration. Le cinéma fait donc partie intégrante des habitants d'Épinay qui le vivent au quotidien. Il est à la fois un art, une industrie, un gagne-pain et une distraction. La presse dès 1920 vante les

qualités de la ville et de ses infrastructures : « L'Éclair a aménagé ses locaux d'Épinay avec tout le modernisme qu'exige maintenant la mise en scène cinématographique. Un troisième studio va être ce mois-ci mis à la disposition des cinématographies ; une installation électrique parfaite, un répertoire de décors sans cesse renouvelé donneront satisfaction aux ouvriers de l'art muet et permettront de réaliser les films les plus divers et les plus somptueux. Ces studios situés se trouvent au milieu de parcs qui offrent toutes les ressources nécessaires pour tourner les extérieurs. Voilà les moyens : aux metteurs en scène de défendre le film national ». En 1923, c'est à Georges Clemenceau, qui a quitté la scène politique, de venir à Épinay pour assister au tournage du film *le Voile du bonheur* de Édouard-Émile Violet, dont il est l'auteur du roman. Sa présence est immortalisée par de nombreux photographes et par la presse qui a assisté à la visite du Tigre dans les décors chinois reconstitués. L'année suivante, le célèbre cinéaste Jean de Baroncelli y tourne en partie la première adaptation du roman de Pierre Loti *Pêcheur d'Islande*, avec Charles Vanel dans le rôle de Yann. Certains plans sont pris au bord de la Seine, censée représenter la Lande bretonne... Plus tard, il n'est pas rare d'emprunter le décor de la ville et de ses environs pour un tournage de film au sujet bien éloigné : *la Terre promise* est mise en scène par Henry Roussell de mars jusqu'à l'été 1924. Les intérieurs se font à Épinay : les scènes du ghetto y sont remarquablement rendues. Les extérieurs trouvent leurs paysages dans la campagne environnante, à l'Île Saint-Denis et à Paris : la scène de l'incendie des puits de pétrole est, par exemple, l'un des moments inoubliables de ce film par la qualité de sa reconstitution. De même, l'ancien village des Balkans est fidèlement reproduit dans les plus infimes détails.

93 En 1926, Jean de Mirbel, journaliste à *Cinémagazine*, décrit l'ambiance d'un tournage et célèbre les qualités d'Épinay : « Les jardins qui entourent l'église et la mairie d'Épinay semblent une oasis. Les arbres commencent à bourgeonner, c'est presque le printemps ! Dans ce coin charmant, au milieu d'un petit parc, s'élève le studio Menchen, où s'élaborèrent plusieurs des œuvres qui firent le renom de la cinématographie française. Nous savions que Donatien tournait à ce studio les intérieurs de son prochain film, *Simone*, et nous étions curieux de voir au travail le décorateur, le réalisateur et l'interprète que nous avions applaudi la veille. [...] Sur le plateau même, deux loges spacieuses, confortables (comme c'est rare en France !) ont été édifiées [...] et nous pénétrons dans le studio où s'élèvent quatre magnifiques décors. [...] Il est tard lorsque nous quittons le studio, et Donatien nous dit qu'après un léger dîner, on continuera à tourner, de nuit, jusqu'à onze heures, peut-être minuit, car il faut terminer aujourd'hui les quelques scènes qui restent à réaliser dans ces décors... et nous quittons le studio... » Comme Donatien, les cinéastes apprivoiseront l'atmosphère d'Épinay : il y est plus aisé de réaliser des films en alternant studio et extérieurs sans changer de lieu et en profitant de l'habitude des habitants au monde cinématographique.

94 Peu de temps après, en 1928, ce sera au tour d'André Hugon pour *la Marche nuptiale* avec Pierre Blanchar, de tourner dans le centre ville d'Épinay et d'en extraire tout le charme d'une ville de province : on y reconnaît le magasin de bonbons, l'église, la place, les jardins...

95 Après la séparation entre Charles Jourjon et Serge Sandberg, Éclair redémarre avec la grande transformation technologique du septième art que représente l'apport du son. Les studios d'Épinay-sur-Seine furent, en 1929, à la pointe de cette nouveauté technique en étant les tous premiers équipés en matériel d'enregistrement sonore. La société Tobis choisit certains plateaux des studios Éclair pour installer un de ses trois centres

européens, les autres étant Londres et Berlin. De Jean Renoir à René Clair, les plus grands cinéastes se succédèrent à Épinay.

96 Commencé en muet, le film *le Requin*, réalisé par Henri Chomette (frère de René Clair) a été sonorisé après le tournage en 1929 afin d'être à la pointe de la modernité : le film se termine même à la fin par quelques paroles... Aussitôt, tous les moyens sont mis en œuvre pour obtenir ce que le public attend : entendre parler les stars. La production renaît par la Tobis. De tous les films les plus connus tournés à cette période à Épinay sont les œuvres de René Clair entre 1930 et 1934. Mais d'autres cinéastes renommés sont venus à Épinay pour y réaliser des œuvres qui font désormais partie de notre patrimoine cinématographique : Michel Simon, Edmond T. Gréville, Jacques Feyder ou Jean Renoir.

97 Pendant une quarantaine d'années, la société Éclair était géographiquement située en deux lieux : le groupe Lacepède comportant les plateaux A, B et C totalisant une superficie de 45 000 m^2 et les plateaux D et E, de 18 000 m^2 au groupe Du Mont ainsi que 15 000 m^2 d'espaces extérieurs. Depuis 1907, les infrastructures se sont modifiées en fonction des nouvelles technologies. Désormais subsiste seulement le groupe Du Mont et quatre plateaux (C, D, E, et F) ainsi qu'une superficie extérieure de 4 500 m^2.

98 Bertrand Dormoy, qui a commencé à travailler chez Éclair en 1976, est président-directeur général d'Éclair depuis 1990, a succédé à son père Philippe Dormoy au moment de sa retraite qui était lui-même gendre de Jacques Mathot (qui a dirigé Éclair de 1934 à 1971), gendre de... Charles Jourjon : Éclair est donc une affaire de famille depuis l'origine.

Joinville

99 Baptisés à l'origine « studios Levinsky » (du nom de leur premier propriétaire, fabricant de décors), ces locaux construits en 1923 sont rachetés, un an plus tard, « par Charles Pathé qui les loua pour dix ans à la Société des Cinéromans » (Jean Mitry, 1987). Jean Sapène, directeur général du quotidien parisien Le Matin et de la Société des Cinéromans, fait réaménager le site, afin de le mettre en conformité avec les hautes ambitions qu'il a pour sa compagnie. L'ensemble constitue à Joinville une sorte de triangle isocèle, dont les deux côtés égaux sont bordés, à gauche, par l'avenue Joyeuse et, à droite, par l'avenue du président Wilson, tandis que le troisième côté s'étend le long de l'avenue Galliéni. C'est justement par l'avenue Galliéni que l'on accède au site. Les bureaux de la direction des Cinéromans se trouvent immédiatement sur la droite, à cette position stratégique qui permet de surveiller les déplacements du personnel. Une petite allée les sépare du réfectoire et des loges, dans lesquelles les comédiens sont coiffés et habillés. En empruntant l'artère principale du site, on accède ensuite à un bâtiment réservé à la figuration (qui, donc, ne se mélange pas aux « vrais » artistes), au magasin de meubles, aux ateliers de mécanique et d'électricité et aux garages (contenant notamment quatre camions photoélectriques pour les prises de vues extérieures). Le sommet du triangle est constitué de deux bâtiments de plus de 4 500 m^2 : le premier sert à la fabrication des décors et le second à leur stockage. Il semble que ces deux édifices abritent également les ateliers de couture, de lingerie, ainsi que d'immenses vestiaires où sont entreposés les costumes.

100 Les lieux de tournage se divisent en deux. Le grand studio occupe l'angle inférieur droit du triangle, juste derrière le bâtiment de la direction. Sa superficie atteint 1 200 m^2 (50x24), dont une petite partie est réservée à une piscine de 16 mètres de long sur 12 mètres de large (et 2 mètres de profondeur). La particularité de ce bassin réside dans

son ingénieuse conception : « Dix larges baies vitrées, réparties sur le pourtour, permettent soit d'éclairer l'eau par-dessous, soit de prendre de la galerie même des vues sous-marines, l'éclairage du haut étant spécialement calculé à cet effet » (G.M. Coissac, 1929). Un autre studio, regroupant trois théâtres, de 450, 750 et 875 m^2, se trouve de l'autre côté du bâtiment de la direction, à gauche de l'entrée. L'un de ces trois théâtres est également équipé d'une piscine, de dimensions plus modestes que celle du grand studio.

101 Chaque théâtre a été conçu comme une unité autonome prête à accueillir une équipe entière de tournage. Le metteur en scène peut y trouver tous les aménagements nécessaires à son travail :

102 1° Deux bureaux, un pour lui, l'autre pour son assistant ou son régisseur ; ces bureaux sont munis du téléphone.

103 2° Un laboratoire permettant le chargement des appareils de prises de vues, le développement des photographies et des bouts, pour essais de lumière [...].

104 3° Une salle de projection.

105 De plus, chaque théâtre dispose d'une puissance d'éclairage à la fois variée et considérable : on peut y choisir des projecteurs à arc automatiques ou manuels, de 90 à 300 ampères, des tubes à mercure de toutes dimensions, etc. « Un système d'éclairage par lampes à incandescence, destiné spécialement aux prises de vues avec pellicule panchromatique, complète cette magnifique installation ». Ce matériel est susceptible de fonctionner en toutes circonstances, grâce à l'appoint d'un groupe électrogène de secours.

106 Au cours de l'année 1929, la Société des Cinéromans débute l'édification de deux nouveaux théâtres, au centre du site. Leurs dimensions sont de 20 mètres sur 40 et de 26 mètres sur 50. Le plus grand accueille une piscine supplémentaire. Ces deux théâtres contigus ont la particularité d'être séparés par une cloison amovible. Ils peuvent donc être réunis afin « de faire des prises de vues de 100 mètres de longueur ». Mais ils ne sont pas conçus uniquement à cet effet. En fait, la société manque tout simplement de locaux. Le tournage de *Belphégor*, en 1927, l'illustre parfaitement : l'équipe ne s'installe à Joinville qu'une seule semaine, sur quatre mois de travail, sans doute faute de place suffisante. En effet, la société des Cinéromans loue fréquemment ses théâtres pour des productions extérieures. Ainsi, durant le tournage de *Belphégor*, Henri Diamant-Berger occupe les lieux (avec d'autres cinéastes) pour mettre en scène *Rue de la paix*. Bref, plus qu'un site refermé sur sa compagnie, les studios de Joinville sont donc, à cette époque, un lieu ouvert aux tournages de tous horizons, c'est-à-dire un des outils de production indispensables du cinéma français.

107 L.L.F.

Montreuil

108 Début 1904, Pathé ouvre deux nouveaux studios à Vincennes – où la production était réalisée, jouxtant les laboratoires de tirage, les usines – et à Montreuil où la firme possédait un entrepôt.

109 Montreuil était jusqu'alors attachée aux noms d'Émile Reynaud, inventeur du praxinoscope et de Georges Méliès et la Star Film. C'est là qu'en 1897 le directeur du Théâtre Robert Houdin avait bâti sa « maison de verre ». Zecca prend la tête des studios Pathé de Montreuil avec Nouguet, Gasnier, Heuzé, Velle, etc.

110 C'est l'époque où Méliès est à l'apogée de sa carrière (1902-1906) mais aussi celle où l'on passe de l'artisanat à l'industrie. Les studios se multiplient, à Vincennes d'abord, puis Montreuil, Belleville, Joinville-le-Pont. Il y a sept studios en 1908 avec Nice et Marseille, des « filiales » en Russie, Amérique, Italie, Belgique.

111 Pathé, première maison de production du monde, produit des films, gère des salles, fabrique des appareils (caméras et projecteurs) et de la pellicule. À la veille de la guerre, Pathé Frères représente « un empire décentralisé... Il a abandonné sa prétention au monopole. Sa structure en holding... doit lui assurer un niveau régulier de gains et de dividendes en dispersant les risques financiers... à travers une constellations de « filiales » quasi indépendantes » (Abel). La production diminue et devient accessoire. Abandonné pendant la guerre, le studio de Montreuil n'est pas remis en activité. Après négociation avec Joseph Ermolieff – ancien directeur de Pathé-Russie et qui demeure lié à la maison française à qui il a cédé les droits de distribution de ses films à l'étranger – qui, en 1919, vient négocier son installation en France, le studio désaffecté est loué aux Russes qui s'installent ainsi rue du Sergent Bobillot. Ils créent alors l'une de ces maisons de production indépendante en s'appuyant sur un studio leur assurant l'autonomie, « Ermolieff-Cinéma ». En juillet 1920, Ermolieff signe avec Pathé un bail de location du studio de Montreuil, assorti d'une promesse de vente.

112 Les Statuts de la Société anonyme Ermolieff-Cinéma (capital 1 000 000 de Francs) portent sous le titre « Apports de M. Ermolieff » ce « droit au bail d'un théâtre de prises de vues cinématographiques, sis à Montreuil-sous-Bois, 52 rue du Sergent-Bobillot, concédé par la Société Pathé-Cinéma, et les dépendances dudit théâtre, locaux et terrains, etc. [loyer annuel de 40 000,00 F + 1 000 de charges] en date à Paris du 27 avril 1920... En outre la promesse de vente que la Société Cinéma Pathé a consenti à M. Ermolieff de l'immeuble loué », etc. Au départ d'Ermolieff, Kamenka poursuit la location au nom d'Albatros, en revanche la vente n'a pas lieu.

113 Matériellement parlant le studio de Montreuil n'est ni très vaste ni très moderne. V. Tourjansky dit en 1924 qu'il a été « frappé en France, [par] le peu de commodités que possèdent [les] studios ; en Russie, il y en a très peu, mais ce sont des palais... » Cependant il permet aux Russes qui forment un ensemble cohérent et complet (des vedettes aux metteurs en scène, des électriciens aux décorateurs, maquilleurs, rédacteurs d'intertitres, etc.) d'en tirer des ressources spectaculaires. Le contraste entre les productions de qualité qui en sortent et l'état des lieux suscite régulièrement des louanges dans la presse. Au moment du tournage du *Lion des Mogols,* on trouve une formule qui fera florès : « Petit par sa superficie, mais grand par sa production... » De fait l'Ermolieff s'impose dans plusieurs genres cinématographiques par des décors convaincants et une qualité du travail technique et artistique qui paraît « transcender » l'exiguïté des lieux et la pauvreté des installations. Ce sont les *Contes des 1 001 nuits* de Tourjansky, tournés à Montreuil, qui s'imposent et qu'on exporte aux États-Unis. *Le Chant de l'amour triomphant*, de même offre un festival de décors exotiques qui impressionne. C'est que la pauvreté matérielle si elle est une limitation indéniable est compensée par la cohésion et la compétence de l'équipe technique : « Le studio d'"Albatros" nous offre son refuge d'art, et nous convie à le voir s'animer, tous feux allumés, machinistes qui s'affairent et volière vitrée qui retentit joyeusement de cris d'appellations dans cette douce et chantante langue russe ».

114 Tout le monde insiste sur le contraste entre l'intérieur et l'extérieur : « [...] C'était un quartier pouilleux et l'ensemble ressemblait plus à une usine qu'à un studio de cinéma,

à l'extérieur. Mais à l'intérieur, c'était la féérie » (C. Vanel). « Studio curieux : pour y parvenir, il faut traverser une banlieue sale et boueuse, suivre des rues enfumées et médiocres. C'était grande animation cet après-midi-là au studio. On tournait les derniers intérieurs de *Feu Mathias Pascal* dans un décor très simple... C'est la magie de l'ombre et de la lumière cela » (*Cinémagazine*).

115 « "Le grand-père du cinéma français", ainsi qu'on appelle le studio de Montreuil, a vu naître autour de lui plusieurs petits bâtiments où sont logés les bureaux, les accessoires, le laboratoire, la salle de projection, la salle à manger, etc. Tout cela porte un caractère provisoire car bientôt "Albatros" aura son grand studio moderne, une véritable petite ville près d'une porte de Paris.

116 En attendant l'activité bat son plein dans la modeste verrière... Malgré le progrès évident, c'est quand même avec un peu de tristesse qu'"Albatros" déménagera dans son nouveau studio quand celui-ci sera terminé. » (*id*)

117 En 1926, en effet, alors qu'Albatros a sous contrat trois metteurs en scène (Rimsky, Feyder et Clair), un projet ambitieux de reconstruction du studio à Malakoff est formé. Un terrain de 7 000 m^2 est acquis à cet effet. De ce « grand studio moderne, [...] véritable petite ville près d'une porte de Paris », il ne reste que le plan très audacieux de l'architecte Jean Fidler qui l'apparente à un planétarium et rompt avec la structure en verrière héritée des premiers âges. Puis on envisage sérieusement de quitter Montreuil et de ne plus conserver la formule du studio tel qu'il fonctionne depuis 1920. Des contacts sont pris avec Joinville en juin 1927 pour la location à périodes fixes et l'on envisage d'y déposer une grande partie du matériel. Or le studio de Joinville ne peut abriter le matériel, et la location à périodes fixes s'avère difficile. En septembre néanmoins, le studio est loué.

118 À l'Assemblée générale des actionnaires de mai 1928, la résiliation du bail du studio de Montreuil en juin de la même année, est annoncée par le Conseil d'administration de la Société des Films Albatros car il ne répond plus aux nécessités de la production moderne ; du même coup il octroiera une liberté d'action qui facilitera des accords avec des producteurs français et étrangers et permettra de réaliser des films dans des conditions plus avantageuses.

119 En octobre, Albatros vend les 7 000 mètres carré de terrain qu'elle possède à Malakoff.

120 Le studio qu'on comparait plaisamment à une usine devient une fonderie ; il est conservé jusqu'à nos jours sous cette forme, « redécouvert » en 1995 à l'occasion de l'exposition « Albatros, l'École russe de Montreuil » au Musée de l'Histoire vivante de la ville.