



HAL
open science

De l'avènement du parlant à la seconde guerre mondiale : histoire générale des studios de cinéma en France 1929-1939

Morgan Lefeuvre

► **To cite this version:**

Morgan Lefeuvre. De l'avènement du parlant à la seconde guerre mondiale : histoire générale des studios de cinéma en France 1929-1939. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013. Français. NNT : 2013PA030143 . tel-02905591

HAL Id: tel-02905591

<https://theses.hal.science/tel-02905591>

Submitted on 23 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de thèse, Michel Marie, pour la confiance, la liberté et le soutien qu'il m'a accordés tout au long de cette recherche.

Je remercie également la Cinémathèque Française, en particulier Serge Toubiana, Joël Daire et Laurent Mannoni pour l'intérêt qu'ils ont manifesté et le soutien qu'il ont apporté à cette recherche, en m'octroyant le statut de « Chercheuse associée » à la Cinémathèque Française.

Merci aux archivistes, documentalistes et à l'ensemble du personnel des centres de documentation qui m'ont accueillie, conseillée et guidée dans mes recherches. Merci à Régis Robert et à toute l'équipe de l'espace chercheurs de la Cinémathèque Française, en particulier à Valdo Kneubühler pour sa curiosité, son enthousiasme et sa générosité. Je remercie également Jenny Schneider et Madame da Silva des archives municipales de Boulogne-Billancourt, Aline Damoiseau des archives de Paris, Delphine Masset des archives municipales d'Épinay-sur-Seine, Jean-Marie Bonnafous des Films Régent et Laurence Braunberger des Films du Jeudi. Je tiens à remercier la Fondation Jérôme Seydoux - Pathé et tout particulièrement Stéphanie Salmon, pour m'avoir accueillie si souvent dans leurs bureaux et avoir mis à ma disposition des archives pour la plupart inédites, d'une richesse exceptionnelle.

Je souhaite remercier les personnes qui m'ont soutenue et encouragée à titre divers, par leurs conseils, leurs informations, le prêt de documents ou leur oreille attentive, tout particulièrement : Jean-Pierre Berthomé, Jean-Loup Bourget, Priska Morissey, Laurent Le Forestier, Markku Salmi, Marc Vernet.

Trois décorateurs de cinéma, rencontrés il y a quelques années, ont beaucoup compté dans mon désir de mener à bien cette recherche sur les studios : André Guérin, Max et Jacques Douy. Leur passion pour le cinéma, leur gentillesse et leur générosité m'ont accompagnée tout au long de cette thèse, qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés.

Enfin cette recherche n'aurait pas été possible sans le soutien indéfectible de mes proches. Je remercie en particulier Soizic et Jean-Marie pour leur aide précieuse à tous points de vues. Merci à Louise et Marius qui du haut de leurs six et trois ans, m'ont donné toute l'énergie nécessaire à une telle aventure. Merci enfin à Nicolas, pour tout.

Sommaire

Remerciements	1
Sommaire	2
Introduction	6

Première partie

1929-1930 : Passage au parlant et restructuration des studios français

Introduction.....	22
Chapitre 1 : Etat des lieux des studios français à la veille du passage au parlant	24
1.1 Les studios Gaumont et Eclair : témoins obsolètes d'une puissance cinématographique révolue.....	25
1.2 La Victorine, Billancourt, Joinville et Francœur : les studios de la deuxième génération.....	34
1.3 De Neuilly à Saint-Maurice, de Montmartre à Montsouris : la longue liste des petits studios français.....	60
1.4 1929 : le calme avant la tempête.....	72
Chapitre 2 : 1930, le réveil de l'industrie cinématographique.....	90
2.1 Le réveil du coq et de la marguerite !.....	90
2.2 Les ambitions des nouvelles firmes françaises : Braunberger-Richebé à Billancourt, Haïk à Courbevoie.....	121
2.3 Les Allemands s'installent à Epinay et les Américains à Saint-Maurice	138
Chapitre 3 : Le passage au parlant : bouleversement technique.....	168
3.1 Le lent aménagement des studios français pour le sonore.....	168
3.2 L'ingénieur du son : nouvelle figure des studios.....	194
3.3 Les tâtonnements des premiers tournages sonores.....	205
Conclusion première partie.....	225

Deuxième partie

1931-1933 : le fragile âge d'or des studios français

Chapitre 4 : Silence, on tourne !	231
4.1 Une activité intense	232
4.2 Les multiples activités des studios.....	254
Chapitre 5 : Le studio, creuset des professionnels du 7ème Art	321
5.1 Espace d'apprentissage.....	322
5.2 Espace d'expérimentation et d'innovation	344
5.3 Espace de sociabilité	357
Chapitre 6 : Le studio comme pôle structurant de la vie locale	373
6.1 A Epinay, Joinville, ou Billancourt, impact des studios sur la vie économique locale.....	374
6.2 Le studio pourvoyeur d'emplois pour la commune ?.....	392
6.3 Joinville, la ville-cinéma ?.....	402
Chapitre 7 : l'âge d'or des studios : du mythe à la réalité.....	409
7.1 Le studio : un monde fascinant et difficile d'accès.....	410
7.2 Précarité et faiblesse des rémunérations.....	424
7.3 Des conditions de travail difficiles.....	445
Conclusion deuxième partie.....	458

Troisième partie

1934-1939 : Conséquences de la crise de la production sur l'organisation des studios et la vie de leurs travailleurs.

Chapitre 8 : Impact de la crise sur les travailleurs des studios	465
8.1 Le spectre du chômage au cœur des préoccupations.....	466
8.2 Montée de la xénophobie dans les studios français.....	480
Chapitre 9 : Repenser l'organisation des studios français	499
9.1 Généralisation du système de la location.....	500
9.2 La crise profite aux petits studios.....	521
9.3 Quel modèle de développement pour les studios français ?	538

Chapitre 10 : 1935-1939 : le temps de la lutte, ou l'émergence d'une véritable classe ouvrière des studios.....	559
10.1 La place grandissante des syndicats dans les studios français.....	560
10.2 La grève victorieuse de juin 1936.....	579
10.3 Les acquis de juin 1936 à l'épreuve des faits	596
Conclusion troisième partie	629
Conclusion Générale	631
ANNEXES, SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE.....	642
Annexes	643
Sources	740
Bibliographie	785
Index des noms	797
Index des titres de films	810
Table des matières	818

Abréviations et sigles utilisés :

AD : Archives départementales

AM : Archives municipales

AN : Archives nationales

ASPN : Association Sportive Pathé-Natan

BNF : Bibliothèque Nationale de France

CLCF : Comité de Libération du Cinéma Français

COIC : Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique

FNSAFF : Fédération Nationale des Syndicats d'Artisans Français du Film

Fondation JSP : fondation Jérôme Seydoux-Pathé

SCCF : Syndicat des Chefs Cinéastes Français

SGC : Syndicat Général du Cinéma

SGTIF : Syndicat Général des Travailleurs de l'Industrie du Film

SPFPC : Syndicat des Personnels Français de la Production Cinématographique

SPEF : Syndicat Professionnel des Employés du Film

STPC : Syndicat des Techniciens de la Production Cinématographique

Avertissement : pour faciliter la lecture on trouvera en annexe un glossaire des termes techniques et argotiques utilisés dans les studios durant les années 1930, une fiche récapitulative donnant les noms et adresses des principaux studios, ainsi qu'une fiche technique pour chaque studio et les plans de certains d'entre eux (annexes n°1, 2, 3 & 4).

Introduction

Au printemps 1929, le jeune Henri Alekan qui suit les cours du soir au Conservatoire des Arts et Métiers et rêve de devenir opérateur de prise de vues pour le cinéma, découvre émerveillé les studios de la rue Francœur. Ses premières impressions, sur le tournage du *Collier de la Reine* de Tony Lekain et Gaston Ravel, illustrent bien l'attrait et la fascination de ces espaces de production si particuliers que sont les studios de cinéma :

Pour le néophyte que j'étais, ce fut une révélation. Des gens s'agitaient, allaient et venaient dans la pénombre, accomplissant des gestes dont le sens m'échappait. Et puis brusquement, un mot lancé : Lumière ! Dans le crachotement des arcs électriques, une clarté éblouissante modela le décor, tira de l'ombre la richesse des costumes et des bijoux, la beauté des femmes parées d'un éclat inconnu. Le surnaturel surgissait sous mes yeux émerveillés. J'étais envouté. Sorti du studio, je retrouvais dans la pauvre lueur des réverbères à gaz, la rue Francœur, la rue de la Fontaine-au-But, la rue du Ruisseau, ma rue... La vie était donc si sombre et l'existence si fade, pendant que le cinéma débordait d'activité, de mystérieuses techniques, de raffinements splendides¹ !

A la fois outil technique complexe et lieu féérique, le studio incarne parfaitement cette double dimension, industrielle et artistique, du cinéma. Si, en dépit de leur caractère fonctionnel et sans apparat, ces bâtiments focalisent l'attention des observateurs et suscitent tant de curiosité, c'est qu'ils représentent, dans les années 1930, le véritable cœur géographique, économique et symbolique de l'industrie cinématographique. S'intéresser à l'activité des studios de cinéma, c'est embrasser dans un même mouvement, les dimensions techniques, artistiques, économiques, sociales, culturelles et humaines de la production cinématographique.

A travers une étude générale des infrastructures de production, l'ambition de cette recherche est double. Il s'agit d'une part de mettre en évidence la centralité du studio dans l'organisation de la production cinématographique française des années 1930, mais également de montrer quel a pu être l'impact des évolutions de fonctionnement des studios au cours de la décennie sur les conditions de travail et les modes de sociabilité des

¹ Henri Alekan, *Le vécu et l'imaginaire, chroniques d'un homme d'images*, Paris, édition Source-La Sirène, 1999, p.12.

ouvriers et techniciens du film. Comment les studios français, dispersés et relativement modestes, sont-ils parvenus à relever le défi du passage au parlant, puis à s'adapter à la crise de la production qui frappe l'industrie cinématographique française à partir de 1933-1934 ? Et comment les travailleurs des studios ont-ils répondu aux bouleversements structurels, économiques, sociaux et culturels provoqués par cette crise ? Telles sont les deux interrogations essentielles qui guident et sous-tendent toute cette recherche.

• **Pour une histoire générale des studios français.**

Etudier l'ensemble des studios français entre 1929 et 1939, pourrait, à première vue, donner l'impression d'un sujet extrêmement vaste, voire incompatible avec les exigences d'une recherche approfondie. Loin d'être le fruit d'une indécision ou d'une paresse réflexive, il s'agit d'un choix délibéré qui s'explique par l'état de l'historiographie sur cette question, mais surtout par la nature du sujet. Avec l'arrivée du film parlant, les studios et leurs indispensables équipements techniques prennent une place considérable dans l'organisation de la production. A la fois outils techniques, espaces de sociabilité et lieux de brassage de toutes les catégories professionnelles du cinéma, les studios paraissent incontournables dès lors que l'on s'intéresse à l'histoire économique, technique, sociale ou culturelle du cinéma des années 1930. Pourtant, les historiens du cinéma se sont paradoxalement très peu intéressés à cette question, ou de manière indirecte, pour ne pas dire accessoire. En l'absence d'informations factuelles de base et d'ouvrages de synthèse, il paraissait quelque peu incohérent d'essayer d'analyser un aspect très précis de la question en ignorant tout de la situation globale et des dynamiques qui animent ce secteur durant la décennie. Mais c'est surtout la structure de cette branche de l'industrie cinématographique qui appelle une approche globale.

Contrairement à d'autres pays, notamment les Etats-Unis, dans lesquels quelques grands studios dominant le marché et fonctionnent indépendamment les uns des autres, l'organisation des studios français est beaucoup plus éclatée et complexe. Bien qu'il existe quelques « grands studios » relativement autonomes (principalement ceux de Joinville, Billancourt ou Saint-Maurice), la production française s'appuie largement sur une série de petites et moyennes infrastructures, liées les unes aux autres. Les hommes, les films et parfois même le matériel (camions sonores, travelling, etc.) circulent d'un studio à l'autre formant un véritable réseau. Il convient donc d'envisager le « système des studios français » dans sa globalité. Se focaliser sur l'étude d'un seul studio, non seulement ne permettrait pas d'en saisir véritablement les dynamiques et le mode de fonctionnement,

mais risquerait de fausser l'analyse. Comment comprendre la pression qui s'exerce sur les travailleurs des studios de Joinville au milieu de la décennie, en ignorant les licenciements massifs dans les studios de Saint-Maurice ou d'Épinay-sur-Seine qui mettent sur le marché du travail plusieurs centaines d'ouvriers et techniciens du cinéma ? Comment analyser l'organisation des tournages dans un seul studio, lorsqu'un film peut être tourné en partie à La Victorine en partie aux Buttes Chaumont, avec un appareil d'enregistrement sonore loué aux studios de Billancourt, un chef opérateur venu des studios d'Épinay-sur-Seine et un chef décorateur appartenant aux équipes des studios Pathé de Joinville ? Ce n'est qu'en étudiant l'ensemble des studios français que l'on parvient progressivement à percevoir le mode de fonctionnement de chacun et à comprendre les dynamiques et les évolutions qui se jouent au cours de la décennie. C'est en croisant des éléments épars, en comparant des situations, en établissant des passerelles entre les studios que l'on peut donner un sens à des informations souvent ponctuelles et sans intérêt prises isolément. Cette recherche sur les studios français privilégie une approche systémique et s'apparente d'une certaine manière à la réalisation d'une mosaïque dans laquelle chaque élément pris individuellement n'offre un intérêt que très limité, mais où l'agencement de ces éléments permet de dresser un tableau complet et nuancé de la situation.

Cette approche globale de la question, ne signifie pas pour autant absence de parti pris ou d'axe de réflexion. Si le premier objectif de cette recherche est bien de rassembler des données factuelles, nécessaires à la description des studios, elle ne vise pas à dresser un simple inventaire des infrastructures de production cinématographique dans la France de l'entre-deux-guerres, mais entend analyser leur fonctionnement, leurs évolutions et l'impact de ces dernières sur la communauté des travailleurs de la production. Cette histoire générale des studios français, tout en évoquant certaines questions techniques ou économiques, place résolument l'homme au cœur de ses préoccupations, méritant ainsi le qualificatif d'histoire socio-culturelle. Toutes les questions d'ordre politique, économique ou technique, ne sont abordées ici que dans la mesure où elles ont un impact direct sur les conditions de travail ou le quotidien des ouvriers et techniciens de la production. Ce choix délibéré de placer l'humain et non l'outil ou l'objet réalisé (en l'occurrence le film), au cœur de l'analyse, implique nécessairement quelques renoncements. La question du financement et des coûts de construction ou d'aménagement des studios - qui n'influence pas directement leur fonctionnement - a ainsi été délibérément écartée. Aborder ce sujet, qui s'inscrit nécessairement dans une réflexion plus globale sur les modèles de développement économique de l'industrie cinématographique française, obligerait à

s'éloigner de la problématique principale de cette thèse, centrée sur les liens entre les studios et les travailleurs de la production. Par ailleurs, la situation de chaque studio diffère sur ce point de celle du studio voisin. Chaque structure possède son propre mode de financement et les sommes investies varient considérablement selon la taille des installations, mais également en fonction de leur histoire et leur potentiel initial. Étudier le coût et le financement de la réhabilitation de la cité Elgé au moment du passage au parlant par la toute nouvelle GFFA, ne nous renseigne nullement sur le financement des studios de Saint-Maurice, construits pratiquement de toutes pièces par la société Paramount. Dans ce domaine, l'addition des études de cas particuliers ne permet pas de mettre en évidence un fonctionnement global ou de dégager un modèle spécifique.

Les films eux-mêmes, peuvent paraître étrangement absents de cette étude, ou tout au moins évoqués de manière extrêmement aléatoire et partielle. Mais étudier le fonctionnement et l'activité des studios de cinéma, ne signifie pas écrire une histoire globale de la production française. Il n'est pas question ici de s'intéresser aux films ou à leurs auteurs en fonction de leur influence esthétique ou économique, ou de la trace qu'ils ont pu laisser dans l'histoire du cinéma, mais d'essayer de comprendre le fonctionnement d'un outil de production et de mettre en évidence les dynamiques humaines qui l'animent. Dans cette perspective, *Bibi la purée* de Léo Joannon peut avoir autant d'intérêt que *La règle du jeu* de Renoir. Si certains réalisateurs, étroitement associés à l'histoire et l'activité d'un studio en particulier – comme René Clair à Epinay-sur-Seine, Pierre Colombier à Joinville ou Marcel Pagnol à Marseille – sont régulièrement évoqués, d'autres personnalités majeures, comme Jean Grémillon ou Julien Duvivier par exemple, ne sont citées que de façon anecdotique. Il en est de même pour les acteurs qui donnent pourtant aux studios cet éclat, cette touche de luxe et de mystère qui les rend si fascinants aux yeux du public, mais qui influencent de façon très marginale leur fonctionnement. Les acteurs, connus et inconnus, ne sont donc cités dans cette étude que dans la mesure où leur présence nécessite des aménagements spécifiques d'espace ou d'emploi du temps. Danielle Darrieux, Jean Gabin, Charles Vanel ou Gaby Morlay, n'apparaissent donc qu'en filigrane, au détour d'un développement sur la construction de loges d'artistes, l'organisation du service des costumes ou bien les horaires de tournage. Davantage présents dans les chapitres consacrés aux premières années de la décennie – lorsqu'un certain nombre d'entre eux étaient sous contrat à l'année – leur présence silencieuse irradie et éclaire néanmoins l'ensemble de cette étude. Collaborant quotidiennement avec les techniciens, sympathisant parfois avec les ouvriers présents sur les plateaux, les acteurs – du figurant à

la vedette – sont une composante essentielle de cette petite société des studios. Mais paradoxalement, alors qu'ils représentent la partie la plus visible des professionnels du cinéma, ils n'ont qu'un impact très réduit sur l'organisation et le fonctionnement des studios, qu'ils fréquentent le temps d'un tournage, comme des hôtes de passage.

Pour être pertinente et réalisable, cette étude socio-culturelle du système des studios français doit enfin porter sur une période à la fois riche et assez longue pour percevoir des évolutions, sans être pour autant trop importante, afin d'être suffisamment détaillée et précise, d'où le choix des années 1930. Une analyse sur le temps long, du lendemain de la 1^{ère} Guerre Mondiale à la Nouvelle Vague par exemple, aurait certes été d'un grand intérêt du point de vue historiographique mais n'aurait pu s'inscrire dans le cadre d'une thèse de doctorat, à moins de broser à gros traits un tableau nécessairement approximatif. Les années 1929 à 1939 m'ont semblé intéressantes car elles constituent une entité chronologique cohérente et un temps fondateur dans l'histoire des studios. Le choix de l'année 1929 est dicté par un motif technique évident : le passage au parlant, qui constitue un basculement fondamental dans l'histoire des studios français et marque l'entrée dans une nouvelle ère pour les studios français. Dix ans plus tard, avec l'entrée en guerre de la France le 3 septembre 1939, cette période se referme. Les studios cessent momentanément leur activité durant la « Drôle de Guerre », avant de redémarrer progressivement sous l'occupation, dans un contexte politique, économique et social totalement différent. Entre ces deux dates, les studios français connaissent une période particulièrement riche, faite de bouleversements techniques, de dynamiques économiques contrastées et de mutations sociales profondes, qui marqueront durablement l'organisation des structures de production de l'industrie cinématographique française. C'est en effet le deuxième facteur décisif dans le choix des années 1930, leur caractère fondateur. Du point de vue des installations elles-mêmes, l'avènement du parlant marque la disparition d'un certain nombre de studios emblématiques de l'ère du muet comme le studio Eclipse à Boulogne, le studio de la société Film d'Art à Neuilly ou le studio de Montreuil occupé dans les années 1920 par la société Albatros. A l'inverse l'immense majorité des studios qui voient le jour, ou se développent, avec l'arrivée du parlant, sont ceux sur lesquels la production française continuera de s'appuyer durant plusieurs décennies, studios de Joinville, Saint-Maurice ou Billancourt notamment. Mais c'est également durant les années 1930 que se mettent en place les principaux syndicats de la production ainsi que des réseaux de sociabilité solides entre ouvriers et techniciens du films, qui joueront un rôle décisif pendant l'occupation – à travers notamment la création

du CLCF (Comité de Libération du Cinéma Français) – puis dans les luttes de l’après-guerre contre les licenciements massifs et les accords Blum-Byrnes. Enfin, de manière plus pragmatique, une période de dix ans rendait possible un dépouillement très poussé des archives et de la presse corporative ce que n’aurait pas permis une étude courant sur quarante ou cinquante ans, pour laquelle il aurait été nécessaire d’opérer des choix et un dépouillement parcellaire par sondage.

- **Historiographie balbutiante et sources dispersées : matériaux pour une histoire des studios.**

Le sujet de cette thèse trouve son origine dans un constat, doublé d’une interrogation. Cherchant des informations sur la préparation graphique des films au sein des équipes de décoration des studios français, j’ai été étonnée de ne trouver aucun ouvrage sur les studios, dans lesquels avaient pourtant été tournée l’immense majorité de la production française des années 1930 à 1960. Ce vide bibliographique s’expliquait-il par un manque d’intérêt pour la question ou tout simplement par l’impossibilité matérielle de mener une telle recherche, faute de sources ? Les premiers sondages effectués dans les fonds d’archives des grandes institutions patrimoniales, publiques comme privées, semblaient donner raison à la seconde hypothèse. Au-delà de quelques photos promotionnelles pour la Victorine et de quelques plans de Joinville ou des Buttes Chaumont, les studios français ne paraissaient pas avoir laissé de traces dans les archives, ou du moins ne faisaient l’objet d’aucune classification spécifique. Située à la croisée de l’histoire technique, économique, politique, sociale, esthétique et culturelle du cinéma, la mémoire des studios se trouve en réalité dispersée dans une multitude de fonds d’archives. Eparpillée et cachée sous les étiquettes les plus diverses, elle est pourtant présente et ne demandait qu’à être exhumée. Mener une recherche sur les studios de cinéma en France, c’est donc s’aventurer sur un terrain paradoxalement presque vierge. Contrairement aux studios américains ou britanniques, qui ont fait l’objet de nombreuses études, les studios de cinéma français, dans leur ensemble, n’ont donné lieu à aucune recherche approfondie. Mis à part le livre d’Anne-Elizabeth Dutheil de la Rochère sur les dix premières années de la Victorine, et quelques textes relevant davantage de l’évocation nostalgique d’un monde révolu que de l’analyse historique, aucun ouvrage ne s’est intéressé de manière directe à cette question ni n’a envisagé une approche globale et systémique des studios français. Plusieurs études abordent le sujet sous une facette ou sous une autre : sous l’angle de la technique (Martin Barnier, *En route vers le parlant*) dans sa dimension économique (Jacques Choukroun,

Comment le parlant à sauvé le cinéma français) ou bien esthétique (Max et Jacques Douy, *décors de cinéma, un siècle de studios français*). Certaines études centrées sur une firme ont également inclu les studios dans leur analyse (Jacques Kermabon et André Rossel Kirschen sur Pathé, Philippe d'Hugues et Dominique Muller sur Gaumont ou bien Eric Leroy et Laurent Billia sur Eclair) mais dans la plupart des cas, le studio n'est évoqué que pour appuyer une démonstration sur la puissance économique d'une société, le dynamisme d'une personnalité (Léon Gaumont, Bernard Natan, Serge Sandberg ou Charles Jourjon) ou l'évolution du décor de cinéma. Jamais le studio n'y est étudié en lui-même, jamais il ne se trouve au cœur de la réflexion. La bibliographie sur les studios français est donc extrêmement réduite et ce n'est qu'au prix de nombreux détours par des ouvrages et articles traitant de l'histoire économique, sociale ou syndicale du cinéma, que l'on parvient à réunir quelques informations et réflexions sur l'organisation et le fonctionnement des studios.

Heureusement, les sources sont suffisamment riches et variées pour combler, en partie, les manques d'une bibliographie limitée. La difficulté tient dans ce domaine au caractère éparpillé, éclectique et parfois aléatoire des informations récoltées, qu'il convient de choisir avec soin et d'analyser avec précaution. Cette recherche se base principalement sur cinq grandes catégories de sources : la presse corporative, des documents de production, des archives administratives et syndicales, des témoignages et des archives audiovisuelles.

1°) La presse corporative constitue une source de toute première importance pour constituer un historique détaillé des studios et de leur activité. Relatant semaine après semaine les micro-événements de la profession, multipliant les reportages sur tous les aspects techniques de la production et détaillant avec précision chaque tournage prévu ou en cours, elle offre une véritable radioscopie du quotidien des studios. Certains périodiques particulièrement précis comme *La Cinématographie Française*, *La technique cinématographique* ou *Le Reporter du studio*, ont fait l'objet d'un dépouillement intégral sur dix ans, et permis de constituer la base factuelle nécessaire à cette étude. La presse grand public - *Pour Vous*, *Cinémonde*, *Cinémagazine* notamment – si elle n'apporte qu'exceptionnellement des informations techniques sur les infrastructures, les tournages en cours ou les événements politiques ou syndicaux liés à la production, se révèle pourtant précieuse en ceci qu'elle restitue l'état d'esprit de cette époque et permet de connaître l'opinion des réalisateurs, vedettes ou techniciens de renom sur leurs conditions de travail et la pratique de leur métier. Quelques titres de la presse locale comme *L'étincelle de Boulogne-Billancourt*, *La Gazette de Boulogne-Billancourt* ou *La voix des communes*

(distribuée sur les communes de Joinville-le-Pont et Saint-Maurice) ont également fait l'objet de dépouillements systématiques. Par ailleurs, la consultation des dossiers de presse de la collection Rondel, conservée à la BNF, a permis d'élargir le spectre des titres, avec des articles tirés de *L'intransigeant*, *Comœdia* ou la *Revue de Paris*.

2°) Les archives de production, qu'elles émanent de sociétés privées (comme Pathé ou Gaumont), ou d'individus (producteurs, réalisateurs et décorateurs essentiellement) constituent la deuxième source fondamentale de cette recherche. A travers les budgets des films, les plans de travail, les correspondances ou les comptes-rendus de tournage, se dessine en filigrane toute l'organisation du studio. Certains fonds d'archives conservés à la Cinémathèque Française (fonds Albatros, Lucien Aguetand, Lazare Meerson, Louis Gaumont et Germaine Dulac) et à la BNF (fonds René Clair, Charles Vanel et Léon Barsacq) se sont révélés particulièrement précieux à divers titres (organisation des tournages, contrats de travail, dimensions et équipement des studios, activité syndicale des techniciens, etc.). Mais ce sont au total 25 fonds d'archives, conservés dans ces deux institutions, qui ont été dépouillés avec profit, apportant chacun un éclairage différent sur le travail et la vie des studios. Du côté des fonds privés, si le musée Gaumont ne m'a permis d'accéder qu'à un nombre extrêmement réduit de documents, la fondation Jérôme Seydoux-Pathé m'a en revanche donné accès à des archives d'une richesse exceptionnelle (bordereaux de production, correspondances, fiches du personnel, etc.).

3°) Les archives administratives et syndicales représentent également une source considérable d'informations sur les studios. Les fonds de la Présidence du Conseil et du ministère du Travail relatifs aux questions cinématographiques, conservés aux Archives Nationales, donnent un aperçu assez complet des relations entre les dirigeants de studios, les responsables syndicaux et les pouvoirs publics. A travers les correspondances et les nombreux rapports sur l'état de l'industrie établis à cette période (rapport de Carmoy, rapport Petsche, rapport de la commission Renaitour...), ces fonds d'archives nous renseignent en particulier sur les conditions matérielles et financières de travail dans les studios. Sur cette question, comme sur celle essentielle des mouvements sociaux qui agitent les studios français dans la deuxième moitié de la décennie, les archives syndicales (correspondance, circulaires, projets de loi, et presse syndicale) se sont révélées extrêmement fécondes. Les archives municipales des communes ayant eu des studios sur leur territoire ont permis d'obtenir des précisions sur les dates de construction, plans et dimensions des studios, mais également sur l'impact des studios sur la vie locale en terme d'emploi et de retombées économiques.

4°) La dernière grande catégorie de sources imprimées est celle des témoignages, Mémoires et souvenirs des personnalités ayant occupé, à titre divers, des fonctions dans les studios français de la période. Les témoins les plus loquaces et les plus précis concernant les studios sont sans conteste les techniciens, réalisateurs, chefs opérateurs et chefs décorateurs en tête. Ces souvenirs - consignés généralement plusieurs années, voire décennies après les faits – offrent une multitude d'informations ou d'anecdotes séduisantes qu'il convient toutefois d'utiliser avec la précaution qui s'impose pour ce genre de sources.

5°) Il faut enfin ajouter les sources iconographiques et audiovisuelles. Les photos des différents studios, mais également les photos de tournage, les reportages d'actualité ou les documentaires de l'époque (comme le célèbre *Grève d'occupation*, tourné en juin 1936 dans les studios occupés) ont ainsi permis d'apporter des précisions et parfois d'éclairer la compréhension de documents écrits imprécis ou lacunaires.

• Questions de sémantique et de méthodologie.

Le caractère pluridisciplinaire de cette recherche ainsi que la variété et l'aspect hétéroclite des sources consultées, nécessitent de définir certaines notions clés et de présenter la méthode employée.

En premier lieu, il convient de préciser le terme même de « studio » et les différents sens qu'il peut revêtir. Employé au singulier, le terme désigne communément une infrastructure de production ne comportant qu'un seul plateau (le studio Apollo, le studio Montsouris) mais peut également définir un concept ; le studio est alors entendu comme un ensemble d'infrastructures, d'équipements et de prestations, plus ou moins étendus, au service de la production cinématographique. Au pluriel, le terme désigne des installations comptant au minimum deux plateaux, mais peut prendre une signification plus ou moins large selon les cas. Le terme de studios peut-être entendu à minima au sens de « théâtre de prise de vues ». Il définit alors le ou les bâtiments, dans lesquels sont effectuées les prises de vues, mais également les bâtiments accueillant l'ensemble des services administratifs et techniques : ateliers de construction des décors, magasins de stockage, bureaux de la production, etc. Au sein de cette étude, les espaces de tournage sont désignés par le terme de « plateaux », tandis que celui de « studios » se rapporte à l'ensemble des installations. Par extension, la notion de « studios » peut englober les équipements, les services de production et les hommes qui y travaillent. Cependant, malgré les tentatives françaises de se calquer sur le modèle hollywoodien, on ne parle jamais, en France, de studio au sens de

société cinématographique intégrée (regroupant toutes les branches de l'industrie, de la fabrication d'appareils et de pellicule vierge, à l'exploitation en salle, en passant par la production et la distribution). Par « studios Pathé » - toujours au pluriel – on entend uniquement le pôle de production, établi dans deux ensembles de bâtiments, à Joinville-le-Pont et rue Francœur et non l'ensemble des activités du groupe (usine de tirage, distribution, réseau de salles, etc.). Précisons par ailleurs, que cette étude ne porte que sur les studios capables d'effectuer des prises de vues et disposant d'infrastructures fixes. Les « studios ambulants » - en réalité des entrepreneurs proposant du matériel de prise de vues et les services de quelques techniciens pour des tournages en extérieur – ou les studios de doublage et de synchronisation, qui fleurissent à partir de 1932-1933, ne sont évoqués ici que de façon marginale et n'ont pas fait l'objet d'une étude approfondie.

Le deuxième point à préciser concerne l'expression de « système des studios » qui ne doit pas être entendu au sens anglo-saxon de *studio system*, mais désigne ici un ensemble complexe d'éléments de même nature, fonctionnant en réseau. La notion de *studio system* qui désigne à la fois les méthodes de production et de réalisation mises en place dans les grandes Majors américaines à partir des années 1920 et leur politique d'intégration verticale - qui rassemble, au sein d'une seule firme, toutes les branches de l'industrie, de la fabrication du matériel jusqu'à la projection en salle - n'a jamais connu d'application aboutie et durable en France. L'usage du terme « système » est appliqué ici à l'ensemble des studios français, conçus comme un tout cohérent, composé de structures de productions diverses et complémentaires.

La troisième et dernière précision sémantique porte sur les différents termes utilisés pour désigner le personnel des studios. Loin de former un groupe homogène, ce personnel est composé d'hommes et de femmes affectés à des tâches variées et qui disposent de statuts différents, ce qui rend leur désignation parfois compliquée. Travaillant en collaboration au sein d'un même studio, on trouve en effet des techniciens, des ouvriers, des personnels administratifs, certains engagés à l'année, d'autre pour quelques jours seulement, les uns employés par le producteur du film, les autres par la direction des studios. Afin d'essayer d'y voir plus clair, il convient donc de préciser la signification des termes choisis pour désigner ces différents groupes professionnels. On peut distinguer trois grandes catégories de travailleurs au sein des studios dans les années 1930 : les employés, les ouvriers et les techniciens. Par « employés », on désigne l'ensemble du personnel administratif (secrétaires, standardistes, comptables, coursiers), le personnel de direction (chefs de services, directeurs de la production, directeurs administratifs, directeurs de la

comptabilité) mais également tout le personnel affecté au fonctionnement quotidien du studio (concierges, portiers, femmes de ménage, gardiens). Ils sont engagés directement par la direction du studio et constituent les équipes fixes, présentes tout au long de l'année, quels que soient les aléas de la production. Le terme « ouvriers » désigne le personnel peu qualifié, affecté à la construction et la mise en place des décors, à l'équipement électrique des plateaux et à l'entretien du matériel : les menuisiers, peintres, staffeurs, mécaniciens, machinistes, électriciens, etc. Ils dépendent également de la direction des studios, mais sont payés à la semaine et peuvent être mis à pied lorsque le niveau d'activité baisse, leur nombre peut donc varier d'une semaine sur l'autre. Enfin le terme de « techniciens » est utilisé pour évoquer le personnel de production, chargé de la conception et de la réalisation du film. C'est le groupe de loin le plus hétérogène qui regroupe aussi bien des réalisateurs que des chefs décorateurs, des opérateurs, des habilleuses, des accessoiristes ou des directeurs de production. Contrairement aux deux premières, cette catégorie de personnel est engagée directement par la société de production – qui peut dans certains cas être également la société qui exploite le studio – généralement pour la durée d'un film. Sur la base de cette répartition schématique, il existe de nombreuses exceptions et nuances. Certains techniciens, comme les ingénieurs du son, peuvent dépendre directement de la direction des studios, par ailleurs, au début de la période, de nombreux techniciens sont engagés à l'année par des maisons de production qui peuvent également – ou non – exploiter leur propre studio. De plus, les barrières d'une catégorie à l'autre ne sont pas étanches et il n'est pas toujours facile de distinguer l'ouvrier du technicien. Le peintre, engagé par le studio au sein des équipes de décoration, qui réalise des découvertes ou des miniatures pour les trucages doit-il être rangé dans la catégorie des ouvriers ou dans celle des techniciens ? La couturière du studio, qui gagne moins qu'un machiniste mais réalise les costumes des petits rôles ou des figurants, est-elle considérée comme une ouvrière ou comme une collaboratrice de création ? Cette variété de métiers, de situations et de statuts rend difficile l'usage d'un terme unique pour désigner l'ensemble du personnel. L'expression « salariés », laisserait supposer que toutes les personnes travaillant au studio bénéficient d'un salaire fixe et régulier, versé par un même employeur, ce qui n'est pas le cas. Celui d'« employés » risquerait de provoquer une confusion avec la première catégorie, qui regroupe les personnels administratifs. J'ai donc décidé de retenir l'expression plus neutre de « travailleurs des studios », même si dans la terminologie syndicale de la deuxième moitié de la décennie, le terme « travailleurs » a tendance à désigner implicitement les catégories ouvrières des studios. D'une manière

générale, j'ai essayé de préciser le plus souvent possible à quel groupe ou catégorie de personnel je me réfère afin de lever toute ambiguïté.

Il convient enfin de décrire la méthodologie retenue pour mener à bien cette étude. En l'absence d'ouvrage de synthèse et de toute donnée statistique sur la question, il m'a fallu procéder de manière empirique et commencer par établir un socle d'informations solide sur lequel appuyer mon analyse. Dresser la liste des studios français en activité durant les années 1930 est relativement aisé, mais ne permet bien évidemment pas de se faire une idée précise ni de leur niveau d'activité, ni de leur importance réelle à l'échelle de la production nationale. Il était donc nécessaire de connaître pour chaque studio le nombre de films tournés, mais également les dates de tournage, la composition des équipes techniques et artistiques des films et de rassembler un maximum d'informations sur les décors, les dates et lieux de tournage des extérieurs ou la durée de préparation du film. En dépouillant la presse corporative, en particulier *La Cinématographie Française* et en recoupant - quand cela était possible - les informations avec d'autres sources (bilans annuels de production de certaines firmes, archives de production, catalogues de films, Mémoires de techniciens, etc.), j'ai pu constituer une importante base de données et dresser un tableau de l'activité de l'ensemble des studios entre 1929 et 1939. Ce recensement précis de l'activité de chaque studio, m'a permis de mettre en évidence les disparités existantes entre eux, les évolutions de certaines structures et les dynamiques globales qui se dessinent sur dix ans. Au-delà des tournages, cette base m'a donné la possibilité de retracer des parcours de techniciens, d'évaluer leur mobilité et de mettre en lumière les liens pouvant exister entre certains studios ou bien entre un producteur et un studio.

Au cours de cette longue collecte d'informations ponctuelles et éparses, je me suis trouvée confrontée à plusieurs difficultés et à la nécessité de faire des choix. Le premier obstacle – qui n'est pas propre à cette recherche sur les studios mais concerne tous les historiens travaillant sur la production cinématographique d'avant 1945 – est lié à l'absence de données chiffrées sur le sujet. En 1932, Marcel Colin-Reval, rédacteur à *La Cinématographie Française*, se lamente du peu de soutien que lui manifestent les professionnels du cinéma dans sa quête pour réunir et publier « des chiffres exacts sur l'activité de notre industrie » et déplore qu'aucune institution n'ait, à cette date, compris la nécessité d'établir les bilans

chiffrés précis de la production nationale². Malgré les efforts manifestes de cet hebdomadaire pour combler cette lacune, les informations sur le nombre de films tournés par studio s'avèrent non seulement rares, mais surtout très incomplètes. Il a donc fallu procéder au cas par cas, film par film, semaine après semaine pour tenter d'établir un premier panorama de l'activité des studios. Bien que l'utilisation des installations ne se limite pas au temps de tournage, j'ai décidé de retenir dans cette base les dates de début et fin de tournage qui correspondent au temps d'occupation des plateaux. La durée de préparation du film, tout comme la phase de montage ou de synchronisation étant très variable d'un film à l'autre et rarement précisée dans la presse, il paraissait plus sûr de s'en tenir au temps de tournage, ce qui n'empêche pas de prendre en compte les informations complémentaires sur l'occupation des studios, lorsqu'elles existent. En ce qui concerne l'année retenue pour chaque film, j'ai choisi de prendre en considération la date de début de tournage. *Nuit de feu* de Marcel L'Herbier par exemple, dont le tournage se déroule au studio de Joinville du 14 décembre 1936 au 30 janvier 1937, est donc comptabilisé dans l'année 1936.

Malgré les efforts déployés afin d'établir une base de données la plus riche et la plus précise possible, elle reste inévitablement incomplète et comporte un certain nombre d'approximations. Les sources utilisées ne sont tout d'abord pas exemptes d'erreurs et on trouve régulièrement dans *La Cinématographie Française* des incohérences sur la chronologie des tournages. Par un recoupement systématique des sources de nombreux doutes ont pu être levés, mais certains cas restent en suspens. Si l'on peut, dans bien des cas, rectifier des informations erronées, il est impossible de mettre au jour les nombreux tournages passés totalement sous silence. Il existe en effet toute une « production invisible » qui alimente les studios sans laisser de traces. Il s'agit principalement des tournages de courts-métrages, largement sous-évalués dans la presse, mais également de tous les travaux de doublage, synchronisation de documentaires, réalisation de films-annonces et autres essais d'artistes qui ne sont pratiquement jamais évoqués. Malgré le caractère lacunaire des informations récoltées sur ces activités, il me paraissait absolument nécessaire de les intégrer à cette base de données. Ne prendre en considération que la production des longs-métrages de fiction n'aurait eu aucun sens dans le cadre d'une réflexion sur l'activité globale des studios. En dépit de l'inévitable marge d'erreur qu'ils comportent, les chiffres de la production, cités dans cette thèse, proviennent donc - sauf

² Marcel Colin-Reval, « Statistiques sur le cinéma français », *La Cinématographie Française*, n°699, 26 mars 1932, p42.

mention contraire - de cette base, spécifiquement établie pour les besoins de cette recherche.

Les informations concernant les tournages ne sont pas les seules à pâtir de carences évidentes. Malgré l'abondance et la variété des sources dépouillées, certains éléments d'information font cruellement défaut. Il n'est pas toujours aisé de reconstituer les organigrammes des principaux studios, les effectifs et parfois l'agencement des bâtiments eux-mêmes, restent, dans certains cas, très imprécis. La documentation disponible n'étant pas liée à l'importance des studios mais aux vicissitudes de leur histoire, certains studios, pourtant très actifs, n'ont laissé pratiquement aucune trace, je pense notamment aux studios de Neuilly, aux studios de Jacques Haïk à Courbevoie ou aux studios François 1^{er}. Ces inévitables manques n'empêchent toutefois pas de dresser un tableau d'ensemble, relativement détaillé, qui révèle la richesse et la complexité de ce sujet de recherche.

• Une approche en trois temps

Sur une période de dix ans, il paraissait difficile de ne pas établir de périodisation et d'englober la variété des situations dans un même mouvement. Parallèlement, l'étendue du sujet ne permettait pas pour chaque période déterminée, de passer en revue tous les aspects de la question. J'ai donc décidé d'adopter une organisation à la fois chronologique et thématique.

La première partie, qui couvre les années 1929 et 1930, aborde la question du passage au parlant en privilégiant une approche descriptive des installations. Sur quels studios la production française peut-elle s'appuyer pour se lancer dans la révolution du parlant ? Certains semblent sur le déclin, d'autres en pleine expansion, tandis que quelques installations somnoient en attendant une relance de la production. Il s'agit dans cette première partie de dresser un tableau de la situation en 1929 et de montrer quelles sont les modifications matérielles et techniques, mais également les dynamiques économiques qui ont modelé le nouveau paysage des studios français à l'aube de la décennie.

La deuxième partie, en s'appuyant sur les années 1931-1933, s'attache à mettre en lumière le fonctionnement des studios, à déterminer le niveau d'activité de chacun, mais également à montrer les disparités existantes d'un studio à l'autre. L'étude de la production et les dynamiques professionnelles qui animent les studios et leurs environs, sont au cœur de cette deuxième partie, qui correspond à la période la plus prolifique et la plus intensive de la décennie en matière de tournages.

Enfin la troisième partie, de loin la plus longue chronologiquement puisqu'elle couvre la période 1934-1939, considère les studios sous l'angle des revendications sociales des travailleurs. Premières victimes des grandes faillites des années 1934-1935 et de l'éparpillement des moyens de production, les ouvriers et techniciens du film doivent faire face à une dégradation importante de leurs conditions de travail et de rémunération. Dans ce contexte de crise, le studio se transforme progressivement en espace de revendications et les luttes sociales qui agitent la deuxième moitié de la décennie, contribuent à l'émergence d'une véritable classe ouvrière des studios, de plus en plus consciente de son unité et de son pouvoir.

Cette approche en trois temps, ne prétend pas fixer des bornes chronologiques étanches. Il n'y a pas de césure franche entre 1930 et 1931 ou entre 1933 et 1934. La crise de la production qui se matérialise dans les studios à partir de 1933-1934, est déjà en germe en 1932 lorsque la production des grands studios de Joinville ou Saint-Maurice commence à montrer des signes d'essoufflement. De la même manière, le chômage, qui s'aggrave à partir de 1934-1935, est loin d'être absent des préoccupations des techniciens en 1931 ou 1932. L'analyse des conditions matérielles et techniques de tournage, proposée dans la deuxième partie pour les années 1931-1933 est toujours valable, à quelques détails près, en 1938 ou 1939. De même, l'impact de certains studios sur la vie économique locale, étudié en début de période, s'exerce selon des modalités identiques vers la fin de la décennie. Il existe indéniablement des éléments de continuité et des passerelles d'une période à l'autre, tout comme les considérations d'ordre technique, social ou culturel se mêlent inextricablement pour créer une dynamique propre à chaque studio.

PREMIERE PARTIE

1929-1930 : PASSAGE AU PARLANT ET RESTRUCTURATION DES

STUDIOS FRANÇAIS

Introduction

Cette première partie, consacrée à la période de transition entre cinéma muet et cinéma parlant, est conçue comme une sorte de tableau préliminaire, un socle informatif sur lequel s'appuyer pour comprendre les évolutions et les dynamiques en jeu tout au long de la décennie. Il s'agit d'apporter ici des informations élémentaires sur la localisation des studios, sur leur superficie, leurs infrastructures, leurs caractéristiques techniques, mais également de mettre en évidence leurs héritages et les nouvelles dynamiques qui les animent à l'aube du parlant. S'agit-il de studios anciens ou récents ? On-t-il joué un rôle important dans la production française à l'époque du muet ? Le passage au parlant constitue-t-il une rupture importante dans leur histoire ou une simple adaptation technologique ? Autant de questions qui permettent de mettre en évidence la variété des situations et de mieux comprendre le fonctionnement de certains studios mais surtout d'éclairer les rapports de complémentarité ou de concurrence qu'ils entretiennent et leurs évolutions au gré des mutations économiques et sociales qui agitent la production cinématographique des années 1930.

Le premier chapitre entend donc dresser un état des lieux de la situation des studios français à la veille du passage au parlant. L'inventaire des studios en activité en 1929 (en écartant les studios qui ne parviendront pas à franchir le cap du passage au parlant et fermeront définitivement leurs portes dès 1930) met en évidence plusieurs catégories de studios. Ceux conçus avant la Première Guerre mondiale d'une part et ceux conçus lors de la seconde vague de construction au début des années 1920 d'autre part. Mais parmi ces deux grandes catégories, on doit distinguer les grands studios ayant une activité régulière et intégrant des services annexes organisés et compétents (service de décoration, stock de costumes, salles de montage, etc.) des petits studios qui ne possèdent généralement qu'un modeste plateau, peu ou pas de services annexes et ne peuvent donc pas fonctionner de manière autonome. Quels que soient leur histoire et l'ampleur de leurs infrastructures, tous les studios de cet ensemble hétéroclite se trouvent pareillement frappés par la crise de production qui accompagne l'agonie du film muet. Au-delà des infrastructures, la situation des travailleurs du film est également étudiée en cette année 1929, particulièrement délicate pour les ouvriers et techniciens des studios français.

Le deuxième chapitre s'attache à mettre en évidence le rôle dans la réorganisation des studios de l'hexagone, des six grandes sociétés qui relancent la production française à partir de 1930. Qu'il s'agisse de sociétés françaises anciennes et largement restructurées comme Gaumont ou Pathé, de nouvelles maisons de production comme les Etablissements Braunberger-Richebé ou les Etablissements Jacques Haïk ou de firmes étrangères comme les sociétés Tobis ou Paramount, toutes ont en commun d'avoir placé le studio au cœur de leur politique de développement. Certaines ont fait le choix d'une production intensive, d'autres ont décidé d'ouvrir largement leurs portes aux producteurs indépendants, mais au-delà de stratégies et de styles très différents, ces six sociétés ont impulsé une nouvelle dynamique à la production hexagonale et profondément remodelé le paysage des studios français.

Sans chercher à privilégier l'étude d'un studio en particulier, mais en s'appuyant sur une série d'exemples précis, le chapitre trois envisage enfin cette période de transition sous l'angle de la technique en détaillant la nature des aménagements apportés aux studios et en appréciant l'impact de l'arrivée du film parlant sur les techniques de tournages et plus largement sur l'organisation du travail dans les studios. De la délicate intégration de l'ingénieur du son dans les équipes, aux défaillances techniques du matériel en passant par la réorganisation nécessaire des méthodes de travail afin d'observer un silence absolu sur les plateaux, les premiers tournages sonores se sont souvent révélés complexes et délicats, provoquant parfois une certaine nostalgie du cinéma muet dont on vient à regretter la légèreté et la fluidité.

Chapitre 1

Etat des lieux des studios français à la veille du passage au parlant

Si à la fin des années 1920 le cinéma français semble avoir atteint une forme de maturité et se distingue par son caractère avant-gardiste, il n'en est pas de même concernant ses outils de production. Alors que le développement fulgurant des studios hollywoodiens suscite intérêt et curiosité, la modernité et la notoriété du cinéma français repose davantage sur le nom de quelques réalisateurs ou œuvres célèbres que sur la performance technique de ses studios. En effet, si les cinéphiles de l'époque placent René Clair, Marcel L'Herbier ou Abel Gance aux côtés de David W.Griffith, Cecil B. De Mille ou Charlie Chaplin dans leur panthéon cinématographique, ni la cité Elgé de Léon Gaumont, ni même les tout nouveaux studios des Cinéromans de Jean Sapène ne peuvent rivaliser dans l'imaginaire collectif avec les déjà mythiques studios de Paramount, ou ceux non moins célèbres de Warner ou MGM.

Mais s'ils n'occupent qu'une place limitée dans les histoires du cinéma, comme dans les représentations collectives, les studios français n'en jouent pas moins un rôle important et même croissant dans l'organisation de la production cinématographique hexagonale. Le décorateur Lucien Aguettand, estime que la superficie totale des studios français est passée de 2832 m² (pour 13 plateaux) en 1914 à 12 105 m² (pour 24 plateaux) en 1929³, mettant en évidence l'incroyable dynamisme de ce secteur durant les années 1920. Ce premier chapitre vise donc à retracer brièvement les étapes de construction des principaux studios et à proposer un état des lieux des infrastructures de productions dont dispose le cinéma français à la veille du passage au parlant. Cet inventaire s'avère indispensable pour comprendre les dynamiques à l'œuvre dans cette période charnière des années 1929-1931 et mesurer l'ampleur des bouleversements occasionnés par le passage au parlant. La France a connu depuis le début du siècle deux grandes vagues de construction de studios. La première, autour des années 1905-1908 alors que le cinéma français, en pleine expansion, occupe une place de premier ordre sur le marché mondial, la seconde au début des années 1920, en pleine crise de la production. Sur la douzaine de studios existants en 1914, seuls les studios Gaumont des Buttes Chaumont et les studios Eclair d'Epinais sont

³ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lucien Aguettand, 171 B 10, « Tableau récapitulatif de l'évolution des studios de 1896 à 1979 ». Les chiffres de Lucien Aguettand se montent à 21 440 m² pour 50 plateaux à la veille de la Seconde Guerre mondiale.

encore en activité en 1930, les caractéristiques techniques de ces premiers studios vitrés étant peu compatibles avec les nouvelles exigences du cinéma sonore et parlant. A l'inverse, la grande majorité des studios construits après-guerre, en dépit de leurs disparités, réussirent, avec plus ou moins de succès et au prix d'aménagements parfois très importants, à franchir l'étape du passage au parlant. Parmi eux les studios de Joinville, Francœur, Billancourt et de la Victorine sont les plus importants. Autour de ces six principaux ensembles, gravitent toute une série de petits studios dont l'activité modérée et souvent éphémère a laissé très peu de traces dans les archives. Certains, comme le petit studio de la place Clichy réussirent à maintenir une activité modeste mais constante durant les années 1930, d'autres disparaîtront comme le studio des Cigognes ou le studio Apollo, ou bien se reconvertiront dans les travaux de doublage et de synchronisation comme le studio Gaston Roudès de Neuilly.

1.1 Les studios Gaumont et Eclair : témoins obsolètes d'une puissance cinématographique révolue.

Contrairement aux grands studios de la côte ouest des Etats-Unis, érigés pour la plupart au lendemain de la Première Guerre mondiale, de nombreux studios français en activité en 1929 sont de construction ancienne la plupart ayant vu le jour dans les années 1905-1908, les investissements réalisés durant les années 1920 en vue de leur modernisation restant d'ampleur limitée. Si les théâtres de vues Gaumont, Pathé ou Eclair étaient réputés au début du siècle pour la qualité de leurs équipements, cette gloire paraît bien lointaine à l'observateur de 1929 et leur obsolescence semble renforcée par la rapidité des évolutions techniques de l'industrie cinématographique.

1.1.1 La cité Elgé : vieille dame du cinéma.

- **Le premier studio Gaumont.**

Lorsque Léon Gaumont érige sa « cathédrale de verre », au cœur de la Cité qui porte son nom en 1905, à une époque où de nombreux films sont encore tournés en plein air, cet

imposant édifice a de quoi étonner et susciter l'admiration. D'une surface de plus de 1 000m² et couvert d'une immense verrière dont la surface vitrée dépassait alors 1 800 m², le studio des Buttes Chaumont se targue d'être, jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale, le plus grand studio du monde. Largement inspiré du studio construit à Montreuil par Georges Méliès dès 1897, le nouveau théâtre Gaumont se démarque par son gigantisme et devient rapidement un modèle de référence pour les firmes concurrentes qui décident d'ériger leur propre studio dans la deuxième moitié des années 1900⁴.

D'une longueur de 45 mètres (dont 20 mètres pour la scène) et mesurant jusqu'à 34 mètres de hauteur en son point le plus haut, le nouveau studio Gaumont souhaite frapper les esprits et devenir le symbole d'une firme en pleine expansion. Mais au-delà de ses dimensions hors-normes pour l'époque, sa modernité réside dans la sophistication de sa machinerie de scène, et surtout dans le recours à un éclairage électrique de forte puissance. Là où la plupart des studios se contentent de la lumière du soleil, orientée et tamisée tant bien que mal par un jeu de vélums, le studio Gaumont dispose dès 1905 d'un groupe électrogène à vapeur d'une puissance de 16 500 Watts qui alimente un jeu de projecteurs et lampes à arc, permettant de tourner quels que soient les caprices du temps. Par ailleurs le studio est équipé d'un ventilateur de 2 mètres 50 de diamètre destiné à rafraîchir l'atmosphère étouffante qui règne sous la verrière en plein été, ainsi que d'un système permettant de recycler la vapeur d'eau produite par le groupe électrogène et chauffer ainsi le studio durant les mois d'hiver⁵.

● Les aménagements entrepris entre 1905 et 1929.

Pour compléter ce dispositif et venir en appui à une production croissante, sont créées, dans les années qui suivent la construction du studio à proprement parler, toute une série de dépendances et bâtiments annexes. La chronologie de ces aménagements reste assez floue mais d'après Noëlle Giret, des loges (construites en sous-sol), un atelier de construction des décors et plusieurs magasins de stockage pour les meubles, accessoires et costumes ainsi qu'une ménagerie sont aménagés avant le départ d'Alice Guy aux Etats-Unis

⁴ Les années 1907-1908 voient notamment sortir de terre les studios des firmes Eclair (avenue d'Enghien à Epinay-sur-Seine), Eclipse (à Boulogne), Lux (Boulevard Jourdan à Paris), Film d'Art (14, rue Chauveau à Neuilly-sur-Seine). Concernant les studios français d'avant 1914, voir l'article de Laurent Mannoni « Les studios Pathé de la région parisienne 1896-1916 » dans Michel Marie et Laurent Le Forestier *La firme Pathé-Frères 1896-1914*, Paris, AFRHC, 2004.

⁵ E. Lafuye « Les établissements Gaumont » *Phono-cinéma-revue*, mars 1908 cité par Noël Giret, « Les studios Gaumont » dans Philippe d'Hugues, *Gaumont, 90 ans de cinéma*, Paris, Ramsay / Cinémathèque Française, 1986.

en 1907. La ménagerie semble toujours en activité au début des années 1920 et l'opérateur J. Leclerc se souvient que « l'on pouvait même y voir sur le plateau les lions de Berthe Dagmar⁶ [...] et il arrivait au détour d'un décor de rencontrer un lion qui était sorti pendant la pose du décor-cage. On fermait alors les portes et Berthe Dagmar faisait alors rentrer son lion avec beaucoup de simplicité, c'était de vieux lions bien apprivoisés »⁷.

Par ailleurs, afin d'accompagner le développement des recherches entreprises par la firme dans le domaine du film sonore, deux nouveaux studios furent spécialement construits, mais la encore la chronologie est imprécise. Martin Barnier dans son ouvrage *En route vers le parlant* indique que « Dès 1927, une nouvelle augmentation de capital, porté à 12 millions de francs, est décidée pour adapter les plateaux à la prise de vues sonore »⁸, mais il ne peut s'agir des premiers studios en question. En effet, dans une brochure de luxe à caractère promotionnel intitulée *Notice sur les Etablissements Gaumont* éditée en 1924 il est précisé : « deux autres salles pour les prises des vues des *films parlants* ont été construites successivement et agencées tout spécialement ». Noëlle Giret évoque quant à elle la construction « d'une nouvelle cage de verre pour le tournage exclusif des films parlants »⁹ dès les années 1906-1907, ce qui coïncide avec le début de l'exploitation à grande échelle du *Chronophone*, le premier catalogue des phonoscènes Gaumont étant publié en 1907. Par ailleurs, sur le plan de la cité Elgé illustrant la brochure de 1924, un studio dit « des Films Parlants » apparaît. De dimensions beaucoup plus modestes que le théâtre principal (20 mètres de long par 13 de large¹⁰) il est également entièrement vitré et ne semble pas bénéficier d'aménagement particulier spécifique au film sonore. Ce que semble confirmer le témoignage de J. Leclerc, alors jeune opérateur fraîchement engagé chez Gaumont qui évoque ainsi en 1922 « un petit studio relativement insonore » dans lequel un certain Adrian¹¹ effectuait « les prises de vues du Chronophone à disques »¹². Louis Delluc, au début des années 1920 évoque la création d'un nouveau studio « presque totalement obscur » et l'existence d'un « studio réservé aux travaux du ciné parlant », ce

⁶ Berthe Dagmar était une actrice, réalisatrice également dompteuse et acrobate, épouse du réalisateur Jean Durand avec lequel elle réalise de nombreux films chez Gaumont.

⁷ J. Leclerc, *Le cinéma témoin de son temps*, Paris, Les nouvelles éditions Debresse, 1970, p.40.

⁸ Martin Barnier, *En route vers le parlant, histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Ed. du Céfal, 2002, p.40.

⁹ Noëlle Giret, « Les studios Gaumont » dans Philippe d'Hugues *Gaumont, 90 ans de cinéma*, Paris, Ramsay / Cinémathèque Française, 1986, p.102.

¹⁰ Il s'agit du studio construit au sud-est de la cathédrale de verre et appelé à partir de 1929 « studio G ». Les dimensions du plateau G sont données par Lucien Aguetand (archives de la Cinémathèque Française, fonds Aguetand 171 B10 « Les studios de la région parisienne en 1939 »).

¹¹ On peut penser qu'il s'agit d'Emile Adrian, monteur chez Gaumont que l'on retrouve dans les années 1930 comme président de la société *Gaumont Sport*.

¹² J. Leclerc, *Le cinéma témoin de son temps*, Paris, Les nouvelles éditions Debresse, 1970, p.41.

qui laisserait supposer que l'un des deux studios aménagés pour les essais de cinéma sonore était en partie obscur, tandis que l'autre restait totalement vitré¹³.

Mais si cet ensemble de trois plateaux et des différents services qui s'y rattachent semblent à la veille de la Première Guerre mondiale d'une grande modernité, dès le milieu des années 1920, les installations Gaumont commencent à être considérées comme vétustes et insuffisantes. Louis Delluc, pourtant élogieux sur l'organisation des studios Gaumont et la qualité de leurs services (stocks de meubles et accessoires, atelier de décoration, laboratoires de tirage et salles de projection), évoque dès 1923 les limites du grand studio vitré dans lequel « on peut édifier six ou sept décors ». « On s'aperçoit de plus en plus que la lumière du jour est gênante pour le travail en studio. L'électricité doit seule régner dans ces laboratoires d'images dramatiques. [...] Dans le grand hall, il faut pour bien des scènes aveugler le soleil avec des rideaux épais et des portants compacts. [...] Tourner dans un studio mal monté à ce point de vue peut être plus dangereux pour la bande qu'un mauvais metteur en scène ou qu'un opérateur insuffisant »¹⁴. Les dirigeants de la société ont pleinement conscience du caractère obsolète des installations comme en atteste un rapport du conseil d'administration de la SEG datant de juin 1926 :

Nos installations, qui paraissaient considérables il y a quelques années, sont maintenant devenues insuffisantes, tant comme espace que comme outillage et agencement, eu égard aux nombreuses demandes de location qui nous sont faites. Aussi, envisageons-nous en ce moment l'édification de nouveaux studios dans notre grand terrain des Buttes Chaumont. La réalisation de ce projet dépendra d'ailleurs des résultats de négociations actuellement en cours. Ces nouveaux studios seraient munis de tous les derniers perfectionnements : leur création se justifie d'autant plus que le contingentement envisagé pour l'importation des films étrangers va très probablement amener les metteurs en scène à développer la création des films en France. »

Devant la difficulté à transformer cette immense cage de verre en un studio moderne répondant aux nouvelles exigences d'une industrie cinématographique en pleine mutation, la société Gaumont envisage même de construire de nouveaux studios rue Botzaris et aux Lilas¹⁵. Mais suite à la fusion avec la société Aubert-Franco-Film c'est finalement l'option

¹³ Louis Delluc « L'envers du cinéma. Le studio », *Magasin Pittoresque*, avril 1923. Coupure de presse consultée dans le fonds Louis Gaumont de la Cinémathèque française, LG 284 B34.

¹⁴ Louis Delluc, *Op.Cit.*

¹⁵ Une note intitulée « programme général de la S.E.G » datant visiblement de 1929 et proposant des pistes pour relancer l'activité de la société évoque la possibilité en ces termes : « étude, construction et aménagement, si décidé de un ou de plusieurs studios sonores rue Botzaris et aux Lilas ». Archives CF, fonds Louis Gaumont LG 80 B16.

d'une réhabilitation de ses vieilles installations de la cité Elgé qui est retenue comme nous le verrons plus loin.

1.1.2 Les studios de la société Eclair à Epinay

A une quinzaine de kilomètres au nord de Paris les studios Eclair d'Epinay-sur-Seine constituent un autre pôle cinématographique important mais dont l'heure de gloire, à l'instar des studios Gaumont, semble déjà éloignée en cette fin de décennie. Sous le terme générique et abusivement employé de « studios d'Epinay » se cachent en réalité deux groupes de studios bien distincts dont les histoires se croisent et s'entremêlent à plusieurs reprises depuis leur création jusqu'à la fin des années 1930 : les studios fondés par la société Eclair avenue d'Enghien en 1907 d'une part, et les studios fondés par Joseph Menchen rue du Mont en 1913 d'autre part.

• Les studios de l'avenue d'Enghien.

Le 30 avril 1907, Charles Jourjon, fonde avec Ambroise-François Parnaland la *Société française des films l'Eclair*¹⁶, et dès le 24 mai annonce dans un courrier adressé au maire d'Epinay-sur-Seine son intention d'installer son activité sur la commune :

J'ai l'honneur de vous adresser sous ce pli, les statuts de la société française des films l'Eclair qui se rendra prochainement acquéreur du « Château Lacépède » appartenant à Monsieur Rousseau. [...] Nous avons l'intention d'élever sur la propriété un théâtre vitré modèle.¹⁷

Afin de prévenir les inquiétudes possibles de l'édile sur les conséquences négatives de cette activité sur la commune, Charles Jourjon ajoute : « Notre usine qui ne fera ni bruit, ni fumée, ni odeur, n'occupera qu'un très petit nombre d'ouvriers. C'est une industrie de luxe et d'Art. »¹⁸. Le 11 juillet de la même année, il demande l'autorisation d'établir un dépôt de celluloïd de 200 kg et quelques mois plus tard se porte acquéreur de l'ancienne propriété

¹⁶ Sur les débuts de la firme Eclair, voir Laurent Mannoni, « Une brève histoire d'amour, Ambroise-François Parnaland et la société Eclair » dans Eric Leroy et Laurent Billia, *Eclair, un siècle de cinéma à Epinay-sur-Seine*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.

¹⁷ Lettre manuscrite de Charles Jourjon au maire d'Epinay sur Seine, datée du 24 mai 1907. Archives municipales d'Epinay-sur-Seine, dossier non classé, documentation sur la société Eclair rassemblée par Pierre Tyl, responsable des archives municipales d'Epinay-sur-Seine en 2007

¹⁸ *Ibid.*

du comte de Lacépède¹⁹, afin d'y installer les studios et ateliers de la nouvelle société. Située au n°2 de l'avenue d'Enghien (aujourd'hui n°8 de l'avenue De Lattre de Tassigny), cette propriété se compose d'un vaste pavillon souvent désigné comme « château Lacépède », construit au début du XVIIIème et d'un parc de 4 hectares, planté d'arbres aux essences rares et traversé par un cours d'eau (le ru d'Enghien) offrant de nombreuses possibilités pour le tournage des extérieurs²⁰. Dès 1908 donc, la société Eclair construit un premier studio dans le parc du château. Mesurant 37 mètres de longueur par 11,70 mètres de largeur, il est entièrement recouvert d'une verrière dont la hauteur globale ne dépasse pas les six mètres, ce qui limite les possibilités en terme de décor et exclut toute machinerie de scène. Contrairement à la « cathédrale » Gaumont dont la hauteur culmine à 34 mètres, le premier studio Eclair offre un aspect modeste qui s'apparente de l'extérieur à une simple serre. Mais ce premier théâtre n'est que le point de départ d'une entreprise cinématographique en pleine expansion. De 1907 à 1913 Eclair développe très rapidement l'ensemble de ses activités : exploitation, production, laboratoires de tirage et développement, construction d'appareils, pour occuper, jusqu'à la Première Guerre mondiale, la troisième place du marché national derrière les sociétés Gaumont et Pathé ; développement qui se traduit par un agrandissement et une modernisation constante de ses installations de l'avenue d'Enghien. Dans le courant de l'année 1908, une réserve d'accessoires, un magasin de costumes et une salle de projection sont installés au premier étage des communs. Sous l'impulsion de son directeur technique et metteur en scène vedette, le prolifique et inventif Victorin Jasset²¹, la production de film s'intensifie rapidement et, dès le mois de novembre 1909, Eclair se voit obligé d'agrandir le théâtre de prise de vues et d'aménager des loges²². En 1911, le site est doté d'une usine et d'un transformateur électriques qui permettent un recours régulier à l'éclairage artificiel pour les prises de vues. En 1912, on construit un nouveau théâtre ; attenant au premier et formant un L avec ce dernier il mesure 20 mètres de longueur et 13 mètres de largeur.

¹⁹ Germain-Etienne de Laville-sur-Ilion, comte de Lacépède (1756-1825) était un zoologiste et homme politique français, sénateur et membre de l'institut, qui avait acquis cette propriété en 1809 et avait fait aménager le parc en y introduisant de nombreuses espèces rares ou exotiques.

²⁰ A l'occasion du centenaire de la société Eclair en 2007 une exposition a été installée à la mairie d'Épinay et l'on peut consulter aux archives municipales la documentation (actes de propriété, permis de construire, actes de vente de société, etc.) rassemblée par Marc Sandberg le commissaire de l'exposition. Le dossier contient notamment une note détaillée sur l'histoire de la propriété Lacépède depuis le début du XVIIIème siècle. Archives municipales d'Épinay-sur-Seine, dossier « documentation centenaire d'Eclair ».

²¹ C'est à Victorin Jasset que l'on doit la série des Nick Carter puis celle des aventures de Zigomar qui fit le succès et la réputation internationale de la maison Eclair. Voir Philippe Esnault « Le fantôme d'Épinay : Victorin Jasset » dans Laurent Billia et Eric Leroy, *Eclair un siècle de cinéma à Épinay*, Op.Cit.

²² Chronologie des Etablissements Eclair, Archives municipales d'Épinay-sur-Seine, dossier « documentation centenaire d'Eclair ».

Cette même année, alors que les décorateurs Gaston Dumesnil²³ et Hugues Laurent font leur entrée chez Eclair, un bâtiment destiné à stocker les décors est édifié dans la cour qui jouxte le studio²⁴. Fort de ses succès sur le marché français, Charles Jourjon fonde, outre de nombreuses agences dans le monde entier, deux studios aux Etats-Unis pour fournir le marché américain : le studio de Fort Lee dans le New Jersey en 1911 et celui de Tucson en Arizona en 1913. Mais la mort prématurée de Victorin Jasset en 1913, l'incendie des studios de Fort Lee en mars 1914 et surtout l'entrée en guerre de la France à l'été 1914 mettent fin à cette ascension fulgurante. Fortement touchée par la guerre, comme l'ensemble de l'industrie cinématographique française, la société Eclair se replie sur ses activités d'exploitation laissant sa branche production totalement sinistrée. Ne pouvant assurer la stabilité financière de l'entreprise, Charles Jourjon se résout le 19 janvier 1918 à louer l'ensemble des actifs de la société, dont les studios et laboratoires de l'avenue d'Enghien, au duo formé par les Etablissements Louis Aubert et l'exploitant de salles Serge Sandberg²⁵. Le 10 avril 1918, la *Société Industrielle Cinématographique*, fondée par Louis Aubert et Serge Sandberg devient donc concessionnaire de la marque Eclair et relance la production. Entre 1918 et 1922, date à laquelle la SIC cesse toute production, les studios Eclair connaissent donc un dernier développement avec la construction en 1920 d'un troisième plateau, de dimensions plus modestes (23 mètres de longueur, par 12 mètres de largeur et 5,20 mètres de hauteur), de l'autre côté de la cour, le long de la rue des Anciens Prés. A partir de 1922, les studios, toujours exploités par Serge Sandberg, sont loués à diverses maisons de production jusqu'à ce que la SIC en devienne propriétaire le 31 décembre 1927²⁶ et relance dès le début de l'année suivante sa propre production, mais sans entreprendre de travaux d'extension ou de modernisation des infrastructures. Au début de l'année 1929, les studios de l'avenue d'Enghien sont donc à peu de chose près dans le même état qu'en 1920 et restent largement sous occupés. La grande époque des *serials* durant laquelle une dizaine de réalisateurs et autant d'opérateurs salariés du studio

²³ Chronologie des Etablissements Eclair, *Op.Cit.* D'après Hugues Laurent, Gaston Dumesnil décorateur chez Pathé, aurait quitté Paris en 1906 pour l'Italie, embauché par la Cines en compagnie du décorateur Vasseur et du réalisateur Gaston Velle, tous deux employés chez Pathé. Hugues Laurent, « Le décor de cinéma et le décorateur », *Bulletin de l'AFITEC*, n°16, 1957, p.9.

²⁴ Voir plan de l'Eclair Tirage daté du 5 septembre 1941 et indiquant les dates de construction des principaux bâtiments des installations de l'avenue d'Enghien. Archives municipales d'Epina-sur-Seine, dossier « documentation centenaire d'Eclair ».

²⁵ Marc Sandberg, « destin croisé de deux aventuriers : Serge Sandberg et Charles Jourjon à Epina » dans Laurent Billia et Eric Leroy, *Eclair un siècle de cinéma à Epina*, *Op.Cit.*,

²⁶ Le bail signé le 19 janvier 1918 entre Charles Jourjon pour Eclair d'un côté et les Etablissements Louis Aubert et Serge Sandberg de l'autre, stipule que les actifs de la société sont loués avec une promesse de vente, au prix forfaitaire de 650 000 frs, réalisable dans 10 ans. C'est donc en vertu de cette clause du bail que la SIC devient, pour une somme dérisoire, propriétaire de tous les actifs de la *Société Française des Films et Cinématographes Eclair* (Immeubles, films brevets, appareils, studios, etc...). Voir Marc Sandberg, « destin croisé de deux aventuriers : Serge Sandberg et Charles Jourjon à Epina » *Op.Cit.*

travaillaient simultanément pour tourner jusqu'à dix bandes par semaine semble déjà bien lointaine.

● Les studios de la rue du Mont.

A 200 mètres de la propriété Lacépède, en bordure de Seine, se trouve un autre studio, indépendant des infrastructures de l'avenue d'Enghien, mais dont l'histoire est intimement liée à celle de la société Eclair. A partir du 1^{er} avril 1913, l'industriel Joseph Menchen²⁷, loue au Docteur Tarrus²⁸ sa propriété située au 10, rue du Mont et y installe le siège social de la *Société des films Menchen* qu'il vient de constituer pour un capital de 50 000 frs. Le contrat signé entre le Docteur Tarrus et Joseph Menchen, est un bail locatif de 6, 9 ou 12 ans avec promesse de vente pendant la durée du bail mais pas avant le 1^{er} avril 1924. Cette propriété de près de deux hectares était alors constituée de plusieurs bâtiments d'habitation ayant abrité une maison de retraite jésuite de 1895 à 1909 (la Villa Saint-Joseph) et d'un parc boisé descendant en terrasse jusqu'au chemin de halage bordant la Seine. Dès 1913, Joseph Menchen y fait construire un théâtre vitré de 40 mètres par 22 (soit deux fois la superficie du premier studio de l'avenue d'Enghien) ainsi qu'un magasin de décors de 18 mètres sur 12 et confie la direction artistique de ce nouveau studio au dramaturge et réalisateur Michel Carré, avec lequel il avait déjà collaboré en Autriche²⁹. On manque d'informations sur l'activité des studios de la rue du Mont entre l'été 1913 et l'été 1914, mais il semblerait que les premiers films tournés aient été *Le solitaire*, *Arsène Lupin contre Ganimard* et *La petite dame en cire*, tous trois réalisés par Michel Carré. Hugues Laurent évoque quant à lui le service décoration du studio Menchen en indiquant qu'il était

²⁷ L'identité et les activités de Joseph Menchen sont assez mal connues. Présenté dans la plupart des ouvrages comme « producteur autrichien », il semble en réalité qu'il était de nationalité américaine. Né dans l'Illinois en 1878 et décédé en Californie en 1940, il dirige dans les années 1900, la *Joseph Menchen Electrical Company*, société basée à New York et spécialisée dans l'éclairage et le matériel d'optique pour le théâtre (voir Joseph Menchen Electrical Company, *Improved electrical theatrical appliances : especially adapted for all currents, including 550 volts street car current for parks, etc.*[sic], New York, catalogue n°4, septembre 1906). Entre 1900 et 1906, Joseph Menchen apparaît comme « lighting designer » de plusieurs spectacles musicaux de Broadway. On le retrouve en 1912 en Autriche comme producteur d'un film réalisé par Max Reinhardt : *Das Mirakel* avant qu'il ne s'implante brièvement à Epinay en 1913-1914.

²⁸ Le Docteur Tarrus, propriétaire d'une maison de santé à Epinay depuis 1900, s'était rendu acquéreur de la propriété de la rue du Mont le 29 décembre 1909.

²⁹ En 1912, Joseph Menchen produit *Das Mirakel*, adapté de la pièce à succès de Karl Gustav Vollmoeller par Michel Carré et montée en 1911 par Max Reinhardt. Le film, réalisé par Max Reinhardt lui-même, est tourné près de Vienne durant trois semaines en septembre et octobre 1912, avec notamment le jeune Ernst Lubitsch dans un petit rôle. Colorisé à Paris, le film est ensuite diffusé sur les écrans britanniques, la première a lieu au Royal Opera House de Coven Garden le 21 décembre 1912.

alors dirigé par Vasseur, ancien collaborateur de Gaston Velle chez Pathé et qui l'avait suivi aux studios romains de la Cinès en 1906³⁰.

L'aventure spinassienne de Joseph Menchen tourne court, puisque à l'été 1914, au moment de l'entrée en guerre de la France, il quitte Epinay et vend à Charles Jourjon, en son nom propre, son fonds de films ainsi que le droit au bail de la propriété, assorti de la promesse de vente³¹. Le départ de Joseph Menchen est souvent attribué à sa supposée nationalité autrichienne ; il semblerait que ce soit davantage pour des raisons économiques que diplomatiques qu'il ait revendu le studio de la rue du Mont, si l'on en croit les propos de Michel Carré qui déclare à la Commission de Recherches Historiques de la Cinémathèque : « Monsieur Menchen, comme vous le savez, a fait faillite, après avoir eu ce studio à Epinay, que je lui avais construit. Un beau jour, il a mis la clé sous la porte et il est parti (il me devait au moins 30 000 Frs que je n'ai pas pu avoir) »³². Quoiqu'il en soit, les équipes de techniciens et d'ouvriers des studios étant appelées au front, les plateaux restent déserts et ce n'est qu'en 1915 que Charles Jourjon reprend l'exploitation des studios de la rue du Mont. Eclair traversant une période de repli de ses activités, Charles Jourjon n'entreprend aucun travaux de modernisation et lorsqu'il cède à la *Société Industrielle Cinématographique* son droit au bail, le 1^{er} avril 1920, le studio de la rue du Mont n'a guère évolué depuis sa construction. En 1921 la SIC fait construire un magasin de décors plus vaste (le premier étant transformé en espace de stockage) et en 1923, le plateau est mis au noir. Enfin, le 31 mars 1924, la promesse de vente de la propriété, incluse dans le bail, est réalisée, et la société fondée par Louis Aubert et Serge Sandberg devient propriétaire des anciens studios Menchen. La SIC, elle-même en proie à des difficultés financières dès le début des années 1920, avait décidé en 1922 d'abandonner la production de films et d'exploiter l'ensemble de ses studios en les louant à des producteurs indépendants. Les studios de la rue du Mont s'intègrent donc à un ensemble de plusieurs studios, regroupés sous l'appellation *Studios Réunis* et qui comprend aussi les studios Eclair d'Epinay (propriété de la SIC), ceux de la Victorine à Nice (appartenant à Serge Sandberg) et ceux de la rue des Réservoirs (propriété de Louis Aubert). En 1924 un deuxième bâtiment est construit dans le prolongement du premier plateau, dont l'utilisation initiale n'est pas

³⁰ Hugues Laurent « Le décor de cinéma et les décorateurs. Souvenirs de cinquante ans » dans *Bulletin de l'AFITEC*, n°16, 1957, p.9.

³¹ L'accord est conclu le 31 juillet 1914 d'après Marc Sandberg. Note, Archives municipales d'Epinay-sur-Seine, dossier « documentation centenaire d'Eclair ».

³² Archives de la Cinémathèque française, fonds de la Commission de Recherches Historiques, CRH 19 B 1, Michel Carré – réunion du 12 février 1945, pp.27-28.

clairement définie, il s'agissait vraisemblablement d'un atelier de décors³³. Puis le 30 décembre de cette même année, la SIC loue les studios et une partie des terrains à la société Paris-Banlieue, le reste de la propriété étant loué à la *Société des Studios Eclair* à partir du 28 octobre 1926. Les studios de la rue du Mont connaissent donc entre 1913 et 1929 une histoire assez tourmentée et de nombreuses zones d'ombre persistent quand à leur activité. Combien de films et avec quelles équipes leur fondateur Joseph Menchen a-t-il tournés lors de son bref passage à Epinay ? Charles Jourjon les a-t-il véritablement exploités et de quelle manière avant de céder son bail à la SIC ? A quelles fins la société Paris-Banlieue, qui semble avoir occupé les studios et une partie des terrains entre la fin de l'année 1924 et le début de l'année 1929, a-t-elle loué cet ensemble de bâtiments ? Et enfin de quelle manière les bâtiments existants (l'ancienne Villa Saint-Joseph) étaient-ils occupés par l'activité de production de films ? Autant de questions qui mériteraient en elles-mêmes des recherches approfondies qui dépassent l'objet de notre étude. Cependant, la documentation dont nous disposons sur ces studios met en évidence la modestie et la vétusté des installations à la fin des années 1920. Un vaste studio vitré, un atelier de décoration et un magasin de stockage des décors ainsi qu'un ancien pavillon ayant servi de maison de retraite : tout porte à croire que la *Société des Films Sonores Tobis* a choisi de s'implanter dans les anciens studios Menchen, davantage pour leur potentiel de développement que pour les infrastructures existantes.

1.2 La Victorine, Billancourt, Joinville et Francœur : les studios de la deuxième génération.

La crise qui frappe le cinéma français au lendemain de la Première Guerre mondiale s'accompagne paradoxalement d'une vague de construction de nouveaux studios. Si certains producteurs, à l'image de Charles Pathé, considèrent que les infrastructures existantes sont largement suffisantes et que le redressement du cinéma français doit passer par une stabilisation du marché et une amélioration de la qualité des films produits, d'autres au contraire comme Serge Sandberg ou Henri Diamant-Berger voient dans la création de studios modernes et fonctionnels une solution d'avenir. Serge Sandberg est le

³³ C'est dans ce bâtiment que la société des films sonores Tobis, locataire des studios à partir de février 1929, aménagera un second plateau et une grande salle de projection.

premier à franchir le pas en fondant en 1919 les studios de la Victorine à Nice, bientôt suivi par Henri Diamant-Berger dont les studios de Billancourt voient le jour en 1923. Trois ans plus tard, Jean Sapène agrandit et modernise de fond en comble les anciens studios Lewinsky de Joinville rachetés par Pathé-Consortium-Cinéma, tandis qu'au même moment, dans le XVIII^{ème} arrondissement de Paris, la société Rapid Film dirigée par Bernard Natan entreprend la construction d'un nouveau studio rue Francœur.

1.2.1 Les studios de la Franco-Film à Nice

Si l'hypercentralisation de l'industrie cinématographique française n'est pas à discuter, il existe dans les années 1920-1930 un pôle cinématographique non négligeable dans la région de Nice, dont les studios de la Victorine représentent le principal atout. De construction plus récente que les grands studios parisiens évoqués, ils bénéficient durant les années 1920 de nombreux aménagements et constituent donc, à l'aube du passage au parlant, un outil de production de premier ordre.

• La naissance de la Victorine.

Longtemps attribuée au seul Louis Nalpas, la création des studios niçois doit en réalité également beaucoup au producteur et entrepreneur Serge Sandberg, comme le démontre clairement Anne-Elizabeth Dutheil de la Rochère dans son ouvrage consacré aux studios de la Victorine entre 1919 et 1929³⁴. Convaincu que le redressement de l'industrie cinématographique française passe par le développement et la modernisation de ses outils de production, Serge Sandberg envisage, dans un échange de lettres avec Charles Pathé³⁵ au mois de février 1917 la création d'un nouveau studio à même de répondre aux exigences de l'ensemble des producteurs français, qu'il souhaiterait réunir dans un grand consortium afin de lutter plus efficacement contre l'importation de films étrangers, en particulier américains. La fondation des studios de la Victorine semble en effet s'inscrire, dans l'esprit de Serge Sandberg, dans un grand dessein de redressement d'une industrie

³⁴ Anne-Elizabeth Dutheil de la Rochère, *Les studios de la Victorine (1919-1929)*, Paris AFRHC / Cinémathèque de Nice, 1998. D'une manière générale, cette partie consacrée à la première décennie de la Victorine doit beaucoup à cet ouvrage.

³⁵ Anne-Elizabeth Dutheil de la Rochère, *Op.Cit.* pp.30-31.

cinématographique française durement affectée par la guerre. Alors que les techniques et l'esthétique des productions américaines n'ont cessé d'évoluer et de s'améliorer au cours des dernières années, la vétusté et l'obsolescence des studios français commence à se faire sentir. « Nos studios ne sont ni riches, ni installés. On a un peu honte de les visiter ; leur pauvreté n'autorise aucun effet de richesse et d'ampleur » écrit ainsi Henri Diamant-Berger³⁶ dans un ouvrage paru en 1919. Pour Serge Sandberg, une production moderne et efficace ne saurait s'appuyer sur un réseau ancien de théâtres de verre, conçus pour des décors de toiles éclairés à la lumière naturelle et malgré les réticences de ses interlocuteurs, au premier rang desquels Charles Pathé, Serge Sandberg décide en 1918 de se lancer dans l'aventure. Associé au producteur et réalisateur Louis Nalpas, Sandberg s'installe dans un premier temps, dans la villa Liserb dont il est locataire à Nice, afin de terminer un film entrepris par Charles Pathé et abandonné en septembre 1918 : *La Sultane de l'amour*. Supervisé par Louis Nalpas, le film est non seulement tourné dans le parc de la villa par René Le Somptier dans des décors de Marco de Gastyne, mais également développé et monté dans la Villa Liserb dans laquelle Louis Nalpas a fait installer une salle de montage, une salle de projection ainsi qu'un petit laboratoire de développement et de tirage³⁷. Tout en finançant le développement d'une activité de production dans sa villa, Serge Sandberg prospecte dans les environs de Nice et signe en février 1919 une promesse de vente avec Jules Schreter, propriétaire d'un terrain situé sur les hauteurs de Nice, chemin de Saint-Augustin, et par ailleurs commanditaire d'une petite société de production : *Les films Verne*. Afin de mener à bien son projet, Serge Sandberg fonde, le 31 mars 1919, la « société Ciné-studio » dont le rôle est double : l'achat de la propriété de Jules Schreter d'une part et le financement de la construction d'un important studio d'autre part. Sandberg qui est actionnaire principal de la société nomme Louis Nalpas directeur technique des studios le 11 juin 1919.

● La Victorine des pères fondateurs (mars 1919-juillet 1920).

Pour son projet de cité du cinéma, le duo Sandberg-Nalpas voit grand et un plan de la Victorine paru dans *L'Hebdo-film* du 17 janvier 1920 prévoit la construction de huit plateaux avec toutes les dépendances attenantes (loges, ateliers de construction des décors, ateliers de couture, magasins d'accessoires et de meubles, salles de projection, bureaux pour

³⁶ Henri Diamant-Berger, *Le cinéma*, Paris, Renaissance du livre, 1919.

³⁷ Anne-Elisabeth Dutheil de la Rochère, *Op.Cit.*, p.37.

l'administration, restaurant, etc.). La presse en général s'enthousiasme pour ce projet de studio idéal, organisé de façon rationnelle sous le soleil du midi au cœur d'une végétation luxuriante³⁸. Mais la réalité se révèle plus complexe et moins idyllique. Entamés en mars 1919 dans l'euphorie, les travaux de construction prennent rapidement du retard. Dès le mois de juin, la grève des métallurgistes suivie de celle des maçons et de l'ensemble des métiers du bâtiment dans les Alpes Maritimes³⁹, ralentit singulièrement les travaux, puis la société Ciné-studio peine à obtenir de la compagnie d'électricité locale une puissance suffisante pour alimenter l'ensemble des installations prévues. En décembre 1919, seul le petit studio (vingt cinq mètres par quinze) avec quelques loges attenantes et une plateforme pour les tournages en plein air sont achevés, l'installation du laboratoire étant reportée par manque de moyens financiers. Henri Fescourt, engagé par Louis Nalpas fut un des premiers réalisateurs à tourner dans les studios encore inachevés de la Victorine et se souvient du caractère quelque peu spartiate des installations :

*Les cinéastes parisiens reprochaient aux nouveaux studios leur équipement suranné. Tandis qu'une révolution technique transformait le cinéma traditionnel, la Victorine n'offrait que des studios vitrés, uniquement tributaires de la lumière du jour. Aucune canalisation, aucune installation électrique pour alimenter les modernes sunlights et les lampes d'ailleurs absentes dans ces hall.*⁴⁰

De fait, la correspondance entre Louis Nalpas et Serge Sandberg durant la période des travaux laisse déjà clairement apparaître les difficultés financières auxquelles la société Ciné-studio est confrontée dès les premiers mois de fonctionnement. Malgré les efforts effectués par Nalpas pour économiser sur certains postes budgétaires (en ayant notamment massivement recours aux groupes électrogènes pour limiter les dépenses en électricité), le budget s'envole inexorablement et atteint en janvier 1921, un million sept cent mille francs, bien loin des six cent mille francs initialement prévus par Serge Sandberg. Outre les importants retards pris dans le déroulement des travaux on peut s'étonner du choix opéré par Louis Nalpas et Serge Sandberg de construire des studios vitrés à une période où la plupart des installations américaines bénéficient déjà de studios obscurs et où l'évolution des techniques de prise de vues se tourne résolument vers un éclairage

³⁸ Anne-Elizabeth Dutheil de la Rochère, *Op.Cit.*, pp.47-48

³⁹ En juin et juillet 1919, toute la France est touchée par une grève massive dans l'industrie métallurgique qui affecte la production et s'étend à d'autres branches de l'industrie et de l'artisanat. Les métiers du bâtiment sont particulièrement touchés dans les Alpes Maritimes. Voir Patrick Falconnier, « Les grèves dans les Alpes Maritimes de 1919 à 1929 », dans le catalogue de l'exposition *Des années folles aux années noires*, Conseil général des Alpes Maritimes, 2004.

⁴⁰ Henri Fescourt, *La foi et les montagnes*, Paris, ed. Paul Montel, 1959.

électrique plus précis et plus aisé à maîtriser. Par ailleurs, la société Ciné-studio étant financée en majorité par les revenus de la location des plateaux, le personnel embauché de façon permanente à la Victorine se limite en réalité à une dizaine de personnes (un régisseur général, un chef électricien, un chef décorateur, un directeur du mobilier, un magasinier, un chef de laboratoire et quatre machinistes) qui viennent pour la plupart de la Villa Liserb. On se trouve donc bien loin du projet initial d'une grande cité du cinéma destinée à redresser l'industrie cinématographique française et à lutter contre l'importation massive de films américains !⁴¹

• L'ère des Cinéromans (août 1920 – janvier 1922).

Dans un contexte assez tendu, alimenté par les retards pris aussi bien dans les travaux de construction que dans la livraison des films, le duo Sandberg-Nalpas se sépare en juillet 1920 et Serge Sandberg confie la direction technique et artistique de la Victorine à René Navarre, déjà directeur artistique de la Société des Cinéromans qu'ils ont fondée ensemble en septembre 1919⁴². Dès l'hiver 1919-1920, René Navarre avait émis le souhait d'installer la production des Cinéromans à la Victorine plutôt que dans les studios Eclair d'Épinay (exploités comme nous l'avons vu par la SIC dirigée par Sandberg). Mais en raison des retards pris dans les travaux, Louis Nalpas avait alors refusé d'immobiliser l'unique studio disponible pour la société des Cinéromans et René Navarre dut attendre le départ de ce dernier à l'été 1920 pour s'y installer durablement⁴³. Le directeur artistique de la société des cinéromans étant chargé de fournir quatre films de douze épisodes chacun par an, (afin de suivre le rythme de publication dans la presse d'un nouvel épisode chaque semaine), on pourrait supposer que le souhait initial de Serge Sandberg de faire de la Victorine un centre de production autonome, fonctionnant en continu selon une organisation rationnelle allait enfin pouvoir se réaliser. Mais son installation dans les studios Niçois ne fait que révéler leur incapacité à répondre aux besoins de la production. Se débattant avec les caprices de

⁴¹ Sur la question du personnel et des liens entre les studios de la Victorine et la Villa Liserb, voir Jean-Pierre Benghozi et Bertrand Nicolas « Stratégie individuelle ou mimétisme, l'organisation des studios de cinéma », *XX^e siècle*, n°46, avril-juin 1995, pp.89-91.

⁴² Sur la société des Cinéromans, voir le chapitre III, de l'ouvrage d'Anne-Elizabeth Dutheil de la Rochère *Op.Cit.*, pp.129-158.

⁴³ Entre septembre 1919 et septembre 1920, René Navarre tourne plusieurs films dans la région niçoise en utilisant les services de la Victorine, mais sans occuper de plateau. Il aménage par ailleurs un plateau de prise de vues entièrement vitré au dessus d'un entrepôt dans le centre de Nice (qui s'avère peu utilisable le plancher précaire faisant vibrer la caméra) ainsi qu'une sorte de studio provisoire (avec plateaux obscures, loges et ateliers de décors) dans un ancien séminaire désaffecté, loué à la ville de Nice boulevard Tsarévitch. Voir Anne-Elizabeth Dutheil de la Rochère, *Op.Cit.* p.144.

la météo, dont il est très largement tributaire et devant sans cesse pallier les insuffisances notoires de la puissance électrique des installations, René Navarre se voit obligé d'avoir recours aux studios provisoires qu'il avait installés durant l'hiver 1919-1920 dans le centre de Nice et boulevard Tsarévitch. La production des Cinéromans, initialement prévue à la Victorine, se trouve en réalité éclatée sur plusieurs sites, ce qui rend l'organisation des tournages particulièrement acrobatique. En l'absence d'une structure opérationnelle chemin de Saint-Augustin, René Navarre fait construire des décors dans ses ateliers du boulevard Tsarévitch, pendant qu'il tourne à la Victorine ou dans son petit studio vitré du centre-ville, tandis que ses bureaux sont installés à Paris et que les travaux de laboratoire sont effectués à Epinay !

Malgré des débuts pour le moins chaotiques, les travaux avancent et le studio prend progressivement forme. En décembre 1921, les petits studios sont terminés, ainsi que les loges, un garage, un laboratoire, un atelier de décors, les bureaux de la direction, un restaurant et une petite usine électrique. Les deux grands studios (trente cinq mètres par quinze et huit mètres de hauteur) sont toujours en cours de construction. Certes nous sommes encore loin du plan idéal paru dans *Film-Hebdo* en janvier 1920, mais la presse est néanmoins impressionnée et ne tarit pas d'éloge sur ce nouveau « paradis de la cinématographie ». ⁴⁴ L'avancement des travaux permet à Ciné-Studio, de relancer une petite activité de location et d'engranger ainsi quelques bénéfices. Dans la pratique la majeure partie des installations est réservée à la société des Cinéromans qui les occupe en continu, le reste des infrastructures (notamment les plateaux extérieurs et le parc) étant loué à quelques producteurs indépendants ⁴⁵. Les services proposés par Ciné-Studios (fourniture d'électricité, décors, accessoires, main-d'œuvre, figuration, travaux de laboratoire) ne sont pas intégrés dans le contrat de location et sont facturés en plus au producteur.

• Une évolution lente (1922-1927).

Ce fragile équilibre ne dure pas et, confronté à une crise financière importante (accentuée par une chute des bénéfices tirés de son réseau de salles), Serge Sandberg se voit obligé de vendre la société des Cinéromans à Jean Sapène au début de l'année 1922. Les cinéromans,

⁴⁴ *La cinématographie Française*, 16 avril 1921.

⁴⁵ Anne-Elizabeth Dutheil de la Rochère ne dénombre que trois contrats de location durant la présidence de René Navarre. Un avec la *SIC Eclair*, un avec la compagnie anglaise *George Clarks Production* et un avec la *Famous Players Lasky*.

édités par Pathé-Consortium-Cinéma seront désormais tournés à Joinville, privant ainsi la Victorine de son principal locataire. Toujours exploités par Serge Sandberg, les studios niçois traversent alors une période en demi-teinte durant laquelle quelques producteurs indépendants viennent s'installer, certains pour plusieurs mois, d'autres pour y tourner une scène ou deux. Malgré le passage de quelques réalisateurs de renom comme André Hugon ou Marcel L'Herbier, les studios tournent au ralenti et ne connaissent aucun aménagement d'envergure. Ainsi, en octobre 1923, la construction des deux grands plateaux n'est toujours par achevée⁴⁶.

En 1925 l'arrivée, comme simple locataire, du réalisateur américain Rex Ingram, vient redonner un peu de lustre au studio niçois. Installé à la Victorine avec plusieurs collaborateurs, eux-mêmes américains, Ingram est vraisemblablement à l'origine de la mise au noir de deux studios sur les quatre désormais construits. La date et la nature précise des aménagements restent un peu floues. Les verrières ont-elles été simplement peintes en noir comme c'était souvent le cas ou bien les vitres ont-elle été remplacées par des plaques de ciment comme l'évoque la presse⁴⁷ ? Quoi qu'il en soit, c'est bien sous l'impulsion du réalisateur du *Jardin d'Allah* que l'éclairage électrique prend son essor à la Victorine. En passant de mille ampères disponibles en octobre 1923, à six mille en 1925 puis douze mille en 1927, la capacité électrique des studios connaît un important développement, tout en restant très sous-dimensionnée comparativement aux autres grands studios français⁴⁸. C'est également durant cette période que sont améliorés les laboratoires, avec notamment la construction d'une salle de projection. Mais Rex Ingram n'étant que simple locataire, ces aménagements ne peuvent être que d'une ampleur limitée et si sa présence dans les studios niçois a laissé quelques traces dans les Mémoires, elles sont davantage liées à la prestance du personnage, au caractère monumental des décors de ses films et à l'atmosphère toute hollywoodienne qui animait alors le studio qu'à une profonde modernisation des infrastructures.

⁴⁶ Anne-Elizabeth Dutheil de la Rochère *Op.Cit.* p.176.

⁴⁷ *Mon ciné*, 6 janvier 1927.

⁴⁸ Les studios des Cinéromans à Joinville par exemple, bénéficient à la même époque d'une puissance électrique d'environ 30 000 ampères. Même le studio de la rue Francœur, construit par Bernard Natan, possède dès 1926 une capacité supérieure (15 000 ampères).

• La Franco-Film rachète et modernise la Victorine (1927-1929).

En 1927, Edouard Corniglion-Molinier rachète à Serge Sandberg la société Ciné-Studio et devient de ce fait propriétaire des studios de la Victorine. Quelques mois plus tard, et dans des circonstances imprécises, la société Ciné-studio fusionne avec la Franco-Film dont Corniglion-Molinier devient vice-président. A partir du début de l'année 1928, la Franco-Film entreprend une série d'importants travaux dans les studios niçois. Sous l'impulsion de René Isnardon, nouveau directeur technique de la Victorine, les studios sont rénovés et modernisés. Après avoir envisagé la création d'un cinquième plateau ce sont finalement les deux petits studios qui sont réunis pour être transformés en un unique plateau obscur, doté d'une puissance électrique de quinze mille ampères. S'appuyant sur une abondante publicité, la Franco-Film parvient à donner corps au souhait initial de Serge Sandberg en faisant de la Victorine un studio voué aussi bien à la production qu'à la location. Une riche plaquette présentant les studios niçois en 1929 et illustrée de très nombreuses photos des installations annonce ainsi fièrement la disponibilité de cinq plateaux pour une superficie totale de 18 000m² dans un parc de 70 hectares offrant toutes les possibilités imaginables pour l'édification de décors extérieurs⁴⁹. La rénovation des studios doublée d'une importante campagne de communication semble porter ses fruits puisque entre janvier 1927 et octobre 1929 pas moins de 26 films sont tournés à la Victorine. Mais ce chiffre global ne signifie nullement que tous les films aient été entièrement tournés dans les studios eux-mêmes. Les informations données sur le tournage de ces films par Anne-Elizabeth Dutheil de la Rochère laissent clairement transparaître que de nombreuses productions utilisaient avant tout les studios comme base arrière pour le tournage de leurs extérieurs dans la région, beaucoup continuant de tourner leurs intérieurs dans les studios parisiens. Les studios niçois, prisés pour la beauté de leur environnement, le climat favorable du midi et les commodités offertes aux réalisateurs pour tourner dans leur vaste parc, ne semblent pas parvenir à surmonter le handicap que constitue leur éloignement de Paris qui reste le cœur d'un système de production très centralisé. A la veille du passage au parlant, les studios de la Victorine qui viennent de fêter leurs dix ans d'existence constituent certes un pôle cinématographique non négligeable dans un contexte général de pénurie de studios, mais sont cependant loin d'incarner le renouveau de l'industrie cinématographique souhaité par leurs fondateurs.

⁴⁹ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Louis Gaumont, Gaumont 77 B16.

1.2.2 Les studios de Billancourt

Construits à la même époque que ceux de la Victorine, les studios de Billancourt n'ont fait l'objet d'aucune étude poussée pour les années 1920 et les archives concernant leur création et les premières années de fonctionnement sont plus éparses et lacunaires⁵⁰. S'il semble établi que le réalisateur Henri Diamant-Berger soit à l'initiative de leur construction en 1923, aucun document d'archive ne permet de déterminer son rôle exact ni les conditions précises de financement des premiers studios.

• Des usines Niepce & Fetterer au premier studio d'Henri Diamant-Berger (1915-1924).

Après le succès remporté par son adaptation des *Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas en 1921, Henri Diamant-Berger réalise l'année suivante *Vingt ans après* et fait appel à l'usine Niepce et Fetterer, installée quai du Point du Jour à Billancourt, pour lui fournir le contreplaqué nécessaire à la construction de ses décors. Investissant la cour de l'usine – ou plus probablement un terrain adjacent - il y construit un imposant décor reconstituant le parvis et la façade de la cathédrale de Notre-Dame, et y tourne une scène réunissant selon ses dires pas moins de trois mille figurants⁵¹. Et c'est dans cette même usine qu'il décide, l'année suivante, d'installer des studios de prise de vues, appelés par la suite « studios de Billancourt ». Si les nombreux textes évoquant la naissance de ces studios se contentent d'indiquer qu'Henri Diamant-Berger fit ériger des studios modernes et performants dans une ancienne usine de construction aéronautique abandonnée pendant la guerre, laissant supposer qu'il s'en rendit acquéreur, la réalité semble plus complexe. Sans faire toute la lumière sur la question, les Archives Municipales de Boulogne Billancourt nous donnent néanmoins, à travers plusieurs contrats de location des terrains et bâtiments où furent installés les studios, quelques éclaircissements.

⁵⁰ Ce bref historique des studios de Billancourt entre 1923 et 1929 se base essentiellement sur les demandes de permis de construire trouvées aux archives municipales et Billancourt, ainsi que sur les souvenirs de leur fondateur Henri Diamant-Berger.

⁵¹ Henri Diamant-Berger, *Il était une fois le cinéma*, Paris, Editions Jean-Claude SImoëns, 1977, p.98. Le chiffre de 3000 figurants paraît largement exagéré, même Abel Gance n'aurait pas rassemblé tant de figurants pour son *Napoléon*.

En juin 1915, Henri Niepce, avionneur installé à Meudon⁵², décide de transférer ses activités⁵³ à Boulogne-Billancourt et loue à la société Moritz & Cie⁵⁴, un petit terrain de 1281 m², situé rue du Fief et sur lequel est construit un simple hangar servant d'atelier⁵⁵. Moins d'un an plus tard, en avril 1916, il loue à la même société une deuxième parcelle, attenante à la première, et donnant cette fois sur le quai du Point du Jour. Plus vaste que la première (5 535 m²) elle ne comprend qu'un simple pavillon d'habitation. Ce n'est qu'en octobre 1916 qu'Henri Niepce s'associe à Alexis Fetterer pour fonder la société Niepce & Fetterer dont le siège social s'installe 50, quai du Point du Jour. Bien moins importante que les ateliers de Meudon, l'usine de Billancourt se développe néanmoins rapidement et Henri Niepce fait construire dès la fin de l'année 1915 plusieurs ateliers et hangars sur le terrain en location⁵⁶. Si les quelques ouvrages faisant allusion à l'histoire de cette entreprise indiquent qu'elle s'installa durant la guerre et sur ordre des autorités militaires⁵⁷ à Chalon-sur-Saône, moins proche de la ligne de front, il semble néanmoins que le site de Billancourt n'ait pas été totalement abandonné. Outre une demande de permis de construire pour un nouvel atelier datant du 4 décembre 1917, une photo représentant une vingtaine d'ouvrières dans les ateliers de Billancourt en octobre 1916⁵⁸, nous indique que les travaux de peinture, entoilage et vernissage des pièces étaient encore réalisés sur place à cette période. Qu'en est-il après-guerre lorsque Henri Diamant-Berger décide d'investir le lieu ? Henri Niepce ayant abandonné la construction aéronautique en 1920 pour se consacrer à la construction de machines textiles, il est vraisemblable que l'usine de Billancourt ait été elle-même reconvertie. Les Archives Municipales de Boulogne Billancourt nous indiquent qu'en décembre 1920, la société Niepce et Fetterer, sous-loue l'ensemble de ses installations (terrain, pavillon d'habitation et ateliers) à un certain Frédérick Knudsen, négociant et

⁵² Nicolas Henri Niepce est le petit neveu de Nicéphore Niepce, inventeur de la photographie. Installé à Chalon-sur-Saône jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, il quitte le domaine de la viticulture suite à la crise du phylloxéra pour suivre une formation de menuisier et s'installe en 1906 à Meudon, en association avec Emile Letord, où ils fondent une entreprise de contreplaqué destiné à la construction aéronavale. Les ateliers Letord & Niepce deviennent rapidement un des principaux fournisseurs de l'armée française et de l'aéropostale, employant pas moins de 250 ouvriers dans des ateliers d'une superficie de 12 000 m². Sources : Manuel Bonnet, « Rully, les mânes de Nicéphore Niépce se plaisent à y rôder », *Le journal de Saône et Loire*, 19 février 2012. et L.R. « Emile Letord, un meudonnais dans l'effort de guerre » *Chloroville, magazine municipal de la ville de Meudon*, n°54, mai 2008, p.19.

⁵³ Les raisons du départ d'Henri Niepce et de son installation à Billancourt ne sont pas connues.

⁵⁴ La société Moritz & Cie est une entreprise fabriquant des engrais et produits chimiques.

⁵⁵ Bail locatif et promesse de vente de la Société « Moritz & Cie » à Henri Niepce du 22-23 juin 1915, Archives Municipales de Boulogne Billancourt, dossier 1 N 8.

⁵⁶ Lettre d'Henri Niepce au maire de Boulogne datée du 27 octobre 1915 demandant une autorisation de construction (sans précision sur la nature des bâtiments) et demande de permis de construire du 4 décembre 1917 pour l'édification d'un atelier à l'angle de la rue du fief et du quai du Point du Jour. Archives Municipales de Boulogne Billancourt, Classeur 9, dossier n°17, Construction des Etablissements Braunberger-Richebé.

⁵⁷ Ce qui semble surprenant étant donné que la société ne fut fondée qu'en octobre 1916 soit deux ans après le début de la guerre.

⁵⁸ Collection privée.

courtier maritime norvégien sans qu'aucune précision ne soit donnée sur la nature des activités qui s'y développent alors. Dans ses Mémoires, Henri Diamant-Berger indique que les hangars avait été « mis à [sa] disposition par l'usine »⁵⁹ durant le tournage de *Vingt ans après*, à l'été 1922, pour servir de loges aux figurants. Le producteur a-t-il loué le terrain à Niepce ? Frédérick Knudsen y était-il toujours installé ? Les archives de Billancourt ne nous éclairent pas sur ce sujet, pas plus que sur les conditions précises dans lesquelles Henri Diamant-Berger entreprit la construction des studios en 1923. Le succès des *Trois Mousquetaires* lui ayant rapporté environ deux millions de francs⁶⁰, il décide selon ses propres termes de « construire un studio comme il n'en existe pas en France » et porte son dévolu sur le terrain des usines Niepce et Fetterer de Billancourt. Le réalisateur se montre là encore très évasif sur la nature du contrat qui le lie à l'entreprise préférant insister sur le caractère visionnaire de son projet :

Près des terrains où j'ai érigé Notre-Dame de Paris, à Billancourt, Niepce possède un bâtiment où l'on fabriquait des coques d'avions en contre-plaqué pendant la guerre. Il m'accorde de grandes facilités pour y installer mon studio. Mallet-Stevens établit les plans avec de nombreuses astuces et audaces qui nous font passer pour de jeunes fous⁶¹.

Difficile de dire à quoi ressemble ce premier studio. Henri Diamant-Berger insiste sur son confort (les acteurs et figurants y disposent de douches, d'un restaurant et même, fait inédit dans un studio français, d'un foyer) et sur le perfectionnement des installations électriques, n'hésitant pas à déclarer « 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 »⁶², mais ne donne aucune indication sur le plateau et le reste des installations. Alors que les travaux se poursuivent à Billancourt, il tourne une série de courts et moyens métrages aux studios de Saint-Maurice⁶³. Au début de l'année 1924 « le studio de Billancourt est à peu près terminé », mais Diamant-Berger, n'ayant pas l'argent nécessaire pour payer les fournisseurs décide d'abandonner ce projet et la France, en répondant à la proposition de contrat de Jules Brulatour, administrateur de la Paramount. Il rejoint donc les Etats-Unis où il restera jusqu'en avril 1926. Avec une certaine amertume, il conclut :

⁵⁹ Henri Diamant-Berger, *Op.Cit.* p.99.

⁶⁰ Henri Diamant-Berger, *Op.Cit.* , p.113.

⁶¹ Henri Diamant-Berger, *Op.Cit.* pp.113-114.

⁶² Henri Diamant-Berger *Op.Cit.* , p.114.

⁶³ Henri Diamant-Berger *Op.Cit.* , p.115.

*Sans y avoir tourné un seul film, je cède mon studio, aménagé pour travailler selon mon goût et mes idées. Je suis ruiné, mais fier d'avoir tenu mes engagements : mes dettes sont payées, mes films terminés et livrés.*⁶⁴

● **Avec son *Napoléon*, Abel Gance, inaugure avec fracas les studios (1925-1926).**

Le réalisateur des *Trois Mousquetaires* et de *Vingt ans après*, n'évoque pas dans ses Mémoires le nom de son illustre successeur, Abel Gance, qui sous-loue à partir du 1^{er} août 1924 à la société Niepce et Fetterer, les installations édifiées par Henri Diamant-Berger, pour y tourner son fameux *Napoléon*. Du mois de janvier 1925 au mois d'août 1926, Abel Gance investit totalement les studios au point de les rebaptiser « studios Abel Gance ». Cette période laisse une forte impression sur la population locale qui voit d'un œil tantôt agacé, tantôt amusé la présence de nombreux techniciens et surtout acteurs et figurants donnant un caractère insolite au quartier, jusque là très calme, du Point du Jour. Comme ce restaurateur voisin des studios qui se souvient en août 1930 :

*Les campagnes d'Italie m'ont donné terriblement de mal. Ah ! Ce Napoléon. Deux années durant les soldats de l'empire sont venus se restaurer ici en excellente communion avec ceux de l'armée anglaise. Il fallait faire vite et ne pas perdre la tête quand il vous tombait sur le dos 1400 ou 1500 grenadiers, doués d'un robuste appétit*⁶⁵.

Mais si les anecdotes ne manquent pas sur le tournage épique de ce film fleuve, j'ai trouvé en revanche assez peu d'informations précises sur l'état et le développement des studios durant cette période. C'est l'industriel allemand Hugo Stinnes associé au producteur russe Wladimir Wengeroff, co-producteurs du film⁶⁶ qui permettent semble-t-il à Abel Gance d'investir les studios abandonnés par Henri Diamant-Berger en lui rachetant les installations⁶⁷, tout en restant simples sous-locataires du terrain. Les témoignages sur les débuts du studio de Billancourt mettent tous l'accent sur le rôle central d'Abel Gance, première figure marquante ayant investi les lieux sans préciser ce que le réalisateur de *Napoléon* doit à celui des *Trois mousquetaires*. Michel Gorel, en observateur infatigable du petit monde des studios écrit ainsi dans *Cinémonde* :

⁶⁴ Henri Diamant-Berger, *Op.Cit.* p.120.

⁶⁵ J. Vidal, "Vie de figurants: au restaurant des studios", *Pour Vous*, n°90, 7 août 1930, p.4.

⁶⁶ Associé au russe Wladimir Wengeroff, Hugo Stinnes, grand industriel allemand, fonde en janvier 1924 la Westi-film GM – Bh Wengeroff-Stinnes. Voir Roger Icart, *Abel Gance ou le prométhé foudroyé*, Lausanne, édition l'âge d'homme, 1983, p.170 et l'article de Michel Gorel « un studio a brûlé », *Cinémonde*, 7 septembre 1933.

⁶⁷ Roger Icart, *Abel Gance Op.Cit.*, p.171.

*Abel Gance voyait grand, il lui fallait un fief dont il serait l'éblouissant et fantaisiste seigneur. Ce studio il l'eut. A deux pas des usines des usines Renault, une bâtisse éclatante sortit du sol : le studio le plus moderne, le plus perfectionné de l'époque. Une enseigne le surplombait : Films Abel Gance.*⁶⁸

Certes les studios de Billancourt ne sont pas sortis de terre en l'espace de quelques mois pour satisfaire la mégalomanie d'un seul homme comme semble l'indiquer le journaliste de *cinémond*, mais il est indéniable que la personnalité, la fougue et les rêves de grandeur d'Abel Gance ont joué un rôle important dans le développement et la modernisation des studios. Le bail de sous-location signé entre la société Niepce et Fetterer et la Société Anonyme des Films Abel Gance les 21 et 26 juillet 1924⁶⁹ donne un descriptif de l'état des installations au moment du départ d'Henri Diamant-Berger et indique de façon précise la liste des travaux exigés par la société Abel Gance avant de prendre possession des locaux. Ce document met en évidence l'importance des modifications et améliorations apportées par Abel Gance aux travaux effectués par Diamant-Berger. Au-delà des quelques petits travaux d'aménagement (travaux de peinture, installation de plafonds en toile dans l'ensemble des pièces, pose de miroirs, tablettes et portes manteaux dans les dix-neuf loges d'artistes) des aménagements plus importants sont exigés comme la suppression d'une partie du plancher du premier étage du studio pour augmenter l'espace dédié aux prises de vues, le percement d'un autre plancher pour pouvoir installer un monte-charge, ou bien la réalisation d'un système complet d'éclairage⁷⁰ et de chauffage pour l'ensemble des espaces (studio et ateliers compris). Concernant le chauffage, la chaudière est installée dans un atelier appartenant à la société Niepce & Fetterer sur la parcelle voisine⁷¹ et devra servir à chauffer le studio et ses dépendances, mais également les usines Blin installées depuis le mois d'avril 1924 sur la partie de l'Usine Niepce donnant sur le quai du point du jour. Afin de construire ses importants décors d'extérieurs, Abel Gance obtient dans le bail le droit d'utiliser gratuitement un terrain vague d'environ 10 000 m², également loué par la Société Niepce & Fetterer dans la propriété Moritz, et d'y entreposer ses décors – dans le hangar qui y est construit – pour la modique somme de 1500 Frs par an.

⁶⁸ Michel Gorel, « un studio a brûlé », *Cinémond*, 7 septembre 1933

⁶⁹ Copie du bail signé entre la société Niepce & Fetterer et la Société Anonyme Films Abel Gance les 21 et 26 juillet 1924 déposé devant maître Robineau, notaire à Paris, Archives Municipales de Boulogne Billancourt, dossier 1 N 8.

⁷⁰ Le document précise que les installations électriques seront réalisées par les Etablissements Garezensky et Traploir installés au Mans, conformément au contrat verbal qu'ils avaient passé avec Henri Diamant-Berger en décembre 1923, mais n'avait pas été réalisé.

⁷¹ L'entrée du terrain est située 16, Bd de la République qui fait l'angle avec la rue du Fief.

Parmi le personnel travaillant dans les studios à cette période, l'ingénieur d'origine russe Michel Feldman, semble avoir un rôle déterminant, dès l'été 1924. Lors des discussions engagées en juillet 1924 avec Henri Niepce concernant les conditions de location des studios, il est l'interlocuteur principal pour tout ce qui concerne les aspects techniques des installations⁷². Ce que confirme Michel Gorel, qui indique qu'il assurait la direction technique du studio durant le tournage de *Napoléon* et aurait continué à jouer un rôle clé après le départ de Gance et la faillite de la Westi-film fondée par Stinnes et Wengeroff. « Michel Feldman, habile capitaine, conduisit le *vaisseau de lumière* à travers les récifs du négoce cinématographique – pour parler comme Abel Gance. Plus simplement, il le loua à droite et à gauche »⁷³. La présence de Michel Feldman, en tant que secrétaire général, au conseil d'administration de la *Société des Studios de Billancourt*, fondée le 30 décembre 1926⁷⁴ vient par ailleurs renforcer cette idée. Son frère, Simon Feldman, également ingénieur, était en charge de la construction des travelling et des grues durant le tournage du film de Gance et deviendra par la suite, directeur technique des studios⁷⁵. D'une manière générale, les débuts du studio de Billancourt sont fortement marqués par l'influence de l'école des techniciens et décorateurs russes. Des décorateurs Eugène Lourié, Pierre Schildknecht, Ivan Lochakoff ou Serge Pimenoff, aux maquilleurs Boris de Fast ou Wladimir Kwanine, en passant par les assistants Anatole Litvak, Victor Tourjansky ou Alexandre Volkoff, la grande majorité des techniciens travaillant dans les studios de Billancourt en 1925-1926 sont d'origine russe et ont transité par le studio Albatros de Montreuil.

• Modernisation des studios et stagnation de la production (1927-1929).

Les dernières années de la décennie voient paradoxalement les studios se développer et se moderniser, sans que cet outil ne soit véritablement utilisé par les producteurs. Entre la fin du tournage du *Napoléon* de Gance en août 1926 et la fin de l'année 1927, s'écoule une période en demi-teinte. Hormis le tournage de *La passion de Jeanne D'Arc* de Dreyer⁷⁶ entre mai et novembre 1927, on sait peu de chose de l'activité des studios qui auraient été loués à divers producteurs indépendants pour des films mineurs. La fiche technique du film

⁷² C'est en effet Michel Feldman qui négocie avec Henri Niepce la question cruciale de l'installation électrique des studios. Bail des 21 et 26 juillet 1924, Op.Cit.

⁷³ Michel Gorel, *Op.Cit.*

⁷⁴ Cession de bail et de sous-location par Monsieur Blin à la société des studios de Billancourt du 25 janvier 1928, Archives Municipales de Boulogne Billancourt, dossier 1 N 8.

⁷⁵ Voir le témoignage de Simon Feldman dans Christian Gilles, *Le cinéma français des années 1930 par ceux qui l'ont fait*, Tome 1 les débuts du parlant (1929-1934), pp.91-94.

⁷⁶ Le film est produit par la Société Générale de Films.

de Dreyer nous permet d'ailleurs de constater que les frères Feldman, Simon et Michel ont toujours un rôle dans l'activité de ces studios puisqu'ils y sont crédités comme « conseillers techniques ».

Ce n'est qu'avec l'intervention de la Société Anonyme des studios de Billancourt que les studios prennent leur véritable essor. Malheureusement, la date et les conditions d'entrée en scène de cette société restent pour l'instant un peu obscures. Fondée officiellement le 25 janvier 1927, on retrouve au sein de son conseil d'administration Jacques Théry, industriel lillois, MM. Delcourt et Delesalle, Michel Feldman ingénieur des studios, mais également Henri Niepce⁷⁷ et sa fille ainsi que Charles Jourjon, alors à la tête des laboratoires Eclair d'Épinay et Louis Nalpas⁷⁸. Le 10 novembre 1927, une demande de permis de construire est déposée et acceptée par la mairie de Boulogne-Billancourt afin de construire en lieu et place de l'atelier de réparation et de montage de l'usine Niepce & Fetterer, un spacieux studio de 14 mètres de large par 47 mètres de long, entièrement obscur⁷⁹. Puis quelques mois plus tard, la Société Anonyme des Studios de Billancourt rachète le droit au bail de l'industriel Jules Blin, qui occupait depuis avril 1924 la partie de l'usine Niepce & Fetterer donnant sur le quai du Point du Jour, augmentant la superficie des installations de 2730 m²⁸⁰. Le terrain occupé jusqu'à présent par les studios était constitué d'une longue bande de 111 mètres par 39 situé le long de la rue du Fief, soit 4300 m² environ⁸¹. Sur cette nouvelle parcelle la société aménage des bureaux pour les services administratifs du studio et fait édifier dans la cour une série de construction servant de loges et de petits ateliers. Au début de l'année 1929, les studios de Billancourt disposent donc de deux vastes plateaux obscurs (l'un édifié par Henri Diamant-Berger dans l'ancien atelier de vernissage de l'usine Niepce et Fetterer, l'autre entièrement neuf et bénéficiant des derniers perfectionnement pour l'éclairage et les prises de vues), mais également de plusieurs ateliers de construction et magasins de stockage des décors, de loges et d'un restaurant pour les acteurs. La Société Générale de Films, qui avait repris la production du Napoléon de Gance en novembre 1925 (après la faillite de la Westi-Films) et financer

⁷⁷ Henri Niepce, dont le rôle est généralement réduit à celui de cofondateur de l'usine Niepce et Fetterer, contribue en réalité largement au développement de l'activité cinématographique à Billancourt. Son intérêt pour le cinéma se traduira d'ailleurs par la fondation le 3 décembre 1940 des *Etablissement Henri Niepce Art et Industrie*, entreprise générale de menuiserie spécialisée dans la construction de décors de films et dont le siège social est installé 14, boulevard de la République, sur le terrain loué à Abel Gance pour le tournage de ses extérieurs.

⁷⁸ Archives Municipales de Boulogne Billancourt, dossier 1 N 8 et statuts de la société publiés dans *La gazette du Palais*, 21 juillet 1927.

⁷⁹ Demande de permis de construire et plans du studios signés par Michel Feldman « directeur des studios » et valisés le 10 novembre 1927. Archives Municipales de Boulogne Billancourt, classeur 9 dossier n°17.

⁸⁰ Archives Municipales de Boulogne Billancourt, Cession de bail et de sous-location par Monsieur [Jules] Blin à la société des studios de Billancourt du 25 janvier 1928, dossier 1 N 8.

⁸¹ Archives Municipales de Boulogne Billancourt, dossier 1 N 8.

ensuite la *Passion de Jeanne D'Arc* de Dreyer, continue semble-t-il de produire quelques films⁸², tournés dans les studios parallèlement loués à des producteurs indépendants et exploités par la Société Anonyme des Studios de Billancourt⁸³. Bien que sous-utilisés durant ces années 1928-1929, les studios de Billancourt comptent parmi les infrastructures de production les plus importantes et surtout les plus récentes en France à cette date. A ce titre, le choix initial d'Henri Diamant-Berger d'ériger un studio entièrement obscur sera un atout non négligeable au moment du passage au parlant.

1.2.3 Les studios des cinéromans : fleuron de l'industrie cinématographique française

Au printemps 1929, lorsque Bernard Natan reprend la direction de Pathé-Cinéma et décide d'installer sa production dans les studios de l'avenue Gallieni à Joinville-le-Pont, il bénéficie sans conteste des infrastructures les plus importantes et les plus modernes qui existent en France en 1929. Mais avant d'être définitivement associés à la firme Pathé, les studios de Joinville ont connu un important développement sous le nom de Studios des Cinéromans.

• Le studio Lewinsky : premier studio obscur de France.

Si le tout premier studio construit par Joseph Lewinsky sur le terrain de l'avenue Gallieni date vraisemblablement des années 1908-1910, il ne s'agissait au départ que d'une construction légère surmontée d'une verrière construite entre son entrepôt de meubles et son pavillon d'habitation ; ce n'est qu'en 1921 qu'il édifia un studio obscur⁸⁴, premier élément d'une infrastructure de production amenée à se développer considérablement entre 1926 et 1929. Bien que les studios de Joinville aient vu le jour sous une forme embryonnaire avant la guerre de 1914, on peut les considérer comme faisant légitimement

⁸² Notamment *Finis terrae* de Jean Epstein, *L'équipage* dernier film muet de Maurice Tourneur ainsi que *Marine* et *Cristallisation*, deux courts-métrages d'Abel Gance. David Bordwell, *The Films of Carl Theodor Dreyer*, Berkley, University of California Press, 1981, p.19.

⁸³ Jusqu'au début de l'année 1929, les studios de Billancourt sont parfois présentés dans la presse sous l'intitulé « studios de la Société Générale de Films ».

⁸⁴ L'existence d'un premier studio vitré en 1908 ou 1910 est évoquée par René Denilauer, maire adjoint de Joinville-le-Pont dans un blog de l'Association Historique Encyclopaedia Juvinus Villa, sans qu'il ne cite de source.

partie de la deuxième génération, au même titre que les studios de la Victorine ou de Billancourt.

C'est donc à Joseph Lewinsky, personnage énigmatique, marchand de meubles spécialisé dans les accessoires pour le théâtre et le cinéma que l'on doit la construction du premier studio de Joinville-le-Pont aux environs de 1908-1910, studio dont il restera propriétaire⁸⁵ jusqu'à sa mort en janvier 1937. André Lang, scénariste et directeur de production chez Pathé au tout début des années 1930 évoque en août 1937 le parcours de Lewinsky et la création du studio :

Echappé du ghetto polonais, il était venu avec sa femme et ses enfants chercher fortune en France. [...] Installé à Vincennes, il achetait des meubles à l'hôtel Drouot et aux particuliers, et les louait. Il proposa ses services aux metteurs en scènes et aux régisseurs de la rue des Vignerons à Vincennes⁸⁶, et il fit bientôt d'excellentes affaires. Il était moins cher que les autres, avait plus de choix et trouvait tout ce qu'on lui demandait. C'est ainsi que la plupart des « grands films » d'après-guerre, furent meublés richement par Lewinsky. [...] Avec ses premiers bénéfices il acheta une petite villa abandonnée à Joinville-le-Pont, une petite villa entourée d'un grand jardin en désordre dans lequel, aidé de sa femme, de ses fils et de quelques ouvriers, il acheva le travail interrompu par l'entrepreneur qu'il n'avait pu payer et finit de construire (sur l'emplacement actuel du studio A), un premier studio noir. [...] A cette date, où tout le cinéma français se partageait entre Vincennes et les Buttes Chaumont, personne encore ne s'était risqué à passer le pont de Joinville. L'audace de Lewinsky était donc considérable.⁸⁷

Certes, André Lang semble oublier que Charles Pathé avait dès 1906 installé une usine à Joinville-le-Pont, quai Hector Bisson à quelques dizaines de mètres de là, mais cette description, quelque peu lyrique, voire légèrement romancée, reflète néanmoins une réalité confirmée par les archives. Une note interne de la Société Nouvelle Pathé Cinéma, rédigée en 1952 et faisant le point sur les baux successifs ayant été passés entre Pathé et Joseph Lewinsky donne des précisions sur le terrain et les constructions appartenant à Lewinsky fin 1923. La propriété⁸⁸ se compose d'un pavillon d'habitation de 150 m² et d'un

⁸⁵ Lewinsky ne se résolut jamais à vendre son terrain et la société des cinéromans puis plus tard Pathé-Cinéma, bien que propriétaires des bâtiments restèrent locataires du terrain des studios.

⁸⁶ Adresse de l'Usine Pathé au sein de laquelle se trouve le studio se la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres, construit en 1909.

⁸⁷ André Lang, « Joinville inconnu », *Pour Vous*, 19 août 1937, p.9.

⁸⁸ Je n'ai pas trouvé d'information sur la date précise d'acquisition de la propriété, mais il est probable que la construction du premier studio date de 1923.

bâtiment servant d'écuries, construits sur un terrain d'environ 16 000 m²⁸⁹ comportant des serres, un potager, un bassin et une grotte⁹⁰. Elle forme une sorte de triangle délimité au nord par l'avenue du général Gallieni, où se trouve l'entrée principale, au sud-est par l'avenue Joyeuse et au sud-ouest par l'avenue du Président Wilson⁹¹. Sur cette propriété, Lewinsky fait construire⁹², le long de l'avenue Gallieni un bâtiment d'une superficie de 2265 m², dans lequel il installe deux studios, dont un avec piscine⁹³, des loges et un espace servant probablement d'atelier de construction ou d'espace de stockage pour les décors. Joseph Lewinsky a-t-il loué ses studios à des producteurs indépendants avant l'arrivée de Pathé ? Rien ne permet de l'indiquer avec certitude. Richard Abel affirme dans l'ouvrage dirigé par Jacques Kermabon sur l'Empire Pathé, que *Koenigsmark* de Léonce Perret, produit par Pathé-Consortium-Cinéma aurait été tourné durant l'été 1923 dans « les nouveaux studios Lewinsky »⁹⁴ mais sans indiquer de source précise. Bien situés, sur un terrain offrant d'importantes possibilités d'extensions et conçus dès le départ pour être éclairés à l'électricité et non à la lumière naturelle, les studios Lewinsky ont avant tout le mérite d'avoir posé les premiers jalons d'un futur studio moderne que Pathé-Consortium-Cinéma et la société des cinéromans transformeront en « l'un des plus beaux studios du monde » si l'on en croit la presse de l'époque⁹⁵. Comme l'indique Abel-Pierre Richard : « le studios Lewinsky [...] constituait avec des moyens réduits un très bel effort, un peu hâtif malheureusement, [...] que Monsieur Château⁹⁶ [...] devait améliorer sérieusement par la suite. »⁹⁷.

⁸⁹ La superficie exacte mentionnée sur le bail est de 16 354 m².

⁹⁰ Plan de la propriété Lewinsky et description des installations au moment du premier bail locatif signé par Pathé-Consortium-Cinéma le 21 décembre 1923, Archives fondation JSP, HIST B 842 « dossier Joinville ». Un plan, tracé à la main par le décorateur Prévost à la demande de Lucien Aguetand dans les années 1940, confirme ces informations. Archives de la Cinémathèque Française, fonds Aguetand, 166 B9.

⁹¹ Le terrain offre 106 mètres de façade avenue du Général Gallieni, 178 mètres sur l'avenue du Président Wilson et seulement 31 mètres sur l'avenue Joyeuse, plusieurs petites propriétés étant installées entre l'avenue joyeuse et la propriété Lewinsky.

⁹² La date de construction n'est pas précisée dans le document qui indique simplement que les studios Lewinsky ont été construits « antérieurement à 1923 ».

⁹³ Voir glossaire en annexe n°1.

⁹⁴ Richard Abel « Survivre à un nouvel ordre mondial » dans Jacques Kermabon (dir), *Pathé, premier empire du cinéma*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1994, p.173.

⁹⁵ « Vous avez le plus beau studio du monde, le plus perfectionné » aurait déclaré Adolph Osso à propos des studios des cinéromans au journaliste de *Pour Vous* qui l'interrogeait en janvier 1929. « Une excuse de moins : la France a l'un des plus beaux studios du monde », *Pour Vous* 19 janvier 1929, pp.3-4.

⁹⁶ Maurice Château fut directeur des studios de Joinville en 1924 et responsable à ce titre de leur développement par Pathé-Consortium-Cinéma, avant qu'ils ne soient loués à la société des Cinéromans. On le retrouve à partir de septembre 1929 à la tête des studios Jacques Haïk de Courbevoie.

⁹⁷ A.P. Richard, « Les studios des cinéromans à Joinville », *La Cinématographie Française – supplément « La technique et le matériel »*, 23 juin 1928, p.1.

• **Le rôle de la société des cinéromans ou la fulgurante ascension des studios de Joinville.**

Le 21 décembre 1923, la société Pathé-Consortium-Cinéma signe avec Joseph Lewinsky, un bail locatif pour une durée de quinze ans, à compter du 1^{er} janvier 1924, portant sur l'ensemble des terrains et constructions, à l'exception du pavillon d'habitation dans lequel Joseph Lewinsky et sa famille continuèrent de loger, au cœur des nouveaux studios en construction.⁹⁸ Pathé entreprend alors quelques travaux d'agrandissements afin de doter le studio Lewinsky des différents services nécessaires à la production. Les archives municipales de Joinville-le-Pont conservent une série de plans, établis par Pathé-Consortium-Cinéma pour la construction d'un magasin de décors, d'un atelier d'électricité, d'un atelier de mécanique, et d'un atelier de décoration⁹⁹. Le studio lui-même est divisé en trois plateaux. Le studio A (450 m²), le studio B (650m²) et le studio C (875m²). Le studio A est entièrement clos d'un mur de maçonnerie, tandis que les studios B et C, formant un L, sont séparés par des tentures amovibles, afin de pouvoir les réunir facilement selon les besoins de tournage¹⁰⁰. Il est probable que des travaux aient également été entrepris afin d'augmenter la puissance électrique des installations. En dépit de ces aménagements conséquents, les archives et tous les témoignages sur cette période concordent et accréditent l'idée que ce n'est qu'à partir du printemps 1926, avec l'installation pérenne de la société des cinéromans à Joinville, que les studios vont connaître leur véritable essor. A propos du studio Lewinsky, Abel P. Richard qu'en dépit des améliorations apportées par Monsieur Château, « ce n'est cependant que depuis la prise en mains de l'affaire par M. Sapène, qu'on peut dire qu'elle s'est complètement modifiée »¹⁰¹.

A peine arrivé à la tête des Cinéromans, Jean Sapène décide de se rapprocher du groupe Pathé et signe en avril 1922 un accord de distribution avec Pathé-Consortium-Cinéma. Deux ans plus tard, le 2 juin 1924, la société des Cinéromans entre au capital de Pathé-Consortium-Cinéma et Jean Sapène devient président du conseil d'administration¹⁰². Enfin, au mois de mars 1926, la société installe toute sa production avenue Gallieni, avant de racheter à Pathé-Consortium-Cinéma le droit au bail de la propriété Lewinsky le 9 juin de la

⁹⁸ *Note sur les studios de Joinville – Historique des baux*, mars 1952. Archives fondation JSP, HIST B 842 « dossier Joinville ».

⁹⁹ Archives départementales du Val de Marne, dépôt de la commune de Joinville-le-Pont, série O, cote : 3 O 5. Les plans ne sont pas précisément datés, mais ont vraisemblablement été établis en 1924 ou 1925. Malheureusement, les formulaires de demandes de permis de construire attachés à ces plans n'ont pas été conservés.

¹⁰⁰ A.P. Richard, « les studios des cinéromans à Joinville », *Op.Cit.* p.III.

¹⁰¹ A.P. Richard, « les studios des cinéromans à Joinville », *Op.Cit.* p.I.

¹⁰² Richard Abel, *Op.Cit.* p.174.

même année¹⁰³. Sans perdre de temps et confiant dans la prospérité de son entreprise, Sapène lance un important programme de construction sur le terrain dont il n'est que locataire et dont le bail stipule pourtant : « A l'expiration du bail, toutes améliorations, constructions et reconstructions, installations et aménagements que la société preneuse aura pu faire resteront la propriété du bailleur [Joseph Lewinsky], sans que la société preneuse puisse exiger aucune indemnité »¹⁰⁴. Les archives municipales de Joinville-le-Pont ont conservé une série de demandes de permis de construire formulées entre mai 1926 et août 1928 qui révèlent l'ampleur des travaux entrepris durant cette période. Dès le mois de mai 1926, alors que la société des cinéromans n'est pas encore locataire en titre de la propriété Lewinsky, une demande de permis de construire est déposée en mairie afin d'édifier un restaurant¹⁰⁵. Disposant d'une salle à manger de douze places pour la direction, d'une salle de 40 places pour les vedettes et techniciens et d'un réfectoire capable de servir simultanément 200 couverts, mais également d'une importante cuisine et de trois caves, le restaurant illustre assez bien les ambitions de Jean Sapène et l'orientation résolument moderne et fonctionnelle qu'il entend donner au studios de Joinville. Le 3 août 1926, une demande est formulée pour construire un nouveau bâtiment le long de l'avenue Gallieni afin d'installer des bureaux et les appartements de la direction. Le 19 janvier 1928, la mairie de Joinville-le-Pont accorde un permis de construire pour l'installation d'une sous-station électrique avec poste transformateur et le 27 août 1928 pour l'édification d'un cinquième plateau, le studio F. Bien que les archives n'en aient pas gardé la trace, dans le courant de l'année 1927 est édifié le studio D, la menuiserie, le magasin de meubles, costumes et accessoires, plusieurs garages et un bâtiment abritant des loges pour la figuration. Afin de s'assurer de la jouissance des installations, Jean Sapène obtient de Joseph Lewinsky une prolongation du bail jusqu'au 1^{er} juillet 1952 ainsi que la location du pavillon d'habitation, situé au cœur des studios, dans lequel il installe symboliquement les bureaux de la direction¹⁰⁶. Joseph Lewinsky et sa famille, toujours propriétaires du terrain et des quelques bâtiments érigés avant 1924 se trouvant de ce fait progressivement évincés.

Peu à peu chassée du pavillon qu'elle habitait, essayant toutes les rebuffades et les humiliations sans mot dire, l'énorme Mme Lewinska, qui n'avait plus le droit de rentrer du marché par la grande porte, ni de paraître dans la cour des studios, accepta le cruel règlement qui n'altérerait pas sa bonne humeur. Et elle

¹⁰³ Note sur les studios de Joinville – Historique des baux, Op.Cit.

¹⁰⁴ Note sur les studios de Joinville – Historique des baux, Op.Cit.

¹⁰⁵ Archives départementales du Val de Marne, dépôt de la commune de Joinville-le-Pont, série O, cote : 3 O 5. La demande émane bien de la société des cinéromans et non de Pathé-Consortium-Cinéma.

¹⁰⁶ Note sur les studios de Joinville – Historique des baux, mars 1952. Archives de la fondation JSP, HIST B 842 « dossier Joinville ».

s'offrait la joie, à peine rentrée, son filet à provisions encore au bras, d'entrouvrir la porte de M. Sapène, d'y passer une partie de sa majestueuse personne et de lancer comme un défi : « nous ne fendrons pas Monsieur Sapène, nous ne fendrons pas ! » et les Lewinsky eurent le dernier mot. Monsieur Sapène resta le locataire du Polonais, providence de Joinville-le-Pont et fondateur de la Cité du cinéma français. Et quand Monsieur Sapène passa la main, Lewinsky était toujours là.¹⁰⁷

Sous une forme humoristique et anecdotique, Michel Gorel met l'accent sur la fragilité de l'édifice, sorte de colosse aux pieds d'argile, une réalité qui concerne nombre de studios à l'époque. Il est en effet frappant de constater que les industriels du cinéma se lancent dans l'édification de structures de production parfois très importantes, en y investissant des sommes considérables, alors même qu'ils ne sont que locataires, (voire sous-locataires dans le cas des studios de Billancourt) des terrains sur lesquels ils s'implantent. Dans cette bataille pour se voir reconnaître la paternité des studios, c'est bien le nom de Jean Sapène, directeurs des « studios des Cinéromans – Films de France », comme il est indiqué en grosses lettres sur la façade de l'avenue Gallieni, que le public retient et non celui de leur fondateur et propriétaire en titre : l'obscur Joseph Lewinsky.

• Les studios de Joinville : glorieux étendard d'une production française moribonde.

A partir de 1928, les studios de Joinville commencent à susciter intérêt et admiration dans la presse et les commentateurs saluent unanimement les qualités techniques, la modernité et même le luxe des nouvelles installations. Avec ses six plateaux obscurs représentant une surface cumulée de 4 500 mètres carré, le studio de l'avenue Gallieni est de loin le plus important de France¹⁰⁸. Mais au-delà de la surface disponible, c'est la qualité des équipements et des services qui suscite l'admiration. Sur les six plateaux existants, cinq sont équipés d'une piscine, celle du studio D étant même munie d'une galerie circulaire permettant d'effectuer des prises de vues sous-marines à travers les larges baies vitrées aménagées dans les parois. Grâce à un débit de 3 000 litres à la minute, le bassin peut être rempli en deux heures par une eau chauffée à 25°C. Chaque studio constitue une unité de production autonome avec loges, bureaux de production, laboratoire et salle de projection

¹⁰⁷ Michel Gorel, « Joinville Inconnu », *Op.Cit.*

¹⁰⁸ Au même moment la superficie des plateaux de La Victorine se monte à 180 m², ceux de Billancourt à 1118 m² et ceux de la rue Francœur à 113 m².

atteinants, permettant à six équipes de tourner simultanément sans se gêner le moindrement. Les loges de vedettes, au nombre d'une soixantaine en tout, ont fait l'objet de toutes les attentions et suscitent l'admiration. Equipées de salle de bain et d'un divan pour les plus luxueuses, elles disposent toutes d'un lavabo avec eau chaude, d'une armoire fermant à clé, de miroirs et d'un fauteuil. « On a poussé le souci du confortable jusqu'à assortir la couleur des coussins au papier de tapisserie. Pour rompre la monotonie, la décoration varie d'une loge à l'autre » s'émerveille le très sérieux Abel-Pierre Richard dans le supplément technique et matériel de *La Cinématographie Française*¹⁰⁹. « Les loges des vedettes sont installées avec un sens pratique qui n'exclut pas le goût et même le luxe, nous en avons vu qui sont de véritables boudoirs » s'enthousiasme même *Cinémonde*¹¹⁰. Le magasin des meubles et accessoires impressionne également les visiteurs. Répartis sur cinq étages pour une surface de 3 000 m² il est décrit comme une véritable caverne d'Ali Baba permettant aux metteurs en scènes et décorateurs de disposer à tout instant de pièces de mobilier de tous les styles et de toutes les époques. « C'est une réduction du Faubourg Saint-Antoine, s'amuse Abel-Pierre Richard [...] on y trouve même des objets d'art en vrai et en simili bronze ». Les qualités techniques de la conception des bâtiments sont également soulignées. Le magasin de meuble est équipé d'un monte-charge de 4 m², desservant les cinq étages et pouvant supporter une charge de 1 000 kg. Un atelier d'entretien et de restauration des meubles est par ailleurs installé au rez-de-chaussée afin de maintenir le stock dans un parfait état d'utilisation. Installé dans un bâtiment spécial, le magasin de costumes suscite également l'admiration. Rangés dans des armoires s'alignant sur 300 mètres linéaires, on y trouve environ 20 000 uniformes de tous les styles. Les services de décoration bénéficient également de tous les espaces et matériels nécessaires, chaque corps de métier ayant son espace attitré : la menuiserie, l'atelier de peinture, de staff, de mécanique, les bureaux des dessinateurs, ainsi qu'un important magasin pour stocker les éléments de décors réutilisables. Une vingtaine de menuisiers et une douzaine de mécaniciens travaillent à temps plein dans ces ateliers. En ce qui concerne les équipements électriques, la centrale installée dans un bâtiment séparé et construit en béton armé, a permis de faire passer la puissance électrique de 3 500 ampères à l'époque de Joseph Lewinsky en 1923, à 22 000 ampères début 1928 et 45 000 ampères en janvier 1929. A cette centrale, s'ajoutent un groupe électrogène permettant en cas de panne d'éclairer l'ensemble des services et quatre camions disposant d'une puissance de 1 500 ampères chacun pour les tournages en extérieur. Les 140 plafonniers, 62 projecteurs et 80 chariots

¹⁰⁹ A.P. Richard, « les studios des cinéromans à Joinville », *Op.Cit.* p.II.

¹¹⁰ Desruisseaux « La vie des studios modernes », *Cinémonde*, 30 novembre 1928, p.114.

de lampes à arc et à mercure sont entretenus dans l'atelier de construction du département d'électricité qui perfectionne l'outillage et acquiert de nouveaux équipements en permanence. Par leur agencement et la performance de leurs équipements techniques, les studios des Cinéromans sont considérés dans la presse française et européenne comme parmi les plus modernes du monde. En conclusion d'un long article qui leur est consacré en décembre 1927, le journal italien *L'eco del cinema* indique : « nous ne regardons pas la naissance de ce géant avec jalousie, mais avec l'espoir que cette grande société fasse un jour des émules en Italie »¹¹¹. Dans *Pour Vous*, Adolphe Osso, alors administrateur délégué de la Paramount en France, déclare même à propos des Cinéromans : « vous avez le plus beau studio du Monde, le plus perfectionné »¹¹². L'enthousiasme quelque peu exagéré d'Adolphe Osso révèle néanmoins le contraste qui existe à la fin des années 1920 entre les studios des Cinéromans et le reste des équipements français. Malgré cela, la production ne suit pas et Jean Sapène s'en désole dans la presse :

*Vous parlez de mes studios ? Et bien je vais les louer en partie à une firme allemande. Si ça continue, il n'y aura bientôt plus que des étrangers ici. Les producteurs français n'osent rien risquer. Je tourne douze films par ans et il y a de la place pour trente-cinq. On travaille à la petite semaine, alors qu'on devrait travailler à la grande année.*¹¹³

Les studios sont largement sous-utilisés en cette fin de décennie et leur modernité met en évidence la frilosité des producteurs français. Comme le souligne Abel-Pierre Richard dans *La Cinématographie Française*, « Monsieur Sapène a doté la cinématographie d'un outil moderne. Il ne reste à nos réalisateurs que de savoir utiliser cet outil » et d'ajouter avec une pointe d'ironie : « A quoi bon posséder une auto de cinquante chevaux pour circuler sur les grands boulevards ? »¹¹⁴. Bien que surdimensionnés au regard d'une production nationale en berne, les studios de Joinville constituent néanmoins un outil de production de premier ordre, capable de rivaliser avec les plus grands studios européens et prouvent leur utilité et leur efficacité dès le début des années 1930 avec l'arrivée du film parlant et la reprise de la production française.

¹¹¹ « Gli Studios de la société des cinéromans – Films de France » dans *L'Eco del Cinema*, décembre 1927. Archives BNF, collection Rondel, RK 788

¹¹² Jacques Lefebvre « Une excuse de moins : la France a l'un des plus beaux studios du monde », *Pour Vous*, 19 janvier 1929, p.3.

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ Abel-Pierre Richard, « Les studios des cinéromans à Joinville », *Op.Cit.* p.I.

1.2.4 Rue Francœur : le plus grand des petits studios

Edifié dans la deuxième moitié des années vingt au pied de la Butte Montmartre, le studio de la rue Francœur est avec ceux de la Cité Elgé, le studio parisien le plus important et le mieux équipé à la veille du passage au parlant. Construit pour le compte de la société Rapid Film de Bernard Natan, il constituera un apport important lors de la fusion de la société avec Pathé-Cinéma en août 1929, formant avec les studios de Joinville un ensemble conséquent de huit plateaux, soit le premier groupe de studios français.

La société Rapid Film, fondée vers 1913 par Bernard Natan et spécialisée dans le tirage et le développement de films, s'installe rue Francœur en mars 1920¹¹⁵ dans un bâtiment appartenant à la famille Daval, qui abritait à la fin du XIX^{ème} siècle *Le grand Bazar du bâtiment*. Un plan des installations en 1896 indique qu'on y trouvait des espaces commerciaux, des ateliers (menuiserie, taille de pierre) et des espaces de stockage, le tout installé dans trois grandes galeries de trois étages chacune. Bernard Natan loue à partir de mars 1920 à la famille Daval, les rez-de-chaussée, premier et deuxième étage d'un bâtiment à usage de magasin, puis augmente progressivement la superficie de ses installations en sous-louant à Aimé Moulin (autre locataire de la parcelle) de nouveaux bâtiments, jusqu'à occuper en 1925 la quasi totalité des anciens établissements Daval. Enfin, le 26 mars 1926, la famille Daval entre au capital de la société Rapid Film en y apportant les immeubles des 6 et 8, rue Francœur ainsi que des 4 et 4bis, rue Cyrano de Bergerac¹¹⁶. Au même moment, le 26 février 1926 exactement, une demande de permis de construire est déposée auprès du préfet de la Seine afin de transformer l'ensemble en studios de cinéma¹¹⁷. Inséré au cœur d'un pâté de maison délimité par les rues Francœur, Cyrano de Bergerac, Marcadet et du Mont Cenis, le bâtiment des studios forme un T et bénéficie de deux accès : l'un au 6, rue Francœur, entrée principale et siège social de la société, l'autre au 4, rue Cyrano de Bergerac qui permet d'accéder directement aux plateaux et est utilisée occasionnellement pour faire entrer ou sortir des éléments de décors¹¹⁸. Contrairement à la plupart des grands studios français, le site sur lequel s'implante la société Rapid Film n'offre pas d'espace pour

¹¹⁵ Le siège de la société était jusqu'alors situé 6, rue Ordener également dans le XVIII^{ème} arrondissement.

¹¹⁶ Gilles Willems, « Rapid Film et ses branches de production, un groupe cinématographique performant au cours des années 1920 » dans Jacques Kermabon, *Pathé, premier empire du cinéma, Op.Cit.* p.270-271.

¹¹⁷ Demande de permis de construire du 26 février 1926, signé des propriétaires Daval, Schoen, Grollet et Tanenzapf ; Archives de Paris, VO 13 – 84. Deux augmentations de capital sont décidées au sein du conseil d'administration de Rapid Film : la première le 10 avril 1926 afin de rémunérer l'apport fait par la famille Daval, la seconde les 14 et 24 juin 1926 pour pouvoir faire face aux frais de transformation des bâtiments en studios et ateliers cinématographiques.

¹¹⁸ Voir annexe n°4.

les décors d'extérieur, ni de possibilité d'expansion et c'est donc le choix d'une organisation verticale des locaux qui est fait ici. Le permis de construire du 26 mars 1926 autorise les propriétaires à surélever de trois étages les bâtiments existants avec construction d'une terrasse panoramique sur le toit du bâtiment principal, ce qui, par un jeu de dénivelés permet aux installations de s'étaler sur une dizaine de niveaux différents. Dans le magasin initialement occupé par la société Rapid Film et dans laquelle aucun aménagement d'importance n'a été effectué, on trouve sur trois niveaux, les bureaux de la direction, les laboratoires, mais également un atelier de menuiserie, un atelier de décoration et une grande salle de projection. Dans le bâtiment principal, inauguré le 22 janvier 1927, sont installés les studios à proprement parler. Le « petit studio » occupe une partie du rez-de-chaussée et du premier étage¹¹⁹ sur une superficie de 357 m² (¹²⁰), le reste de l'espace étant destiné aux ateliers de tirage de Rapid Film, à des magasins et des loges d'artistes. Le deuxième étage accueille les services de production et des ateliers de décoration, tandis qu'aux troisième et quatrième étages est installé le « grand studio ». D'une superficie de 740 m² (¹²¹) il bénéficie d'une hauteur sous plafond de douze mètres et est équipé d'une petite piscine de huit mètres par six. Une large trappe ménagée dans le sol du studio permet d'accéder directement aux ateliers du deuxième étage et de faire passer facilement les décors les plus encombrants. Construit en ciment armé, le toit du grand studio ne laisse pas filtrer la lumière du jour, mais néanmoins, des baies vitrées donnant sur les toits de Paris sont percées dans la façade nord du bâtiment servant, comme ce fut le cas sur le tournage de *L'Argent* de Marcel L'Herbier de « découvertes naturelles ». L'Herbier évoque ainsi la configuration des lieux :

A partir des derniers jours d'avril 1928, je me hissais jusqu'au dernier étage de l'immeuble Pathé¹²² rue Francœur, construit sur le contrefort nord de la Butte Montmartre. C'est dans ce lieu perchoir et maussade que se situait un assez vaste studio qui avait l'avantage de dominer par ses ouvertures une vue panoramique des mille toits se succédant de Paris-Faubourg jusqu'à Saint-Denis. Sur ce plateau, au cœur d'un décor pauvre imaginé par Meerson, est sensé vivre le jeune couple Hamelin. Ma première prise de vues, dirigée par Krüger fut

¹¹⁹ Il s'agit du Rez-de-chaussée par rapport au niveau de la rue Cyrano de Bergerac, mais cela correspond côté rue Francœur au premier sous-sol

¹²⁰ Les dimensions du petit plateau sont les suivantes : 34 X 10,5 mètres et 7 mètres de hauteur. Sources : archives de la Cinémathèque Française, fonds Aguetand 171 B10 « Les studios de la région parisienne en 1939 » et *Le Tout-Cinéma*, 1934, p.1557.

¹²¹ Les dimensions du grand plateau sont les suivantes : 40 X 18,5 mètres et 12 mètres de hauteur. La piscine mesurant 7,9 X 6,3 mètres. Mêmes sources que pour le petit studio.

¹²² L'Herbier commet là un anachronisme, les studios appartenant encore à cette date à la société Rapid Film de Bernard Natan.

*pour cadrer à travers la fenêtre du logement, cette accumulation de bâtisses authentiquement misérables et, par travelling arrière, pour découvrir Mary Glory et Henri Victor penchés sur une carte [...].*¹²³

Enfin, pour desservir sans difficulté l'ensemble de ces espaces, un imposant monte-charge de dix mètres par quatre est installé au fond du bâtiment principal et dessert les deux studios ainsi que les ateliers situés au deuxième étage. Aux premier et deuxième sous-sols, dont l'accès se fait par la rue Cyrano de Bergerac, sont installés des garages et la centrale électrique d'une puissance de quinze mille ampères permettant d'alimenter l'ensemble des installations¹²⁴. Muni de studios relativement modestes mais bien agencés, Bernard Natan développe son activité de production en créant en janvier 1927 la société des Productions Natan¹²⁵. En octobre de la même année la gérance des nouveaux studios est confiée à la Société des Studios Réunis, dont le nom orne la façade donnant sur la rue Cyrano de Bergerac¹²⁶. La liste des films tournés dans les studios de la rue Francœur entre 1927 et 1929, établie par André Rossel-Kirschen, comporte un certain nombre de films importants qui ont largement contribué à la renommée des studios Francœur. On pense notamment à *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* et *La Madone des sleeping* de Marco de Gastyne, *Education de Prince* d'Henri Diamant-Berger, tous les trois coproduits par la firme Louis Aubert ou bien encore *Les nouveaux Messieurs* de Jacques Feyder, *Vivre* de Robert Boudrioz ou *L'Argent* de Marcel L'Herbier¹²⁷. Il semble que dès les années 1927-1928 du personnel ait été engagé à l'année par Bernard Natan, personnel administratif bien évidemment mais également techniciens et ouvriers de production. Le décorateur Eugène Carré est par exemple dès cette époque chef du service décoration des studios.

De construction récente et disposant de tous les services nécessaires à la production d'un film, le studio Francœur constitue une sorte de trait d'union entre les grands studios

¹²³ Marcel L'Herbier, *La tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979, p.155.

¹²⁴ Plans et coupes des bâtiments accompagnant le permis de construire du 6, rue Francœur, datés du 26 mars 1926. Archives de Paris, VO 13 – 84.

¹²⁵ André Rossel-Kirschen, *Pathé-Natan, la véritable histoire*, Périgueux, Pilotes 24 Edition, collection « Les indépendants du 1^{er} siècle », 2004, p.64.

¹²⁶ Gilles Willems, « Bernard Natan » 1895 – *Dictionnaire du cinéma français des années 1920*, n°33, Paris AFRHC, juin 2001, p. 303. Et André Rossel-Kirschen, *Op.Cit.*, p.65.

L'histoire des Studios Réunis mériterait d'être étudiée en détails afin d'en déterminer plus précisément l'organisation et l'activité. Si André Rossel-Kirschen situe la création des Studios Réunis en octobre 1927, Marc Sandberg indique pour sa part (Marc Sandberg, « Destin croisé de deux aventuriers, Serge Sandberg et Charles Jourjon à Epinay », *Eclair, un siècle de cinéma*, Op.Cit., p.99) que sous cette appellation étaient rassemblés en 1921-1922 les studios d'Epinay (propriété de la SIC), de la Victorine (propriété de Ciné-studio / Serge Sandberg) et de la rue des Réservoirs à Saint-Maurice (appartenant à Louis Aubert). S'agit-il de la même société ? Y-a-t-il homonymie ou confusion entre deux sociétés distinctes ? Il semblerait - s'il s'agit d'une seule et même société, ce qui est le plus probable - que la société des Studios Réunis ait été créée en 1921 et qu'en octobre 1927, elle ait intégré dans son giron les studios de la rue Francœur. Mais ces éléments d'information restent à documenter.

¹²⁷ Ce dernier film, coproduit par la société des Cinéromans de Jean Sapène est en partie tourné à Joinville.

construits durant les années 1920 dans la proche banlieue parisienne - dont le potentiel de développement semble plus important - et la multitude des petits studios parisiens qui pour la plupart ne peuvent se suffire à eux-mêmes et dont l'activité reste largement intermittente.

1.3 De Neuilly à Saint-Maurice, de Montmartre à Montsouris : la longue liste des petits studios français.

Si l'essentiel de la production française est assurée dans les années 1920 par les principaux studios précédemment évoqués, ces derniers sont loin de représenter la totalité des structures existantes. Plusieurs studios ayant eu un rôle majeur ou secondaire durant les années 1910 ou 1920 n'ont pas été étudiés car, cessant toute activité lors du passage au parlant, ils n'ont pas véritablement leur place dans cette étude. Citons notamment le studio Pathé de la rue du Sergent Bobillot à Montreuil, construit en 1904 et loué dans les années 1920 à la société Albatros ou du studio de Georges Méliès, détruit en 1948 mais qui était dans les années 1930 déjà totalement à l'abandon. Toujours dans l'est parisien, à Vincennes on peut évoquer le studio de la SAGL (Société cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres) situé rue des Vignerons, dans l'enceinte de l'usine Pathé ou le studio de la rue du Bois, appartenant également à la maison Pathé. A Neuilly, le studio de la société Film d'Art, construit en 1908 au numéro 14 de la rue Chauveau connaît une activité non négligeable durant une vingtaine d'années mais ferme ses portes après le tournage du *Bonheur des Dames*, dernier film muet de Julien Duvivier tournée fin 1929. La côte d'Azur compte également à la fin des années 1920 pas moins de six groupes de studios dont seulement deux (La Victorine et Saint-Laurent du Var) poursuivront leur activité durant les années 1930. Les studios Pathé situés route de Turin à l'est de Nice, tout comme les studios Gaumont construits dans le quartier de Carras à l'ouest de la ville, ferment leurs portes en 1930¹²⁸.

¹²⁸ Construits respectivement en 1908 et 1914 ces studios ont connu sous la direction d'Alfred Machin pour Pathé et de Louis Feuillade pour Gaumont une activité importante durant les années 1910-1920. Deux autres studios de moindre importance étaient en activité dans la région de Nice avant 1930, il s'agit des studios Maïcon, construits par l'aviateur Auguste Maïcon en 1927 dans le quartier de la Californie et des studios de Saint-André de Nice édifiés la même année à deux pas des studios Pathé par Harry Lachman ancien directeur de production de Rex Ingram. Pour plus de détail voir René Prédal, *80 ans de cinéma, Nice et le 7^{ème} Art*, Nice, Editions Serre, 1908, pp.28-30.

Il convient néanmoins d'évoquer l'existence de studios construits avant 1929 et qui, malgré leurs dimensions modestes, parviendront à franchir le cap du passage au parlant et pour certains connaîtront même un développement considérable. Malheureusement, l'aspect souvent rudimentaire de leurs installations et le caractère intermittent de leur activité les ont pour la plupart condamnés à l'oubli. Jamais étudiés par les historiens, rarement mentionnés dans la presse ils ont laissé peu de traces dans les archives et reconstituer leur histoire s'avère bien souvent délicat, voire impossible. Les lignes qui suivent n'ont d'autre objectif que de poser les premiers jalons d'une histoire qui reste encore à écrire.

1.3.1 Le studio de la rue des Réservoirs : une vie avant la Paramount ?

L'histoire de ces petits studios, construits juste avant la Première Guerre mondiale et amenés à connaître une renommée internationale, bien qu'éphémère, grâce à l'installation de la Paramount en 1930 reste très largement méconnue. Situés sur la commune de Saint-Maurice, à la limite de Joinville-le-Pont à quelques pas des studios des Cinéromans, et exploités un temps sous l'appellation « studios de Joinville », ils ont souvent été confondus à tort avec ces derniers.

Si Jacques Kermabon affirme dans son *Parcours du cinéma en Île-de-France* que le studio de la rue des Réservoirs fut bâti par Charles Pathé en 1912 avant d'être revendu à Louis Aubert l'année suivante¹²⁹, ce fait n'est mentionné ni par Laurent Mannoni dans son étude sur les studios Pathé avant 1914¹³⁰, ni par Charles Pathé lui-même dans ses souvenirs¹³¹. La première mention officielle de l'existence d'un « établissement de prise de vues cinématographiques » rue des Réservoirs, date de 1913. C'est en effet le 22 juillet 1913 qu'est délivré à Monsieur Perron, propriétaire du terrain, un permis de construire pour un bâtiment qualifié par l'architecte de « salle de prise de vues pour cinéma ». Entièrement vitré, ce studio de 25 mètres par douze et sept mètres de hauteur sous charpente, est assorti de huit petites loges de 4 m² chacune donnant toute directement sur le plateau¹³². Nous n'avons pas d'informations sur l'activité de ce premier studio avant 1919, date à laquelle il est racheté par Edmond Benoit-Lévy. Cet exploitant, fondateur de revues

¹²⁹ Jacques Kermabon, *Parcours du cinéma en Île-de-France*, Paris, Editions Textuel, 1995, p.105.

¹³⁰ Laurent Mannoni, « Les studios Pathé de la région parisienne 1896-1914 », *Op.Cit.*

¹³¹ Charles Pathé, *Récits autobiographiques*, Paris, Editions L'Harmattan, 2006.

¹³² Archives Départementales du Val de Marne, dépôt de la commune de Saint-Maurice, série O, cote 1 O 2.

cinématographiques et infatigable animateur de la vie cinématographique parisienne rachète la propriété du 7, rue des Réservoirs à un certain Monsieur Guy le 16 avril 1919 et la loue immédiatement à la Société des Etablissements Louis Aubert¹³³. Quelques semaines plus tard, il fonde la Société Anonyme des Studios de Saint-Maurice chargée de l'exploitation desdits studios¹³⁴. En juillet 1919, les statuts de la société décrivent la propriété qui constitue l'apport principal de son fondateur Edmond Benoit-Lévy. Sur un terrain clos de 8759 m², sont édifiés une loge de concierge composé d'un rez-de-chaussée et d'un étage et, dans le prolongement de cette loge, une remise, des écuries, un chenil et des toilettes extérieures. Le terrain comporte également un pavillon d'habitation de deux étages avec cave et sous-sol, ainsi que le studio vitré construit en 1913¹³⁵. Après une augmentation de capital de la société (passant de 275 000 frs à un million) votée à l'assemblée générale du 6 janvier 1920, un second permis de construire est délivré en février 1920 pour la construction d'un magasin de décors. Le bâtiment mesurant 38 mètres de long et 18 mètres de large, est construit avec une armature métallique comblée de briques et muni d'une vaste porte de cinq mètres de haut permettant le passage des éléments de décors¹³⁶. Ce magasin de décors sera transformé par la suite en studio obscur. Henri Diamant-Berger y tourne plusieurs courts-métrages en 1923 durant les travaux de construction de ses studios à Billancourt. Et en 1926, Raymond Bernard utilise le plateau obscur et fait construire par ses décorateurs Jean Perrier et Eugène Carré un immense décor sur le terrain des studios représentant la cour du palais d'hiver de Saint-Petersbourg pour son film *Le Joueur d'échecs*, dont les extérieurs sont tournés en Pologne. Un article de *L'Intransigeant* de 1926 propose une visite des studios sous le titre aussi récurrent que trompeur « Nous avons un Hollywood ». Si l'article compare fièrement les installations de la rue des Réservoirs à « une ville cinématographique aussi moderne, aussi ingénieusement construite que celles dont nous ont parlé les voyageurs français qui sont allés voir les installations américaines »¹³⁷, la description du lieu donne une toute autre impression. Le terrain comprend alors deux plateaux, l'un entièrement vitré, l'autre déjà obscur. Aucun bâtiment annexe n'est mentionné dans l'article, ce que semble confirmer plusieurs articles de presse sur l'état des studios au moment de leur prise en main par la Paramount en 1930.

¹³³ Bail du 20 juin 1919.

¹³⁴ Les statuts de la société des studios de Saint-Maurice, fondée le 23 juillet 1919, ont été publiés dans le Journal d'annonces légales *La gazette des Tribunaux* des 8 et 9 août 1919.

¹³⁵ Statuts de la société des studios de Saint-Maurice Op.Cit.

¹³⁶ Idem.

¹³⁷ A. de Gobart, « Nous avons un Hollywood », *L'intransigeant*, 2 mai 1926, Archives BNF, collection Rondel RK 787.

Par ailleurs, la description des extérieurs laisse supposer qu'il n'existait aucun espace de stockage, ni magasin de décors (celui-ci ayant été transformé en studio obscur).

Vous entrez, rue des Réservoirs, par une large porte à deux battants. Vous trouvez un premier bâtiment portant « studio obscur » et « studio clair ». [...] Devant vous, un jardin avec un parc, un bassin, une façade de villa Louis XIV délicieuse, et puis, à perte de vue, des matériaux, des bâtiments, des morceaux d'escaliers, des colonnes, des grilles de château, des façades entières de maisonnettes, des étages superposés en échafaudages de bois et de fer. L'impression première est que l'on vient d'entrer dans une ville bombardée d'hier, ou qu'après un incendie on aperçoit le matériel de quelque grand magasin sauvé du fléau. Tout cela gît là, à même le sol, enchevêtré dans un désordre apparent, mais bien moins grand si l'on y regarde d'un peu plus près.¹³⁸

On est bien loin de l'image d'ordre, d'organisation et même d'harmonie qui se dégage à la même époque des studios des Cinéromans construits de l'autre côté de la Marne. Un certain flou persiste sur la situation et l'activité des studios entre cette description de 1926 et leur rachat par Gaumont à l'été 1929. Les Etablissement Louis Aubert sont-ils restés locataires des studios jusqu'en 1929 ? Quand la Société Cinéma Studios de Joinville, qui semble exploiter les studios au moment de leur rachat par Gaumont en 1929, a-t-elle été fondée ? De nombreuses questions restent en suspend. Il semble toutefois, qu'en dépit d'importants espaces extérieurs et de l'existence d'un plateau obscur, les studios de la rue des Réservoirs restent, jusqu'à la fin des années 1920, des installations modestes utilisées de manières ponctuelles.

1.3.2 Saint-Laurent du Var : petit studio grandi dans l'ombre de la Victorine.

A l'évocation des mots : cinéma - côte d'Azur - années 1920, l'image des studios de la Victorine s'impose immédiatement. Pourtant à quelques kilomètres à peine, construit sur les bords du Var, un petit studio s'installe discrètement dans le paysage de l'industrie cinématographique niçoise et parvient tout au long des années 1920 et 1930 à maintenir une activité modeste mais régulière.

¹³⁸ *Idem.*

Quelques rares ouvrages, dont celui de René Prédal sur Nice et le 7^{ème} Art, évoquent brièvement l'histoire complexe de ces installations, dont on sait, là encore, bien peu de chose. Il semble que le premier studio ait été construit en 1919 par un personnage méconnu : Rose Lacau-Pansini¹³⁹. Cette femme, fille de laboureurs ayant grandi à Orthez, devenue danseuse et mannequin, fit ses premiers pas dans le cinéma en Italie comme comédienne puis, en 1917, comme assistante de Pierre Marodon sur le tournage de *Mascamor*. Après avoir épousé à Milan un avocat italien, Gustavo Pansini, elle s'installe à Saint-Laurent du var et fonde avec son mari la société As-Ciné et décide de construire un studio afin d'y réaliser ses propres films. Dans un entretien avec Philippe Esnault en 1984, Rose Lacau-Pansini décrit les premières installations de Saint-Laurent qui se composent d'un seul plateau d'environ 500 m², entièrement vitré et muni de vélums, un atelier de menuiserie, un petit laboratoire de développement et une salle de montage ainsi qu'un petit restaurant. Un pavillon d'habitation était également construit sur le terrain des studios et occupé par le couple Pansini. Huit films¹⁴⁰ auraient été réalisés dans ce premier studio entre 1919 et 1922, produits par l'As-Ciné, puis par la société des Films Pansini. Hormis les trois premiers, entièrement réalisés par Rose Lacau-Pansini, tous les autres sont co-réalisés avec Georges Monca, dont la célébrité lui permet d'obtenir la participation d'artistes reconnus comme Elmiré Vautier, Yvette Andréyor ou Jean Toulout¹⁴¹, et d'être distribué par Pathé-Consortium-Cinéma. Sans véritable explication, Rose Lacau-Pansini abandonne la réalisation en 1922 et revend les studios de Saint-Laurent pour se retirer dans son Béarn natal.

Le nouveau propriétaire, M. Richemond agrandit le domaine en rachetant les parcelles voisines, avant de le revendre dès la fin de 1923, à la société de production Isis-Films qui y tourne la grande majorité de ses films à partir de cette date. René Prédal évoque sans les nommer plusieurs propriétaires entre 1923 et 1929 et indique que Rex Ingram, aurait tenté d'y établir sa production lors de son arrivée à Nice en 1925, avant de choisir de s'installer à la Victorine. Sans donner de précisions sur les infrastructures existantes il souligne le rôle majeur qu'aurait joué Ingram dans leur modernisation.

¹³⁹ L'association Studio Cinéma d'Orthez a mené dans les années 1980 des recherches sur la réalisatrice Rose Lacau-Pansini et publié un ouvrage qui retrace son parcours : Claude Lafaye, *Rose Lacau-Pansini, Orthez 1890 – Paris 1985 : cinéaste des années vingt*, Orthez, ed. Studio Cinéma – Amicale laïque, 1988. Voir également l'article qui lui est consacré dans la revue bordelaise *Le Festin* : Mireille Suhubiette, « Rose Lacau-Pansini, cinéaste des années vingt », *Le Festin*, hiver 1996, n°19.

¹⁴⁰ Il s'agit de : *La puissance du hasard* (1919), *Un drame d'amour* (1919), *Le coffret de Pandora* (1920), *Chantelouve* (1920), *Le sang des Finoël* (1921), *Judith* (1922), *Le refuge* (1922), *Esclave* (1922).

¹⁴¹ Jean Boyer fait ses débuts à l'écran dans *Chantelouve* en 1921 puis dans *Esclave* en 1922.

Rex Ingram avait loué dès son arrivée à Nice ces installations, pourtant en mauvais état et fort exigües ; la force électrique n'était que de 440 ampères et la ville coupait le courant à 16 heures. Ingram commença à tourner dans ces conditions pitoyables, puis engagea de gros frais pour moderniser les plateaux, augmenter l'ampérage et faire le noir. Jugeant les résultats insuffisants, il préféra les bâtiments de la Victorine auxquels il s'intéressait depuis un certain temps.

Rex Ingram a-t-il véritablement modifié en profondeur les studios ou bien a-t-on souhaité donner un vernis hollywoodien à l'histoire de ce petit studio varois ? René Prédal n'indiquant pas ses sources il est difficile de le savoir avec précision. Mais le réalisateur américain n'y ayant passé que quelques mois et n'y ayant tourné aucun film, on peut légitimement penser que l'impact de son passage à Saint-Laurent du Var est resté très limité. Quoi qu'il en soit, et au-delà des possibles changements de propriétaires, une rapide recherche, faite à partir de la liste des films tournés à Saint-Laurent, met en évidence le rôle majeur de la société Isis-Film et du réalisateur Georges Pallu dans l'activité des studios. En effet, sur les dix sept films tournés entre 1923 et 1929, pas moins de onze sont produits par cette maison dont sept réalisés par Georges Pallu. Les autres films étant produits par la Laurea Films (société de production basée à Marseille) et par la Nicea-Films (firme niçoise). Les studios sont également loués à Bernard Natan qui y tourne *Phi Phi* (réalisé par Georges Pallu), en août 1926 au moment où les studios de la rue Francœur sont en pleins travaux. Un examen rapide des films tournés à Saint-Laurent révèle également que le décorateur Gaston David est crédité au générique de douze films sur dix sept ce qui laisse supposer qu'il bénéficiait d'un contrat de longue durée et était le décorateur attitré du studio. Hypothèse renforcée par sa présence au générique technique de plusieurs films de Rose Lacau-Pansini, tournés dans ces mêmes studios entre 1919 et 1922. Le chef opérateur Ganzli Walter semble également faire partie des équipes attachées au studio. En novembre 1929, la société Nicea-Films Production¹⁴², fondée en 1926 et qui avait jusqu'à présent loué différents studios de la région niçoise¹⁴³, se rend acquéreur du petit studio de Saint-Laurent qui sous l'impulsion de son fondateur et animateur Eugène Barbier, va connaître une

¹⁴² Le nom de cette firme est orthographié de plusieurs façons. Parfois Nicéa-Films, parfois Nicea-Films, parfois enfin Nicæa-Films. La seconde manière étant semble-t-il la plus couramment usitée, c'est celle que j'ai décidé de retenir.

¹⁴³ Les films produits par la Nicea-Films Production entre 1926 et 1929 sont *Florine, la fleur du Valois, Le secret d'une mère, Pardonnée, Le martyr de Sainte-Maxence, La tentation d'un jeune homme vertueux, Les mufles, et rapacité*. Ils sont tournés alternativement dans les studios Machin de la route de Turin, les studios Gaumont de Carras ou les studios de Saint-Laurent du Var.

modernisation modeste mais rapide lui permettant de franchir le cap du passage au parlant sans réelle interruption d'activité.

1.3.3 Petits studios oubliés et inconnus.

Encore plus modestes dans leurs installations et leur activité, certains studios n'apparaissent qu'épisodiquement dans la presse ou les archives et leur histoire reste totalement inconnue. Souvent utilisés de manière ponctuelle pour compléter les prises de vues en extérieur d'un documentaire ou réaliser un court-métrage, ils ne peuvent accueillir que de très petits décors et disposent pour la plupart d'un seul plateau, équipé d'un matériel d'éclairage et de prise de vues des plus élémentaires. La plupart de ces studios sont situés dans Paris et ne disposent d'aucun espace extérieur ni possibilité d'extension. Certains, à l'image du studio Taponier, sont même installés au sein d'immeubles d'habitation dont ils occupent un ou deux étages. Si le nombre de ces micro-structures est difficile à établir avec certitude, la date de leur création, leurs caractéristiques techniques et leur activité le sont encore davantage. Certains studios apparaissent par intermittence dans les annuaires de la cinématographie comme le studio Alex Nalpas 39, rue Lepic, le studio Chaptal de Jean Masson, le studio de Gennevilliers fondé par Jacques de Baroncelli ou le studio du Jardin d'acclimatation dans le Bois de Boulogne, sans qu'aucune activité n'y soit mentionnée dans la presse ou dans les archives. Certains loueurs de matériel de prise de vues, comme les établissements René Duval fondés en 1904, s'autoproclament pompeusement « studio ambulant » et apparaissent à ce titre dans la rubrique « studio » des annuaires, sans qu'il soit possible d'avoir d'information sur leur volume d'activité. Le nombre de ces très petits studios tend paradoxalement à augmenter avec l'arrivée du film parlant (certains étant spécialisés dans la synchronisation, le doublage ou le tournage de films publicitaires) ce qui rend l'inventaire encore plus délicat. Je me bornerai donc à évoquer ici les studios dont la création est antérieure à 1930 et pour lesquels j'ai identifié une activité, même réduite, au cours des années 1930.

• Le studio Gaston Roudès de Neuilly-sur-Seine.

Le plus important d'entre eux, se situe porte des Ternes où il a été fondé en 1919 par la société Gallo film qui devient dès 1922 « les productions Gaston Roudès ». On sait peu de

chose de ce studio qui est par ailleurs souvent confondu avec deux autres studios voisins. En effet, construit aux numéros 3 bis et 5 du boulevard Victor Hugo sur la commune de Neuilly-sur-Seine, il est parfois appelé « studio de Neuilly » et associé à tort au studio de la société Film d'Art situé rue Chauveau, voire aux « studios de Neuilly » fondés en 1932 boulevard du château à quelques centaines de mètres de là. Par ailleurs, suite à une modification du plan d'urbanisme¹⁴⁴, cette portion du boulevard Victor Hugo est rebaptisée en 1929 Boulevard Aurelle-de-Paladines et intégrée au XVII^{ème} arrondissement de Paris, les studios étant alors souvent désignés sous l'appellation « studios de la porte des Ternes ». Cette modification des limites administratives explique peut-être le fait que ni les archives municipales de Neuilly-sur-Seine, ni les archives de Paris n'aient gardé trace des permis de construire de ce bâtiment aujourd'hui rasé et pour lequel nous ne disposons d'aucun plan. Étonnamment, ni la presse, ni les annuaires de la cinématographie ne donnent d'indications sur les installations de ce petit studio qui connaît pourtant entre 1919 et 1939, sous des appellations diverses¹⁴⁵, une activité régulière et non négligeable. Seul Lucien Aguetand, dans son bilan des studios français en 1939¹⁴⁶ évoque les caractéristiques techniques de ce studio constitué alors d'un plateau de vingt cinq mètres par douze, d'un auditorium et d'une salle de projection¹⁴⁷. L'auditorium ayant été construit après 1930, on peut supposer que le plateau était initialement plus vaste, mais rien ne permet de l'affirmer avec certitude. Malgré l'aspect vraisemblablement modeste des installations, le studio connaît une activité régulière durant les années 1920 sous l'impulsion de son principal animateur : le réalisateur et producteur Gaston Roudès. Ayant débuté sa carrière au début des années dix comme acteur, scénariste et réalisateur pour la société générale des cinématographes l'Eclipse à Boulogne (pour laquelle il réalisa notamment de nombreux épisodes de la série *Arizona Bill* interprété par Joë Hamman)¹⁴⁸, il fonde en 1919 sa propre société de production baptisée initialement « Gallo Film » puis « Les productions Gaston Roudès ». Avec une équipe de collaborateurs réguliers parmi lesquels l'assistant-réalisateur Marcel Dumont, les chefs opérateurs André Dantan et Albert Brès ou les acteurs Constant Rémy, Rachel Devirys et France Dhélia il produit entre deux et cinq films par an, entre 1920 et

¹⁴⁴ Décret du 18 avril 1929.

¹⁴⁵ Il est généralement désigné dans les années 1920 sous l'appellation « studio Gaston Roudès » avant d'être exploité à partir de la fin de l'année 1930 par la société Nord Film et d'être alors rebaptisé « studio Nord Film ». Enfin, à partir de 1936, il se spécialise dans les travaux de doublage et de post-synchronisation et devient le « studio Radio-Cinéma ».

¹⁴⁶ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Aguetand 171 B10 « Les studios de la région parisienne en 1939 ».

¹⁴⁷ En 1939, il est exploité par la société Radio-Cinéma.

¹⁴⁸ François Albera et Jean A. Gili (dir), *Dictionnaire du cinéma français des années 1920, 1895*, n°33, Paris, AFRHC / Cineteca di Bologna, juin 2001, pp.339-340.

1929, pour lesquels il est la plupart du temps crédité comme scénariste, producteur et réalisateur. Dans un courrier adressé en septembre 1926 à Jean Toulout, président de la section cinématographique de l'Union des Artistes qui lui demande d'approuver le contrat-type d'engagement des acteurs mis en place par le syndicat, Gaston Roudès s'offusque du peu de considération dont il est l'objet dans le milieu cinématographique et revendique une production d'une trentaine de films : « Je sais que les visites, peut-être de politesse, ont été faites à d'autres maisons, je sais aussi que la mienne est de peu d'importance, bien que, depuis la guerre, j'ai tourné trente films de caractère français. »¹⁴⁹. Considérant que le plateau a pu être loué à d'autres producteurs, l'activité du studio du boulevard Victor Hugo n'est pas négligeable dans les années 1920, mais ses dimensions modestes, son manque de services annexes et le caractère artisanal, presque familial de son exploitation le confine au rang de petit studio d'appoint, ce qu'il restera durant la décennie suivante, se repliant sur une activité de « studio ambulant »¹⁵⁰ puis de synchronisation, il connaît même quelques longues périodes de fermeture.

• Les micros-studios parisiens.

Dans ses *Panoramas du monde truqué*, série d'articles évoquant le passé des studios français publiés dans *Cinéma* en octobre et novembre 1933, Michel Gorel consacre une partie aux « studios de Paris-ville » dans laquelle il oppose les studios de la rue Francœur qui « pourraient rivaliser avec ceux de la Californie » et dans lesquels « on respire la vraie ambiance du cinéma » aux « petits studios, studios confidentiels, clandestins »¹⁵¹ parmi lesquels il distingue en priorité le studio de la place Clichy auquel on pourrait ajouter les studios Apollo, Migozzi, ou Taponier, également construits dans Paris et dont l'activité, bien qu'extrêmement réduite se poursuit au-delà des années cruciales du passage au parlant. De ces micro-studios on ne sait rien ou presque hormis le titre de quelques films qui y ont été tournés et quelques rares informations sur leurs équipements glanées dans la presse.

Le studio de la place Clichy, est situé en réalité au numéro quinze de la rue Forest, une petite rue longeant le Gaumont-Palace, et change plusieurs fois de noms durant les années

¹⁴⁹ Archives départementales de Seine Saint-Denis, fonds de l'Union des Artistes, 175 J 200 « contrats-types d'engagement avec des sociétés de production 1926-1933 », Lettre de Gaston Roudès à la section cinématographique de l'Union des Artistes datée du 2 septembre 1926.

¹⁵⁰ Les studios Roudès sont intégrés dans la rubrique « studios ambulants » de *l'annuaire général de la cinématographie* pour les éditions 1930-1931 et 1932-1933 bien que deux films y soient tournés en 1930 et sept en 1931. Les studios connaîtront ensuite une longue période de fermeture entre octobre 1931 et février 1936.

¹⁵¹ Michel Gorel, « Panoramas du monde truqué. A travers le passé des studios. 3^{ème} partie : les studios de Paris-Ville », *Cinéma*, 26 octobre 1933, p.885.

1930. Appelé dans un premier temps « studio Forest », il devient en 1933 le « studio Montmartre », avant de devenir en 1935 « studio de la place Clichy »¹⁵². Michel Gorel attribue la création du studio, vers 1925, à un vétérinaire d'une quarantaine d'années qui après avoir vainement tenté de faire des affaires dans les domaines de la banque, des compagnies d'assurance puis de la presse aurait tenté l'aventure cinématographique en montant un petit studio de prise de vues. Malheureusement, il ne donne dans cette évocation pittoresque aucune information sur les installations et l'activité du studio. Dans son état des lieux des studios français en 1939, Lucien Aguetand indique que le plateau n'a qu'une superficie de 221 m², alors que *Le Tout-Cinéma* 1936-1937 et *l'Annuaire général de la cinématographie* de 1937 lui en attribue 400 (les trois sources s'accordent néanmoins sur l'existence d'un petit auditorium). Malgré une augmentation du nombre de tournages à partir du milieu des années 1930¹⁵³ l'activité de ce petit studio reste très limitée et rares sont les films de long-métrage ayant exclusivement recours à ses installations.

Le studio Apollo, installé 4, rue Puteaux à deux pas de la place Clichy dans le XVII^{ème} arrondissement de Paris, apparaît dans les annuaires de la cinématographie en 1928 et restera en activité jusqu'en 1935, date à laquelle il sera détruit pour laisser place à un immeuble d'habitation de huit étages. Doté d'un modeste plateau de 150 m², le *Tout-Cinéma* de 1934 précise qu'il est équipé de deux caméras et de « loges d'artistes avec eau courante »¹⁵⁴, ce qui laisse deviner le caractère rudimentaire des installations. Si le studio, dirigé par Pierre Pellegrin, se spécialise rapidement dans les travaux de sonorisation¹⁵⁵, on ne sait rien de son activité avant 1929. Entre 1929 et 1935, Les Productions Pellegrin sont semble-t-il les seules à utiliser les infrastructures, malgré les publicités publiées dans la presse par la « société Studio-Apollo » vantant la centralité du studio « au cœur de Paris » et le faible coût de la location : « prix très modérés – toutes facilités »¹⁵⁶. Un rapide examen des douze titres de films répertoriés entre 1929 et 1935 indique qu'il s'agit exclusivement de courts-métrages, fictions et documentaires, dont la majeure partie est tournée en extérieurs. *Une femme a passé* de René Jayet par exemple, un des rares long-métrages tourné dans ce studio au tout début de l'année 1929, ne compte que quatre modestes

¹⁵² Le bâtiment, toujours existant, est actuellement occupé par la société B-Mac, spécialisée dans la post-production (développement, étalonnage, traitement numérique de l'image).

¹⁵³ De zéro à deux films tournés par an entre 1929 à 1934, on passe à une dizaine de films, tous métrages confondus, entre 1935 et 1939.

¹⁵⁴ *Le Tout-Cinéma*, 1934, p.1550.

¹⁵⁵ Dès 1929, *Jim Hackett... Champion*, film sonore et chanté de Gabriel Rosca y est entièrement tourné. Plusieurs films documentaires y sont ensuite sonorisés comme *Au pays breton* de Charles Le Goffic en septembre 1930 ou *Les petits métiers de Paris*, de Pierre Chenal en 1933. Les publicités diffusées pour ce studio mettent en avant ses équipements sonores (auditorium, camion sonore et salle de projection sonore) mais n'évoque jamais les équipements de prise de vues ou de décoration.

¹⁵⁶ *Le Tout-Cinéma*, 1930, p.1552.

décors en studio (une petite salle de bal populaire, une cabine de péniche, la réception et une chambre dans une petite pension), tout le reste du film est tourné en décors naturels. On y tourne également quelques bouts d'essais et des prises de vues pour un concours européen de beauté en février 1929. Par ailleurs Pierre Pellegrin utilise largement les autres studios parisiens pour tourner ses propres productions, en particulier le petit studio de la rue Forest dans lequel il tourne quatre films entre 1933 et 1935¹⁵⁷, ce qui montre bien que le studio Apollo ne constitue pas un outil autonome et suffisant pour une production cinématographique même modeste.

Le studio Migozzi, également appelé « studio ciné-son » et « studio Montsouris », situé entre les portes d'Orléans et de Gentilly, à l'angle de la rue de l'Amiral Mouchez et du boulevard Jourdan, reste encore plus secret que le studio Apollo. Si les annuaires de la cinématographie mentionnent son existence dans chaque édition, ils ne donnent aucune information technique ou administrative autres que son adresse et le nom de son directeur : M. Migozzi¹⁵⁸. Situé sur un vaste terrain englobant les numéros 92 et 94 de la rue de l'Amiral Mouchez et le numéro huit du boulevard Jourdan, le studio comporte d'après Lucien Aguetand, en 1939, deux plateaux de 387 et 195 m². Le petit plateau étant équipé d'un appentis de 56 m² permettant d'en augmenter ponctuellement sa superficie. Aguetand ne mentionne ni auditorium, ni salle de montage, ni atelier de décor ou espace de stockage. Malgré le caractère apparemment rudimentaire des installations, le studio poursuit son activité tout au long des années 1930 et accueille parfois plusieurs tournages par an (jusqu'à dix en 1938)¹⁵⁹ parmi lesquels de nombreux longs-métrages. Des réalisateurs comme Jean de Limur, Maurice de Canonge ou Pierre Colombier ainsi que des vedettes comme Jules Berry, Fernandel, Suzy Prim, Georges Milton ou Elvire Popesco ont franchi les portes de ce petit studio, non pas pour y tourner quelques raccords mais pour s'y installer durant plusieurs semaines de tournage. On y recense des décors d'une certaine envergure : complexes de trois ou quatre pièces, intérieur d'église, boîte de nuit, souk marocain ou champ de bataille nocturne. Pourtant aucune trace de ce studio dans les Mémoires d'acteurs ou de techniciens, aucun journaliste, d'habitude si friands de visites de studios, pour s'aventurer jusqu'à la porte de Gentilly... Le petit studio Montsouris reste largement méconnu.

¹⁵⁷ *La rue sans nom* de Pierre Chenal en 1933, *L'école des vierges* et *Le train d'amour* de Pierre Weil et *Couturier de mon cœur* court-métrage de René Jayet en 1935. Après la fermeture du studio Apollo, les productions pellegrin tourneront encore deux films place Clichy : *Gigolette* et *Jeunes filles de Paris* en 1936.

¹⁵⁸ Une publicité parue dans l'édition 1926 du Tout-Cinéma précise que le studio possède « des loges avec eau courante, des dépendances importantes, des terrains pour reconstitutions ». *Le tout-Cinéma*, Paris, Ed. Filma, p.909.

¹⁵⁹ Aucun tournage n'est recensé en 1931 ni en 1936.

Le studio Taponier, niché au 5^{ème} étage d'un immeuble cossu du 12, rue de la Paix dans le 2^{ème} arrondissement de Paris, représente un cas particulier de studio de prise de vues photographiques ayant tenté une reconversion dans le cinéma. Fondé par deux photographes de renom, le genevois Frédéric Boissonnas et le rémois André Taponier, le studios photographique « Boissonnas et Taponier » s'installe dans cet immeuble des beaux quartiers parisiens en 1901 et bénéficie rapidement d'une renommée internationale. Spécialisé dans le portrait, l'atelier « Boissonnas et Taponier » devient dans les années 1900-1910 une adresse prisées des têtes couronnées du monde entier, de l'aristocratie ainsi que des milieux littéraires et de la mode¹⁶⁰. En 1912, André Taponier rachète les parts de son associé et reprend l'exploitation sous le nom de « Taponier et Boissonnas », aidé à partir de 1919 de son fils Pierre. L'activité du studio étant quelque peu sur le déclin, Pierre Taponier - qui prendra la succession de son père à la tête de l'entreprise à partir 1931 - décide de diversifier ses activités en proposant un service de prise de vues cinématographiques et de sonorisation. Dès la fin de l'année 1926, une demande de permis de construire est déposée à la préfecture de la Seine, qui ne sera approuvée, après plusieurs retouches apportées au plan, qu'en décembre de l'année suivante¹⁶¹. Le nouveau plan prévoit une surélévation de l'immeuble (dont les Taponier ne sont que locataires) d'un étage, afin de réaménager et agrandir leurs installations. Le « studio », installé dans un appartement d'environ 250 m² ne représente qu'une superficie globale de 47 m² (contre 20 pour l'ancien studio de poses photographiques) pour une hauteur sous plafond de 3,20 mètres. Entièrement vitré sur la façade nord-est, l'atelier de prise de vues est semble-t-il destiné aussi bien aux travaux cinématographiques que photographiques. Le reste de l'espace est divisé en une série de toutes petites pièces devant accueillir le bureau de la direction, les ateliers de tirage des plaques photographiques et de tirage sur papier, l'atelier de retouches et l'atelier d'agrandissements, ainsi qu'un espace de stockage du matériel. Si l'on en croit les photographies du studio publiées dans la presse sur une publicité de 1932 aucun réaménagement n'a été effectué entre 1927 et 1932 en ce qui concerne le « plateau » et l'on voit sur ces images de grands vélums blancs qui tamisent la lumière naturelle. Malgré l'exigüité des lieux et l'absence de tout dispositif minimum propre à définir un studio (atelier de décoration, matériel d'éclairage, puissance électrique minimum, loges d'artistes, etc...) la publicité annonce fièrement : « Pourquoi aller si loin !...

¹⁶⁰ La carte de visite d'André Taponier mentionne : « photographe de LL. MM. Le roi d'Angleterre, le roi de Grèce, le roi Don Carlos, le roi Don Manuel, la Reine Amélie, le Shah de Perse, le roi de Serbie et S.A.R.M le duc d'Orléans ». C'est également à ce studio que l'on doit les portraits les plus connus des personnalités du monde littéraire comme Karl Huysmans et Camille Flammarion ou de la chanteuse Yvette Guilbert.

¹⁶¹ Archives de Paris, fonds des permis de construire, cote : VO12 423.

En plein centre de Paris, pour vos essais, sketches, raccords, sonorisations, films publicitaires, projections : studios Taponier, 12, rue de la Paix ». On notera au passage l'emploi du pluriel pour un studio de 47 m², soit la superficie du salon et de la salle à manger réunis des appartements situés aux étages inférieurs de l'immeuble ! Il semble que l'objectif de diversification des activités du studio Taponier n'ait pas véritablement porté ses fruits puisqu'on ne recense qu'un seul film à son actif : *Au Jardin de la Pompadour*, court-métrage musical d'Henri Casadesus tourné en 1932 dans les jardins du Trianon à Versailles et pour lequel quelques raccords ou travaux de sonorisation ont été effectués 12, rue de la Paix. Malgré tout, « les studios Taponier » figurent plusieurs années durant dans les annuaires de la cinématographie, entre les studios Photosonor de Courbevoie et les studios Tobis d'Épinay, *La cinématographie française* les intègre dans sa rubrique « Dans les studios » sans précision particulière et le rapport de la commission des finances dirigée par Maurice Petsche en 1935 les intègre même à sa liste des studios français en activité¹⁶². Ce cas quelque peu extrême de micro-entreprise s'autoproclamant « studio cinématographique » et considérée comme tel dans la presse corporative, met en évidence la diversité des réalités qui se cache derrière le terme générique de « studio » d'une part et la fragilité de certaines sources pourtant très utiles d'autre part. Quel point commun peut-on trouver en 1929 entre les studios des Cinéromans et les studios Taponier ? A priori aucun. Ils représentent pourtant chacun une extrémité du large spectre des infrastructures sur lesquelles la production française peut s'appuyer en cette fin de décennie, avant que l'installation définitive et irréversible du film parlant ne vienne quelque peu modifier cette géographie des studios français.

1.4 1929 : le calme avant la tempête.

« Finis terræ. Terra nova. Il y a malheureusement un océan entre le Finistère et Terre Neuve. Un grand vide inquiétant entre le film muet qui meurt aujourd'hui et le film parlant qui ne viendra que l'an prochain ». Avec une certaine grandiloquence mais non sans

¹⁶² Rapport de la commission des finances sur l'industrie cinématographique française faite à la chambre des députés lors de la séance du 28 juin 1935, rapporteur : Maurice Petsche. Consulté aux AN, CE 115, p.23. On notera que les studios de la place Clichy ne figurent pas dans cette liste bien que leur activité soit sans commune mesure avec celle des studios Taponier.

justesse, P.A. Harlé évoque ainsi au cœur de l'été 1929 la délicate situation de l'industrie cinématographique française.¹⁶³ En effet, si l'année 1929 représente une période riche en événements du point de vue de la technique et de l'économie de la production, elle constitue paradoxalement un temps suspendu, une sorte de parenthèse dans l'activité des studios. C'est durant cette dernière année de la décennie que se prépare la fusion entre Gaumont, et le nouveau trust Franco-Film-Aubert, que Bernard Natan entre au capital de Pathé-Cinéma et décide de relancer la production de la firme au Coq, que la Tobis s'installe à Epinay-sur-Seine et que les premiers travaux d'insonorisation sont réalisés aux Buttes Chaumont, à Billancourt, Epinay et rue Francœur. Pourtant la production de films français n'est jamais descendue à un tel niveau depuis la fin de la Première Guerre mondiale et les portes trop souvent closes des studios français désespèrent les observateurs du petit monde de la production cinématographique française.

1.4.1 Les studios tournent au ralenti

Dans son rapport sur l'état de l'industrie cinématographique française, rédigé en 1935 au nom de la commission des finances, Maurice Petsche indique que la production française de longs-métrages est passée de 94 films en 1928 à 52 en 1929, avant de remonter à 94 en 1930, puis 139 en 1931 et 157 l'année suivante. Cette chute brutale de 45% de la production a inévitablement un impact sur l'activité des studios¹⁶⁴. Si les chiffres ne sont pas très parlants concernant les très petites structures, dans lesquelles le nombre de films tournés chaque année se compte sur les doigts d'une main, la baisse d'activité se fait nettement sentir dans les grands studios.

• Les tournages en studios : une activité difficile à évaluer.

Mesurer l'activité de chaque studio français à l'aune du seul nombre de films qui y sont tournés chaque année n'est pas chose facile. Comment être sûr que la presse corporative

¹⁶³ P.A. Harlé, « L'exploitation du film sonore : n'allons pas trop vite », *La Cinématographie Française*, n°556, 29 juin 1929, p.9.

¹⁶⁴ On notera toutefois qu'il n'y a évidemment pas adéquation entre le nombre de films français produit par année et le nombre de films tournés dans les studios français cette même année. Ainsi, sur les 52 films comptabilisés dans le rapport Petsche pour l'année 1929, un certain nombre sortis en début d'année ont été tournés en 1928 et n'apparaissent donc pas dans les chiffres d'activité des studios pour l'année 1929 ; de même que n'apparaissent pas les films tournés à l'étranger comme *Le route est belle* de Robert Florey ou *Les trois masques* d'André Hugon.

(principale source en la matière) et les catalogues de films ont bien recensé tous les films, courts-métrages et documentaires compris ? Comment comptabiliser un film dont le tournage débute en décembre pour s'achever dans le courant de l'année suivante ? Dans quel studio faire figurer un film tourné dans deux studios différents puis sonorisé et monté dans un troisième ? Et surtout comment comparer des données chiffrées établies par divers organismes ou personnes, sans connaître ni les sources, ni la méthodologie employée ? Si l'on compare la liste des films tournés dans les studios de la Victorine entre 1930 et 1938 établie en 1980 par René Prédal dans son ouvrage sur *Nice et le 7^{ème} Art*¹⁶⁵ et celle élaborée par Jacques Choukroun en 1993 pour la revue *Archives* de l'Institut Jean Vigo¹⁶⁶, on constate qu'une seule année, l'année 1935, propose des données similaires. Certains films indiqués par René Prédal disparaissent de la filmographie de Jacques Choukroun et vice versa ; lorsque l'un comptabilise *La mille et deuxième nuit* d'Alexandre Volkoff, entrepris en novembre, dans l'année 1932, l'autre le porte à l'actif de l'année 1933¹⁶⁷. Les écarts peuvent aller de un à quatre films par an, ce qui, reporté au volume d'activité global du studio, représente un écart considérable. Il ne s'agit nullement ici d'incriminer telle ou telle méthode de comptabilité, encore moins de dénigrer la valeur de ces filmographies qui, pionnières en la matière, ne prétendaient pas être irréprochables ou exhaustives, mais bien de mettre en évidence la difficulté à établir des comparaisons chiffrées fiables. Moins le volume d'activité du studio étudié est important, moins les chiffres sont pertinents car si un écart d'un ou deux films ne fausse pas totalement le raisonnement pour les studios Pathé de Joinville qui accueillent environ une vingtaine de tournages par an, il peut en revanche avoir un impact fort sur la courbe d'activité d'un studio dans lequel on ne tourne pas plus de trois ou quatre films par an. Malgré une inévitable marge d'erreur, les chiffres de l'année 1929 semblent à quelques exceptions près aller tous dans le même sens, à savoir celui d'un ralentissement du rythme des tournages, plus ou moins marqué selon les studios¹⁶⁸.

¹⁶⁵ René Prédal, *80 ans de cinéma, Nice et le 7^{ème} Art*, Op.Cit. p.80.

¹⁶⁶ Jacques Choukroun, « Les tournages en studio au temps de la GFFA (1930-1938) », *Archives*, n°55, juillet 1993, pp.8-14

¹⁶⁷ Le tournage du film s'étend du 7 novembre 1932 au 14 janvier 1933 selon *La Cinématographie française* et quelques raccords sont encore tournés dans les studios de la Victorine durant la semaine du 21 au 28 janvier.

¹⁶⁸ Les chiffres donnés pour l'année 1929 sont tirés de ma base de données personnelle et prennent donc en considération les courts-métrages et documentaires.

• **Dans les studios, le muet résiste, les courts-métrages prennent timidement la parole.**

Si certains petits studios comme ceux de Saint-Laurent du Var ou le studio de la société Film d'Art à Neuilly ne semblent pas pâtir de l'agitation qui entoure l'arrivée du film parlant et continuent d'accueillir des tournages de films muets au même rythme que les années précédentes (quatre films en 1929 à Saint-Laurent du Var contre quatre en 1926, trois en 1927 et 2 en 1928), la plupart des studios enregistrent une baisse d'activité sensible. On compte ainsi seulement trois films tournés chez Eclair à Epinay-sur-Seine, tout comme à La Victorine et chez Gaston Roudès à Neuilly-sur-Seine. Certes les grands studios ne sont pas totalement fermés et on comptabilise six tournages aux Cinéromans de Joinville, sept au studio des Réservoirs, dix rue Francœur, quinze aux Buttes Chaumont, huit à Billancourt et quatorze dans les anciens studios Menchen d'Epinay. Mais au-delà de ces chiffres bruts, qui marquent déjà en eux-mêmes un net ralentissement, une attention portée à la longueur et la nature des films tournés dans les studios français révèle encore plus sûrement cet état de flottement de la production. Etant donné le faible niveau d'équipement des studios français pour la réalisation des films sonores, sur laquelle je reviendrai en détail, il n'est pas surprenant de constater que les films muets dominent encore largement la production des studios français en cette année 1929. Si certains studios comme ceux d'Eclair à Epinay-sur-Seine, de la Nicea Films à Saint-Laurent du Var, de Gaston Roudès ou de la société Film D'Art à Neuilly continuent d'accueillir des tournages de films « 100% muets », la plupart des grands studios, ont commencé à tourner quelques bandes sonores. Malgré tout, cette production reste très largement minoritaire ; on compte ainsi quatre films muets pour deux films sonores à Joinville, cinq muets contre trois sonores à Billancourt, et six muets pour un seul sonore à Saint-Maurice. Seuls les studios Gaumont des Buttes Chaumont et Tobis d'Epinay enregistrent un nombre plus important de films sonores que de films muets pour l'année 1929 : six films muets pour neuf sonores chez Gaumont et un seul film muet contre 13 films sonores chez Tobis !

Mais de quels films parle-t-on ? Si le nombre de films tournés par studio montre déjà une baisse significative d'activité par rapport aux années précédentes, la longueur et la nature des films accueillis sur les plateaux renforcent encore ce constat. Il faut tout d'abord noter la part considérable des courts-métrages dans le décompte des films tournés. Le cas des studios Gaumont détaillé ci-dessous est loin d'être exceptionnel. On compte ainsi quatre courts-métrages sur les huit films tournés à Billancourt, un sur les trois tournés chez Eclair et même jusqu'à douze courts-métrages sur les quatorze films entrepris chez Tobis à

Epinay-sur-Seine. Si le choix de la forme courte prédomine largement dans le décompte des films sonores et s'explique aisément par la nécessité d'expérimenter une technologie nouvelle, on est surpris de constater que leur proportion est également importante parmi les films muets, illustrant la réticence des producteurs à engager des fonds dans des films muets d'envergure dont les débouchés semblent de plus en plus incertains. Par ailleurs, en cette année de balbutiements technologiques et de mise en chantier des studios français, de nombreux films dits « sonores » sont tournés dans plusieurs studios, ce qui contribue encore à fausser quelque peu le décompte des tournages par studio. Les studios Francœur par exemple, comptent à leur palmarès trois films sonores ce qui représente un chiffre tout à fait estimable pour l'année 1929. Mais si l'on observe plus en détail cette production on se rend compte qu'aucun de ces films n'a été entièrement tourné dans les studios de Bernard Natan. Les quelques scènes parlantes du film de Gaston Ravel et Tony Lekain *Le Collier de la Reine* ont été tournées dans les studios Tobis d'Epinay, quant à *La bodega* de Benito Perojo et *La Vocation* de Jean Bertin il s'agit en réalité de films muets auxquels ont été ajoutés quelques éléments sonores, à Billancourt pour le premier et dans le studio Gaumont des Buttes Chaumont pour le second.

• L'exemple des studios Gaumont.

Si le nombre de films tournés dans les studios peut constituer un marqueur intéressant, l'étude des bénéfices tirés de l'exploitation des studios s'avère encore plus signifiante. En effet les décomptes, malheureusement un peu approximatifs, de titres de films recensés par studio ne permettent pas toujours de mettre en évidence le volume d'activité qui en découle. En fonction de la longueur du film, du nombre de décors prévus, de la nature des costumes, du nombre d'acteurs et de figurants ou des choix de mise en scène, la durée de location du ou des plateaux, mais également les besoins en matière première, main-d'œuvre, et services divers (laboratoire, projection, montage) peuvent varier de façon considérable d'un film à l'autre. Si l'on compare les comptes d'exploitation des studios Gaumont des Buttes Chaumont pour l'année 1928 et 1929, on constate ainsi une baisse très nette des bénéfices qui passent de +144 552 Frs pour le premier semestre 1928 à - 28 330 Frs pour le premier semestre 1929¹⁶⁹. Les chiffres redeviennent ensuite positifs durant plusieurs années et ce n'est qu'en 1934 avec l'arrêt total de la production que les

¹⁶⁹ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Louis Gaumont, Gaumont 80 B 16 « rapport sur la S.E.G établi le 9 septembre 1929 » et Gaumont 284 B 34 « S.E.G, service du théâtre, état récapitulatif des dépenses et des recettes pour l'année 1928 »

comptes d'exploitation des studios de la société redeviennent déficitaires¹⁷⁰. Si l'on observe plus en détail l'activité de ces studios durant l'année 1929 on dénombre six longs-métrages muets et onze courts-métrages sonores (dont dix tournés pour les Films Parlants par Maurice Champreux et Robert Baudoin)¹⁷¹. Sachant que parmi les six longs-métrages plusieurs ont été soit commencés en 1928 (*Tu m'appartiens* de Maurice Gleize) soit tournés majoritairement en extérieurs (*Escale* de Jean Gourguet) ou dans d'autres studios (*Une femme a passé* de René Jayet tourné essentiellement en extérieurs et au studio Apollo et *La vocation* de Jean Bertin tourné rue Francœur) on constate que seul *Ces dames aux chapeaux verts* d'André Berthomieu et *Gardiens de Phares* de Jean Grémillon ont durablement occupé le grand studio des Buttes Chaumont, ce qui induit à priori de longues périodes d'inactivité et de chômage technique pour les ouvriers du studio. Effectivement, si l'on se fie aux calendriers des tournages publiés dans la presse, les installations semblent à l'arrêt entre la mi-janvier et la mi-février, puis durant les mois de mars et avril ; enfin, après quelques tournages durant la période estivale, le studio retombe dans la léthargie du mois de septembre jusqu'à la fin de l'année. Cette sous-utilisation manifeste des installations explique aisément le chiffre de -28 330 Frs pour les bénéfices du premier semestre 1929. On aurait pu penser que le tournage d'un nombre non négligeable de films courts aurait permis un relatif rééquilibrage des comptes d'exploitation, mais en réalité les courts-métrages sonores de Maurice Champreux et Robert Baudoin, « tournés dans le plus grand secret » comme le rappelle régulièrement *La Cinématographie Française*, s'apparentent davantage à des essais techniques qu'à une véritable production nécessitant l'utilisation des services annexes du studio. Tournés dans le petit studio G (260 m²) pour la Société des Films Parlants, il s'agit de courtes bandes reposant sur un scénario simple, réalisées en quelques jours dans deux ou trois décors réduits à l'essentiel et dont l'objectif principal est de confronter une innovation technique aux réalités d'un tournage (choix des éclairages, positionnement des micros, maîtrise de la réverbération des sons dans le décor, etc...). Comme l'écrit Lucie Derain dans un éditorial du 28 septembre 1929 :

Aux studios Gaumont, dans un petit studio équipé pour la prise de vues sonores avec le procédé Gaumont Petersen Poulsen, seul Maurice Champreux travaille, et il aligne les films de court-métrage qui sont plutôt des ballons d'essai que des

¹⁷⁰ Jacques Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français (une histoire économique 1928-1939)*, Paris, AFRHC / Institut Jean Vigo, 2007, pp.89-90.

¹⁷¹ Les courts-métrages sonores tournés par Maurice Champreux, parfois assisté de Robert Baudoin dans le studio G des Buttes Chaumont sont les suivants : *Court-circuit*, *Le monde est à nous*, *Le récit du Capitaine*, *Le poète du sixième*, *Brigadier vous avez raison*, *Les noces d'argent*, *La parade de la foire*, *Rosalie*, *Le peintre exigeant*, *Asile de nuit* auxquels il faut ajouter *La voix de sa maîtresse* d'André Berthomieu tourné dans ce même studio en avril-mai 1929.

*films d'envergure avec lesquels on concurrencera Broadway Melody, Terreur ou L'Alibi, films parlants américains, mais aussi spectacles complets*¹⁷².

Sans grand décor ni importante figuration ces films, tournés avec des équipes extrêmement réduites, ne nécessitent la participation que d'un très petit nombre d'ouvriers des studios et n'offrent pas aux divers ateliers, le volume de travail nécessaire à assurer leur rentabilité. Les chiffres détaillés de l'année 1928 mettant en évidence le fait que les bénéfices tirés de l'exploitation des studios proviennent davantage de la facturation de la main-d'œuvre, des matières premières et des services que de la location des plateaux, on comprendra aisément que les premiers essais sonores de Maurice Champreux n'aient pas permis de remettre à flot les comptes d'exploitation pour l'année 1929. L'activité des studios des Buttes Chaumont, caractérisée par de longues périodes de fermeture, la quasi absence de long-métrage d'envergure et la prépondérance des expérimentations techniques paraît largement représentative de la situation des studios français en cette année charnière de transition entre cinéma muet et cinéma sonore et parlant.

1.4.2 « La politique du cinéma français : bien dire et ne rien faire »¹⁷³

Face à une production en berne, la presse cinématographique s'impatiente et stigmatise la frilosité des producteurs et industriels français qui compromettent, par leur manque d'audace, les chances d'un retour de la France au premier rang de la cinématographie mondiale.

• L'attentisme des industriels français exaspère la presse.

Depuis la fin de l'année 1928 et la présentation par Léon Gaumont d'un spectacle de films sonores et parlants utilisant le procédé Gaumont-Petersen-Poulsen sur pellicule¹⁷⁴, les milieux cinématographiques français semblent commencer à prendre conscience du caractère inéluctable de la transformation du 7^{ème} Art en un art visuel et sonore et de la

¹⁷² Lucie Derain, « Panoramique sur le Cinéma Français », *La Cinématographie Française*, 28 septembre 1929, p.30.

¹⁷³ José Germain « La politique du cinéma français : bien dire et ne rien faire », *Cinémonde*, n°48, 19 septembre 1929, p.835.

¹⁷⁴ Le 18 octobre 1928, au Caméo, boulevard des Italiens à Paris, Léon Gaumont projette *L'eau du Nil*, long-métrage de Marcel Vandal tourné en muet et sonorisé sur bande avec le procédé Gaumont-Petersen-Poulsen.

nécessité pour l'industrie cinématographique française de saisir cette chance pour retrouver une place de leader sur le marché mondial. Une semaine après cette projection, P.A. Harlé écrivait dans *la Cinématographie Française* :

Nous pouvons nous hâter si nous ne voulons pas recommencer la comédie du film français handicapé par la guerre. Les Américains, sautant sur la découverte, depuis un an déjà font du film sonore, et du vrai. Si nous ne profitons pas du répit que nous donne la très lente fabrication de leurs machines, si nous ne savons pas utiliser vite le « Cinéphone » de Gaumont et vaincre toutes les difficultés de détail, nous nous retrouverons encore une fois envahis et nos gémissements seront simplement ridicules. [...] Il s'agit donc de réaliser rapidement des films sonores français.¹⁷⁵

Quelques semaines plus tard, alors que deux autres films américains sonorisés étaient présentés sur les écrans parisiens (*ombres blanches* de W.S Van Dyke et Robert J. Flaherty au Madeleine-Cinéma et *Les Ailes* de William Wellman au Paramount sur procédé Movietone), la nécessité d'un réveil de l'industrie cinématographique française se fait de plus en plus pressante comme le montre l'éditorial du *Courrier cinématographique* du 1^{er} décembre 1928. Sous le titre évocateur : « Alerte ! Ne restons pas à la traîne. » Charles Le Fraper constate le succès parisien de ces premières projections sonores :

Il est indiscutable que les différentes manifestations du film parlant et sonore, auxquelles nous assistons à Paris, nous montrent que le public s'y intéresse prodigieusement. Le Caméo, qui projette le film sonore Gaumont ne désemplit pas : le Madeleine-Cinéma, avec le Movietone, connaît une faveur inouïe, quant au Paramount, avec Les Ailes, film sonore, ses recettes hebdomadaires atteignent le chiffre astronomique de 650 000 francs, qui constitue le record de ses propres records. [...]

Et s'inquiète, face à ce constat, de l'absence de réaction des industriels français :

Que fait-on pendant ce temps à Paris ? Rien, ou pas grand chose... Les initiés se regardent, tiennent des conciliabules, critiquent, hochent la tête d'un air plein de sous-entendus... Mais personne ne bouge. On attend paisiblement qu'il se passe quelque chose en dissertant à perte de vue sur le bien ou le mal fondé de cette magnifique invention.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Paul-Auguste Harlé, « Et maintenant, réalisons... », *La Cinématographie Française*, n°521, 27 octobre 1928, p.15.

¹⁷⁶ Charles Le Fraper, « Alerte ! Ne restons pas à la traîne », *Le courrier cinématographique*, n°48, 1^{er} décembre 1928.

Cet éditorial résume en quelques lignes l'état d'esprit global des observateurs français qui, tout au long de l'année 1929, n'auront de cesse de se lamenter sur la passivité de l'industrie cinématographique française face à l'arrivée inéluctable du film sonore et parlant. Sous le titre évocateur « La politique du cinéma français : bien dire et ne rien faire », José Germain dénonce dans *Cinémonde* le manque d'audace et de goût du risque des producteurs français qu'il n'hésite pas à qualifier « d'enfants gâtés » qui « attendent la bonne combine à amortissement forcé » et « ne se soucient guère de compliquer leur vie au cours d'une crise qui exige du sang-froid et de la hardiesse »¹⁷⁷.

Conscients qu'un bouleversement inéluctable et irréversible est en marche qui conduit le cinéma sur la voie du parlant, mais hésitants et tributaires d'une technique encore défaillante, les producteurs français semblent au milieu du gué. Préférant ne pas entreprendre de films muets qu'ils craignent de ne pouvoir rentabiliser faute de public, ils n'osent se lancer dans l'aventure du film sonore qu'ils craignent de ne pouvoir rentabiliser faute de salles équipées. Avec sarcasme, José Germain imagine dans *Cinémonde* un court dialogue révélant l'absurdité de la situation :

- *Monsieur, je ne peux pas faire du muet, on n'en veut plus à l'étranger*
- *Monsieur, je ne peux pas faire du parlant, il y a trop peu de salles équipées en France*
- *Alors que faites-vous ?*
- *Rien j'attends !*¹⁷⁸

Situation que la *Cinématographie Française*, avec une pointe d'agacement, résume dans un encadré en gros caractères au dessus de sa rubrique « courrier des studios » en juin 1929 : « Depuis six mois les producteurs français préfèrent la méditation au travail. Peu de films muets, pas encore de films sonores et parlants ! Quand se décidera-t-on à travailler ? »¹⁷⁹. Au cœur de l'été 1929, alors que les studios, d'habitude en pleine effervescence à cette saison, sont désespérément vides, Lucie Derain pousse un cri d'alarme qui illustre assez bien les craintes que ce bouleversement technologique suscite pour l'avenir du cinéma français :

Devant la carence de la production française, tout ceux qui veulent encore croire au cinéma national jettent des cris d'alarme. On n'a tourné dans aucun studio cette semaine. Seuls quelques débuts timides, seules quelques préparations de

¹⁷⁷ José Germain, « La politique du cinéma français... » *Op.Cit.*

¹⁷⁸ José Germain, « La politique du cinéma français... » *Op.Cit.*

¹⁷⁹ « Courrier des studios », *La Cinématographie Française*, n°554, 15 juin 1929, p.16.

*grands films témoignent que le cinéma français vit encore. [...] Si les organisateurs français ne se trouvent pas prêts pour le sonore et le parlant, qu'ils tournent des films muets. Tout vaut mieux, même le désordre, d'où naît parfois le génie, que cette terrible inaction, que ce silence qui engourdit les studios, pareils à des palais de Belle au bois dormant ».*¹⁸⁰

• La crainte de la concurrence étrangère.

La presse semble d'autant plus dure avec les promoteurs de l'industrie cinématographique française, qu'elle constate avec un mélange d'effroi et d'admiration, la rapidité des progrès effectués par le cinéma américain dans le domaine du film parlant. L'image de l'industriel américain, jeune, entreprenant et sans complexe est sans cesse opposée à celle de l'industriel français frileux et bavard qui disserte savamment des conséquences possibles de l'avènement du parlant sans oser prendre le risque d'y investir le moindre centime. Dès la fin de l'année 1928, Charles Le Fraper souligne la réactivité et le dynamisme de l'industrie américaine :

En Amérique, et c'est ici le point sur lequel nous appelons l'attention de nos lecteurs, les producteurs n'ont pas hésité un seul instant à se mettre à la page. Aussitôt cette constatation [succès du films parlant] faite, aussitôt ils ont modifié l'orientation de leur production, appelé des millions frais à la rescousse - qui ont d'ailleurs immédiatement répondu - bouleversé leur programme, construit de nouveaux théâtres de prise de vues spécialement étudiés pour la réalisation des films parlants ou sonores. Et toute l'industrie s'est précipitée en rangs serrés sur cette voie encore inexplorée et si riches en espoirs...

Et met en garde ses lecteurs contre la concurrence étrangère dans un domaine, le film sonore, où la France, en la personne de Léon Gaumont, est pourtant considérée comme pionnière :

*Or un beau matin, nous apprendrons qu'une société américaine, allemande ou anglaise installe en France une usine de production de films parlants et monopolise chez nous cette forme d'exploitation, dont l'antériorité des intéressants travaux de M. Léon Gaumont aurait pu nous permettre de devancer, sur ce terrain, tous les autres pays.*¹⁸¹

¹⁸⁰ Lucie Derain, « Que tourne-t-on ? », *La Cinématographie Française*, n°559, 20 juillet 1929, p.22.

¹⁸¹ Charles Le Fraper, , « Alerte ! Ne restons pas à la traîne. », *Op.Cit.*

Dans sa diatribe contre les producteurs français, José Germain s'inquiète également de la concurrence, principalement américaine et allemande dont le dynamisme tranche avec l'attentisme de l'industrie française :

*Pendant ce temps, les autres pays cherchent, travaillent, produisent, s'améliorent, découvrent, imposent leurs procédés et leur répertoire, mènent le train et gagnent ce qu'ils veulent. [...] La France pleure, regarde et s'apprête à acheter ce que font les autres. Ça va lui coûter cher, jadis elle était la première, aujourd'hui la paresse combinarde la conduit aux derniers rangs.*¹⁸²

Cette crainte de la concurrence étrangère est mise en avant par la société Gaumont elle-même, lorsqu'en janvier 1929, elle lance à grand renfort de publicité son nouveau projecteur : l'Idéal sonore. Un dépliant adressé aux exploitants et analysé par Martin Barnier dans son ouvrage sur les débuts du parlant, insiste sur les qualités techniques du projecteur mais fait également appel à la fibre patriotique des directeurs de salles en concluant sur ces mots : « Directeurs, favorisez l'industrie française. C'est plus qu'un devoir, c'est votre intérêt ! »¹⁸³. Mais malgré les efforts de la firme à la marguerite, la concurrence des procédés américains et allemand s'avère rapidement trop forte et Léon Gaumont lui-même semble avoir accepté cet état de faits puisque l'Idéal Sonore, permet de projeter tous les films sonores et parlants à l'exception de ceux sur double-bande qu'il a mis au point avec ses associés danois Petersen et Poulsen. Comme l'écrit Martin Barnier : « la puissance financière, commerciale et la capacité de mobilisation d'un très grand nombre de chercheurs dans les compagnies de ces pays [Etats-Unis et Allemagne] expliquent ce décalage. Gaumont ne peut être comparé à Western Electric, à RCA ou à Tobis-Klangfilm sur le plan de la vente des appareils, même s'il semble proche pour la qualité technique »¹⁸⁴.

Avec l'installation de la société Tobis dans les studios d'Epina-sur-Seine dès le mois de février 1929, les espoirs de voir une technologie française s'imposer dans les studios parisiens et la France retrouver un rôle moteur au niveau mondial s'envolent assez rapidement. La presse n'en continue pas moins de vilipender l'inaction des producteurs et industriels français qui tardent à équiper les studios avec du matériel sonore, fût-il américain ou allemand et laissent les meilleurs techniciens et acteurs français rejoindre Hollywood sans réagir.

¹⁸² José Germain, « La politique du cinéma français... », *Op.Cit.*

¹⁸³ Dépliant publicitaire sur l'Idéal Sonore, archives Cinémathèque Française, fonds Louis Gaumont, LG B20. Document analysé par Martin Barnier dans *En route vers le parlant... Op.Cit.* p.42.

¹⁸⁴ Martin Barnier, *Op.Cit.*, p.45.

1.4.3 Ouvriers et techniciens au chômage, vedettes en exil

L'indécision des producteurs français et la baisse conséquente du nombre de films tournés ont certes un impact fort sur l'activité et le chiffre d'affaire des studios, mais se traduisent surtout par un important chômage technique pour l'ensemble des travailleurs du film. Durant cette année 1929, les rubriques « studios » de la presse corporative, outre leur caractère famélique, regorgent de mentions du type « Chez Vandal et Delac, le studio est vide »¹⁸⁵, « A Joinville aux cinéromans : personne. Vacances d'été sans doute... »¹⁸⁶, « Au studio Roudès... silence. »¹⁸⁷. *La Cinématographie Française* du 6 juillet 1929 propose sous le titre « Voyage autour des studios » une liste de tous les studios fermés à cette date, soit sept studios parmi lesquels les plus grands studios français (studios des Cinéromans de Joinville, studios de Billancourt, studios d'Epina-sur-Seine Eclair et Tobis)¹⁸⁸. Ces fermetures complètes des studios sont inévitablement synonymes de chômage pour l'ensemble des artistes, ouvriers et techniciens qui y sont employés.

• Ouvriers et techniciens : victimes oubliées de la crise de la production.

En l'absence de statistiques officielles ou d'archives suffisamment précises, les effectifs d'ouvriers des studios mis en chômage durant l'année 1929 sont malheureusement impossibles à établir. La presse qui s'alarme des piètres résultats de la production française et se désole du départ de nombreuses vedettes à l'étranger ne semble guère se soucier du sort des quelques centaines d'ouvriers des studios, usines et laboratoires, réduits au chômage technique durant ces longues semaines d'inactivité. Par ailleurs, aucun syndicat ouvrier n'existant en 1929 pour défendre les intérêts des travailleurs du film, les sources syndicales restent également muettes à ce sujet. En l'état actuel des recherches, on ne peut que se limiter à des spéculations faites sur la base des données recueillies sur l'activité des studios. Il paraît néanmoins logique qu'avec une moyenne de quatre à cinq films par studio pour l'année 1929, parmi lesquels de nombreux court-métrages et très peu de films de

¹⁸⁵ « Courrier des studios », *La Cinématographie Française*, n°551, 25 mai 1929, p.34

¹⁸⁶ « Courrier des studios », *La Cinématographie Française*, n°553, 8 juin 1929, p.24

¹⁸⁷ « Courrier des studios », *La Cinématographie Française*, n°557, 6 juillet 1929, p.22

¹⁸⁸ Lucie Derain, « Voyage autour des studios », *La Cinématographie Française*, n°557, 6 juillet 1929, p.22

grande envergure, les dessinateurs, peintres, staffeurs, menuisiers, électriciens et machinistes se soient trouvés largement sous-employés durant cette période.

La situation des techniciens, guère plus enviable, reste difficile à évaluer bien qu'un peu plus documentée. Si le chef opérateur ou l'architecte-décorateur sont en général mentionnés au générique des films, les nombreux assistants, régisseurs, monteurs ou accessoiristes sont encore en 1929 souvent passés sous silence, en particulier lorsqu'il s'agit de courts-métrages. Il est donc difficile de retracer avec exactitude le parcours d'un nombre significatif de techniciens au tournant des années 1920-1930. Sur une vingtaine de cas observés, on constate néanmoins que la majorité d'entre eux a dû faire face à une activité réduite et de longues périodes de chômage, mais ne semble pas avoir quitté le territoire. Si l'on observe la carrière de certains chefs opérateurs ou décorateurs déjà bien installés dans le métier à la fin des années 1920, on constate que la plupart d'entre eux ont connu une période moins florissante au tournant de la décennie. Ainsi Lazare Meerson, dont le travail avec René Clair et Jacques Feyder a été unanimement salué par la critique, faisant de lui un des décorateurs les plus prisés de la profession, après avoir signé les décors de quatre films en 1927 et quatre en 1928, parmi lesquels *L'Argent* de Marcel L'Herbier, *Un chapeau de paille d'Italie* et *les deux timides* de René Clair et *Les Nouveaux Messieurs* de Jacques Feyder, doit se contenter d'un seul long-métrage en 1929 (*Le Requin* d'Henri Chomette)¹⁸⁹ avant de reprendre une activité plus régulière comme chef du service décoration des studios Tobis d'Épinay-sur-Seine. De même le prolifique Léonce-Henri Burel, chef opérateur de pas moins de huit films en 1928, doit se contenter en 1929 de deux tournages (*Nuits de Princes* de Marcel L'Herbier et *Le Requin* d'Henri Chomette). Et si les plus prestigieux techniciens du cinéma français subissent quelques difficultés en cette année de transition, que dire de la grande majorité des anonymes, aspirants décorateurs, opérateurs sans grande expérience, seconds accessoiristes, apprentis tapissiers ou habilleuses ? Retracer leurs parcours et établir des filmographies exhaustives afin de recueillir des statistiques significatives n'est guère possible en l'état actuel des recherches. Tout juste peut-on constater que peu de techniciens parmi la nouvelle génération ont fait leur premières armes en cette année 1929, à l'exception notable d'Henri Alekan qui franchit les portes du studio de Billancourt pour la première fois de sa vie au printemps

¹⁸⁹ *Cagliostro* de Richard Oswald, sorti en 1929 est tourné en décembre 1928. Il faudrait ajouter le film inachevé de Dimitri Kirsanoff, *Le croisé* et celui d'Henri Chomette également abandonné : *Coulistes*.

1929, comme second assistant-opérateur, accessoiriste et même figurant, sur le tournage du court-métrage de Jean Milva *Deux balles au cœur*.¹⁹⁰

• Les metteurs en scène : entre chômage et désarroi.

Les metteurs en scène semblent quant à eux confrontés à une double difficulté en cette année de transition. Aux contraintes matérielles et financières partagées par l'ensemble de la profession, s'ajoute dans leur cas la difficulté, voire le refus pour certains d'entre eux, de s'adapter aux bouleversements artistiques et esthétiques du film parlant. S'il n'est pas lieu ici de revenir sur les débats houleux qui accompagnèrent l'avènement du cinéma parlant dont René Clair ou Marcel L'Herbier se firent les plus farouches opposants (avant d'être finalement parmi les premiers à franchir le pas du parlant), il convient néanmoins de ne pas perdre de vue cet élément dans l'appréciation de l'évolution de la production française. Certes la frilosité des producteurs confrontés à un avenir incertain a été déterminante dans la chute vertigineuse de la production, mais la concrétisation d'un film étant souvent le résultat d'une rencontre entre un producteur et un réalisateur porteur d'un projet, on peut légitimement penser que le désarroi de certains réalisateurs face à une évolution technologique qui venait bouleverser en profondeur leur art ait eu un impact sur leur créativité et par là même leur activité dans les studios. Marcel L'Herbier exprime ainsi son désarroi au milieu de l'année 1929 :

Le temps passait, il me fallait à tout prix retravailler. Mais travailler à quoi ? C'est le grand embarras. De jour en jour et de plus en plus il était devenu évident que la bataille du muet était perdue : le film n'accepterait plus jamais de se taire. Or de tous les projets et de tous les scénarios que j'avais préparés du temps du muet, l'un d'eux était à ma disposition immédiate. C'était une pièce d'Henri Bataille : L'enfant de l'amour. Mais si ce sujet, solide en lui-même, pouvait convenir à un film muet [...] il était irrémédiablement opposé, par sa structure théâtrale, à ce que devait être pour moi la nouvelle écriture du film parlant.

Pourtant, après avoir quelques temps caressé l'idée de tourner à Londres une adaptation du *Portrait de Dorian Grey* d'Oscar Wilde¹⁹¹, c'est avec cette adaptation de l'œuvre d'Henry

¹⁹⁰ Cette première expérience n'aura pas de suite immédiate, Alekan ne retrouvant le chemin des studios qu'en 1932, une fois libéré de ses obligations militaires. Henri Alekan, *Le vécu et l'imaginaire, chronique d'un homme d'images*, Paris, Edition La Sirène, 1999, p.14.

Bataille que Marcel L'Herbier, résigné, et « pour ne pas sombrer dans l'inaction et le dangereux chômage » fera ses premiers pas dans le cinéma sonore, aux studios Pathé-Natan de Joinville. De son côté, Jacques de Baroncelli, dont le dernier film muet, *La femme et le Pantin* est sorti au printemps 1929 est en pourparlers avec Bernard Natan dès le mois de juin 1929 pour réaliser une adaptation de l'œuvre d'Alphonse Daudet, *L'Arlésienne*. Mais les négociations s'étirent et après avoir tourné les extérieurs en Camargue à la fin de l'été, les studios Pathé n'étant toujours pas prêts à accueillir le tournage, Jacques de Baroncelli se rend à Berlin où il tourne son premier film sonore et parlant, un court-métrage intitulé *La messe de minuit* ou *Vitrail*. Dans les dernières semaines de 1929 plusieurs courriers adressés à la direction de Pathé attestent de l'impatience du réalisateur qui se plaint du fait que la date de début de tournage soit sans cesse repoussée pour des questions techniques. Le 18 décembre, Emile Natan lui assure que le film pourra être commencé en studio « vers la fin janvier » ce dont se réjouit Baroncelli qui ajoute « Le conte de Noël que je viens de tourner m'aura beaucoup servi au point de vue parlant et sonore. Je pense donc qu'à notre conférence du 10 janvier, tout sera au point »¹⁹². En réalité, le réalisateur devra encore patienter plusieurs semaines et ce n'est que le 10 mars 1930 que le premier tour de manivelle de *L'Arlésienne* est enfin donné dans les studios de l'avenue Gallieni.

A l'exception de quelques rares réalisateurs comme Maurice Tourneur ou Henry Roussell, qui parviennent à trouver des engagements à l'étranger, l'année 1929, à l'image de celle vécue par Marcel L'Herbier et Jacques de Baroncelli, est faite d'attente, de projets inaboutis et de renoncements. Maurice Tourneur, après quinze ans d'absence et une brillante carrière à Hollywood, revient en France en 1928 pour tourner *L'équipage*, mais face à l'accueil mitigé de ses pairs qui lui reprochent son absence durant la Grande Guerre et dans un contexte de crise de la production, décide de tenter sa chance à Berlin où il réalise en 1929 *Le navire des hommes perdus*. Henry Roussell rejoint également la capitale allemande pour tourner *La nuit est à nous* avec Marie Bell et Pierre Murat avant de revenir en France poursuivre sa carrière d'acteur et réalisateur chez Pathé. Mais la présence à Berlin ou Hollywood d'autres réalisateurs français de renom comme Jean de Limur ou Jacques Feyder en cette année 1929, ne doit rien à la crise qui frappe la production hexagonale du fait du passage au parlant. Jacques Feyder a en effet rejoint Hollywood dès 1928 à l'invitation de la MGM pour diriger Greta Garbo dans son dernier film muet *The Kiss*. Quant à Jean de Limur

¹⁹¹ L'Herbier, qui avait déjà proposé un projet d'adaptation cinématographique de l'œuvre de Wilde à Jean Sapène en 1926 et à Carl Froelich en Allemagne en 1928, se rend à Londres durant l'été 1929 où il rencontre plusieurs producteurs par l'intermédiaire d'Ivor Montagu, mais le projet n'aboutit pas. Marcel L'Herbier, *La tête qui tourne*, *Op.Cit.*, pp.185-187.

¹⁹² Idem. Courrier de Jacques de Baroncelli à Emile Natan du 19 décembre 1929.

qui réalise deux films à Hollywood en 1929, il y est installé depuis 1922 et ne tardera pas à rentrer à Paris dès la fin de l'année 1929. Mais à l'exception de quelques cas rares, la plupart des réalisateurs français, à l'image de René Clair, Marcel L'Herbier ou Marco de Gastyne, attendirent patiemment un contexte plus porteur pour poursuivre en France leur activité.

• Berlin, nouvel *eldorado* des vedettes françaises ?

Du côté des acteurs, la situation semble légèrement différente. En effet si la grande majorité d'entre eux ont subi un chômage forcé et ont du attendre une reprise de la production française pour retrouver le chemin de Joinville ou Billancourt, la presse s'alarme des nombreux départs vers les studios américains et surtout allemands de « nos vedettes françaises ». Dès le mois de janvier 1929, *La Cinématographie Française* titre : « Dans la capitale berlinoise : un exode ! ». L'article annonçant le départ de Suzanne Bianchetti et Jeanne Helbling pour Berlin donne une liste d'une dizaine d'acteurs ayant déjà rejoint les studios de Babelsberg et conclut :

*Mais alors, où se trouve le cinéma français ? Si nous en croyons nos yeux et cette liste imposante d'artistes français, il se trouve à Berlin ? C'est un exode. Lamentable pays que le nôtre où nos valeurs sont forcées de s'émigrer pour être d'abord reconnues, puis employées à leur niveau.*¹⁹³

En effet, le dynamisme de l'industrie cinématographique allemande, la modernité et le confort des installations attirent de nombreux acteurs en cette période où les studios français tournent au ralenti. Comme l'écrit Charles Vanel, « tout le monde tournait à Berlin. Tout le monde rêvait de Neubabelsberg ! Les vedettes époustouffées parce qu'elles avaient toutes leur salle de bain attenante à leur loge et les figurants ne l'étant pas moins parce qu'ils avaient à leur disposition trois salles de bain et une vingtaine de douches ! »¹⁹⁴. Vanel lui-même, acteur prolifique et reconnu dans les années 1920, ne met pas le pied dans un studio français en cette année 1929. Entre trois tournages à Berlin¹⁹⁵, il rentre seulement en France à la fin de l'été pour tourner *Dans la nuit*, moyen métrage qu'il réalise et interprète avec une équipe d'amis, dans une petite maison de campagne louée dans l'Ain. Les

¹⁹³ « Dans la capitale berlinoise, un exode », *La Cinématographie Française*, n°534, 26 janvier 1929, p.32.

¹⁹⁴ Jacqueline Cartier, *Monsieur Vanel, un siècle de souvenirs, un an d'entretiens*, Paris, Robert Lafont, 1989, p.213.

¹⁹⁵ Après avoir interprété Napoléon dans *Waterloo* de Karl Grüne en 1928, Charles Vanel tourne dans *Feux follets* d'Erich Waschneck et *Trois jours entre vie et mort* et *La plongée tragique* de Paul Heinz, sur le tournage desquels il retrouve les Français Jean Dax et Jackie Monnier.

parcours de Gaston Modot, Jean Murat ou Dolly Davis pour ne citer que quelques exemples, illustrent cet « exode » vers les studios allemands d'un nombre non négligeable de vedettes françaises qui y forment une petite colonie. Gaston Modot tourne à Berlin pas moins de cinq films en 1929, dont *Le navire des hommes perdus* sous la direction de Maurice Tourneur¹⁹⁶. A peine le tournage terminé, il enchaîne en juillet avec *Le Monocle vert* de Rudolf Meinert, ce que ne manque pas de souligner *La Cinématographie Française*¹⁹⁷. Les tournages s'enchaînent également pour Dolly Davies qui tourne quatre films¹⁹⁸ à Berlin tandis que Jean Murat alterne les tournages en France (trois films¹⁹⁹) et en Allemagne (trois films²⁰⁰) ce qui lui permet de ne pas connaître le moindre fléchissement dans sa carrière d'acteur. La transformation des studios berlinois pour accueillir des tournages de films parlants se faisant avec plus de rapidité qu'en France, ils attirent également les premiers tournages parlants français. Le 12 août 1929 est ainsi donné le premier tour de manivelle d'une coproduction franco-allemande, *La nuit est à nous* réalisée par Carl Froelich et Henry Roussel dans les studios berlinois avec des interprètes français au rang desquels Jean Murat, Marie Bell, Jim Gérald et Henry Roussel lui-même. *La Cinématographie Française* ne manque pas de souligner « Capitaux français, artistes français, œuvre française, collaboration de réalisateur français, *La nuit est à nous* est donc bien le premier film français parlant en réalisation »²⁰¹, mais omet de signaler qu'il est tourné dans un studio allemand...

En cette année 1929, l'industrie cinématographique française semble flotter, en attente d'une orientation et d'une dynamique nouvelles dont la décision ne lui appartiendrait pas. Son avenir suscite questionnements et inquiétudes, ses studios se vident, ses ouvriers pointent au chômage et ses vedettes les plus en vogue s'installent dans les luxueux studios berlinois²⁰². Pourtant de nouvelles structures de production sont en train de voir le jour et derrière les portes closes des studios on commence à entendre les ouvriers au travail. On ne construit pas de grands décors, mais on agrandit, on rénove, on isole, on insonorise.

¹⁹⁶ Auquel il faut ajouter : *Le monocle vert* de Rudolf Meinert, *Le fantôme du bonheur* de Reinhold Schünzel, *Père et fils* (ou *Mon copain de papa*) et *Ma fiancée de Chicago* de Geza von Bolvary.

¹⁹⁷ « Gaston Modot en Allemagne », *La Cinématographie Française*, n°657, 6 juillet 1929, p.22.

¹⁹⁸ *Crime passionnel* de Richard Löwenbein, *Les roses blanches de Gilmore* de Rudolf Meinert, *Poliche* de Olga Tschekova et *Ma fiancée de Chicago* de Geza von Bolvary.

¹⁹⁹ *Le temple de Vénus* de Louis Mercanton (tourné sur la côte d'Azur), *L'évadée* d'Henri Ménessier (aux studios de la Victorine) et *Broadcasting* d'André Berthomieu (tourné à Billancourt mais inachevé).

²⁰⁰ *Nuit d'angoisse* de Rudolf Meinert, *Des Liebesmarkt* de Paul Heinz et *La nuit est à nous* d'Henri Roussel et Carl Froelich.

²⁰¹ « Courrier des studios », *La Cinématographie Française*, n°566, 7 septembre 1929, p.21.

²⁰² Robert Florey décrit exactement la même situation dans les studios américains durant le printemps et l'été 1928. Robert Florey, *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Ed. Prisma, 1948, pp.73-75.

Derrière une apparente léthargie, l'année 1929 porte les germes d'une formidable relance de la production qui, dès le début de l'année 1930, va mettre en effervescence le petit monde des studios français.

Chapitre 2

1930, le réveil de l'industrie cinématographique

« La France s'étant endormie sur des lauriers bien fanés déjà, commence à s'éveiller de l'engouement manifesté par le public pour le film sonore et parlant et songe très sérieusement à organiser sa production. Que dis-je, elle songe... elle s'organise ! »²⁰³. Par ces quelques mots teintés d'optimisme mais non dénués d'une certaine ironie, Lucie Derain résume assez bien la situation de l'industrie cinématographique française au seuil de cette année 1930. Avec un certain retard sur les autres grands pays producteurs, les dirigeants de l'industrie cinématographique française semblent, durant les derniers mois de l'année 1929, avoir enfin pris la mesure des changements qui s'imposent pour sauver une production au bord du gouffre. Timidement, par petites touches, et sans grandes déclarations, les producteurs français se sont néanmoins résolus à ne pas laisser passer le train du film parlant. Si l'année 1929 fut celle des adieux au film muet, 1930 s'annonce véritablement comme celle de l'avènement du parlant dans les studios français. La renaissance des deux grandes maisons Pathé et Gaumont, la création de nouvelles firmes qui affichent clairement leurs ambitions en matière de production, mais également l'installation à Paris de deux sociétés étrangères, Tobis et Paramount, tout concourt non seulement à relancer l'activité des studios français, mais plus largement à repenser en profondeur leur fonctionnement. Avant d'analyser en détail l'impact de ces bouleversements sur l'organisation et la vie des studios, ce chapitre vise à faire le point sur les nouveaux acteurs de la production cinématographique française.

2.1 Le réveil du coq et de la marguerite !

Les années 1929 et 1930, qui constituent à plus d'un titre un tournant dans l'histoire du cinéma français, sont également celles du départ en retraite de deux de ses pionniers et pères fondateurs : Léon Gaumont et Charles Pathé. Les deux grandes firmes, qui avaient

²⁰³ Lucie Derain, « Films sonores et parlants », *La Cinématographie Française*, n°581, 20 décembre 1929, p.76.

abandonné la production de films, en 1921 chez Pathé et 1925 chez Gaumont, connaissent au tournant de la décennie d'importants bouleversements qui remettent cette production ainsi que les studios au cœur de leurs fonctionnements réciproques. Il ne s'agit pas ici de détailler les stratégies industrielles et financières qui ont conduit à la refondation de ces deux maisons, mais d'en rappeler les éléments essentiels et de mettre en lumière l'impact de ces transformations sur l'organisation et l'activité de l'important groupe de studios qu'elles exploitent en 1930. Résultat de la fusion des sociétés Rapid-Film, Pathé-Cinéma et Cinéromans d'un côté, Gaumont, Franco Film et Louis Aubert de l'autre, les nouvelles sociétés Pathé-Natan et Gaumont-Franco-Film-Aubert exploitent à elles deux quatre studios parmi les plus importants de France totalisant une vingtaine de plateaux, soit la moitié des plateaux français. Il convient donc de s'interroger sur la façon dont ces studios s'intègrent dans les nouvelles stratégies de développement de ces deux compagnies, déterminées à jouer un rôle de premier plan dans le nouveau paysage cinématographique français²⁰⁴.

2.1.1 Bernard Natan relance la production Pathé et crée le 1^{er} groupe de studios français.

Les conditions de reprise de Pathé-Cinéma par Bernard Natan en 1929 restent un sujet sensible qui a fait couler beaucoup d'encre en son temps et qui aujourd'hui encore divise les historiens du cinéma. Il ne s'agit nullement ici d'alimenter le débat sur la réhabilitation de Bernard Natan ou sur le caractère plus ou moins fantaisiste du récit des faits par Charles Pathé, mais bien d'essayer de mettre en lumière l'importance des studios dans la stratégie de développement du nouveau groupe Pathé-Natan²⁰⁵ et l'impact de la relance de la production sur l'organisation et l'activité de ces derniers.

²⁰⁴ Se basant en grande partie sur le rapport des syndicats de la faillite de Pathé-Cinéma et sur un rapport de l'expert Jules Simonet sur la GFFA en septembre 1932 et conservé aux archives des finances, Jacques Choukroun a montré la centralité et le poids économique des studios dans les nouveaux groupes Pathé-Natan et GFFA. Jacques Choukroun, « Contrôler les studios, un atout majeur pour les grandes compagnies françaises des années 1930 ? », Pierre-Jean Benghozi et Christian Delage (dir), *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995) – regards croisés franco-américains*, Paris, L'Harmattan – coll. Champs visuels, 1997, pp.111-126.

²⁰⁵ Notons que « Pathé-Natan » est une dénomination à caractère commercial et publicitaire mais qu'aucune société n'a jamais existé sous ce nom. Juridiquement, la société dirigée par Bernard Natan continue de porter le nom de Pathé-Cinéma.

• Constitution du groupe Pathé-Natan.

Lorsque Bernard Natan prend la direction de Pathé-Cinéma au printemps 1929²⁰⁶, la firme au coq, démantelée branche par branche au fil des années par son fondateur Charles Pathé n'est plus l'empire florissant qu'elle était avant la guerre de 1914. Après avoir cédé à la société Pathé-Consortium-Cinéma les activités de distribution et les studios de Joinville en 1920, Charles Pathé liquide les différentes succursales étrangères de Pathé et revend même, en mars 1927, la quasi totalité des actions de l'usine de film vierge de Vincennes à l'américain Eastman-Kodak pour se recentrer sur l'usine de tirage de Joinville²⁰⁷ ainsi que la fabrication et l'exploitation des appareils de projection Pathé-Baby et Pathé-Rural. En 1929, Pathé-Cinéma a donc non seulement abandonné la production et la distribution de films mais également l'exploitation de ses studios et la fabrication de pellicule vierge. L'ambition clairement affichée de Bernard Natan est donc de réintégrer ces différentes branches d'activité - à l'exception de la fabrication de film vierge - au sein de Pathé-Cinéma et de remettre la production de films et l'exploitation des studios au cœur de sa stratégie de développement. Afin de réaliser ce dessein, Natan doit pouvoir s'appuyer sur des infrastructures vastes, modernes et bien organisées. Il lui faut tout d'abord récupérer la jouissance pleine et entière des studios de la rue Francœur, dont la gérance a été confiée à la société des Studios Réunis pour une durée de quinze ans²⁰⁸, c'est dans ce but qu'il négocie la résiliation anticipée du bail²⁰⁹. Mais les infrastructures de la rue Francœur paraissent quelque peu sous-dimensionnées au regard de ses ambitions, il rachète donc à Jean Sapène la société des Cinéromans²¹⁰ et récupère ainsi les studios de Joinville-le-Pont, les plus modernes et les plus perfectionnés de l'époque. Dès l'automne 1929, il dispose ainsi d'un ensemble de neuf plateaux équipés de tous les services afférents²¹¹.

En rachetant la société des Cinéromans, Bernard Natan réintègre également Pathé-Consortium-Cinéma (appelé depuis 1928 Paris-Consortium-Cinéma) et donc l'appareil de distribution, dans le giron de Pathé. Il lui faut enfin acquérir un réseau de salles pour

²⁰⁶ Après être entré au capital de la société en février 1929 en rachetant, pour 50 millions de francs, les actions à vote plural émises en juin 1927 pour permettre aux membres du conseil d'administration de garder le contrôle de la société, Bernard Natan est officiellement nommé administrateur délégué de la société Pathé-Cinéma le 31 mars 1929, la décision étant confirmée par l'Assemblée Générale du 3 juillet 1929.

²⁰⁷ L'usine se situe sur les bords de la Marne, quai Hector Bisson (aujourd'hui Gabriel Péri), à seulement quelques pâtés de maisons des studios de l'avenue Gallieni.

²⁰⁸ P.A. Harlé, « L'effort Pathé-Cinéma », *La Cinématographie Française*, n°579, 7 décembre 1929, p.7.

Jean Grignard, "Le bail de la location des studios de la rue Francœur par les Studios Réunis n'expirera que dans 15 ans", *La Cinématographie Française*, n°552, 31 mai 1929, p.25.

²⁰⁹ P.A. Harlé, « L'effort Pathé-Cinéma », *La Cinématographie Française*, *Op.Cit.*

²¹⁰ La transaction se monte d'après André Rossel-Kirschen à 27 millions de francs. André Rossel-Kirschen, *Op.Cit.*, p.84.

²¹¹ Voir annexe n°6.

assurer l'exploitation des productions Pathé-Natan. A cette fin, il crée dès le 12 avril 1929 la « Société de gérance des cinémas Pathé »²¹², chargée de constituer puis de gérer un important réseau de salles sur tout le territoire français. Après avoir pris le contrôle du circuit Lutétia-Fournier composé d'une vingtaine de salles dans Paris et sa banlieue, la société de gérance des cinémas Pathé multiplie les acquisitions de salles sur tout le territoire et jusqu'en Belgique, tandis que Pathé-Cinéma se lance dans la construction de plusieurs cinémas à Paris, Lyon et Bruxelles²¹³. En dix-huit mois, Bernard Natan se retrouve à la tête du plus important réseau de salles français, soit une soixantaine. Il développe par ailleurs la construction et la commercialisation des appareils de projection Pathé-Baby et Pathé-Rural (directement hérités de Pathé-Cinéma) et relance dès novembre 1929 les actualités avec la création de la version sonore du Pathé-Journal. Cette activité foisonnante lui vaut les honneurs de la presse corporative qui se montre résolument enthousiaste face au dynamisme du nouveau groupe Pathé-Natan dans lequel elle place tous ses espoirs de relance de la production française.

• La nouvelle production Pathé-Natan

Dès le printemps 1929, *La Cinématographie Française* rend compte en détails de la constitution du nouveau groupe Pathé-Natan, de sa fusion avec la société des Cinéromans et se réjouit de l'impact d'une telle décision sur la production française. Durant l'été les premières rumeurs d'engagement de vedettes filtrent dans la presse. Le 10 août 1929 *La Cinématographie Française* titre « Pathé-Cinéma engage Adolphe Menjou » et se réjouit de cette information « d'une très grande importance pour l'avènement du film parlant français. On n'ignore pas que Menjou s'exprime aisément en français, anglais et espagnol et que son premier film parlant : *Le Concert*, remporte actuellement un succès triomphal aux Etats-Unis. Bravo à Pathé-Cinéma ! »²¹⁴. Enfin à l'automne, les premières publicités sur quatre pages paraissent dans la presse corporative pour annoncer la nouvelle production Pathé. Sous le titre accrocheur « Pathé-Cinéma annonce son programme de films parlants »,²¹⁵ au pluriel, un seul titre de film est en réalité cité : *Les trois masques* d'André

²¹² Sur la société de gérance des cinémas Pathé, voir Gilles Willems, « Aux origines du groupe Pathé-Natan », Pierre-Jean Benghozi et Christian Delage, *Op.Cit.*, pp.106-107.

²¹³ Le Marignan et L'Hermitage sur les Champs-Élysées, le Victor Hugo avenue Victor Hugo dans le XVI^{ème} arrondissement.

²¹⁴ *La Cinématographie Française*, n°562, 10 août 1929, p.6.

²¹⁵ *La Cinématographie Française*, n°569, 28 septembre 1929.

Hugon, alors en cours de tournage à Londres²¹⁶. D'après cette publicité, six réalisateurs seraient déjà engagés : Jacques de Baroncelli, Raymond Bernard, Marco de Gastyne, Jean de Limur, Henri Roussel et Maurice Tourneur, ainsi que six vedettes : Adolphe Menjou, Simone Genevois, Alcover, Renée Héribel, Jean Toulout et Conchita Montenegro. Par ailleurs, la publicité annonce le premier film parlant de Sacha Guitry et Yvonne Printemps pour Pathé-Cinéma, projet qui ne verra pas le jour. S'il est difficile de savoir si à la date de parution de cette annonce publicitaire, les artistes et metteurs en scène cités ont réellement signé un contrat avec Pathé, et si tel est le cas, quel en est la teneur, on peut toutefois constater qu'à l'exception de Sacha Guitry, tous figurent en bonne place dans la production Pathé-Natan de l'année 1930.

Malgré le dynamisme de Bernard Natan, l'attente que son arrivée à la tête de Pathé-Cinéma suscite dans la presse et l'abondante publicité faite autour de son programme de production, l'impact réel de cette reprise du groupe Pathé sur l'activité des studios ne devient tangible qu'à la toute fin de l'année 1929. Alors que depuis le tournage de la dernière production de Jean Sapène (*La tentation* de René Barbéris avec Claudia Victrix) en mars-avril 1929 les studios de Joinville étaient restés quasiment déserts, l'activité semble redémarrer en fin d'année avant de connaître une accélération sans précédent durant l'année 1930. La production Pathé-Natan débute en octobre 1929 dans les studios de l'avenue Gallieni avec le moyen métrage sonore et parlant de Pierre Colombier : *Chiqué*. Il s'agit avant tout de tester les nouvelles installations sonores comme le précise Lucie Derain dans *La Cinématographie Française*.

*Pièrre Colombier, metteur en scène attaché à la puissante société Pathé-Cinéma a bâti un petit scénario, fait monter un décor de caveau de nuit, fait appel à trois artistes : Charles Vanel, Irène Wells et Adrien Lamy et à une troupe de figurants, et au son d'un orchestre, ou d'un accordéoniste, a tourné un petit film intitulé Chiqué, qui dans une intrigue très simple donne à des essais, de simples essais, figure réaliste et captivante.*²¹⁷

Sans attendre la fin du tournage de ce premier essai sonore, Pathé lance la production de *Mon gosse de père* de Jean de Limur dont le tournage débute le 18 décembre 1929 pour s'achever dans le courant du mois de février 1930. A partir du début de l'année 1930, le programme de production ne cesse de s'étoffer et les tournages s'enchaînent dans les

²¹⁶ Le tournage dans les studios d'Elstree près de Londres se déroule, d'après André Rossel-Kirschén, du 28 septembre au 12 octobre 1929. D'après les informations recueillies par Markku Salmi au BFI, la presse britannique évoque un tournage à Tickenham, du 19 août au 6 septembre 1929.

²¹⁷ Lucie Derain, « La production sonore aux studios Pathé-Cinéma à Joinville », *La Cinématographie Française*, n°577, 23 novembre 1929, p.24.

studios de Joinville. Avec pas moins de quatorze productions ou coproductions Pathé-Natan tournées entre février et décembre 1930, les studios de l'avenue Gallieni tournent à plein régime et l'on ne comptabilise, fait rarissime, aucune semaine de fermeture durant cette année 1930. Durant les mois de mars et avril ainsi que de juin à septembre, on compte certaines semaines jusqu'à quatre films Pathé en cours de tournage sur les six plateaux de Joinville. A partir du printemps les publicités se multiplient dans la presse pour annoncer les productions Pathé-Natan en cours. De plus en plus étoffées, s'étalant souvent sur huit à dix pages, ces publicités en couleur, richement illustrées de photographies et arborant fièrement l'emblématique coq Pathé, affichent un nombre croissant de metteurs en scène, acteurs et actrices estampillés « vedettes Pathé-Natan ». Une publicité datée du 22 mars 1930 présente ainsi pas moins de huit metteurs en scène et 24 « vedettes Pathé-Natan », sans que l'on sache très bien ce que recouvre cette expression un peu vague. En effet si parmi les acteurs cités Charles Vanel ou Gaby Morlay bénéficiaient avec certitude de contrats annuels²¹⁸, il est permis d'en douter pour le chanteur André Randall ou de l'actrice Emmy Lynn qui n'apparaissent tous deux qu'au générique d'une seule production Pathé entre 1930 et 1935²¹⁹. De la même manière, parmi les « films Pathé-Natan 1930 » cités on trouve *L'enfant de l'amour* de Marcel L'Herbier, ce dernier apparaissant également dans la liste des « metteurs en scène Pathé-Natan ». Or non seulement Marcel L'Herbier n'a signé aucun engagement chez Pathé à cette date (son premier film produit par Natan, *L'aventurier*, est tourné en août 1934), mais de plus, *L'enfant de l'amour* n'est pas à proprement parler une production Pathé-Natan. Le film, annoncé dès le mois de mai 1929 dans la presse²²⁰, devait être initialement produit par la *Société des Studios réunis*, à laquelle participent, à cette date, Rapid-Film, l'Union Française Cinématographique, Charles Jourjon et la société des exclusivités Jean De Merly. C'est ce dernier qui d'après Marcel L'Herbier produit le film, dont le tournage débute en novembre 1929 à Joinville. Dans le récit du réalisateur, le nom de Pathé apparaît uniquement pour évoquer le tournage dans les studios de Joinville, lorsqu'il écrit à propos de Jean de Merly : « il avait avec les studios Pathé, les seuls qui commençaient à s'équiper en système américain d'enregistrement

²¹⁸ Charles Vanel signe quatre contrats annuels successifs avec Pathé entre 1930 et 1934 et apparaît dans neuf productions Pathé-Natan en 1930-1931. Archives BNF, fonds Vanel 4° COL 56 / 6. Quant à Gaby Morlay, actrice emblématique de la firme, elle tourne exclusivement pour les productions Pathé-Natan entre 1930 et 1934 (à l'exception de *Paris-Méditerranée* produit par Joë May en 1931 tourné néanmoins à Joinville et distribué par Pathé) et bien que je n'ai pas retrouvé de contrat, son engagement chez Pathé ne saurait être mis en doute.

²¹⁹ André Randall, artiste de music-hall qui connut son heure de gloire aux côtés de Mistinguett dans la revue *ça c'est Paris !* en 1925, est engagé pour un court-métrage musical de Pierre Colombier *Je t'adore mais pourquoi ?* tourné en quatre langues dans les studios de la rue Francœur en avril 1930. Quant à Emmy Lynn, mis à part *L'enfant de l'amour* de Marcel L'Herbier, tourné chez Pathé mais produit par les productions Jean de Merly, elle n'est créditée que dans une seule production Pathé-Natan : *Les deux orphelines* de Maurice Tourneur en 1932.

²²⁰ « Courrier des studios », *La Cinématographie Française*, n°548, 4 mai 1929, p.24.

(RCA), des liens contractuels parfaitement adaptés au tournage de mon film »²²¹. Il semble donc que le film ait été produit par Jean de Merly, bien que distribué par Pathé-Consortium-Cinéma et tourné dans les studios de Joinville²²². Ce qui expliquerait que le nom de Marcel L'Herbier ne figure pas dans les publicités publiées fin septembre par Natan, qui ne serait pas privé d'annoncer cette prise de choix si la production imminente de *L'enfant de l'amour* avait été son œuvre. Cet exemple met en évidence le caractère parfois trompeur des informations circulant dans la presse et la difficulté à établir avec précision le rôle réel joué dans la production d'un film par une maison comme Pathé dont l'apport peut être de nature technique, financier ou qui peut avoir simplement assuré sa distribution.

En effet, outre les films produits par Pathé, les studios de Joinville et Francœur accueillent dès la fin de l'année 1929 des productions indépendantes, distribuées ou non par Pathé-Consortium-Cinéma, qui louent pour plusieurs semaines plateaux et main-d'œuvre et ont recours aux services du studio (ateliers de décor, accès au stock de meubles, accessoires, costumes, salles de montage, etc...). Sur les 24 films tournés dans l'ensemble des studios du groupe entre janvier et décembre 1930²²³, on compte douze productions Pathé-Natan, cinq coproductions et sept productions indépendantes. Entre 30 et 50% de l'activité des studios – selon que l'on décide ou non de comptabiliser les films pour lesquels Pathé n'est que co-producteur - est donc liée au tournage de productions indépendantes. On note que ces dernières sont très majoritairement tournées dans le studio parisien, tandis que les grands studios de Joinville sont presque exclusivement réservés à la production Pathé-Natan²²⁴. Je reviendrai en détail sur les modalités de location des studios, il est néanmoins important de signaler que cette pratique, qui existait dans les années 1920, perdure malgré la relance active de la production par Bernard Natan, et contribue largement à développer l'activité des studios et à en structurer l'organisation.

²²¹ *Idem*

²²² *La Cinématographie Française* du 23 novembre 1929 qui annonce le tournage (qui a débuté trois jours plus tôt) indique que le « film est édité par Jean de Merly et distribué par Pathé-Cinéma ».

²²³ Y compris les films dont le tournage a débuté fin 1929 ou ceux dont le tournage s'étend au-delà du 31 décembre 1930.

²²⁴ A l'exception de quelques scènes du *Roi des resquilleurs* de Pierre Colombier, toute la production Pathé est tournée à Joinville. Inversement, les producteurs indépendants tournent majoritairement rue Francœur, à l'exception de *La femme et le Rossignol* d'André Hugon (Les productions André Hugon), de *La fin du monde* d'Abel Gance (Production L'Ecran d'Art) et de quelques scènes de *L'Aiglon* de Victor Tourjansky (Société des films Osso).

• Restructuration des studios pour le passage au parlant.

De construction récente et déjà très bien équipés, les studios de la rue Francœur tout comme ceux de Joinville n'ont pas été l'objet d'importants bouleversements, hormis les travaux spécifiques au passage au film parlant : insonorisation des plateaux, mise en place de cabines de prise de son, création d'un auditorium et équipement des salles de montage. Il ne s'agit pas de détailler ici la nature de ces travaux d'un point de vue technique ni d'évoquer la question du choix d'un brevet – ces questions étant abordées dans le chapitre suivant – mais d'essayer de mettre en évidence les grandes étapes et les modalités d'aménagement de ses studios par le nouveau groupe Pathé. Conscient de l'inéluctabilité de l'avènement du film parlant, Bernard Natan décide néanmoins de ne pas se précipiter et de prendre le temps de réfléchir à la meilleure manière d'agencer et d'équiper ses studios. Dès le mois de mai 1929 (avant que ne soit officialisé le rachat des Cinéromans) il décide donc d'envoyer aux Etats-Unis une délégation, composée de responsables de Pathé et de techniciens, chargée d'étudier l'organisation des studios américains, sur la côte est et en Californie. Sous le titre « Une délégation française Pathé-Natan part pour l'Amérique », *La Cinématographie Française* annonce en mai 1929, qu'un groupe de responsables et techniciens de la société Pathé, viennent de partir aux Etats-Unis, afin d'y étudier « l'industrie du cinéma sonore »²²⁵. La délégation est composée de plusieurs représentants de Pathé-Cinéma : Jacques et Théophile Pathé²²⁶ (responsable du Pathé Journal), R. Conrard (responsable du tirage), d'Emile Natan, frère de Bernard Natan et responsable de la future production Pathé-Natan, d'un ingénieur de la société des Cinéromans : le commandant Yves Le Prieur²²⁷, du réalisateur Marco de Gastyne et du Chef opérateur Raymond Agnel²²⁸ ainsi que de plusieurs spécialistes du son dont M. Brulin ingénieur chez Pathé-Marconi. Un mois après son départ, *La Cinématographie Française* rend compte de l'activité de cette délégation et Paul-Auguste Harlé se félicite de « l'excellent accueil de la délégation Pathé-Natan en Amérique »²²⁹. La semaine suivante, le rédacteur en chef de *La Cinématographie Française*, qui a rencontré l'équipe Pathé aux Etats-Unis, indique qu'un film doit être réalisé pour le compte de Pathé par Marco de Gastyne dans les studios de la RKO, afin de

²²⁵ *La Cinématographie Française*, n°550, 18 mai 1929, p.9.

²²⁶ Il s'agit du neveu de Charles Pathé et non de son frère Théophile, décédé en 1923.

²²⁷ Le commandant Yves Le Prieur (1885-1963) était un officier de marine, inventeur de divers brevets pour l'armement mais ses inventions portent surtout sur le domaine de la plongée sous-marine. En 1928 il entre aux studios des cinéromans à la demande de Jacques de Baroncelli comme ingénieur-conseil et met au point le procédé de la transparence. Il procède également à plusieurs essais de tournage subaquatique dans la grande piscine du studio D. Voir "Hommage au commandant Yves Le Prieur", *Bulletin de l'AFITEC*, n°21, 1969, pp.3-6.

²²⁸ Raymond Agnel participe à la plupart des films produits par Bernard Natan entre 1926 et 1929 et intègre en 1929 l'équipe des opérateurs sous contrat chez Pathé.

²²⁹ P.A. Harlé, « La délégation Pathé-Natan en Amérique : Excellent accueil », *La Cinématographie Française*, n°554, 15 juin 1929, p.11.

familiariser les techniciens présents avec les techniques de prise de vues sonores²³⁰. Finalement le projet n'aboutit pas et après trois mois d'observation, la délégation Pathé rentre en France au mois d'août 1929 et entame les travaux d'aménagement sous la direction d'Edouard Harispuru²³¹. Si le projet initial était d'après Jacques Pathé²³² d'équiper en premier lieu les deux plateaux de la rue Francœur, ce sont finalement les studios de Joinville qui font l'objet des premiers travaux d'insonorisation. Mais contrairement aux projections de Jacques Pathé, qui affirmait en juin 1929 : « nous resterons le temps qu'il faudra, mais quand nous rentrerons en France nous saurons tout ce qu'il faut savoir. [...] Je vous affirme seulement que nous n'oublierons rien et qu'au retour, que ce soit dans deux mois ou dans six mois, nous irons vite en besogne »²³³, l'aménagement des studios est relativement lent. Le 31 août 1929, alors que les deux plateaux des studios de la rue du Mont à Epinay sont déjà équipés et que Jacques Haïk a commencé sa production sonore dans son nouveau studio de Courbevoie, un premier bilan de l'insonorisation des studios français dans *La Cinématographie Française*, indique que les travaux ont commencé avenue Gallieni, mais qu'aucun plateau n'est encore prêt²³⁴. Un mois plus tard, seul un petit studio de 136 m² a été insonorisé, le studio C, dans lequel Henri Lepage tourne mi-septembre *Par amour pour vous Madame*, un court-métrage destiné à tester le procédé Forest-Photophone²³⁵, mais le studio ne dispose à cette date d'aucune installation sonore fixe et n'est donc pas encore opérationnel. Il faut attendre le 22 octobre pour que soit donné le premier tour de manivelle d'un film sonore et parlant dans les studios de l'avenue Gallieni, *Chiqué*, court-métrage de Pierre Colombier déjà évoqué. Malgré ce démarrage prudent, les travaux s'accélérent rapidement et dès la mi-novembre 1929, cinq plateaux sur les six existants sont insonorisés ; Pathé dispose alors de huit appareils de prise de son²³⁶. L'importance des infrastructures a permis le maintien d'une production réduite mais continue pendant la durée des travaux qui ne semblent guère avoir affecté la vie du studio.

²³⁰ « Pathé-Natan va tourner un film parlant aux Etats-Unis », *La Cinématographie Française*, n°555, 22 juin 1929, p.28. La principale vedette de ce film devait être Choura Milena, l'épouse de Marco de Gastyne.

²³¹ Directeur des studios des Réservoirs à Saint-Maurice de 1920 à 1929, il est également directeur général de la *Société des Films Historiques*, il est engagé en 1929 (probablement durant l'été) par Bernard Natan comme directeur des studios des Cinéromans et chargé à ce titre de superviser les travaux de réaménagement pour le passage au parlant. « Monsieur Harispuru, chevalier de la légion d'honneur », *La Cinématographie Française*, n°1046, 18 novembre 1938, p.11.

²³² D'après les propos de Jacques Pathé (conseiller technique de Pathé-Cinéma) rapportés par P.A. Harlé, « La délégation Pathé-Natan en Amérique : excellent accueil », *Op.Cit.*

²³³ *Idem.*

²³⁴ Géo Saacké, « Les studios français s'équipent pour le film sonore et commencent à fonctionner », *La Cinématographie Française*, n°565, 31 août 1929, p.17.

²³⁵ « Courrier des studios » *La Cinématographie Française*, n°567, 14 septembre 1929, p.12 et Pierre Autré, « où en est l'équipement sonore des studios français », *La Cinématographie Française*, n°569, 28 septembre 1929, pp.34-35.

²³⁶ « Où en est l'équipement des studios français », *La Cinématographie Française*, n°576, 16 novembre 1929, p.14.

Ainsi, pendant qu'une équipe d'ouvriers travaillait à l'aménagement des plateaux A et B, Augusto Genina et Louise Brooks accompagnés de toute l'équipe du film recevaient la presse sur le tournage de *Prix de Beauté* dans un décor monumental de casino construit sur le grand plateau D²³⁷. A l'inverse, rue Francœur, l'organisation verticale du studio et l'imbrication des espaces de tournage et des différents services de production nécessite une fermeture complète des studios pendant la durée des travaux. Le film de Lucien Mayrargue, *Illusions*, avec Esther Kiss et Pierre Batcheff, est le dernier film muet tourné dans les studios Natan de la rue Francœur, qui ferme ses portes vers le 15 octobre 1929 pour engager les travaux nécessaires à la réalisation de films parlants. Comme l'indique *La Cinématographie Française*, ce film « marque la fin des productions muettes de la rue Francœur, maintenant en voie de transformation pour le talkie »²³⁸. Après deux mois et demi de fermeture, les studios rouvrent leurs portes en février 1930 pour accueillir le tournage de *La tendresse* d'André Hugon qui inaugure les nouveaux studios sonores. Au début du mois de mars 1930, l'ensemble des plateaux du groupe Pathé est enfin équipé et l'activité des studios s'intensifie nettement. Le 8 mars 1930 *La Cinématographie Française*, publie un long article non signé - qui dissimule vraisemblablement un communiqué de presse rédigé par un responsable de la communication de Pathé-Cinéma – qui résume ainsi la politique prudente du groupe :

Il y a quelques mois à peine, le film parlant et sonore n'était encore considéré en France que comme une expérience scientifique, très intéressante, certes, mais encore très éloignée de la réalisation pratique. [...] Les difficultés à vaincre ont été innombrables, [...] quelques maisons se sont empressées de présenter au public des bandes sonores et parlantes forcément imparfaites et qui ont déterminé quelques protestations. D'autres maisons au contraire ont préféré commencer par une étude minutieuse et ne se sont déclarées prêtes que lorsqu'elles l'étaient réellement. Parmi ces maisons, la société Pathé-Cinéma se trouve au premier rang. Elle a d'abord procédé à la transformation totale de ses magnifiques studios de Joinville et de Paris. Ces studios sont aujourd'hui les plus beaux, les plus vastes et les mieux organisés de toute l'Europe. Ils supportent la comparaison avec les plus célèbres établissements américains et l'on peut dire

²³⁷ J.M. « *Prix de Beauté* nous reçoit », *La Cinématographie Française*, n°570, 5 octobre 1929, p.15.

²³⁸ « Prises de vues muettes : *Illusions* », *La Cinématographie Française*, n°572, 19 octobre 1929, p.35.

*que nulle part les conditions scientifiques et rationnelles ne sont mieux réalisées
que sous l'égide du coq Pathé-Natan.*²³⁹

Malgré leur grandiloquence, ces quelques lignes résument assez clairement la stratégie de Bernard Natan pour l'équipement de ses studios. Mais aussi perfectionnés soient-ils les studios Pathé ne sauraient fonctionner sans la mise en place d'équipes d'employés, de techniciens et d'ouvriers chargés d'en assurer la maintenance et le bon usage.

● Réorganisation des services de production²⁴⁰.

Les rares archives existantes donnant des indications sur la composition du personnel de la maison Pathé dans les années 1930 étant à ce jour non-consultables, il est difficile d'établir avec précision un organigramme des différents services et surtout de prendre la mesure des changements opérés par la nouvelle direction lors du passage au parlant. La compilation des informations disponibles dans la presse, les Mémoires de témoins de cette époque ou des archives de production de certains films produits par Pathé-Cinéma, permettent néanmoins de se faire une petite idée de l'organisation des services. Outre la faiblesse de la documentation, la difficulté à établir avec précision le fonctionnement des différents services afférents à l'activité des studios tient d'une part à l'éclatement de ces services sur deux sites (Joinville et Francœur), d'autre par aux relations complexes entretenues entre la société Pathé-Cinéma et la société des Cinéromans jusqu'à la fin de l'année 1931, date de dissolution de cette dernière²⁴¹. En effet, si Bernard Natan s'assure le contrôle financier de la société des Cinéromans dès l'été 1929²⁴², c'est officiellement elle et non Pathé-Cinéma qui exploite les studios et la mise en place des nouveaux services de production et d'exploitation des infrastructures doit s'accommoder de cette bizarrerie administrative. Alors que la presse a depuis plusieurs mois déjà rebaptisé les studios de Joinville-le-Pont « studios Pathé-Natan » et que les travaux d'aménagement pour le film parlant effectués par Pathé-Cinéma sont déjà bien avancés, un bail locatif est signé entre

²³⁹ « Une nouvelle grosse de conséquences pour la cinématographie française : les accords Pathé-Cinéma et RCA Photophone », *La Cinématographie Française*, n°592, 8 mars 1930, p.16.

²⁴⁰ Voir l'organigramme en annexe, n°5, figure 2.

²⁴¹ La dissolution de la Société Anonyme des Cinéromans a été votée à l'assemblée générale extraordinaire du 30 décembre 1931 et enregistrée aux greffes du tribunal de commerce de la Seine le 12 janvier 1932. *Journal spécial des Sociétés Françaises par actions*, année 33, n°9, 12 janvier 1932, p.239. Document conservé dans les archives de la fondation JSP, « dossier Cinéromans – AG, statuts, liquidation, bilans ».

²⁴²²⁴² Avec le rachat de 66 626 actions le 1^{er} juillet 1929, Pathé-Cinéma devient actionnaire majoritaire de la société des Cinéromans, Jean Sapène n'en détenant plus à cette date que 30 009. Archives de la fondation JSP, Société des cinéromans, AG du 13 décembre 1929 », « Dossier Cinéromans – AG, statuts, liquidation, bilans ».

les deux sociétés, afin que Pathé puisse utiliser un bureau dans les locaux de l'avenue Gallieni et y installer un représentant permanent. Le document stipule :

Les sociétés contractantes susnommées ayant des rapports journaliers de plus en plus fréquents, il a été jugé et considéré comme indispensable par chacune d'elles, qu'un agent de Pathé-Cinéma, chargé d'établir la liaison avec les Cinéromans, se trouve en permanence sur place dans les établissements des Cinéromans, à Joinville-le-Pont (Seine).

Ceci exposé, il a été expressément convenu ce qui suit :

La société des Cinéromans donne à bail à la société Pathé-Cinéma qui accepte, la première pièce au rez-de-chaussée, dans le bâtiment à droite en entrant.

Cette pièce devra être utilisée par Pathé-Cinéma à usage de bureau.

[...] En outre, la présente location est faite moyennant le prix de mille francs par an, payable par trimestre et d'avance aux époques d'usage dans le département de la Seine.²⁴³

Le bail, daté du 30 décembre 1929 est signé par l'administrateur délégué de la société des Cinéromans et par Bernard Natan lui-même. Cette information, qui peut paraître anecdotique, met néanmoins en évidence la complexité des relations contractuelles entre Pathé et les Cinéromans dans cette période charnière de réorganisation des services. Par ailleurs certains services déjà existants au sein des studios de Joinville se trouvent en concurrence directe avec les services similaires de la rue Francœur, ce qui nécessite quelques réajustements, sans parler de la création de postes et de services entièrement nouveaux liés à l'apparition du film sonore. Tentons néanmoins de démêler cet écheveau de situations diverses et embrouillées.

Pour des raisons juridiques (Pathé-Cinéma n'étant pas locataire en titre des studios de Joinville), mais également symboliques, la direction et les services généraux de Pathé-Cinéma s'installent donc rue Francœur, fief de Bernard Natan dont le bureau trône en haut du grand escalier. La plupart des services techniques étant quant à eux installés dans les studios de l'avenue Gallieni, l'organisation de la production et la gestion quotidienne des studios sont ponctuées de communications et de navettes incessantes entre Montmartre et Joinville. Comment se répartissent et s'organisent ces différents services ? Outre la direction générale de Pathé-Cinéma (composée d'une dizaine de personnes²⁴⁴), on trouve

²⁴³ Archives de la fondation JSP, « Dossier Cinéromans – AG, statuts, liquidation, bilans ».

²⁴⁴ Bernard Natan, délégué général est assisté dans sa tâche par M. Handjian (ancien administrateur de Rapid Film et fondé de pouvoir de Pathé-Cinéma), Lucien Dolfus (administrateur délégué), Charles Gallo (parfois désigné comme « directeur adjoint ») et M. Mauberqué (secrétaire général), chacun étant assisté d'une ou deux secrétaires.

tout d'abord dans les bureaux de la rue Francœur certains services généraux servant à l'ensemble des branches d'activités. C'est le cas notamment du service des achats, chargé de passer toutes les commandes (aussi bien pour les studios, que les laboratoires, le tirage, ou l'exploitation des salles), des services de la publicité²⁴⁵, du personnel, de la comptabilité, du contentieux, des assurances, du courrier, du standard téléphonique ou du service des maquettes (chargé d'établir tous les visuels publicitaires de la maison)²⁴⁶. Chacun de ces services est composé d'un chef de service et de deux à quatre employés en moyenne. Bien que les productions Pathé-Natan soient majoritairement tournées dans les studios de Joinville-le-Pont, le service de la production, dirigée par Emile Natan est également installé dans les locaux de la rue Francœur. Il comprend outre son directeur et ses deux secrétaires, un service spécifique de comptabilité, dirigé par M. Béral. C'est ici, au premier étage de la rue Francœur que sont prises toutes les décisions concernant la production et l'exploitation des studios ; c'est également ici que sont reçus les producteurs, les metteurs en scène et les acteurs qui discutent directement avec Emile Natan de leurs engagements. On y trouve parallèlement des services n'ayant pas de lien direct avec les studios ou la production comme la direction du circuit des salles (assurée par Fernand Weill assisté de MM. Aron et Clavers pour la programmation et Zeltaoui pour la publicité), le service du Pathé-journal (dirigé par Théophile Pathé assisté de MM. Letrange et Loubignac) ou le service de vente des films à l'étranger (dirigé par M. Jacquemin)²⁴⁷. Par ailleurs, les locaux montmartrois continuent logiquement d'abriter les activités de tirage et de publicité filmée (assurée par Rapid-Publicité). Concernant le studio à proprement parler, il semble que les services techniques y afférant soient réduits au nombre de deux : le service décoration dirigé par Eugène Carré (également responsable des plateaux) et le service électricité dirigé par Lucien Chartier²⁴⁸. L'ensemble du personnel de la rue Francœur est directement employé par Pathé-Cinéma ce qui n'est pas le cas des services installés dans les studios de Joinville. L'organisation de l'avenue Gallieni est assez complexe et connaît divers changements entre la fin de l'année 1929 et la fin de l'année 1931. La direction des studios, est tout d'abord

²⁴⁵ Paul de la Borie, ancien directeur de publicité de Pathé-Rural est nommé chef du service publicité de Pathé-Cinéma, rue Francœur, en août 1929. « Courrier des studios », *La Cinématographie Française*, n°563-564, 24 août 1929, p.17

²⁴⁶ Marcel Lathière, alors groom à l'accueil de la rue Francœur, donne dans ses souvenirs un descriptif très détaillés de la répartition des services et des bureaux dans les différents étages du bâtiment. Marcel Lathière, « Appelez-moi Lathière ! » - *Première partie : Rue Francœur, Pathé-Cinéma*, Paris, Editions Artna, 2007, p.143-144.

²⁴⁷ Marcel Lathière, *Op.Cit.* p.143.

²⁴⁸ Eric Bonnefille, *Raymond Bernard, fresques et miniatures*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2010, p.146. et *Le Tout-Cinéma*, 1934.

confiée à Edouard Harispuru, rapidement assisté de René Nadal²⁴⁹ et Roland Tual, puis remplacé par Charles David à partir de juin 1932²⁵⁰. A cette direction générale des studios est adjoint un service technique dirigé par Jacques Murette, ancien administrateur de Pathé-Cinéma, proche collaborateur de Charles Pathé et inventeur du Pathé-Rural²⁵¹. La direction technique des studios est par ailleurs assurée en étroite collaboration avec Paul Thomas, directeur technique de Pathé-Cinéma dont les compétences s'étendent à toutes les branches de la maison (studios, usine, Pathé-Baby, Pathé-Rural, etc). Enfin la direction artistique des studios est confié à André Gargour²⁵² qui joue un rôle d'intermédiaire entre l'équipe technique du film et la direction des studios. De cette direction complexe dépendent toute une série de services plus ou moins importants en terme d'effectifs, chargés d'assurer le bon fonctionnement des studios et d'apporter aux réalisateurs et producteurs indépendants toutes les commodités nécessaires à la réalisation de leur film. La régie générale des studios est assurée par M. Le Brument qui supervise le travail des chefs de plateau, régisseurs et accessoiristes de la maison (qu'ils soient affectés rue Francœur – comme Jean-Paul Dreyfus - ou avenue Gallieni – comme MM. Desselle, Furth, Lévy, ou Straram pour ce qui concerne les chefs de plateau²⁵³). Le service du son est assuré au départ par l'ingénieur américain Carl S. Livermann bientôt rejoint par Antoine Archimbaud, Roger Handjian, Louis Bogé, Jean Lecoq, Robert Teisseire et William-Robert Sivel. Concernant les opérateurs, nous n'avons bizarrement que peu d'informations et mis à part Raymond Agnel qui faisait partie de la délégation Pathé-Cinéma envoyée au Etats-Unis, Raoul Aubourdier, déjà opérateur pour la société des Cinéromans et Victor Arménise²⁵⁴, nous ne savons pas qui composait l'équipe des opérateurs et qui dirigeait le service en 1930. La comptabilité de la société des Cinéromans ne comprend d'ailleurs aucune référence à la rémunération d'un chef de service pour les opérateurs ; les seules dépenses

²⁴⁹ Il semble que René Nadal ait été en particulier affecté à la gestion du personnel des studios de Joinville, sorte de « directeur des ressources humaines » avant la lettre, il semble avoir un certain pouvoir de décision concernant les recrutements. C'est en tous cas lui reçoit le jeune Max Douy au terme de sa période d'essai, à la fin du mois de juillet 1930. Max et Jacques Douy, *Décors de Cinéma, un siècle de studios français*, Paris, Editions du collectionneur, 1993, p.328.

²⁵⁰ « Monsieur Charles David chez Pathé-Natan », *La Cinématographie Française*, n°710, 11 juin 1932, p.11. Avant de devenir directeur des studios Pathé, Charles David dirigeait les studios de Billancourt pour les Etablissements Braunberger-Richebé.

²⁵¹ Archives de la fondation JSP, bordereaux de production du film Radieux Concert, courrier de Jacques Murette du 18 février 1930 à Pierre Colombier et François Sauteron, *Une si jolie usine – Kodak-Pathé Vincennes*, Paris, L'Harmattan, coll. Graveurs de mémoire, p.39.

²⁵² Généralement prénommé André, plus rarement Affif Gargour.

²⁵³ Jean-Paul Le Chanois, *Le temps des cerises*, Paris, Institut Lumière / Acte Sud, 1996, p. 61 et *Le Tout-Cinéma*, 1934. Jean-Paul Le Chanois, né Jean-Paul Dreyfus a pris le patronyme de sa mère durant l'occupation et l'a conservé par la suite.

²⁵⁴ Opérateur italien, Vittorio Armenise, qui avait travaillé aux côtés de Carmine Gallone et Augusto Genina à la fin des années 1920, francise son nom en Victor Arménise. Entre 1930 et 1935, il travaille exclusivement dans les studios Pathé où il devient notamment le chef opérateur attiré de Pierre Colombier.

fixes consignées concernent l'entretien des appareils de prise de vues²⁵⁵. Le service montage est sous la direction de Monsieur Yonnet, assisté de M. Fagot et de deux secrétaires. Il existe également un service de garage au sein duquel plusieurs mécaniciens et chauffeurs sont chargés d'entretenir et tenir à disposition les véhicules utilitaires, voitures et camions équipés ou non de matériel de prise de vues et son pour le Pathé-Journal comme pour les tournages en extérieur des films de fiction. Enfin le service de décoration, de loin le plus important, est dirigé par Georges Quenu assisté de Jacques Colombier, bientôt rejoint par les décorateurs Henry Krauss, Lucien Aguetand, Lucien Carré et Guy de Gastyne. C'est de ce service que dépendent directement les ateliers de menuiserie, staff, peinture, serrurerie, mécanique ainsi que la gestion des magasins de décors, meubles, accessoires et costumes. A tous ces services il faut en ajouter un dernier dont l'existence est évoquée par plusieurs documents et témoins mais dont la forme et surtout l'activité réelle restent obscures. Il s'agit du service des scénarios. Marcel Lathière évoque de façon quelque peu évasive, dans les locaux de la rue Francœur, « le service des scénarios avec MM. Charles Gallo et Louis d'Hée »²⁵⁶, dont l'existence semble confirmée par André Lang qui écrit en 1937 à propos de ses débuts chez Natan en 1930 :

*Il y avait bien un département des scénarios rue Francœur, mais le charmant confrère qui en avait la direction se contentait de les recevoir, de les classer, de les feuilleter... et de les renvoyer à leurs auteurs. Il en signalait quelques uns régulièrement dans ses rapports à l'attention de la direction... et je ne sache pas qu'un seul manuscrit, parvenu par cette voie ait été retenu et confié à un metteur en scène.*²⁵⁷

Parallèlement à ce service quelque peu fantomatique, un document de comptabilité conservé dans le dossier « Cinéromans » des archives Pathé, indique l'existence d'un service des scénarios à Joinville dont le personnel était appointé par Pathé-Cinéma. Dirigé par Arthur Bernède il comprenait deux scénaristes (Albert Carré et Albert Jean) ainsi qu'une secrétaire²⁵⁸. Son rôle était-il plus important que celui prêté au service de la rue Francœur ? Cela reste difficile à déterminer.

La réorganisation de tous ces services se fait dans un contexte de fusion des sociétés Pathé-Cinéma et Cinéromans, ce qui implique quelques tâtonnements et réajustements. Les

²⁵⁵ Archives de la fondation JSP, dossier des cinéromans, comptabilité de la société des cinéromans entre novembre 1929 et juillet 1930.

²⁵⁶ Marcel Lathière, *Op.Cit.* p.143.

²⁵⁷ André Lang, « Dans la cour des miracles. Joinville inconnu - 3 », *Pour Vous*, n°459, 2 septembre 1937, p.5.

²⁵⁸ Archives de la fondation JSP, dossier des cinéromans, « Etat des appointements des personnes payées par Pathé-Cinéma », note du 17 décembre 1929.

équipes de la société des Cinéromans déjà présentes à Joinville doivent intégrer de nouveaux membres nommés par la direction de Pathé et s'adapter aux exigences de la rue Francœur, ce qui génère semble-t-il quelques frictions. Le cas du service de décoration illustre assez bien les changements opérés dans l'organisation des services par la nouvelle direction de Pathé. Alors que rue Francœur, aucun bouleversement n'est à signaler, Eugène Carré, chef décorateur du studio depuis la période Rapid-Fim continuant de diriger les équipes du studio montmartrois, à Joinville, l'arrivée de nouveaux décorateurs nommés par Pathé-Cinéma n'est pas sans bouleverser l'organisation de Georges Quenu, chef du service décoration des Cinéromans. Durant les années 1920, celui-ci règne semble-t-il en maître sur le département décor des studios de l'avenue Gallieni et si l'on en croit les propos rapportés par Henri Fescourt, il était alors difficile d'imposer à la direction des Cinéromans un autre décorateur²⁵⁹. Pourtant dès la fin de 1929, Jacques Colombier, qui vient de signer les décors de *La Tentation*, dernière production de la société des Cinéromans, est nommé à ses côtés par Pathé-Cinéma. Tout d'abord adjoint de Georges Quenu – et touchant à ce titre seulement 60% du salaire de ce dernier – Jacques Colombier ne tarde pas à évincer le décorateur historique de l'avenue Gallieni qui, dès le mois de février 1930, doit céder son poste. A compter de cette date, Jacques Colombier devient chef du service décoration des studios de Joinville et perçoit le même salaire que son prédécesseur, soit 5000 Frs par mois²⁶⁰. La production Pathé-Natan étant alors en pleine expansion, c'est à cette période que sont engagés de nombreux décorateurs déjà renommés comme Marco de Gastyne, Henry Krauss ou Jean Perrier. Quelques mois plus tard, en juillet 1930, le jeune Max Douy, alors âgé de seize ans, est engagé afin d'identifier, décrire, documenter et répertorier chaque élément de décor selon son style architectural et ses caractéristiques techniques. Etant donné l'importance du stock de décors entassés dans le studio depuis la période Lewinsky, il ne lui faudra pas moins d'une année pour accomplir sa tâche, le résultat devant permettre au nouveau service de décoration de mieux exploiter les éléments déjà existants, de faire des économies et de rationaliser les méthodes de construction des décors²⁶¹. Ce souci de classification des anciens décors afin de faciliter leur réutilisation est

²⁵⁹ Ayant fait établir des maquettes par le décorateur Charles Sanville pour son film *Rouletabille chez les bohémiens*, Henri Fescourt se heurte aux réticences du décorateur de la maison : « Pour faire accepter ces maquettes, je me suis heurté à toutes les difficultés possibles et imaginables. Je ne m'étais pas rendu compte que je bousculais toute l'organisation du décorateur Quenu. Et si on n'avait pas eu Quenu contre soi, on aurait fait des choses épatantes. » Archives de la Cinémathèque Française, fonds de la Commission des Recherches Historiques, CRH 50 B2, René Hervil – réunion du 21 février 1948.

²⁶⁰ Archives de la fondation JSP, dossier des cinéromans, comptabilité de la société des cinéromans entre novembre 1929 et juillet 1930.

²⁶¹ Divers témoignages de Max Douy évoquent ces débuts auprès de Jacques Colombier à l'été 1930. Max et Jacques Douy, *Décors de Cinéma, un siècle de studios français*, Paris, Editions du collectionneur, 1993, p.328. Un article publié en ligne sur le site Archimages reprend les éléments d'un entretien accordé à Jacques Choukroun

semble-t-il une nouveauté. Si l'on en croit Max Douy, tout reposait jusqu'alors sur la mémoire (visiblement aiguisée) du responsable du magasin de décors depuis la création du studio : un certain Monsieur Rouzeau. « Le brave *Père Rouzeau* connaissait parfaitement les styles, la provenance des éléments de décors, pour quel film ils avaient été construits et par quel décorateur »²⁶². Cette organisation quelque peu fantaisiste ou tout au moins artisanale des éléments de décors est d'ailleurs confirmée par la comptabilité de la société des Cinéromans. Entre novembre 1929 et juillet 1930 (date de l'arrivée de Max Douy), le coût total de la main-d'œuvre pour le poste « entretien du répertoire de décors » se monte à 585 frs pour neuf mois, soit à peu près l'équivalent d'un mois de salaire du jeune Max Douy (rémunéré 550 frs à ses débuts)²⁶³. Vers la fin de l'année 1930, le service de décoration, qui occupait jusque là un bureau au deuxième étage du pavillon Lewinsky, s'installe dans un espace créé spécialement pour l'accueillir au sein de l'atelier de menuiserie avec plusieurs bureaux aménagés pour les dessinateurs. Seul assistant en juillet 1930, Max Douy indique que plusieurs autres jeunes dessinateurs furent rapidement engagés par Pathé, comme André Ursin, puis Paul Boutié, Robert Hubert et Thérèse Bentz, tandis que de nouveaux décorateurs comme Lucien Aguetand ou Pierre Kéfer signent des contrats à l'année²⁶⁴. On voit bien à travers cet exemple du service décoration comment, sous l'impulsion de la nouvelle direction de Pathé-Cinéma, les studios de Joinville connaissent durant l'année 1930, non seulement une forte augmentation de personnel, mais également une restructuration de leurs services dans un souci d'efficacité et de rentabilité. Si le cas de Pathé-Cinéma est sans doute le plus abouti (et par ailleurs le mieux documenté), il n'en reste pas moins que cette dynamique se ressent dans de nombreux studios français durant l'année 1930, notamment chez son principal concurrent de l'époque : la maison Gaumont.

2.1.2 La fondation de la GFFA et la relance de la production

L'évolution des deux plus anciennes firmes cinématographiques françaises révèle, au tournant des années 1930, un troublant parallélisme. En 1929, la Société des Etablissements Gaumont, tout comme la société Pathé, a cessé toute activité de production

et consigné dans les archives de l'institut Jean Vigo de Perpignan : *Max Douy : ses débuts de décorateurs pendant la période des studios*, 15 novembre 2009.

²⁶² Max et Jacques Douy, *Op.Cit.*, p.328.

²⁶³ Soit 20 frs en novembre 1929, 70 frs en avril 1930 et 495 frs en mai 1930. Archives de la fondation JSP, dossier Cinéromans, *Op.Cit.*

²⁶⁴ Max et Jacques Douy, *Op.Cit.*, p.328.

et a abandonné l'exploitation de ses salles²⁶⁵ pour se recentrer sur la conception et la construction d'appareils de prise de vues et de projection²⁶⁶. Et c'est avec une même volonté de se saisir de l'occasion que représente le passage au film parlant pour contrer l'influence du cinéma américain que Gaumont se lance dans une politique de fusion avec la nouvelle Aubert-Franco-Film²⁶⁷ et de restructuration de ses services, plaçant elle aussi ses studios au cœur du dispositif.

● Constitution de la GFFA.

Dès 1929, alors qu'elle caresse encore l'espoir de faire valoir la supériorité technique de son brevet sonore, la société Gaumont songe déjà à se diversifier et à se doter de moyens techniques et financiers suffisants pour lui permettre de relancer son activité. Si la fabrication et la vente d'appareils sont toujours conçues comme le cœur de l'activité, la reprise de la production, s'appuyant sur des studios vastes et modernisés, apparaît dès l'été 1929 comme une nécessité. Un rapport sur l'état de la S.E.G rendu en septembre 1929 met l'accent sur la faible avance dont elle dispose afin de tirer profit de la mutation technologique du passage au parlant. Pour réussir cette transition Gaumont doit agir vite, diversifier ses activités et renforcer ses moyens techniques et financiers :

*Dans la lutte qui s'est ouverte pour l'adaptation en France du film parlant, sa position peut être grandement renforcée si tout le parti commercial est tiré en temps utiles des brevets, de ses études et recherches en matière de films parlants. La société peut reprendre avec le film parlant l'édition que, par politique, elle avait à peu près abandonné en film muet depuis quelques années. Avec un programme approprié, la porte reste ouverte à une ère de grande prospérité. Mais il ne faut pas se dissimuler qu'il s'agit d'une grosse partie qui n'est pas gagnée d'avance et pour laquelle il faudra sans doute disposer de moyens plus importants que ceux dont dispose la société.*²⁶⁸

²⁶⁵ La dizaine de salles que possède la société Gaumont a fait l'objet en 1925 d'un accord avec la Loew Metro et leur gérance a été confiée à partir de cette date à la M.G.M.

²⁶⁶ Sur la situation de la S.E.G en 1929, voir Jacques Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français – Une histoire économique 1928-1939*, Paris, AFRHC / institut Jean Vigo, 2007, pp.48-52.

²⁶⁷ Cette société est née en octobre 1929 de la fusion entre les Etablissements Aubert et la société Franco-Film qui obtient le contrôle du nouvel ensemble sous la direction de Robert Hurel.

²⁶⁸ Il s'agit d'un rapport établi par une société anglo-saxonne privée, la « Peat, Marwick, Mitchell & Co, Chartered accountants » ayant son siège parisien 20, rue Louis le Grand. Le document est daté du 9 septembre 1929. Archives Cinémathèque Française, fonds Louis Gaumont, LG 80 B16 « accords entre la Société Générale de Films et la S.E.G (1929-1935) ».

La première étape vers la constitution d'un groupe intégré se joue durant l'été 1929, avant même que ne soit rendu ce rapport d'expertise, avec le rachat de la Société Générale de Films et des studios de la rue des Réservoirs à Saint-Maurice. Dans un courrier qu'il adresse à Léon Gaumont en août 1929, Edgar Costil, qui vient d'être nommé Directeur Général des Etablissements Gaumont, précise sa stratégie et les raisons de ce rachat en ces termes :

J'ai envisagé en outre que ces deux affaires m'étaient utiles, sinon indispensables pour mon plan d'avenir.

Pour appuyer une vente d'appareils spécialisés, il faudra nécessairement une production importante. Or nous ne pouvons compter que sur nous-mêmes. Nos studios sont insuffisants pour arriver à une production de 8 à 10 films par an indispensables à la vie de l'affaire. Ceux de Joinville se prêteront du jour au lendemain au travail complémentaire des nôtres. En outre, nous avons besoin pour de multiples raisons, d'avoir le contrôle d'une société indépendante, qui nous permette de mener une production sonore avec d'autres appareils et brevets, s'il le fallait.²⁶⁹

En quelques lignes, le nouveau directeur général de la S.E.G résume toute la politique de développement de la firme à la marguerite qui entend non seulement relancer sa production en s'appuyant sur des infrastructures modernisées et d'une meilleure capacité, mais également diversifier ses équipements techniques afin de ne pas dépendre du seul brevet Gaumont-Petersen-Poulsen. En réalité au mois d'août 1929 la partie est déjà jouée, les brevets américain et allemand sont en train de s'imposer en Europe et le conditionnel utilisé par Edgar Costil sonne davantage comme une formule de politesse destinée à ne pas froisser l'inventeur du seul brevet français qui aurait pu rivaliser avec ceux de la Western Electric ou de la Klangfilm que comme une conviction profonde. Les conditions du rachat par la S.E.G de la Société Cinéma Studio de Joinville (qui exploite les studios de Saint-Maurice) et de la Société Générale de Films sont assez confuses²⁷⁰ mais il paraît établi que Gaumont entendait s'appuyer sur ces deux acquis, et en particulier sur les studios de Saint-Maurice pour développer sa production. Or l'on sait qu'il n'en est rien puisque les studios seront loués à la Paramount dès le mois de janvier 1930 sans qu'une seule production Gaumont y ait été tournée. Après s'être assuré le contrôle d'infrastructures de productions suffisantes, la S.E.G procède à une importante augmentation de capital durant le mois de décembre 1929 (faisant passer ce dernier de 12 à 24 millions de Francs) avant d'entamer de

²⁶⁹ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Louis Gaumont, LG 80 B16, « accords entre la Société Générale de Films et la S.E.G (1929-1935) », Lettre d'Edgar Costil à Léon Gaumont datée du 6 août 1929.

²⁷⁰ Jacques Choukroun détaille ces conditions d'acquisition dans son ouvrage *Comment le parlant a sauvé le cinéma français Op.Cit.*, pp.49-51.

longues négociations de fusions qui aboutiront en juin 1930 à la création de la GFFA. La création de cette nouvelle société résulte d'un mouvement de concentration qui engage plusieurs groupes devant permettre à Gaumont de maîtriser toutes les étapes de production du film. En absorbant les Etablissements Continsouza et leur usine de Belleville, elle s'assure la fabrication de son matériel de prise de vues et de projection ; le contrôle de la société GM Film, installée au sein même de la cité Elgé lui permet de contrôler le tirage de ses copies, tandis que la fusion avec la nouvelle Aubert-Franco-Film lui apporte un vaste réseau de salles sur tout le territoire français pour exploiter ses productions. Une fois encore les négociations et tractations financières qui aboutirent à la création de la nouvelle société Gaumont-Franco-Film-Aubert sont longues, confuses et donnent lieu à de nombreuses rumeurs d'échec dans la presse²⁷¹. Au terme de six mois de négociations et par l'intermédiaire de la Banque nationale de Crédit²⁷², principale créancière de la S.E.G mais également des Etablissements Continsouza, Gaumont prend officiellement le contrôle de ces trois sociétés (Continsouza, GM Films et Aubert-Franco-Film) le 12 juin 1930 et adopte pour raison sociale le nom de Gaumont-Franco-Film-Aubert. En réalité, d'après Jacques Choukroun la fusion se fait au profit des dirigeants de la Aubert-Franco-Film dont les principaux animateurs s'installent rapidement aux commandes du conseil d'administration de la nouvelle GFFA²⁷³. Au terme de ces six mois de négociations et de tractations diverses le nouveau groupe dont le capital se monte à 84 millions de francs comprend donc un ensemble de quatre studios : les studios de la rue des Réservoirs à Saint-Maurice, les studios Gaumont des Buttes Chaumont et ceux du quartier Carras à Nice et enfin les studios de la Victorine, propriété de la Franco-Film. La GFFA peut également compter sur l'usine Continsouza pour la fabrication des appareils, les laboratoires GM Films pour le tirage, une participation à la société Radio-Cinéma pour l'installation des appareils sonores de ses studios et de ses salles, huit agences de distribution ainsi qu'un réseau de 46 salles sur tout le territoire français (15 à Paris et 31 en province)²⁷⁴.

²⁷¹ « Les opérations de fusion Gaumont-Franco-Aubert-Continsouza », *La Cinématographie Française*, n°603, 24 mai 1929, p.9.

²⁷² Le rôle central de la B.N.C dans la création de la GFFA ne fait plus de doute, ce que confirme l'entrée de Maurice Devies son vice-président au sein du conseil d'administration de la GFFA dès le mois de mars 1930. Les conditions précises d'intervention de la B.N.C restent néanmoins quelque peu opaques. Voir Jacques Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français*, *Op.Cit.*, pp.49-56. Et du même auteur « Les métamorphoses de la Gaumont », *Les cahiers de la cinémathèque*, n°63-64, décembre 1995, pp.21-27.

²⁷³ Jacques Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français*, *Op.Cit.*, p.54.

²⁷⁴ Jacques Choukroun, « Les métamorphoses de la Gaumont de 1925 à 1939 », *Op.Cit.* p.24.

• Quels studios pour la nouvelle GFFA ?

Si la GFFA dispose officiellement de quatre studios totalisant une quinzaine de plateaux, elle choisit néanmoins rapidement de n'exploiter que les deux principaux : les historiques studios Gaumont des Buttes Chaumont et les studios niçois de la Victorine. On comprend aisément que l'exploitation des studios Carras ait été rapidement abandonnée. Petits, vétustes, peu compatibles avec les nouvelles exigences du film parlant, ils deviennent d'autant plus obsolètes et inutiles que la GFFA possède désormais les studios de la Victorine qui lui assurent une base arrière des plus confortables pour ses tournages au soleil de la côte d'Azur. La position de Gaumont vis à vis des studios de Saint-Maurice semble plus confuse. Acquis durant l'été 1929 dans l'idée d'y réaliser la nouvelle production Gaumont, le studio de la rue des Réservoirs ne semble faire l'objet d'aucun aménagement particulier et son sort laisse étrangement indifférents les observateurs de la presse corporative. Après avoir annoncé le 28 septembre 1929 que « la société Gaumont vient d'acheter les Studios des Réservoirs, et après les avoir fait « insonoriser » y installera naturellement le procédé Gaumont-Petersen-Poulsen »²⁷⁵, *La Cinématographie Française* s'en désintéresse totalement, jusqu'à l'annonce de leur reprise par la société Paramount dans son numéro du 28 décembre 1929²⁷⁶. Si le 16 novembre, le journal indique qu'aucun plateau n'est pour le moment équipé en sonore rue des Réservoirs mais que le procédé Gaumont-Petersen-Poulsen est d'ores et déjà choisi²⁷⁷, le long reportage consacré aux studios Gaumont dans le numéro du 21 décembre²⁷⁸ élude totalement la question du sort des studios de Saint-Maurice, tous les efforts de la firme étant concentrés sur la restauration des vieilles installations des Buttes Chaumont. Pour quelles raisons Gaumont a-t-elle renoncé à exploiter elle-même ces studios ? Cette question reste à ce jour sans réponse. On peut néanmoins supposer qu'ayant entamé des négociations avec la société Aubert-Franco-Film, Gaumont envisageait déjà de récupérer les studios de la Victorine ; l'aménagement sonore et l'exploitation de trois grands groupes de studios (Buttes Chaumont, Réservoirs et Victorine) ayant été trop coûteux il semblait alors plus judicieux de récupérer les loyers des studios de Saint-Maurice afin de les réinvestir dans la rénovation des anciennes infrastructures ou dans le développement de nouveaux services. Nous

²⁷⁵ Pierre Autré, « Où en est l'équipement sonore des studios français ? », *La Cinématographie Française*, n°569, 28 septembre 1929, p.34-35.

²⁷⁶ « C'est Paramount qui distribuera la production sonore des studios Franco-Américains de Joinville », *La Cinématographie Française*, n°582, 28 décembre 1929, p.10.

²⁷⁷ « Où en est l'équipement des studios français », *La Cinématographie Française*, n°576, 16 novembre 1929, p.14.

²⁷⁸ F. Vincent, « Les studios Gaumont sont un puissant organisme pour la production sonore en France », *La Cinématographie Française*, n°581, 21 décembre 1929, p.44.

n'avons de même aucune information précise, autre que celles évoquées dans la presse, sur la nature et la chronologie des pourparlers entre les sociétés Gaumont et Paramount concernant la location des studios de Saint-Maurice. Le bref passage de Gaumont à la tête des studios de Saint-Maurice semble avoir laissé si peu de traces dans les archives et les Mémoires que même Harry Waldman, dans son ouvrage intitulé *Paramount in Paris*, commet une grossière confusion en indiquant que la société Paramount fit l'acquisition d'un complexe cinématographique situé à Joinville et appartenant à la société des cinéromans²⁷⁹ ! En réalité c'est bien la société Cinéma Studios de Joinville, propriété de la S.E.G qui en octobre 1929 signe avec la société Paramount un bail locatif d'une durée de 8 ans renouvelables²⁸⁰. Les studios de la rue des Réservoirs se trouvent donc rapidement exclus des stratégies de développement de la S.E.G. puis de la GFFA qui se concentre sur la réhabilitation de ses installations parisiennes.

A l'automne 1929, la cité Elgé possède deux petits studios insonorisés²⁸¹ (le plus petit, mis en service dès 1926 est équipé du procédé Gaumont-Petersen-Poulsen), de deux cabines de son et d'une voiture également équipée pour le film sonore²⁸². C'est dans ces modestes installations que Maurice Champreux effectue les premiers tests et tourne une série de courts-métrages sonores déjà évoqués. Durant les mois d'octobre et novembre des travaux sont entrepris sur le grand plateau (qui réunit les studios C et D pour une superficie totale de 445 m²) et dans un bâtiment annexe dans lequel est aménagé un auditorium de 145 m². L'aménagement de l'auditorium, construit sur deux niveaux (l'un accueillant les musiciens et bruiteurs, l'autre les appareils de projection et d'enregistrement sonore) et muni d'un astucieux système de projection²⁸³ permettant un synchronisme parfait, suscite tout particulièrement l'admiration des visiteurs. *La Cinématographie Française* du 21 décembre 1929 au terme d'une description détaillée des nouvelles installations Gaumont estime qu'on peut y tourner « simultanément trois films sonores avec toute la perfection

²⁷⁹ Harry Waldman, *Paramount in Paris – 300 films produced at the Joinville Studios, 1930-1933*, Boston, Scareceow Press inc., 1998, p.VIII.

²⁸⁰ L'information est donnée dans une note prospective sur l'exploitation des studios de Maurice dans le cadre de la restructuration de la GFFA fin 1936, rédigée probablement par Germaine Dulac. Archives Cinémathèque Française, fonds Germaines Dulac, Dulac 280 B17, « Projet de restructuration de la GFFA ».

²⁸¹ Il s'agit des studios G (260 m²) et F (312 m²).

²⁸² Archives de la Cinémathèque Française, fonds Louis Gaumont, LG 87 B16, « liste des installations d'appareils d'enregistrement réalisées à la date du 20 juin 1930 par GFFA dans ses studios ».

²⁸³ Les appareils de projection, situés à l'étage inférieur, projettent le film par l'intermédiaire d'un miroir incliné à 45° sur un pupitre en verre dépoli placé devant le chef d'orchestre qui peut ainsi d'un même mouvement suivre le déroulement de l'image et diriger les musiciens. Le même système, appliqué à un écran plus grand situé cette fois face aux musiciens et bruiteurs leur permet également de suivre aisément le déroulement du film. F. Vincent, « Les studios Gaumont sont un puissant organisme pour la production sonore en France », *Op.Cit.*

technique et le confort nécessaire »²⁸⁴. En réalité il semble que les travaux d'aménagement des anciens studios des Buttes Chaumont aient posé quelques difficultés et que les conditions de travail n'y soient pas optimales. D'après un tableau conservé dans le fonds Gaumont de la Cinémathèque Française détaillant la chronologie de mise en service des équipements sonores dans les studios, il aura fallu attendre le mois d'avril 1930 pour que le grand plateau C-D puisse accueillir des tournages sonores dans de bonnes conditions et le mois de juin pour que soient équipés les studio H et F²⁸⁵. De l'aveu même du journaliste de *La Cinématographie Française*, « C'était un rude travail que d'entreprendre l'insonorisation des théâtres Gaumont de la rue de la Villette. Leurs vastes carcasses métalliques, leurs planchers surélevés formant caisse de résonance, leurs multiples accès, le voisinage des ateliers de mécanique, autant d'empêchements qu'il fallut vaincre un à un. »²⁸⁶. Comparés aux vastes studios réinvestis par le groupe Pathé-Natan, les studios des Buttes Chaumont paraissent étroits et vétustes malgré les travaux d'aménagement. Tandis qu'à Joinville la superficie totale des plateaux atteint 3 567 m², la surface des plateaux chez Gaumont se monte péniblement à 1 725 m²²⁸⁷. Le manque d'espace contraint la société à procéder à de nombreux réagencements et à détruire les anciens stocks de décors et costumes jugés obsolètes²⁸⁸. Toujours faute d'espace, les équipes travaillant sur différents plateaux doivent se partager les services annexes (loges, salles de montage, bureaux de production, etc.). Par ailleurs, les travaux d'aménagement ayant été entrepris avant la fusion avec la société Aubert-Franco-Film et avant même l'augmentation de capital de décembre 1929, les considérations financières semblent avoir primé sur la qualité de l'insonorisation. Si la société n'a pu faire l'économie pour le grand plateau (C-D) d'un revêtement fixe en celotex, les murs des studios G et F ont simplement été crépis puis recouverts de lourdes draperies de bure censées amortir la réverbération des sons. L'aspect artisanal, voire rudimentaire des installations peut parfois poser quelques difficultés et entraver leur fonctionnement. Les procès verbaux des réunions du comité de production de la GFFA entre 1930 et 1932 évoquent très régulièrement ces difficultés d'organisation du travail dues à l'exiguïté ou la vétusté des infrastructures. Les membres du comité n'hésitent pas à demander à l'équipe technique de repenser tel décor pour qu'il puisse être monté dans un des petits studios F

²⁸⁴ *Ibidem*

²⁸⁵ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Louis Gaumont, LG 87 B16, « liste des installations d'appareils d'enregistrement réalisées à la date du 20 juin 1930 par GFFA dans ses studios ».

²⁸⁶ *Ibidem*

²⁸⁷ Il faudrait ajouter pour Pathé les 1097m² de plateaux de la rue Francœur.

²⁸⁸ Maurice Goudard, machiniste chez Gaumont depuis 1910 évoque en 1933 ces destructions : « Lors de la transformation en parlant, les anciens costumes, les toiles de fond où Monsieur Garnier peignait les émouvants visages du Paris d'il y a vingt ans ont péri... », Michel Goré, « Panoramas du monde truqué », *Cinémonde*, 19 octobre 1933.

ou G, voire à réécrire une scène afin qu'elle puisse être tournée dans un studio muet puis sonorisée dans l'auditorium²⁸⁹. Sur le tournage de *Route Nationale n°13* de Pierre Billon, une scène nécessitant l'emploi de fumée doit ainsi être tournée sur le plateau A-B, mais la direction technique des studios craint que la fumée ne se propage sur le plateau C-D, séparé du premier par une simple cloison peu étanche et qu'elle perturbe le tournage du film *Passeport 13 444* de Léon Mathot. Le comité décide donc d'effectuer les prises de vues en soirée²⁹⁰. Le manque d'espace transparaît d'ailleurs nettement dans certains reportages effectués aux Buttes Chaumont, comme celui publié dans *Pour Vous* sur l'atmosphère surchauffée qui règne sur le plateau de René Hervil pendant le tournage d'*Azaïs* en janvier 1931 :

Le décor est si vaste que les opérateurs, les assistants et les machinistes doivent se tasser entre les appareils de prise de vues et les tentures qui couvrent les murs crépis du studio. Chacun de leurs mouvements d'épaules cogne un appareil, du pied, le réseau enchevêtré de fils. Seuls se meuvent dans un espace libre à droite un chariot supportant une caméra et, partout à la fois, Hervil, démiurge trépidant et tonitruant²⁹¹.

Les journalistes de la presse corporative, toujours prompts à vanter la magnificence de la production française, préfèrent attribuer l'inconfort du tournage à la grandeur monumentale du décor plutôt qu'à l'étroitesse des studios Gaumont. Il s'agit en réalité d'un décor relativement banal de hall de palace comme le cinéma français de cette période les affectionne, qu'un plateau un peu plus vaste aurait pu accueillir sans difficulté.

A partir du mois de juin 1930, les studios de la Victorine, propriété de la Franco-Film, entrent dans le dispositif de la nouvelle GFFA. Plus vastes que ceux des Buttes Chaumont²⁹² ils offrent l'avantage de disposer d'un vaste parc pour les décors extérieurs et pourraient faire l'objet de nouvelles extensions selon les besoins de la production. Mais bizarrement les studios niçois, principal apport de la Franco-Film dans la fusion, n'entrent que tardivement dans l'organisation de la production de la nouvelle GFFA. Entre le mois d'octobre 1929 qui marque la fin du tournage de *Quand nous étions deux* de Léonce Perret

²⁸⁹ Concernant une série de courts-métrages tirés de courtes pièces d'Emile Mazaud, il est précisé : « Le service de préparation examinera la possibilité de tourner certaines scènes dans un studio muet ce qui constituerait une économie très sensible sur le prix de revient de ces quatre productions ». Et concernant un autre court-métrage (dont le titre n'est pas évoqué) le comité déclare : « Le service de préparation voudra bien examiner les champs, afin d'éviter pour le décor de la gare de Lyon que nous soyons obligés de faire usage du studio C-D ». Archives de la Cinémathèque Française, fonds Germaine Dulac, Dulac 280 B 17, « dossier des comptes rendus des réunions du comité de production de la GFFA 1930-1932 », séance du 2 mars 1931.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ André Arnyvelde, « Dans le hall d'un palace en tournant *Azaïs* », *Pour Vous*, n°113, 15 janvier 1931, p.2.

²⁹² Les quatre plateaux de la Victorine totalisent 1825 m² contre 1725 pour les studios des Buttes Chaumont.

et le début du tournage de *Dainah, la métisse* de Jean Grémillon en mars 1931, les studios restent totalement déserts²⁹³. Si *La Cinématographie Française* du 28 septembre 1929 se hasarde à indiquer que « les journaux américains ont annoncé que Franco-Film équiperait ses studios avec le procédé R.C.A »²⁹⁴, la nouvelle est immédiatement démentie et les nombreux articles établissant un bilan de l'équipement sonore des studios français durant l'année 1930, ignorent totalement ceux de la Victorine. Ce n'est qu'au début de l'année 1931 que les premiers travaux d'aménagement sont entrepris, sous la responsabilité de René Isnardon, directeur des studios pour la Franco-Film qui est reconduit dans ses fonctions lors de la fusion. Le numéro de janvier 1931 de *Ciné-magazine* publie un court article qui laisse deviner que les travaux sont, à Nice comme à Paris, réduits au strict minimum. Présentant une politique d'économie de moyens comme un choix technologique guidé par le modèle allemand, l'article indique : « Comme dans beaucoup d'installations allemandes, rien ne sera reconstruit. Les quatre studios seront seulement adaptés pour les enregistrements sonores. »²⁹⁵. Dans ce même article, René Isnardon se réjouit du choix fait par la direction de la GFFA de réserver les studios niçois au tournage de films comportant un pourcentage élevé de scènes de plein air. Cette déclaration vient confirmer, s'il en était besoin, que les studios de la Victorine, aménagés tardivement et à minima pour le parlant, sont avant tout considérés, dans le nouveau dispositif de la GFFA, comme une base arrière de qualité pour ses tournages en plein air sur la côte d'Azur. C'est d'ailleurs sur cet aspect que les articles et communiqués publicitaires insistent tout particulièrement, mettant en avant le vaste parc, le calme et le soleil de la nature environnante ainsi que la mise à disposition de plusieurs camions sonores entièrement équipés²⁹⁶. Loin des ambitions affichées par Edgar Costil durant l'été 1929 qui affirmait avoir besoin de nouveaux studios, vastes et bien équipés pour pouvoir appuyer sa politique de relance de la société, la GFFA semble avoir renoncé à mettre la priorité sur l'équipement de ses studios et doit se contenter pour sa nouvelle production d'infrastructures relativement vétustes et modestes au regard de ses ambitions.

²⁹³ Quelques scènes de *L'aiglon* de Victor Tourjansky sont toutefois tournées dans le parc des studios entre le 22 et le 30 janvier 1931.

²⁹⁴ Pierre Autré, « Où en est l'équipement sonore des studios français ? », *La Cinématographie Française*, n°569, 28 septembre 1929, p.34-35.

²⁹⁵ Paul Saffar, « Ciné-Magazine en province et à l'étranger », *Ciné-magazine*, n°1, janvier 1931, p.68.

²⁹⁶ Lucie Derain, « Les studios GFFA à Nice », *La Cinématographie Française*, n°642, 21 février 1931, p.22.

• Réorganisation des services²⁹⁷.

Tout comme la transformation des studios niçois et les opérations de fusion, la réorganisation des services de production de la GFFA semble prendre un certain temps et il faut attendre la fin de l'année 1930 pour voir apparaître dans la presse les premiers articles et communiqués sur le sujet. Au sein d'un important dossier sur les maisons de production française, *La Cinématographie Française* du 27 décembre 1930 détaille, dans un style quasi hagiographique, l'organisation de la société qui recoupe en grande partie l'organigramme conservé dans les archives de Germaine Dulac pour la même période. D'après ces deux documents, la direction générale de la société était assurée par Paul Devinat (secrétaire général) et Edgar Costil (directeur général). Le conseil de direction comprend également une « direction administrative et financière », assurée par M. Enselme, un conseiller à la fabrication, Monsieur Perte et deux conseillers pour la production : Guy Ferrant et Germaine Dulac. Les activités de la société sont ensuite réparties au sein de quatre branches principales, elles-mêmes divisées en divers départements plus ou moins indépendants les uns des autres. Il s'agit des services généraux, du service de la distribution et de l'exploitation, du service de la construction des appareils et enfin du service des studios. Tout comme chez Pathé, les services généraux comprennent le service de la comptabilité générale (dirigé par Monsieur Broust), le service du contentieux (Monsieur Rodriguez), le service publicité (sous la responsabilité de Monsieur Umilta) et l'imprimerie. Cette dernière, particulièrement bien équipée n'œuvre pas exclusivement pour Gaumont, mais propose ses services à de nombreuses firmes cinématographiques ou industrielles. Le service distribution et exploitation, dirigé par Monsieur Caval, est de loin le plus important en terme d'effectif puisqu'il regroupe tous les services liés à l'exploitation des théâtres de Paris et de province, les services commerciaux (location et ventes de films et d'appareils en France et à l'étranger) ainsi que la gestion de tous les bureaux nationaux de la société, une vingtaine répartis à travers le monde. Louis Gaumont, assisté de MM. Widemann et Laporte, se trouve à la tête du service des appareils cinématographiques et à ce titre règne sur l'usine et les ateliers de la Cité Elgé et ses 4000 ouvriers. Enfin, tout comme chez Pathé, le service des studios se trouve lui-même subdivisé en plusieurs départements. René Isnardon, qui dirigeait les studios de la Franco-Film à Nice prend la direction générale de l'ensemble des studios du nouveau groupe. A cette direction générale, s'ajoutent plusieurs sous-directions complémentaires : la direction administrative des studios (dirigée par M. Martel), la direction des services commerciaux des studios (M. Grassi), qui gère les relations

²⁹⁷ Voir l'organigramme en annexe, n°5, figure 1.

avec les producteurs indépendants qui ont loué les plateaux et les services des studios et la direction technique, avec à sa tête Messieurs Bonneau et Caurier. Concernant les services techniques, ni *La Cinématographie Française*, ni les archives de Germaine Dulac ne donnent de détail sur leur organisation, hormis l'existence d'une « direction musicale des enregistrements », assurée par M. Fosse. Les informations recueillies par petites touches dans divers fonds d'archives et confirmées par la presse permettent néanmoins d'indiquer que le service décoration des studios des Buttes Chaumont était dirigé par Robert-Jules Garnier²⁹⁸ et celui du montage par Emile Adrian. D'après *La Cinématographie Française*, les ateliers de peinture et de menuiserie couvrent une superficie de plus de mille mètres carrés²⁹⁹ et le service décoration de la rue de la Villette met à disposition des réalisateurs « cinq architectes dessinateurs, vingt décorateurs, quinze menuisiers, douze staffeurs, quarante machinistes et trente deux électriciens »³⁰⁰. Ces chiffres correspondent-ils au personnel réellement employé en continu par le studio ou bien, comme c'est plus probable, aux effectifs théoriques que les infrastructures peuvent accueillir et que Gaumont peut mobiliser pour répondre aux besoins des producteurs ? En l'absence de documentation plus précise, rien ne permet de l'affirmer. Le service de la production dirigé par Georges Ricou et Charles Schneider³⁰¹, bien que directement attaché à la direction générale de la GFFA est étroitement lié à la direction des studios, comme l'attestent les comptes rendus des réunions du comité de production. Ce comité, composé des directeurs des principaux services du studio ainsi que du service de la production, se réunit régulièrement³⁰² afin de déterminer la politique de la société en matière de production et de gestion des studios. Les discussions portent donc aussi bien sur les budgets des productions à venir, les

²⁹⁸ Né en 1883, Robert-Jules Garnier serait entré chez Gaumont en 1900, par l'entremise d'Henri Ménessier. Il aurait ensuite pris la direction du service décoration au départ d'Henri Ménessier en 1905, tout juste âgé de 22 ans. Archives de la Cinémathèque Française, fonds de la Commission de Recherches Historiques, CRH 44 B2. Michel Gorel, « Panoramas du monde truqué », *Cinémonde*, 19 octobre 1933.

²⁹⁹ 500 m² pour la menuiserie et 650 m² pour l'atelier de peinture.

³⁰⁰ « Studios GFFA, Belleville (rue de la Villette) », *La Cinématographie Française*, n°634, *Op.Cit.* p.144.

³⁰¹ Georges Ricou assume les fonctions de directeur administratif du service de production tandis que Charles Schneider en est le directeur exécutif. Par ailleurs, Germaine Dulac et Guy Ferrant assurent les fonctions de consultants artistiques et techniques. Le contrat d'engagement de Germaine Dulac, signé le 14 août 1930 précise : « La société GFFA engage Madame Germaine Dulac, sans détermination de durée, pour apporter sa collaboration à tous les services de production de films de la dite société. En cette qualité, Madame Germaine Dulac devra, [...] collaborer à la réalisation de tous les films que la société déciderait de produire et notamment, la mise au point du scénario, du découpage, à la mise en scène, au tirage et au découpage des films, à leur synchronisation ou sonorisation, etc [sic]... », prérogatives assez larges résumées dans l'organigramme de la société de la manière suivante : « Germaine Dulac : Chef du bureau d'études artistiques et attachée à la direction pour le choix des films ». Archives de la Cinémathèque Française, fonds Germaine Dulac, Dulac 280 B 17.

³⁰² Les procès verbaux conservés dans les archives de Germaine Dulac montrent que les réunions du comité se tenaient environ une fois par mois entre septembre et décembre 1930 avant de passer à un rythme hebdomadaire durant les mois de janvier et février 1931 puis de s'espacer de nouveau à partir de mars 1931 pour devenir plus irrégulières. On ne peut toutefois pas exclure que d'autres réunions aient eu lieu sans que Germaine Dulac en ait gardé la trace dans ses archives personnelles.

tournages en cours, les négociations avec d'autres maisons de production pour la location des studios que sur l'organisation interne des services de production de la GFFA, l'amélioration technique des installations ou le calendrier d'occupation des studios. Il ressort de la douzaine de procès verbaux de ces réunions conservés dans les archives de Germaine Dulac que l'organisation des services de production et des studios étaient encore en cours d'élaboration et de perfectionnement tout au long de l'année 1930. Aussi étrange que cela puisse paraître, les studios ne semblent pas posséder de véritables services de prise de vues et prise de son. Le compte rendu de la réunion du 22 décembre 1930 nous apprend en effet que la GFFA n'emploie aucun opérateur en contrat de longue durée et qu'à la « demande du service artistique, le principe a été admis de prendre des opérateurs à l'année, le nombre [devant être] déterminé ultérieurement sur proposition de la direction artistique »³⁰³. Lors de cette même réunion, René Isnardon, directeur général des studios demande que « le matériel et le personnel servant aux prises de son et de vues soient placés sous l'autorité et la responsabilité de la Direction des Studios »³⁰⁴. On ne peut que s'étonner d'une telle demande qui laisse à penser qu'aucun service véritablement organisé n'existe à cette date concernant les prises de vues et de sons. Le matériel est-il alors sous la responsabilité du service de fabrication du matériel cinématographique dirigé par Louis Gaumont ? Ou bien sous celle de la « direction musicale des enregistrements » pour les prises de son ? Rien ne permet de l'affirmer. On ignore par ailleurs tout de la composition des équipes techniques du studio. Si les ingénieurs du son Maurice Carrouet et Robert Baudoin semblent avoir travaillé presque exclusivement dans les studios Gaumont durant les années 1929-1932, rien ne permet de savoir quel était leur statut et leurs responsabilités précises au sein de la GFFA. Le flou relatif qui entoure l'organisation des services est d'ailleurs palpable dans l'article que *La Cinématographie Française* leur consacre en décembre 1930. Alors que l'organisation des services de distribution et d'exploitation est décrite avec soin et précision, les passages concernant les services de la production et des studios sont beaucoup plus évasifs, le journaliste se contentant d'évoquer : « un état major réunissant les techniciens les plus avertis ». Quant aux studios, ils ne sont abordés que sous l'angle de leurs caractéristiques techniques, sans qu'aucune mention ne soit faite du personnel y travaillant³⁰⁵. L'organisation et le fonctionnement des services semblent s'élaborer progressivement au fur et à mesure qu'apparaissent de

³⁰³ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Germaine Dulac, Dulac 280 B17, comptes rendus des réunions du comité de production 1930-1932, réunion du 22 décembre 1930.

³⁰⁴ *Ibidem*

³⁰⁵ « Grand dossier sur les maisons de production », *La Cinématographie Française*, n°634, 27 décembre 1930, pp.84-85.

nouvelles difficultés ou de nouveaux besoins. Emile Adrian, chef du montage aux studios de la Villette est ainsi promu « représentant de GFFA » auprès de la société GM Film en décembre 1930 afin de faciliter les discussions entre le service de la production et les laboratoires qui assurent le tirage des copies³⁰⁶. Monsieur de Rancogne, assistant à la direction des studios de Nice est quant à lui « prêté temporairement au département de la production » pour pallier l'absence de représentant de ce département dans les studios niçois en mars 1931³⁰⁷. Pour améliorer la qualité des travaux de sonorisation, la direction technique des studios décide de créer une bibliothèque de bruits standard dont les coûts de fonctionnement seront pris en charge par l'auditorium³⁰⁸. C'est également au sein du comité de production que sont discutées et mises en places les modalités de fonctionnement interne des studios (gestion des commandes, modalités de communication entre les services, définition progressive du cahier des charges de chaque département).

Avec la réouverture des studios de la Victorine en mars 1931, la tâche se complique pour la direction des studios qui doit assurer la coordination entre des équipes distantes de près de mille kilomètres. La documentation concernant l'organisation des services dans les studios niçois se fait encore plus rare et plus vague que pour ceux des Buttes Chaumont. Quelques éléments sont néanmoins donnés par la presse et certaines archives de production. Il semble qu'en raison de la distance très importante entre les deux groupes, les studios niçois jouissaient d'une certaine indépendance et fonctionnaient de façon relativement autonome. Certes les grandes décisions concernant la location ou l'équipement des studios étaient prises par la direction parisienne mais la gestion quotidienne du personnel, les relations avec les clients et l'organisation des tournages étaient assurées par les services locaux qui pour la plupart étaient déjà en place à l'époque de la Franco-Film. La direction locale des studios est assurée par MM. J. Bonneval et F. de Rancogne³⁰⁹, sous la responsabilité de René Isnardon qui semble effectuer de fréquents voyages entre Paris et Nice. C'est le décorateur Jean Laffitte qui est à la tête du service décoration pour lequel je n'ai trouvé aucune information précise si ce n'est le nom d'une dizaine d'ouvriers travaillant sous la direction du chef menuisier Monsieur Japin. Les archives de Germaine Dulac indiquent néanmoins l'existence d'un « bureau de dessin » chargé d'établir les maquettes de décors pour le ateliers de construction, mais sans aucune précision sur la

³⁰⁶ Comptes rendus des réunions du comité de production 1930-1932, *Op.Cit.*, réunion du 22 décembre 1930.

³⁰⁷ Comptes rendus des réunions du comité de production 1930-1932, *Op.Cit.*, réunion du 2 mars 1931.

³⁰⁸ Comptes rendus des réunions du comité de production 1930-1932, *Op.Cit.*, réunion du 26 janvier 1931.

³⁰⁹ Paul Saffar, « Ciné-magazine en province et à l'étranger », *Ciné-magazine*, janvier 1931, p.68. et archives de la fondation JSP, archives de production du film *Paris-Méditerranée*, correspondance entre la direction des studios de Nice et la société Pathé, Hist D 840 [5].

composition précise de ce bureau³¹⁰. Il semble que La Victorine bénéficiait également d'un service de comptabilité interne dirigé par Charles D'Amico et d'un garage dans lequel travaillaient une petite dizaine d'ouvriers mécaniciens, sous la responsabilité de M. Gillette³¹¹. Aucun document d'archive ne permet de préciser les effectifs ou le fonctionnement de ces services. Les studios niçois bénéficiaient-ils d'un service organisé pour la gestion et l'entretien du matériel de prise de vues et de sons ? Les clients avaient-ils accès à un stock de décors, un magasin d'accessoires et de costumes ? Quelle en était l'importance ? Y avait-il du personnel attaché à la gestion et l'entretien de ces stocks ? Autant de questions qui restent à ce jour largement sans réponse.

• Relance de la production.

A la fin de l'année 1929, alors que Bernard Natan démarre sa nouvelle production de films parlants à grand renfort de publicité, la société Gaumont entame seulement les négociations avec les sociétés Aubert-Franco-Film et Continsouza en vue de la fusion. Quelques mois plus tard, tandis que *Mon gosse de père* de Jean de Limur, production Pathé-Natan, triomphe sur les écrans parisiens la GFFA vient enfin de voir officiellement le jour. Enfin, en septembre 1930, à l'heure où René Barbéris donne le premier tour de manivelle du premier long-métrage sonore produit par la nouvelle GFFA, la maison Pathé comptabilise déjà près de douze films sonores sortis sur les écrans français ou en cours de tournage³¹². Présentée dans la presse comme la principale rivale de la firme au coq, la nouvelle société Gaumont entre donc dans la compétition avec un sérieux retard. Outre ce démarrage quelque peu tardif, le programme de production de la GFFA se présente comme résolument moins ambitieux que celui du groupe Pathé-Natan. Avec seulement quatre longs-métrages produits en 1930³¹³ et six en 1931³¹⁴, Gaumont est loin de concurrencer la production de sa rivale qui totalise trente deux longs-métrages tournés entre janvier 1930 et décembre 1931. Gaumont semble davantage miser sur la distribution, la production de courts-métrages et films documentaires destinés aux premières parties et sur la location de ses services (studios, tirage, imprimerie, etc.). Parmi les productions GFFA recensées dans

³¹⁰ Comptes rendus des réunions du comité de production 1930-1932, *Op.Cit.*, réunion du 11 février 1931.

³¹¹ Archives de la fondation JSP, archives de production du film *Paris-Méditerranée*, *Op.Cit.*

³¹² Il s'agit des films suivants : *Les trois masques*, *Mon gosse de père*, *Chiqué*, *La tendresse*, *Accusée levez-vous !*, *L'Arlésienne*, *Radieux Concert*, *Le roi des resquilleurs*, *Une belle garce*, *Maison de danses* et *Lévy et Cie*.

³¹³ *Romance à l'inconnue* de René Barbéris, *L'anglais tel qu'on le parle* de Robert Boudrioz, *Roumanie terre d'amour* de Camille de Morhlon et *Deux fois vingt ans* de Charles Félix Tavano

³¹⁴ *Passeport 13 444* de Léon Mathot, *Dâinah la métisse* de Jean Grémillon, *Vacances* de Robert Boudrioz, *Hardi les gars* de Maurice Champreux, *La bande à bouboule* de Léon Mathot et *La petite de Montparnasse* de Max de Vaucorbeil

les studios de Paris et Nice pour l'année 1931 on compte ainsi six courts-métrages pour six longs, sans oublier les documentaires tournés en extérieurs et souvent sonorisés et montés au studio et que la presse ne mentionne que très rarement. Parmi ces programmes courts on compte de nombreux documentaires ethno-géographiques au titre évocateur : *Aix-les-Bains, Le Mont d'or, Sur les Côtes de Bretagne, Contrexéville plein air* ou *Visions d'Espagne*, mais également quelques films plus ambitieux comme *Taris ou la natation* de Jean Vigo³¹⁵. Si le programme de production de la GFFA est incontestablement plus modeste que celui mis en œuvre par Emile Natan chez Pathé, il n'en demeure pas moins que l'activité des studios s'est considérablement accrue grâce en grande partie aux producteurs indépendants avec lesquels Gaumont entretient des liens de fidélité comme Félix Méric, André Hugon ou Léon Poirier. Avec 18 films tournés en 1930, 33 en 1931 et 46 en 1932³¹⁶, les studios Gaumont soutiennent parfaitement la comparaison avec les studios du groupe Pathé³¹⁷, bien que la proportion des productions extérieures y soient nettement plus importante. En effet, en 1930 et 1931 les pourcentages de production Pathé-Natan parmi les films tournés dans les studios du groupe se montent à 56% et 53%, tandis que les productions GFFA n'atteignent que 39% et 48% dans les studios de Belleville et Nice. Est-ce la localisation de ses studios (au cœur de Paris et sur la très convoitée riviéra niçoise) ou le prestige d'une maison implantée de longue date dans le paysage cinématographique français et ayant largement fait la preuve de son savoir-faire technique qui incitent de nombreux producteurs à avoir recours aux studios Gaumont malgré leur relatif inconfort ? Cela semble difficile à déterminer. Mais quelles que soient les raisons de leur succès, les studios constituent indéniablement une pièce maîtresse du nouveau groupe Gaumont-Franco-Film-Aubert qui s'impose aux côtés du groupe Pathé-Natan comme l'un des principaux acteurs de l'industrie cinématographique française³¹⁸.

³¹⁵ Liste des films français de moins de 1200 mètres produits en 1930 publié dans *La Cinématographie Française*, n°660, 27 juin 1931, p.132.

³¹⁶ Ces chiffres correspondent au nombre total de films tournés, tous métrages confondus, y compris ceux n'ayant pas été entièrement tournés chez Gaumont, pour les studios de Nice et Paris réunis.

³¹⁷ Les chiffres pour la maison Pathé (Joinville et Francœur) sont 25 films en 1930, 30 en 1931 et 25 en 1932.

³¹⁸ Voir à ce sujet : Jacques Choukroun, « contrôler les studios, un atout majeur pour les grandes compagnies françaises des années trente ? », *Op.Cit.*

2.2 Les ambitions des nouvelles firmes françaises : Braunberger-Richebé à Billancourt, Haïk à Courbevoie

Dans le sillage des maisons Pathé et Gaumont, plusieurs firmes cinématographiques voient le jour ou relancent leur activité en cette année 1930, bien décidées à saisir l'opportunité du passage au parlant. Produisant entre cinq et dix films par an chacune au début des années 1930, ces nouvelles maisons jouent un rôle considérable dans la reprise de la production française. Connues du grand public, elles reçoivent dans leurs luxueux bureaux des champs-Élysées ou des grands boulevards, organisent des réceptions de presse et des avant-premières à grand renfort de publicité et tentent d'imposer l'image de « mini majors » à la française. Certaines comme la société Vandal et Delac³¹⁹ se concentrent sur la production, quelques unes allient production et distribution comme les sociétés Etoile film ou Osso, mais les plus ambitieuses cherchent à constituer des sociétés intégrées en s'appuyant sur leurs propres studios et un solide réseau de salles. C'est le cas des Etablissements Braunberger-Richebé et des Etablissements Jacques Haïk.

2.2.1 Les Etablissements Braunberger-Richebé s'installent à Billancourt

Entre les mois d'avril et octobre 1930, *La Cinématographie Française* consacre pas moins de six articles (dont deux articles pleine page et un dossier de quatre pages) à la fondation et au développement des Etablissements Braunberger-Richebé. Qualifiés, quelques jours seulement après la création de leur société de « spécialistes du parlant » par Paul-Auguste Harlé, le jeune duo Braunberger-Richebé, association d'un producteur et d'un exploitant est considéré comme « très caractéristique de l'époque »³²⁰ et semble incarner la nouvelle production française qui tente de s'imposer sur la scène française aux côtés des anciennes maison Gaumont, Pathé ou Eclair.

³¹⁹ Les productions Vandal et Delac réalisent ainsi sept films en 1930 et sept en 1931 (dont plusieurs en coproduction) tournés dans les studios de Londres, Rome et Berlin au début de l'année 1930 puis Epinay et Joinville à partir de l'automne 1930.

³²⁰ Paul-Auguste Harlé, « Braunberger-Richebé, spécialistes du parlant », *La Cinématographie Française*, n°607, 21 juin 1930, p.7.

• Fondation des Etablissements Braunberger-Richebé.

L'association singulière au printemps 1930 du producteur parisien Pierre Braunberger et de l'exploitant marseillais Roger Richebé, respectivement âgés de 25 et 32 ans, illustre assez bien le dynamisme de la production française et le climat d'euphorie suscité par les nouvelles perspectives offertes par le film parlant. Sans grande expérience dans le domaine de la production, avec peu de capitaux et une notoriété très limitée, le duo Braunberger-Richebé se lance avec ferveur dans l'aventure et rêve de « prendre place parmi les quatre ou cinq maisons les plus importantes du cinéma français »³²¹.

A l'automne 1929, Roger Richebé, après une brève expérience de directeur général de Pathé-Consortium-Cinéma pour le midi de la France, est directeur d'une société de distribution et d'exploitation, la société *Rachet et Richebé*, qui exploite une douzaine de cinémas dont Le Capitole, une salle de 2000 places située sur la Canebière en plein cœur de Marseille³²². Convaincu très tôt que le cinéma sonore et parlant est sur le point de s'imposer, il acquiert un appareil de projection Western Electric et équipe Le Capitole qui devient, avec l'Aubert Palace de Louis Aubert, la première salle de cinéma sonore de province. Mais comme il l'écrit de façon imagée dans ses Mémoires: « Aubert et moi, [...] nous possédions le fusil. Mais hélas, nous n'avions pas de munitions »³²³. C'est donc avec l'idée d'alimenter son circuit de salles en films sonores que Roger Richebé prend contact avec Pierre Braunberger qui vient de se lancer dans la production d'un film sonore : *La route est belle*. De son côté Pierre Braunberger, après avoir participé à la production des premiers films de Jean Renoir et soutenu le cinéma surréaliste avec sa société de distribution « Studio Films », fonde en 1928³²⁴ la Société des Productions Pierre Braunberger dont le but affiché est de produire des films parlants. Les doutes et questionnements qui agitent et paralysent les industriels français face à l'arrivée du cinéma sonore ne semblent pas effleurer les deux jeunes entrepreneurs qui partagent la même conviction, pour eux il ne fait aucun doute que l'avenir est au parlant. En s'appuyant sur les Mémoires des deux associés³²⁵ et en ayant soin de recouper leurs souvenirs avec les

³²¹ Roger Richebé, *Au-delà de l'écran, 70 ans de la vie d'un cinéaste*, Paris, Ed. Pastorelly, 1977, p.54.

³²² Le Capitole, anciennement Grand Casino de Marseille, disposait d'une vaste scène et accueillait des spectacles complets mêlant cirque, music hall et cinéma. Roger Richebé, *Op.Cit.*, p.42.

³²³ Roger Richebé, *Op.Cit.*, p.49.

³²⁴ Dans ses Mémoires, Pierre Braunberger ne donne pas la date exacte de la fondation de cette société dont le premier film (*La route est belle*) est entrepris à l'été 1929. Pierre Braunberger, *Cinémamémoire*, Paris, Ed. Centre Georges Pompidou / CNC, 1987.

³²⁵ Les Mémoires de Roger Richebé et Pierre Braunberger, rédigées respectivement en 1977 et 1987 constituent deux documents riches d'informations mais à utiliser avec une extrême prudence. Les deux anciens associés, dont les relations furent très rapidement houleuses, ont très largement tendance à s'attribuer chacun les mérites de leur entreprise laissant à l'autre la responsabilité des échecs et difficultés rencontrés. Les dates

informations disponibles dans la presse et les documents d'archives, on peut parvenir à reconstituer la chronologie des faits qui menèrent à la création des Etablissements Braunberger-Richebé. A l'été 1929, Pierre Braunberger est parvenu à rassembler les fonds nécessaires pour produire *La route est belle*. Soucieux de ne pas négliger la qualité technique il décide d'en confier la réalisation à Robert Florey qui possède déjà une certaine expérience dans le domaine du film parlant. Ce réalisateur français, installé à Hollywood depuis 1921, a été chargé par la Paramount de diriger les premiers essais parlants de la firme dans ses studios de Long Island avant de se voir confier la réalisation de deux longs-métrages sortis en 1929 : *Night club* et *The Cocoanuts* (premier film parlant des Marx Brothers). Après quelques essais sonores effectués dans les studios Tobis d'Épinay en septembre³²⁶, le tournage se déroule près de Londres, dans les studios d'Elstree à partir du 7 octobre 1929. D'après Pierre Braunberger, la maison Pathé aurait refusé de lui louer ses studios de Joinville voyant d'un mauvais œil l'émergence de ce producteur indépendant³²⁷. En réalité, les studios de l'avenue Gallieni n'étaient pas encore équipés à cette date et ne pouvaient donc accueillir aucune production. Les souvenirs de Pierre Braunberger et de Roger Richebé concordent sur le fait que le second achète au premier, à l'automne 1929, les droits du film pour le sud de la France au prix forfaitaire de 800 000 frs. Le film est un tel succès que les recettes enregistrées au seul Capitole de Marseille permettent à Roger Richebé d'amortir l'investissement réalisé pour l'achat de l'appareil de projection et les droits du film³²⁸. Fort de ce premier succès partagé, Pierre Braunberger et Roger Richebé développent chacun leur activité, tout en commençant à discuter d'une possible association. Comme il l'écrit lui-même, Richebé profite « de [son] crédit moral et financier pour lancer un vaste programme d'exploitation de salles », il développe et équipe son circuit pour le parlant. De son côté Pierre Braunberger, après avoir fait l'acquisition d'une salle à Paris (le cinéma du Panthéon) prend la gérance des studios de Billancourt afin d'y réaliser sa future production. Si *La Cinématographie Française* du 19 avril sous le titre « Les studios de Billancourt acquis par Pierre Braunberger » indique que le producteur vient de les acheter pour les équiper en sonore, il n'en est en réalité que locataire, comme il le

citées sont souvent approximatives voire erronées et certains faits mentionnés ne résistent pas au recoupement des sources. Pascal Mérigeau dans sa récente biographie de Jean Renoir a d'ailleurs bien montré le caractère parfois fantaisiste des propos de Braunberger dans le récit de ses relations avec Renoir. De son côté, Roger Richebé n'hésite pas à affirmer qu'après avoir fait l'acquisition d'un appareil Western Electric dès 1927 à Paris il prit contact avec Pierre Braunberger et se rendit sur le tournage de *La route est belle* en juillet 1928 à Londres. Les premières projections sonores du *Chanteur de Jazz* de l'Aubert Palace se déroulant en janvier 1929 il est peu probable que Roger Richebé ait acquis sans l'utiliser le matériel nécessaire dès 1927. Par ailleurs, les prises de vues de *La route est belle* se déroulèrent à l'automne 1929 et non durant l'été 1928.

³²⁶ Lucie Derain, « Courrier des studios », *La Cinématographie Française*, n°568, 21 septembre 1929, p.20.

³²⁷ Pierre Braunberger, *Op.Cit.*, p.66.

³²⁸ Roger Richebé *Op.Cit.*, p.50 et Pierre Braunberger, *Op.Cit.*, p.68.

précise lui-même dans ses Mémoires : « Les problèmes de studios devinrent aigus, écrit-il. J'avais envie de produire et ne pouvais envisager de passer ma vie à l'étranger pour faire réaliser les films dont je rêvais. Je commençai donc par louer les studios de Billancourt [...] »³²⁹. Prévoyant au départ deux mois de travaux avant de pouvoir y entreprendre le tournage de films sonores, il faudra en réalité attendre le mois d'octobre 1930 pour que les travaux soient entièrement achevés et que puisse y être tournée la première production des Etablissements Braunberger-Richebé.

La création des Etablissements Braunberger-Richebé est présentée le plus simplement du monde par Pierre Braunberger qui se contente d'indiquer : « pour rassembler davantage de moyens, je me suis aussi associé avec Roger Richebé. Le 1^{er} juin 1930 très précisément naissaient les Etablissements Braunberger-Richebé ». Le récit de Roger Richebé révèle en revanche des débuts moins limpides.

Pierre Braunberger conçut alors le projet d'une société de production. [...] Il s'agissait, dans son esprit, d'appuyer cette société à la fois sur mon circuit de salles et sur un studio à créer qui serait équipé des derniers perfectionnements de la nouvelle technique dont Western Electric restait le maître incontesté. [...] Je ne puis dire que son projet n'était pas défendable, mais en toute sincérité, pour ma part je ne ressentis aucun enthousiasme à l'idée de « monter » à Paris. [...] A Marseille j'étais connu et estimé. J'étais marié, j'avais un fils de quatre ans, mes parents près de moi, des amis. La presse m'était favorable. [...] Réticence instinctive. Mais je dois compter avec mes associés, pris eux aussi par le vertige des recettes nouvelles du parlant. Ils ont prêté aux suggestions de Braunberger une oreille plus qu'attentive. Mon père lui-même ne leur resta pas insensible. Tenir le rang d'un Louis Aubert lui semblait accessible³³⁰.

Ce serait donc sous la pression de ses proches que Roger Richebé aurait cédé aux sirènes de la production, domaine dans lequel, il ne s'en cache pas, il n'a aucune connaissance particulière. Quel que soit l'état d'esprit exact de ses fondateurs, la société des Etablissements Braunberger-Richebé voit effectivement le jour le 1^{er} juin 1930. Financée par l'industriel Marcel Monteux³³¹, cousin de Braunberger, la nouvelle société dispose d'un

³²⁹ Pierre Braunberger, *Op.Cit.*, p.77.

³³⁰ Roger Richebé, *Op.Cit.*, p.54

³³¹ La famille Monteux avait fait fortune dans l'industrie de la chaussure et les héritiers du fondateur, Marcel Monteux en tête, venaient de vendre la florissante Société Générale des Chaussures Françaises à la banque Oustric pour une somme estimée à 275 millions de francs.

capital de douze millions de francs et bénéficie des actifs apportés par les deux parties. Deux salles de cinéma (Le Capitole à Marseille et le Colisée à Nîmes), un catalogue de films et l'agence de distribution « Ciné-midi-location » pour Roger Richebé, les droits du film *La route est belle* ainsi que le bail locatif des studios de Billancourt pour Pierre Braunberger³³². Le conseil d'administration de la nouvelle société se compose à part égale, comme l'indique Roger Richebé, de Parisiens et de Marseillais, autrement dit de personnalités appartenant au « clan Braunberger » ou au « clan Richebé », soulignant un antagonisme qui ne fera que croître au fil des mois. Sous la présidence de Marcel Monteux (principal commanditaire), siègent au conseil d'administration Maurice Monteux, Bernard Reichenbach³³³, Pierre Braunberger, Roger Richebé, Léon Richebé son père, Gabriel Martel et Henri Rachet ses anciens associés. Pierre Braunberger et Roger Richebé étant tous les deux nommés directeurs généraux³³⁴. La société des Etablissements Braunberger-Richebé, forte du soutien financier de la famille Monteux, se lance sans attendre dans la production et l'équipement des studios de Billancourt, tout en développant son réseau avec la création de trois nouvelles salles : *Le Mondial* à Nice, *Les Variétés* à Toulouse et *Le Métropole* à Bruxelles³³⁵.

• Le programme de production des Etablissements Braunberger-Richebé.

Avant même la sortie de son premier succès parlant, *La route est belle*, Pierre Braunberger décide de mettre en chantier une nouvelle production également réalisée par Robert Florey : *La vie Parisienne* avec Fernand Gravey et Pierre Bertin qui deviendra par la suite *L'amour Chante*. Dans ses Mémoires, Pierre Braunberger laisse entendre que le film a été produit par lui seul et tourné à Berlin avant l'acquisition des studios de Billancourt. En réalité, bien qu'il soit effectivement à l'origine du projet, il s'agit de la première production des Etablissements Braunberger-Richebé, tournée durant le mois d'août 1930, durant les travaux d'aménagement des studios de Billancourt. Le film, évoqué dans *La Cinématographie Française* dès le mois de mars 1930 et dont le tournage est régulièrement annoncé comme « imminent », est tout d'abord présenté comme une « production Pierre Braunberger ». Ce n'est que le 19 juillet 1930, soit un peu plus d'un mois après la fondation

³³² Le cinéma du Panthéon, acheté par Braunberger en association avec Yves Allégret et Jean Tarride n'entre pas dans le dispositif.

³³³ Il s'agit d'un autre cousin de Maurice et Marcel Monteux. Pierre Braunberger, *Op.Cit.*, p.77.

³³⁴ Roger Richebé, *Op.Cit.*, p.56. *La Cinématographie Française*, n°606, 14 juin 1930, p.16. Archives Pierre Braunberger, « note récapitulative sur la société des Etablissements Braunberger-Richebé », non datée.

³³⁵ Les salles de Toulouse et Bruxelles comptent respectivement 2600 et 3500 places. Paul-Auguste Harlé, « une année de travail », *La Cinématographie Française*, n°658, 13 juin 1931.

des Etablissements Braunberger-Richebé, que le film, devenu entre temps *L'amour chante*, est estampillé « production Braunberger-Richebé ». Conçu par le seul Pierre Braunberger le film est finalement coproduit par les Etablissements Braunberger-Richebé et une maison de production allemande (Harmonie Film) et tourné dans les studios berlinois de Neubabelsberg durant tout le mois d'août 1930. Le programme de production de la nouvelle firme se veut ambitieux et annonce fièrement pour la saison 1930-1931 « environ vingt films. Tous parlants, bien entendu, et pour lesquels on ne prévoit pas de versions étrangères. »³³⁶. Avant de pouvoir investir ses studios de Billancourt, le duo Braunberger-Richebé produit deux autres films également tournés à Berlin. Le premier, *La femme d'une nuit* de Marcel L'Herbier, n'est pas à proprement parler une initiative des Etablissements Braunberger-Richebé. Produit au départ par la Compagnie Générale de Production Cinématographique de Mario Nalpas et Louis de Carbonnat, le film est tourné en trois langues (français, allemand et italien³³⁷) dans les studios berlinois de Tempelhof et de Neubabelsberg en août 1930, en même temps que *L'amour chante*. Ce n'est semble-t-il qu'à l'issue du tournage et suite aux difficultés financières rencontrées par Mario Nalpas que la production fut reprise par les Etablissements Braunberger-Richebé en coproduction avec la compagnie allemande Länderfilm³³⁸. Le dernier film entrepris outre-Rhin est également une co-production, il s'agit de *L'homme qui assassina* réalisé par Kurt Bernardt. Annoncé dans *La Cinématographie Française* du 23 août comme une réalisation de Max Reinhard, le film est finalement dirigé par Kurt Bernardt pour la version allemande et par Jean Tarride pour la version française. Après une préparation et des essais d'artistes tournés en septembre à Billancourt, le film n'est tourné qu'en décembre 1930 dans les studios berlinois. Entre-temps l'activité de production des Etablissements Braunberger-Richebé s'est développée dans les studios de Billancourt. Dès le mois d'août une série de films est annoncée en préparation dans la presse. Dans leur enthousiasme, les articles mélangent les films produits et les films simplement distribués par la société et annoncent plusieurs projets qui n'ont vraisemblablement pas vu le jour comme une adaptation du roman de Pierre Mac Orlan *Dinah Miami*, un film comique de Mauricet, *L'œil de Maurice*,

³³⁶ Paul-August Harlé, « Braunberger-Richebé, spécialistes du parlant », *La Cinématographie Française*, n°607, 21 juin 1930, p.7.

³³⁷ Marcel L'Herbier était assisté de Fritz Wendhausen pour la version allemande et de Amleto Palermi et Guido Brignone pour la version italienne. Marcel L'Herbier, *La tête qui tourne*, *Op.Cit.*, p.195.

³³⁸ *La Cinématographie Française* du 21 juin 1930 (n°607, p.7) ayant annoncé que le film devait être tourné dans les studios Braunberger-Richebé de Billancourt, on peut supposer que des discussions avaient déjà été engagées à propos de ce film entre la société de Mario Nalpas et Pierre Braunberger. Il n'est par ailleurs pas inutile de rappeler que Mario Nalpas n'est autre que le cousin de Louis Nalpas qui est à cette date administrateur délégué de la société des studios de Billancourt avec qui Pierre Braunberger a passé un accord d'exploitation.

ou une version de *Chotard et Cie* réalisée par Robert Florey avec Raimu dans le rôle titre³³⁹. Au-delà de ces approximations journalistiques, la forte présence des Etablissements Braunberger-Richebé dans la presse révèle un réel dynamisme de la part de la nouvelle société qui réussit à produire pas moins de dix longs-métrages et une douzaine de courts entre août 1930 et décembre 1931, parmi lesquels deux films avec Raimu : *Le blanc et le noir*³⁴⁰ et *Mam'zelle Nitouche*, ou bien encore *La chienne* de Jean Renoir avec Michel Simon et Janie Marèse. Un an après leur fondation, les Etablissements Braunberger-Richebé peuvent ainsi se féliciter dans la presse d'avoir sous contrat une dizaine d'acteurs dont Janie Marèse, Josseline Gaël, Michel Simon, Raimu ou Julien Carette³⁴¹.

• Les nouveaux studios Braunberger-Richebé de Billancourt.

Parallèlement à la mise en chantier des premières productions, les Etablissements Braunberger-Richebé lancent un programme de rénovation des studios de Billancourt et organisent progressivement leurs services. Dès le début du mois de juillet 1930, un contrat est signé avec la société Western Electric dont le matériel doit être installé dans les studios de Billancourt. La nouvelle est annoncée dans la presse et un repas est organisé pour fêter ce qui est présenté alors comme « une nouvelle étape dans la production française »³⁴². Dès le 2 août, un premier article paraît dans *La Cinématographie Française* pour faire le point sur les travaux en cours. A cette date aucun plateau n'est encore équipé, mais les ouvriers de la Société du Matériel Acoustique qui supervise les travaux sont à l'œuvre et l'on espère pouvoir tourner les premiers films parlant avec l'installation définitive dès la fin du mois d'octobre. De construction récente, les studios de Billancourt se prêtent assez bien aux modifications nécessaires au parlant. Les plateaux déjà obscurs sont séparés les uns des autres ce qui facilite les travaux d'insonorisation et entre les installations existantes il reste des espaces vides susceptibles d'accueillir de nouveaux bâtiments. Les principaux aménagements effectués durant la deuxième moitié de l'année 1930, outre l'insonorisation des plateaux, sont liés non seulement à l'enregistrement et la projection de films sonores, mais également à l'augmentation du volume des tournages. La direction des Etablissements

³³⁹ C'est finalement Fernand Charpin qui reprendra le rôle, sous la direction de Jean Renoir en décembre 1932 dans les studios Pathé-Natan de Joinville.

³⁴⁰ C'est Robert Florey qui avait été engagé pour réaliser ce film pour lequel il fut remplacé au bout de quelques semaines de tournage par Marc Allégret son assistant. Pierre Braunberger indique dans ses Mémoires qu'il l'aurait « mis à la porte » parce qu'il avait la prétention de réécrire les dialogues de Sacha Guitry. Pierre Braunberger, *Op.Cit.*, p.79. Il est amusant de noter que Roger Richebé assure lui aussi être responsable, pour des raisons différentes, du renvoi de Robert Florey ! Roger Richebé, *Op.Cit.*, p.70.

³⁴¹ Dossier sur les Etablissements Braunberger-Richebé dans *La Cinématographie Française*, n°658, 13 juin 1931.

³⁴² « Billancourt sera installé en Western Electric », *La Cinématographie Française*, n°610, 12 juillet 1930, p.9.

Braunberger-Richebé fait aménager, comme dans tous les nouveaux studios, des cabines de prise de son, mais également une nouvelle salle de projection sonore permettant d'accueillir une soixantaine de personnes³⁴³. Le studio C, qui mesure à peine 170 m², fait office d'auditorium et est prioritairement réservé aux travaux de synchronisation ou de sonorisation, bien que l'on puisse également y effectuer des prises de vues. Un nouveau bâtiment est construit dans la cour du studio afin d'accueillir de nouvelles salles de montage³⁴⁴. Chacun des trois plateaux dispose de loges, sanitaires, vestiaires pour la figuration et bureaux pour accueillir la production. Un grand hangar est destiné à accueillir les services de décoration (qui comprennent ateliers de menuiserie, peinture, staff, bureau des dessinateurs). Un magasin d'accessoires et un stock de décors sont à la disposition des metteurs en scène ainsi qu'un laboratoire pour développer les essais de films, un atelier de mécanique, un garage et, élément vital pour tout grand studio qui se respecte : un restaurant et un « bar américain » !³⁴⁵ Plus modestes que les grands studios de Joinville ou Saint-Maurice, les studios de Billancourt, rebaptisés « studios Braunberger-Richebé » constituent néanmoins un pôle de production tout à fait opérationnel et le grand studio A, avec ses 500 m² et son équipement sonore et électrique de qualité permet d'accueillir sans difficulté des productions de premier ordre. Bien que le tournage à Billancourt de la première production Braunberger-Richebé, *Les amours de minuit*, n'ait débuté que le 13 octobre 1930, les studios ne sont pas pour autant restés totalement fermés pendant la durée des travaux. En effet, dès le 15 juillet, un contrat est passé avec la société de production de Jacques Haïk pour y tourner un long-métrage sonore : *La ronde des heures* mis en scène par Alexandre Ryder. Un accord intervenu entre les deux sociétés a permis d'installer de manière provisoire le système sonore RCA appartenant aux Etablissements Jacques Haïk dans les studios de Billancourt en attendant que ceux-ci ne soient totalement et définitivement installés avec les appareils Western Electric. Cet accord permet ainsi à Pierre Braunberger de louer les studios à d'autres maisons de production (comme la Star Film qui y réalise *Prison en folie* d'Henry Wulschleger de la mi-août à la mi-septembre) ou d'y faire tourner lui-même quelques courts-métrages sonores comme *Elle veut faire du cinéma* du même Wulschleger.

³⁴³ Descriptif technique des studios de Billancourt publié dans un programme du cinéma Capitole à Marseille, publié le 9 janvier 1931. Archives BNF, collection Rondel, RK 788 (studios France).

³⁴⁴ Une demande de permis de construire pour la salle de projection et les salles de montage est déposée à la mairie de Boulogne-Billancourt le 10 octobre 1930. Archives municipales de Boulogne-Billancourt, classeur n°9, dossier n°17.

³⁴⁵ Programme du Capitole, Op.Cit.

• L'organisation des services³⁴⁶.

Si la société des Etablissements Braunberger-Richebé forme officiellement une seule entité, la division entre les activités de distribution et exploitation d'un côté et de production de l'autre est clairement définie aussi bien géographiquement que dans l'organigramme de la maison. Roger Richebé, entouré de ses collaborateurs marseillais, occupe les locaux de la direction boulevard Haussmann et s'occupe des activités de distribution et d'exploitation, tandis que les studios de Billancourt, siège des services de production sont le domaine réservé de Pierre Braunberger. Ce partage clair et presque étanche des activités aux débuts de leur collaboration est résumé par Roger Richebé qui écrit dans ses Mémoires : « Pierre Braunberger était le seul maître à bord de son navire. [...] Il m'était arrivé naturellement de me rendre au studio, mais par curiosité et assez brièvement »³⁴⁷. Seul le service de la publicité, dirigé par M. Poinot et installé boulevard Haussmann, semble commun aux deux branches d'activité. Chaque secteur paraît avoir son propre service de comptabilité les rapports étant directement transmis au Conseil d'administration et en particulier à Marcel Monteux. A la tête des studios et du service de la production, Pierre Braunberger est assisté de Charles David (qui dirige plus spécifiquement les studios) et Roger Woog et Simon Barstoff tous deux nommés administrateurs de la production. En appui à la direction de la production, il existait apparemment un service littéraire, chargé de lire et de choisir des scénarios, mais il ne semble pas avoir eu beaucoup plus d'impact que celui mis en place chez Pathé³⁴⁸. Le directeur technique historique des studios de Billancourt, Simon Feldman, est reconduit dans ses fonctions. Technicien hors pair, il est unanimement reconnu dans la profession pour l'ingéniosité de ses installations et la qualité de ses aménagements. Figure emblématique du quai du Point du Jour il est la véritable âme du studio aux yeux des décorateurs, opérateurs et ingénieurs du son qui y ont travaillé, mais Pierre Braunberger passe étrangement sous silence son rôle de directeur technique³⁴⁹. Le département des prises de vues est dirigé jusqu'à la fin 1931 par Theodor Sparkuhl, qui est ensuite remplacé

³⁴⁶ Voir l'organigramme en annexe, n°5, figure 3.

³⁴⁷ Roger Richebé, *Op.Cit.*, pp.57-58

³⁴⁸ Ce service, dirigé par M. Belloti était installé au siège social du Boulevard Haussmann. Une annonce publiée dans *La Cinématographie Française*, n°627, 8 novembre 1930, p.30, indique que M. Belloti en personne recevait les auteurs de scénarios tous les mercredi de dix heures à midi ou sur rendez-vous. Jamais mentionné par d'autres sources, il est fort à parier que le « service littéraire » en question était composé du seul Belloti dont la permanence se résumait donc à deux heures par semaine...

³⁴⁹ C'est pourtant lui qui signe la demande de permis de construire adressée à la mairie de Billancourt pour la construction de la salle de projection et des salles de montage le 10 octobre 1930, ce qui confirme l'importance de son rôle dans l'organisation et le développement des studios.

par Henri Champion. Pierre Braunberger l'a probablement rencontré dans sur le tournage de *La route est belle*, Sparkuhl étant alors sous contrat avec la British International Picture, dans les studios d'Elstree. Il arrive à Billancourt en octobre 1930 où il assure les prises de vues du premier long-métrage produit par la firme dans ses nouveaux studios sonores : *Amours de minuit*. Roger Hubert est engagé à ses côtés et le duo ainsi formé assurera les prises de vues de toutes les productions Braunberger-Richebé jusqu'au départ du chef opérateur allemand pour les Etats-Unis en décembre 1931. La direction du département son est assurée par le britannique Dennis F. Scanlan. Cet ancien ingénieur de la BBC avait été chargé par la British international Pictures de superviser les travaux d'insonorisation et la mise en place des appareils de prise de son de ses studios d'Elstree au printemps 1929. C'est probablement dans ces mêmes studios que Pierre Braunberger a également fait sa connaissance à l'automne 1929³⁵⁰, bien qu'il n'évoque pas ce personnage dans ses Mémoires³⁵¹. Les ingénieurs du son Marcel Courmes (parfois auréolé du titre de « directeur artistique »³⁵²), Robert Bugnon et bientôt Joseph de Bretagne, font également partie des équipes du studio. Le service du montage est confié à Jean Mamy, quant au service de décoration il est dirigé à partir de janvier 1931 par Gabriel Scognamillo, jeune décorateur âgé d'à peine 25 ans et qui semble avoir fait ses premières armes dans les studios de Billancourt sur quelques courts-métrages produits par Braunberger et Richebé avant de réaliser le décor du premier film sonore de Renoir : *On purge bébé*³⁵³. Les assistants-réalisateurs Marc et Yves Allégret, Jean Tarride, Claude Heymann et Pierre Schwab viennent compléter les équipes du quai du Point du Jour. Bien que nous ne disposions d'aucun chiffre fiable et précis sur les effectifs du studio, *La Cinématographie Française* du 13 juin 1931 évoque « une centaine de personnes employées comme électriciens, menuisiers, machinistes, peintres, mécaniciens, projectionnistes » ce qui, au vu des installations, ne semble pas exagéré. Ce qui frappe dans cette organisation des services de production c'est avant tout la jeunesse des équipes. A 36 ans et avec déjà une soixantaine de films à son actif, Theodor Sparkuhl fait figure de vétéran, la majorité des réalisateurs et techniciens ayant tous en 1930 entre 25 et 30 ans³⁵⁴. Les nouveaux studios de Billancourt où relations de travail et d'amitié semblent étroitement liées apparaissent aux yeux des observateurs comme un laboratoire bouillonnant dans lequel une nouvelle génération d'artistes et de

³⁵⁰ Il est crédité comme ingénieur du son du film de Robert Florey *Le route est belle* dans le catalogue des films de Raymond Chirat, mais l'information n'est pas confirmée par d'autres sources. Maurice Bessy et Raymond Chirat, *Histoire du cinéma français – encyclopédie des films 1929-1934*, Paris, Editions Pygmalion 1995.

³⁵¹ Patricia Warren, *British Film Studios, an illustrated history*, London, B.T. Batsford Ltd, 1995, pp.65-66.

³⁵² *La Cinématographie Française*, 13 juin 1931 *Op.Cit.*

³⁵³ Le jeune Gabriel Scognamillo sera remplacé en 1934 par Robert Gys.

³⁵⁴ Claude Heymann (23 ans), Gabriel Scognamillo (24 ans), Yves Allégret (25 ans), Roger Hubert (27 ans), Jean Mamy (28 ans), Jean Tarride et Pierre Schwab (29 ans), Marc Allégret et Robert Florey (30 ans).

techniciens est en train d'éclorre. Henri Alekan y apprend les rudiments du métier sous l'égide de Roger Hubert, son aîné de six ans ! On y croise Jean Renoir et la petite bande des surréalistes. Denise Batcheff³⁵⁵ y fait ses débuts de monteuse sur le film *Les Amours de minuits* dans lequel joue son mari Pierre. Yves Allégret y devient l'assistant de son frère Marc qui réalise plusieurs courts-métrages et assure temporairement le rôle de « directeur artistique » du studio. Les organigrammes publiés dans la presse paraissent davantage destinés à rassurer les producteurs - en donnant une image de rigueur et de sérieux à cette nouvelle équipe - qu'ils n'illustrent une réalité figée. Le désir d'apprendre, d'expérimenter et de découvrir toutes les facettes d'une technique cinématographique en pleine mutation conduit en effet le personnel du studio à exercer souvent plusieurs fonctions. Passant du montage à la réalisation d'un court-métrage, d'un rôle d'assistant à celui de directeur artistique du studio, sans s'interdire de faire de la figuration si les besoins de la production l'exigent, les jeunes techniciens de Billancourt font flèche de tout bois. Contrairement aux studios des grandes maisons Pathé ou Gaumont dans lesquels les nouveaux venus dans le métier doivent composer avec des hiérarchies, convenances et habitudes souvent profondément ancrées, l'organisation des studios de Billancourt semble s'affranchir de tout protocole superflu. Roger Richebé, pour qui le milieu de la production et des studios est alors totalement inconnu découvre avec curiosité ce « monde sympathique et passionné par la grande aventure du cinéma »³⁵⁶. Denise Tual se souvient quant à elle de ses débuts de monteuse à Billancourt comme d'une période « gaie, riche et facile » :

*La préparation et le tournage des films s'effectuaient dans la joie, dans l'enthousiasme, personne ne se prenant très au sérieux. On ne rencontrait que des visages souriants, tous étaient conscients de leur chance d'exercer un métier qu'ils apprenaient avec passion, travaillant souvent dix-huit d'heures d'affilée si c'était nécessaire. Rien de sinistre comme ces êtres hagards que l'on croise aujourd'hui dans les mêmes studios*³⁵⁷.

Mais la jeunesse et l'inexpérience de ses principaux collaborateurs, n'empêchent pas les studios Braunberger-Richebé de s'imposer rapidement dans le paysage cinématographique français pour devenir un des hauts-lieux de la nouvelle production parlante française.

³⁵⁵ , Denise Bacheff (née Piazza), épouse le comédien Pierre Batcheff en 1929. Après le décès de se dernier en 1932, elle se remarie avec Roland Tual et prend le nom de Denise Tual.

³⁵⁶ Roger Richebé, *Op.Cit.*, p.59.

³⁵⁷ Denise Tual, *Le temps dévoré*, Paris, ed. Fayard, 1980, p.79.

2.2.2 Jacques Haïk intensifie sa production et construit de nouveaux studios à Courbevoie

Si le nom de Jacques Haïk évoque avant tout le projet pharaonique du Rex, cinéma de 3 300 places inauguré le 8 décembre 1932, l'histoire de sa première société³⁵⁸, les Etablissements Jacques Haïk, reste largement méconnue. Malgré une activité de premier ordre dans le domaine de la distribution comme de la production au début des années 1930, la société des Etablissements Jacques Haïk a laissé paradoxalement peu de traces dans les archives³⁵⁹. Pourtant l'importateur exclusif des films de la Warner, de la Columbia ou d'Universal, qui fit découvrir les premiers films de Chaplin au public français fut le seul producteur indépendant à construire de toutes pièces un studio pour la production de films parlants en 1929.

• Le passage au parlant : un tournant dans l'activité des Etablissements Jacques Haïk.

Au moment où la production française semble se réveiller et basculer résolument dans l'ère du cinéma sonore et parlant, Jacques Haïk est loin d'être inconnu des milieux cinématographiques, ni même du grand public. Après avoir monté à vingt ans une société d'importation de films américains (la Western Import Cie) il se lance dans la production dès 1924 en fondant la société des Etablissements Jacques Haïk et produit une dizaine de films muets entre 1924 et 1929. Il collabore dès cette période avec les réalisateurs Alexandre Ryder et Jean Kemm auxquels il confiera plusieurs réalisations parlantes par la suite. Si la société des Etablissements Jacques Haïk n'est pas née avec le film parlant, les années 1929-1930 constituent néanmoins un tournant dans son développement. C'est à cette période que Jacques Haïk décide d'élargir son domaine d'activité en se lançant dans l'exploitation. Il rachète en 1929 la salle de music-hall de l'Olympia sur les grands boulevards et l'équipe pour le parlant. Il élargira peu à peu son réseau de salles en faisant l'acquisition de plusieurs cinémas prestigieux comme le Colisée sur les Champs-Élysées, L'Empire à Nancy ou le Paris-Palace à Nice, avant de mettre en chantier le « cinéma atmosphérique » du Rex, boulevard Bonne Nouvelle. Au même moment il entreprend la construction d'un studio à

³⁵⁸ Après la faillite de cette dernière, Jacques Haïk fonde, en avril 1934, une seconde société de production : *Les films Régent*.

³⁵⁹ Une grande partie de ses archives ont été perdues pendant la guerre, son appartement de l'avenue Marceau ayant été pillé alors que Jacques Haïk, poursuivit pour ses origines juives et la production d'un pamphlet anti-nazi (*Après mein kampf, mes crimes d'Alexandre Ryder*), avait fuit en Tunisie.

Courbevoie, rue Armand Silvestre, non loin de ses bureaux des Champs-Élysées et met en œuvre un ambitieux programme de production qui lui permet à la fin de l'année 1930 d'afficher un palmarès de dix films parlants, se plaçant ainsi immédiatement derrière le groupe Pathé-Natan³⁶⁰.

Tout comme le duo Braunberger-Richebé, Jacques Haïk appartient à cette nouvelle génération de trentenaires qui se lance avec détermination dans l'aventure du parlant. Sans attendre la fin des travaux de construction de ses studios, il coproduit un premier film parlant, *Atlantis* réalisé par Jean Kemm dans les studios d'Elstree au nord de Londres³⁶¹. Puis enchaîne avec la version française d'un film britannique de Leslie Hiscott, *Le mystère de la villa rose* de René Hervil et Louis Mercanton tourné en octobre 1929 dans les studios de Twickenham³⁶². Alors que cette dernière production est encore en cours, le 1^{er} octobre 1929, il inaugure ses nouveaux studios de Courbevoie par le tournage de *La ronde des heures* d'Alexandre Ryder, avec le chanteur d'opérette André Baugé également vedette de *La route est belle* produit au même moment par les Etablissements Braunberger-Richebé³⁶³. Il semble qu'un différend se soit élevé entre André Baugé, Pierre Braunberger et Jacques Haïk, sans que la presse n'en révèle la nature exacte, mais dont l'importance suffit à interrompre le film d'Alexandre Ryder³⁶⁴. Le tournage de *La route est belle* a-t-il été retardé par les prises de vues de *La ronde des heures* ? Jacques Haïk, ignorait-il l'engagement d'André Baugé par son concurrent direct Pierre Braunberger ? Quoi qu'il en soit, la production est interrompue avant la fin du tournage. Sans plus attendre Jacques Haïk entreprend alors la réalisation d'un second film, *Le Défenseur* réalisé par le même Alexandre Ryder et dont le tournage débute à Courbevoie le 20 janvier 1930. Mais la fatalité semble s'acharner sur les Etablissements Jacques Haïk puisque dans l'après-midi du 6 février le tournage du *Défenseur* est interrompu par un violent incendie qui en moins d'un quart d'heure détruit entièrement les 1 000 m² de bâtiments qui composent le studio. Le montant des dégâts est estimé à plus de quatre millions de francs et il faudra attendre une

³⁶⁰ Grand dossier sur la production française, *La Cinématographie Française*, n°634, 27 décembre 1930, p.42.

³⁶¹ Le film, réalisé en trois versions (anglais, allemand et français) est sorti en novembre 1929 à Paris. C'est le réalisateur britannique E.A. Dupont qui supervise l'ensemble du film, Jean Kemm étant chargé de réaliser la version française.

³⁶² Patricia Warren, *Op.Cit.*, p.166. et *La Cinématographie Française*, n°581, 21 décembre 1929, p.76.

³⁶³ Si l'on en croit la presse et les différents témoignages, les deux tournages commencent au même moment à quelques jours près, l'un à Courbevoie, l'autre aux studios d'Elstree. Mais tandis que le tournage de *La route est belle* est achevé en 17 jours d'après *La Cinématographie Française*, n°576, 16 novembre 1929, p.11. (Pierre Braunberger indique pour sa part que la copie standard du film était prête le 15 novembre 1929, Pierre Braunberger, *Op.Cit.*, p.67), *La ronde des heures* s'étale sur plusieurs mois. On peut donc tout à fait imaginer qu'André Baugé ait enchaîné les deux tournages.

³⁶⁴ La production du film reprend en juillet 1930 dans les studios de Billancourt après qu'un jugement ait été rendu, obligeant André Baugé et Pierre Braunberger à « réparer le préjudice important qu'ils causèrent aux Etablissements Jacques Haïk ». « Un différend réglé », *La Cinématographie Française*, n°608, 28 juin 1930, p.25

année avant de pouvoir reprendre la production à Courbevoie. Malgré cette série de revers et un lourd handicap financier et technique, Jacques Haïk semble déterminé à poursuivre sa production de films parlants français et l'année 1930 se révèle particulièrement intense. Un mois après l'incendie de Courbevoie, le tournage du *Défenseur* reprend dans les studios Gaumont des Buttes Chaumont, suivi de *La douceur d'aimer* et d'*Azaïs* de René Hervil également tournés chez Gaumont. En juillet 1930, après avoir réglé le conflit qui l'opposait à Pierre Braunberger et André Bauge, Haïk reprend le tournage de *La ronde des heures* dans les studios de Billancourt. Désireux d'augmenter sa production il tire profit de ses nombreux contacts outre-Manche pour mettre en chantier pas moins de trois films dans les studios britanniques durant l'année 1930. Le premier *Nos maîtres les domestiques* de Hewitt C. Grantham-Hayes tourné dans les studios de Twickenham en avril 1930, est le seul qui soit entièrement conçu et produit par les Etablissements Jacques Haïk. Les deux autres films sont des versions françaises de films britanniques réalisés dans les studios de Twickenham (*La maison de la flèche* d'Henri Fescourt, tourné en janvier³⁶⁵) ou d'Elstree (*Hai Tang* de Jean Kemm, tourné en mai et juin³⁶⁶). Au terme de l'année 1930 ce sont pas moins de huit longs et quatre courts-métrages, tous parlants, qui sont produits par les Etablissements Jacques Haïk, ce qui en fait une des premières maisons de production française en ce début de décennie. Après une année de travaux, les studios de Courbevoie rouvrent leurs portes en février 1931 et la production s'intensifie encore. Six longs-métrages sont tournés dans les studios de la rue Armand Silvestre durant l'année 1931 tandis que les coproductions se multiplient, toujours avec les Britanniques (*Black Coffee* de Leslie Hiscott tourné à Twickenham), mais également les Allemands (*un Caprice de la Pompadour* de Joë Hammam tourné à Berlin) ainsi qu'avec les studios de la Svensk Filmindustri de Stockholm (*Serment* et *Service de nuit* d'Henri Fescourt, *Mon cœur et ses millions* d'André Berthomieu³⁶⁷). Avec l'avènement du parlant Jacques Haïk s'impose véritablement comme un des animateurs les plus en vue de la production cinématographique française et ses activités de distributeur et d'exploitant lui permettent

³⁶⁵ Les versions anglaises de ces deux films sont réalisées par Leslie Hiscott.

³⁶⁶ Il s'agit d'une coproduction tournée en trois versions : française, allemande et anglaise. La version anglaise est réalisée par Walter Summers et la version allemande par Richard Eichberg.

³⁶⁷ Un doute subsiste sur l'identité du réalisateur de *Mon cœur et ses millions* avec Jules Berry. En effet, le film est parfois attribué à André Berthomieu parfois à Modeste Arveyres. D'après Jean-Marie Bonnaïous (directeur des Films Régent – archives Jacques Haïk) le film aurait été réalisé par le compositeur marseillais Marc Berthomieu (qui n'en signe pourtant pas la musique, attribuée à Henri Verdun). La bande annonce du film entretient le mystère puisque dans sa présentation du film au spectateur, Jules Berry s'apprête à citer le nom de son metteur en scène puis se ravise au dernier moment indiquant « Mon metteur en scène, Monsieur... ah non, il ne veut pas que je parle de lui. C'est un metteur en scène remarquable, mais c'est l'homme le plus modeste que j'ai rencontré ». A moins que cette déclaration n'accrédite la thèse d'une réalisation signée : Modeste Arveyres, qui porterait alors parfaitement son prénom.

de s'offrir une publicité pleine page en couleur en couverture de *La Cinématographie Française* du 20 février 1932 et d'annoncer fièrement : « Les spectateurs ayant vu des films Jacques Haïk durant le mois de janvier 1932 rempliraient 3000 transatlantiques »³⁶⁸ ! L'importance de la société des Etablissements Jacques Haïk ne doit donc pas être évaluée à l'aune de ses seuls studios de Courbevoie qui, bien que modestes, constituent un pôle d'activité non négligeable au début des années 1930.

• Organisation des services de production et des studios de Courbevoie³⁶⁹.

Les informations concernant le premier studio construit par Jacques Haïk rue Armand Silvestre et qui brûla en février 1930 sont presque inexistantes. Le 11 mai 1929, dans un court article intitulé « deux nouveaux studios sont en construction à Paris », *La Cinématographie Française* se contente d'indiquer :

*De longs pourparlers avaient été engagés entre les Etablissements Jacques Haïk et les Studios Réunis. Mais Monsieur Haïk voulant travailler en toute indépendance a repris la construction du studio de Courbevoie dont les travaux avaient été suspendus. M. Haïk spécialisera également ce nouveau studio pour les prises de vues de films sonores*³⁷⁰.

Quelle était la nature des pourparlers entre Jacques Haïk et les Studios Réunis ? Le jeune producteur a-t-il un temps envisagé de louer les studios d'Epinau ou de la rue Francœur alors exploités par ces derniers ? Rien ne permet en l'état de mes recherches de l'indiquer. Je ne connais pas davantage la date de début des travaux de construction ni les raisons de leur interruption. Les studios avaient-ils été conçus pour le muet ou bien directement pour le parlant ? Autant de questions qui restent à ce jour en suspens. Les travaux semblent toutefois bien engagés puisque les premiers essais sonores ont lieu dès le mois d'août 1929. Il s'agit de quelques courtes bandes qualifiées « d'attractions sonores » destinées à passer en première partie et mettant en scène des artistes de music-hall et un orchestre de jazz. *La Cinématographie Française* du 31 août 1929 indique que le studio dispose alors de deux plateaux (dont seul le plus grand est insonorisé³⁷¹), deux salles de sonorisation et plusieurs salles de projection. Construits sur un terrain relativement petit (1 000 m²

³⁶⁸ *La Cinématographie Française*, n°694, 20 février 1932.

³⁶⁹ Voir l'organigramme en annexe, n°5, figure 6.

³⁷⁰ « Deux nouveaux studios sont en construction à Paris », *La Cinématographie Française*, n°549, 11 mai 1929, p.13.

³⁷¹ L'insonorisation du deuxième studio (initialement prévue à l'automne 1929) prend du retard et ne sera finalement pas réalisée avant l'incendie du 6 février 1930.

environ), les installations sont conçues de manière verticale. Au rez-de-chaussée on trouve un grand plateau d'environ 540 m² tandis qu'au premier étage se situent la cabine du son ainsi qu'un petit studio de 400 m², qui ne semble pas avoir véritablement servi avant l'incendie de février 1930. Le premier dispositif sonore semble assez rudimentaire et se compose d'un seul « appareil de prise de vues ordinaire enfermé dans une cage de verre » et d'un appareil de prise de son « Cinévox-Haïk ». Ce procédé sur lequel les Etablissements Jacques Haïk travaillent depuis la fin de l'année 1928, si l'on en croit *La Cinématographie Française*, ne semble pas donner entièrement satisfaction. De fait, après plusieurs mois de tâtonnements et d'essais techniques *La ronde des heures*, premier long-métrage sonore tourné dans les studios de Courbevoie, sera finalement enregistré avec le procédé américain RCA ; procédé avec lequel seront équipés les nouveaux studios reconstruits après l'incendie. Jacques Haïk n'abandonne cependant pas toute velléité d'indépendance technologique, puisque les nouveaux studios sont équipés de deux types d'appareils : RCA-photophone et Cinévox-Haïk.

Tirant les leçons de l'incendie de février 1930, les nouvelles installations, inaugurées le 2 février 1931 avec le premier tour de manivelle de *Gagne ta vie* d'André Berthomieu, mettent l'accent sur le confort et la sécurité. Cette préoccupation se traduit d'une part dans le choix des matériaux, présentés comme « absolument incombustibles »³⁷², la qualité du dispositif d'insonorisation, mais également dans l'organisation des espaces de travail. En effet, tous les services considérés comme bruyants ou dangereux sont installés dans un bâtiment séparé des plateaux afin de ne pas perturber les tournages sonores et de limiter la propagation d'un éventuel incendie. La menuiserie, le magasin de décors, le dépôt de films ainsi que les salles de montages sont ainsi consignées à l'opposé des plateaux. Les installations électriques sont également l'objet de tous les soins, chaque tableau de distribution étant totalement blindé de manière à éviter tout départ d'incendie. Enfin le système d'aération qui semblait très rudimentaire dans la première installation (« après chaque prise de vues et d'enregistrement de sons, on ouvre la porte du théâtre, dont on renouvelle l'air à l'aide d'un puissant ventilateur » remarquait Louis Saurel dans *L'Intransigeant* en septembre 1929³⁷³) fait l'objet de tous les soins après la reconstruction :

La ventilation, trop souvent négligée dans les studios actuels a été ici, au contraire, l'objet d'une étude complète. De larges gaines passant dans l'épaisseur des murs vont prendre l'air à 20 mètres au dessus du sol et l'amènent sur le plateau, tandis qu'un puissant ventilateur extrait l'air chaud à

³⁷² « Les studios Haïk à Courbevoie », *La Cinématographie Française*, n°634, 27 décembre 1930, p.145.

³⁷³ Louis Saurel, « L'aménagement d'un studio parlant français », *L'intransigeant*, 27 septembre 1929, p.7.

la partie supérieure du studio. L'hiver, une batterie de chauffage est mise dans le circuit et l'air peut soit circuler en circuit fermé, soit être renouvelé en proportions utiles³⁷⁴.

Avec un grand plateau de trente mètres par dix-huit et un plus petit de forme carrée (vingt mètres par vingt³⁷⁵) situé à l'étage, une piscine de huit mètres par onze, un service de décoration complet (avec ateliers de menuiserie, mécanique, peinture staff, magasin de décors, costumes et accessoires) des salles de montages, loges, bureaux pour la production et des ateliers d'entretien pour le matériel de prise de vues et de sons, les nouveaux studios de Courbevoie proposent sur un espace restreint un dispositif complet et fonctionnel.

Une équipe d'ingénieurs et de techniciens est composée dès la fin de l'année 1929 afin d'assurer le bon fonctionnement de tous les services de production. La direction générale des Etablissements Jacques Haïk, établie 63, avenue des champs-Élysées est assurée par Jacques Haïk et un certain J. Husco. Les services généraux comprennent : la direction des services financiers (assurée par M. Pillet), le service de publicité (dirigé par M. Mazedier) et le service de l'édition (M. Paroldi). Le reste des activités est réparti en trois branches : service de la production, service de la location, service de la distribution. A la tête du studio, Maurice Château, ancien directeur des studios de l'avenue Gallieni fait office de directeur administratif mais également de directeur technique du studio. C'est lui qui reçoit la presse, supervise tous les travaux, décide des aménagements techniques à apporter et dialogue avec la direction générale. A partir de 1932, alors que la production Haïk faiblit et que le studio s'ouvre à la location, c'est également lui qui est chargé des relations avec les producteurs indépendants qui s'installent à Courbevoie. Le service de la production est dirigé par Ernest Wettstein, assisté du producteur suédois Sven Nygren ; André Dugès faisant office de directeur artistique de la production. En ce qui concerne les services du studio à proprement parler les effectifs ne sont pas très importants. Jean D'Eaubonne dirige le service décoration, le service des prises de sons est dirigé par les ingénieurs Michel Picot et Henri Charolais, celui des prises de vues par l'opérateur Amédée Morin. Enfin la régie générale est assurée par M. Broust, qui sera remplacé à partir de 1933 par Charles Delaume. Concernant les artistes et techniciens sous contrat, les Etablissements Jacques

³⁷⁴ « Les studios Haïk à Courbevoie », *Op.Cit.*, p.146.

³⁷⁵ Il s'agit des dimensions données par Lucien Aguetand en 1939 (archives de la Cinémathèque Française, fonds Lucien Aguetand 171 B10 *Op.Cit.*), ce studio n'étant évoqué en 1931 que sous le terme générique de « petit studio » sans que ses dimensions ne soient jamais précisées. Par ailleurs, il ne semble pas qu'il ait été utilisé autrement que comme studio d'appoint. En effet, les studios de Courbevoie n'ont jamais accueilli simultanément deux tournages.

Haïk se félicite au mois de décembre 1930 de compter parmi leurs metteurs en scène Henri Fescourt, André Berthomieu, Jean Kemm et René Hervil ainsi que deux scénaristes : Pierre Maudru et Henri Falk et cinq assistants et régisseurs : Charles de Savoye, Maurice de Morlhon, Fernand Tannière, Maurice Isolery et Raymond Turgy³⁷⁶.

Plus modestes que les studios Braunberger-Richebé de Billancourt, les studios Jacques Haïk de la rue Armand Silvestre représentent néanmoins un outil de production solide et bien organisé. Sans commune mesure avec les grands studios de Joinville ou Saint-Maurice, véritables ruches accueillant parfois jusqu'à quatre ou cinq tournages simultanés, les studios de Courbevoie pourraient davantage être comparés à un atelier bien équipé dans lequel chaque film est porté par une équipe réduite et néanmoins fonctionnelle. Cette organisation artisanale mais solide permettra au studio de poursuivre son activité malgré l'arrêt de la production des Etablissements Jacques Haïk. Les studios seront ainsi exploités jusqu'à la guerre sous le nom de « studios de Courbevoie » puis de « Studios de la Seine ».

2.3 Les Allemands s'installent à Epinay et les Américains à Saint-Maurice

Enfin, pour achever ce panorama des nouvelles structures de production qui émergent ou se développent au moment du passage au parlant, il convient d'évoquer l'implantation en France de deux firmes étrangères dont le rôle est prépondérant dans l'organisation des studios français. A quelques mois d'intervalle, la société germano-hollandaise Tobis et la société américaine Paramount décident d'implanter un de leurs centres de production dans la proche banlieue parisienne. S'il s'agit pour ces deux sociétés de produire des films parlants, la Tobis se concentre sur la production de versions françaises, tandis que la Paramount entend réaliser des films en versions multiples destinés à l'ensemble du marché européen. C'est à Epinay, dans les anciens studios de Joseph Menchen que la société Tobis s'installe dès le mois de mars 1929, tandis que la Paramount porte son dévolu sur les modestes studios de Saint-Maurice dans lesquels elle entreprend d'importants travaux à partir du mois de janvier 1930. Bien que les deux sociétés n'aient pas les mêmes ambitions,

³⁷⁶ *Le tout-cinéma*, édition 1931, p.. *Le tout-cinéma*, édition 1934, p. . »Les studios Haïk de Courbevoie », *La Cinématographie Française*, n°, 28 février 1931

que ni le volume de leur production, ni l'importance de leurs studios ne soient comparables, elles ont tout de même en commun le fait d'avoir beaucoup pesé et influencé le modèle d'organisation des studios français en ce début de décennie. Si les studios Tobis constituent une référence du point de vue de la maîtrise technique du son, les studios de la Paramount à Saint-Maurice, s'imposent rapidement comme un modèle culturel pour les autres studios comme pour le grand public.

2.3.1 Les Films sonores Tobis équipent le premier studio parlant de France

Le 2 mars 1929, alors que l'industrie cinématographique française vient de découvrir *Le chanteur de Jazz*, projeté à l'Aubert-Palace en janvier, et semble en proie aux plus grands doutes quant à son avenir, un court entrefilet publié dans *La Cinématographie Française* annonce que « La société Tobis a loué pour un an le studio Menchen et commence les travaux d'équipement pour la réalisation de films sonores »³⁷⁷. La nouvelle ne semble pas susciter beaucoup de réaction et le nom de la société allemande pas plus que les conditions de son installation à Epinay n'éveillent la curiosité des journalistes. Ce n'est véritablement qu'en septembre 1929, alors que la firme annonce avoir engagé René Clair et que son frère Henri Chomette commence le tournage du *Requin*, premier long-métrage entièrement sonore entrepris dans les studios de la rue du Mont, que l'importance de la nouvelle éclate au grand jour. En quelques mois, les anciens studios Menchen ont été transformés pour devenir le centre de production techniquement le plus performant de France et la presse semble hésiter entre admiration et amertume face à la réussite allemande :

Dans l'actuelle course au film parlant de langue française à laquelle s'époumonent actuellement nos firmes de production les plus entreprenantes, la première prête aura été la Tobis, filiale française de la grande firme allemande. Tandis que Jacques Haïk improvisait un minuscule studio à Asnières³⁷⁸, tandis que Gaumont tâtonnait encore et que les studios de Joinville et de la rue Francœur hésitaient sur l'appareillage à adopter, la société Tobis, dès avril

³⁷⁷ Lucie Derain, « Courrier des studios », *La Cinématographie Française*, n°539, 2 mars 1929, p.32.

³⁷⁸ Il s'agit en réalité du studio de Courbevoie, construit dans le lieu-dit Bécon-les-Bruyères qui se situe à cheval sur les communes de Courbevoie, Bois-Colombe et Asnières.

dernier prenait possession de l'ancien studio Menchen-Eclair à Epinay et, en quelques mois en faisait la plus moderne des installations du genre³⁷⁹.

• Une technologie allemande au secours de la production française ?

Que représente la société Tobis en avril 1929 et pour quelles raisons s'installe-t-elle à Epinay-sur-Seine³⁸⁰ ? Fondée en août 1928, la Tonbild-Syndikat A.G, abrégée en Tobis, est une association d'industriels allemands qui se sont rapprochés afin de mettre en commun leurs savoir-faire techniques et leurs brevets en matière de procédés sonores. Financés par des capitaux allemands, mais également suisses et hollandais, la Tobis a rapidement cherché à développer son influence sur un vaste territoire en imposant très tôt ses brevets pour contrer l'influence américaine qui s'exerce alors en Allemagne comme en France. Pour renforcer ses positions, elle lance un programme de production et passe une série d'accords avec des producteurs (notamment avec la puissante UFA) mais également avec un important syndicat d'exploitants : la Deutsches Lichtspiel Syndikat, qui regroupe en octobre 1928 environ 800 propriétaires de salles à travers tout le territoire. Enfin, au terme d'une année de rivalités, la Tobis signe un accord avec son principal concurrent en matière de fabrication d'appareils : la société Klangfilm. Lorsqu'elle décide de s'implanter à Paris, la société Tobis est donc en pleine expansion mais avec seulement une quinzaine de courts-métrages à son actif, elle reste largement inconnue du grand public³⁸¹. Afin de conquérir le marché français, la Tobis doit pouvoir présenter des films parlants français pour faire valoir la qualité technique de ses appareils et c'est dans ce but qu'elle décide d'installer un centre de production à Paris. C'est le 22 février 1929 qu'est fondée la Société des Films Sonores Tobis, société de production dont le capital initial de 100 000 frs est rapidement porté à 10 millions de francs. Parallèlement est fondée une agence de distribution, qui prend le nom de Filmsonor. Quelques semaines plus tard, la société, dont le siège est installée au numéro 44 de l'avenue des Champs-Élysées, signe avec Charles Jourjon un bail locatif de 8 ans et

³⁷⁹ « Visite aux studios Tobis », *Cinéma*, 1^{er} décembre 1929, archives BNF, collection Rondel, dossier RK 788.

³⁸⁰ Concernant l'histoire de la Tobis, voir Jan Distelmeyer, *Tonfilmfrieden / Tonfilmkrieg, die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern*, ed. Text + Kritik, 2003. Voir également, *Le courrier cinématographique*, n°35, 30 août 1930 étude de 1930 établie par la Société d'Etudes et d'Informations économiques ainsi que le compte rendu de la Ufa-konvention de 1930, publiée dans *Ciné-Journal*, n°1096, 29 août 1930.

³⁸¹ Je n'ai recensé que quatorze films produits en Allemagne par la Tobis au moment où elle s'installe en France, le plus long, *La mélodie du monde* de Walter Ruttmann dure quarante minutes, les plus courts ne dépassant pas deux à trois minutes. Parmi les réalisateurs de ces courts-métrages on retrouve les noms de Paul-Peter Brauer et Frank Clifford qui joueront un rôle important dans la filiale française de la Tobis à Epinay. Le 26 février 1929, une sélection de quelques courts-métrages sonores produits par la Tobis aurait été présentée au cinéma Apollo mais nous n'avons pas le détail du programme. Jan Distelmeyer, *Op.Cit.*, p.40.

prend officiellement possession des studios Menchen de la rue du Mont où elle entame immédiatement une série d'importants travaux en vue de leur transformation en studios sonores.

• Des studios tout neufs...

Comme indiqué dans le premier chapitre, les studios de la rue du Mont en 1929 sont bien loin de l'archétype du studio moderne et performant facilement adaptable pour le parlant. Composés d'un vaste studio vitré, d'un atelier de décoration et d'un magasin de stockage de décors, le tout adossé à un ancien pavillon ayant servi de maison de retraite, rien ne semble destiner l'ancien studio Menchen à devenir le premier studio parlant de France ! Comme l'écrit Abel-Pierre Richard dans sa présentation du nouveau studio en septembre 1929 :

Le studio Menchen qui avait été construit il y a une vingtaine d'années par l'ingénieur germano-américain Menchen, n'était plus à la hauteur des studios modernes et ne pouvait concurrencer en aucun point les installations plus récentes des studios Francœur et de ceux des Cinéromans³⁸².

Les travaux entrepris entre avril et septembre 1929 se révèlent donc assez importants³⁸³. Il s'agit dans un premier temps d'insonoriser le grand plateau de 800 m² (³⁸⁴). Les vitres de la toiture sont remplacées par des plaques d'éverite³⁸⁵, tandis que les murs ont été entièrement doublés par deux couches de bois entre lesquelles on a glissé du liège. Afin d'améliorer l'isolation sur le côté ouest du studio, donnant sur le boulevard de Gennevilliers³⁸⁶ très passant, un petit bâtiment servant de réserve pour le matériel électrique a été construit avec une double paroi de briques pleines. L'armature de la toiture du grand studio a également été entièrement remplacée afin de supporter le poids de l'important matériel électrique destiné à y être suspendu. Pour faciliter la mise en place des

³⁸² Abel-Pierre Richard, « L'organisation technique des films sonores Tobis », *La Cinématographie Française*, supplément *Technique et Matériel*, n°569, 28 septembre 1929, p.I.

³⁸³ Les informations concernant les travaux entrepris par la société Tobis dans les studios Menchen sont essentiellement tirées de deux articles, celui d'Abel-Pierre Richard, directeur technique des studios publié dans *La Cinématographie Française* du 28 septembre 1929 et celui publié dans *Cinéa* du 1^{er} décembre 1929, tous deux déjà cités.

³⁸⁴ Les dimensions du grand studio oscillent selon les sources entre 665 m² (Lucien Aguetand, archives de la Cinémathèque Française, *Op.Cit.*) et 880 m² (article de *Cinéa*, *Op.Cit.* et article d'A-P. Richard, « L'organisation des films sonores Tobis », *Op.Cit.*, p.II.).

³⁸⁵ L'éverite (comme le fibrociment) est le nom commercial d'un matériau fabriqué avec un mélange de ciment et d'amiante avec lequel on construisait plaques ondulées, ardoises, tuyaux et gaines, largement utilisés dans la construction des bâtiments à usage industriel.

³⁸⁶ Aujourd'hui « avenue du 8 juin 1940 ».

projecteurs, des ponts roulants équipés de trains de plafonniers ont par ailleurs été installés. Dans l'ancien magasin de décors, construit en 1924, la Tobis aménage un second studio de dimensions plus modestes³⁸⁷. Mesurant dix-huit mètres par douze il ne dispose d'une hauteur sous plafond que de cinq mètres cinquante (contre huit mètres cinquante pour le grand) et l'installation des projecteurs se fait à l'aide d'un simple grill placé à une distance suffisante du plafond pour permettre aux ouvriers de se déplacer aisément dessus. Ce petit studio dispose en outre, sur un des côtés, d'une galerie fixe sur laquelle sont installés des projecteurs pouvant être déplacés sur des rails ainsi que quarante plafonniers fixes pour un éclairage zénithal du plateau et quatre tableaux de lampes disposés sur les murs du studio. Tous ces projecteurs peuvent être commandés du sol par un tableau électrique. Entre les deux studios une salle pour les opérateurs a été installée au rez-de-chaussée, ainsi qu'une vaste cabine du son à l'étage, donnant simultanément sur les deux studios. Toujours au premier étage, on trouve une salle de synchronisation équipée en matériel Tobis-Klangfilm et deux chambres d'écoute, chacun de ses espaces étant construit avec des doubles parois de façon à minimiser les nuisances sonores extérieures. Dans le prolongement du petit studio une salle de projection d'une capacité de cent spectateurs a été aménagée, la cabine de projection de cette salle étant munie d'un système de protection contre l'incendie qui l'inonde en cas de départ de feu. Dans le bâtiment principal abritant les deux plateaux, la société Tobis a également créé un petit atelier de trucages, un laboratoire d'essais pour les opérateurs, des loges avec sanitaires, des bureaux pour accueillir les services de la production et un petit foyer pour les artistes. Dans l'ancien corps de bâtiment de la Villa Saint-Joseph se trouvent les services administratifs et les bureaux de la direction ainsi qu'une série de laboratoires destinés au travail de la pellicule (atelier de tirage, développement, séchage, salles de montages) tous équipés d'un système anti-incendie. Juxtaposés aux ateliers de montage on trouve également deux petites salles de projection destinées aux metteurs en scène. Pour renforcer la sécurité, les salles situées au premier étage du bâtiment sont équipées de toboggans permettant d'évacuer le personnel et le matériel au plus vite en cas de sinistre. Enfin, formant un L avec les studios, un nouveau bâtiment a été construit pour abriter le magasin de décor, l'atelier de mécanique,

³⁸⁷ La dénomination des deux studios varie beaucoup d'une période à l'autre et d'un document à l'autre. Intégrés à l'ensemble des studios Eclair (avenue d'Enghien et rue du Mont) dans les années 1920 le premier plateau du groupe Menchen est souvent appelé « studio D » (les studios A, B et C étant situés avenue d'Enghien chez Eclair) et le petit studio construit par la société Tobis « Studio E ». Puis assez rapidement on les désigne sous l'appellation « studio n°1 » et « studio n°2 », voire « studio A » et « studio B ». Mais dans les notes internes et les documents de production ils sont le plus souvent appelés « grand studio » et « petit studio ». A partir de 1938 (alors que la société Eclair reprend l'exploitation de l'ensemble des plateaux ils reprennent l'appellation « studio D » et « studio E ». Deux autres plateaux seront construits après-guerre et appelés « studio F » et « studio G ».

l'atelier de staff et à l'étage le magasin général. Dans un premier temps les services de décoration doivent se contenter d'utiliser la menuiserie et l'atelier de décor des studios Eclair de l'avenue d'Enghien, situés à environ 200 mètres, en attendant que des ateliers similaires soient construits rue du Mont. Dans le courant de l'année 1930, deux nouveaux bâtiments sont construits dans le prolongement du magasin de décors et de l'atelier de mécanique pour accueillir les services de décoration (bureaux des dessinateurs, atelier de tapisserie, sorbonne³⁸⁸, menuiserie). Enfin, à l'écart des studios, un dépôt de films a été aménagé dans un bâtiment sous-terrain au fond du parc, limitant tout risque de propagation en cas d'incendie³⁸⁹. En l'espace d'à peine six mois, la filiale française de la puissante société allemande est donc parvenue à transformer les modestes et vétustes studios Menchen en un complexe cinématographique performant, dont la principale vertu est indéniablement la qualité de ses équipements sonores.

• **Et des équipes de techniciens performants³⁹⁰.**

L'organisation des services et les équipes techniques qui animent les lieux semblent être à l'image des studios : performants et sans forfanterie. Ici pas de parterre de fleurs aux armes de la maison comme chez Paramount, ni groom en livrée pour accueillir les visiteurs comme chez Pathé. Pas non plus de vedette capricieuse ou d'auteur mondain sous contrat chez Tobis pour alimenter en anecdotes savoureuses les colonnes de *Pour Vous* ou *Mon Ciné*. Nichée entre la petite église d'Epinay et les berges de la Seine, l'entrée des studios située au fond de la paisible et résidentielle rue du Mont, ne se fait guère remarquer des rares passants. Pourtant derrière la grille de la villa Saint-Joseph des équipes de techniciens venus de toute l'Europe s'activent et font vivre ce nouvel outil de production flambant neuf. La direction générale de la société des films sonores Tobis est assurée par le Dr Henkel qui suit de près l'activité des studios et de la production, si l'on en croit les fréquents courriers qui lui sont adressés par René Clair sur le tournage de *Sous les toits de*

³⁸⁸ La sorbonne désigne dans le jargon des studios la pièce où sont préparés les mélanges de couleurs. C'est un espace généralement relativement petit, éclairé à la lumière naturelle dans lequel on peut éventuellement peindre de petits éléments de décors, les surfaces plus importantes étant peintes dans l'atelier de décoration si le studio ne possède pas d'atelier de peinture à proprement parler.

³⁸⁹ Les archives municipales d'Epinay-sur-Seine ont conservé un courrier adressé par la préfecture de police au Maire de la ville le 12 novembre 1929, confirmant qu'une demande d'autorisation de stockage de celluloïd dans l'enceinte des studios avait été faite par la société des films sonores Tobis. Le courrier précise qu'en plus du dépôt de films légal, la société Tobis a aménagé un dépôt de déchets de celluloïd dans un souterrain du parc. Archives Municipales d'Epinay-sur-Seine, « dossier Exposition 2007 – documents non classés ».

³⁹⁰ Voir l'organigramme en annexe, n°5, figure 5.

Paris³⁹¹. Il est assisté à la tête de la société par Georges Lourau qui le remplacera à partir de 1934³⁹². Le service de la production est dirigé par Frank Clifford qui est également directeur de production des premiers films de la société Tobis tournés à Epinay, assisté de Roger Le Bon, nommé administrateur de la production. La direction des studios est assumée par le tandem Jouanne-Richard. Georges Jouanne en est l'administrateur général, tandis que l'ingénieur suisse Abel-Pierre Richard, après avoir été attaché pendant deux ans au service technique de la société Eclair, devient le directeur technique des studios Tobis³⁹³. L'ingénieur du son et monteur Jean Feyte est également engagé par la Tobis comme assistant de direction des services techniques aux côtés d'Abel-Pierre Richard. Enfin, la régie générale des studios est assurée par une femme, Lily Jumel, ce qui constitue une réelle exception dans cette profession très largement dominée par les hommes³⁹⁴. Concernant les départements techniques du studio tout est mis en œuvre pour offrir des prestations sonores de qualité. Le service des prises de sons est dirigé par William Most³⁹⁵, assisté de l'ingénieur allemand Hermann Storr et de deux assistants français dont Georges Leblond. Un monteur allemand spécialiste du son, M. Kratsch, est également engagé afin de superviser tout le travail de montage et de former les autres monteurs de la maison comme René Le Hénaff (monteur attiré de René Clair), Jean Feyte (qui parallèlement à son poste d'assistant à la direction technique des studios assure le montage de plusieurs productions) ou Lily Jumel (qui s'initie chez Tobis au travail de montage sonore et assiste Jean Feyte sur plusieurs films). La Tobis s'offre également les services de Joseph-Etienne Szyfer, chef d'orchestre et compositeur de renom, qui supervise les enregistrements musicaux effectués aux studios. Enfin le réalisateur allemand Peter-Paul Brauer, souvent désigné dans la presse sous le titre de « Docteur Braüer », est engagé afin de superviser tous les

³⁹¹ Les archives de René Clair contiennent ainsi de très nombreuses lettres adressées au Docteur Henkel dans lesquelles le réalisateur de *Sous les toits de Paris* lui fait part aussi bien de difficultés techniques auxquelles il est confronté par manque de matériel ou de personnel que de problèmes de calendrier de tournage. Archives BNF, fonds René Clair, 4° COL 84 / RC009, archives du films *Sous les toits de Paris*.

³⁹² La fonction précise de Georges Lourau aux débuts de la Tobis n'est pas très claire. Denise Tual qui effectua dès 1929 un « stage de production » atteste cependant de sa présence auprès du Dr. Henkel dans les bureaux de la direction sur les Champs-Élysées, dès cette période. Denise Tual, *Le temps dévoré*, Paris, Ed. Fayard, 1980, p.57.

³⁹³ Abel-Pierre Richard restera à la tête de la direction technique des studios de l'ensemble du groupe Eclair (Rue du Mont et Avenue d'Enghien) de 1935 à 1952. Archives Municipales d'Epinay-sur-Seine, « dossier Exposition 2007 – documents non classés », note sur les chefs de service de la société Eclair.

³⁹⁴ Lily Jumel était la fille de Mme Jumel, critique cinématographique réputée qui signait ses papiers dans *Le Figaro* sous le pseudonyme de Robert Spa. Madame Jumel tenait régulièrement un « salon cinématographique » très prisé notamment fréquenté par Jacques Feyder et Françoise Rosay, Germaine Dulac, Abel Gance, René Clair, Henri Chomette, Charles Spaak, Georges Lourau ou Raymond Bernard. Sa fille Lily a été l'assistante de René Clair sur le tournage d'*Un chapeau de paille d'Italie*, puis de Raymond Bernard sur celui du *Joueur d'Échec* avant de prendre les fonctions de régisseuse générale des studios Tobis. Elle continuera par la suite une carrière d'assistante et de monteuse. Voir Denise Tual, *Op.Cit.* pp.43-44.

³⁹⁵ Parfois crédité sous le nom de Waldemar Most.

travaux de sonorisation³⁹⁶. Concernant les prises de vues, certaines publicités indiquent qu'elles sont assurées par Jean Bachelet, Léonce-Henri Burel, Jacques Monterran et Charles Métain. Mais la nature de leur contrat n'est pas clairement définie. En effet, si certains opérateurs comme Léonce-Henri Burel ou Jean Bachelet figurent au générique de quelques productions Tobis, Charles Métain et Jacques Monterran n'y figurent pas avec certitude³⁹⁷. Par ailleurs les prises de vues des productions les plus significatives de la firme, notamment celles de René Clair, sont réalisées par d'autres opérateurs au rang desquels : Georges Périnal, Georges Raulet, Rudolph Maté ou Eugène Schüfftan. Pour ce qui concerne enfin le service de décoration, il est dirigé par Lazare Meerson, fidèle décorateur de René Clair et Jacques Feyder qui mettra tout son talent au service des films réalisés dans les studios Tobis entre 1929 et 1935. La communication orchestrée dans la presse pour faire connaître la nouvelle organisation des Films Sonores Tobis, et en particulier celle de ses studios, met résolument l'accent sur la compétence de ses techniciens. En effet, mis à part les noms d'Henri Chomette et de René Clair, aucun réalisateur, acteur ou auteur de scénario n'est associé à la firme allemande qui cherche visiblement à séduire avant tout les producteurs et metteurs en scènes en proposant des infrastructures et de des services de qualité.

• Quelle politique de production pour la Société des Films Sonores Tobis ?

Malgré la qualité de ses infrastructures et l'excellente organisation de ses services techniques, la société des Films Sonores Tobis ne lance pas un programme important de production et semble décidée à privilégier la qualité sur la quantité³⁹⁸. Avec seulement deux longs-métrages sonores disponibles à la fin de l'année 1930 (soit vingt mois après son installation à Epinay), la Tobis n'arrive qu'en septième position des maisons de production françaises, loin derrière les maisons Pathé, Gaumont, Paramount ou même Haïk et Braunberger-Richebé. Même la modeste société Etoile Film a produit à cette date plus de films sonores³⁹⁹. Comment expliquer ce hiatus entre les investissements consentis pour l'aménagement des studios d'Epinay et le faible volume de production de la société Tobis ? Comme je l'ai brièvement évoqué plus haut, l'objectif principal de la Tobis est d'imposer

³⁹⁶ Réalisateur de quelques courts-métrages sonores pour la Tobis allemande, Peter-Paul Brauer est engagé à Paris comme superviseur des travaux de sonorisation des studios. Il est l'auteur du scénario du *Roi des Aulnes* réalisé par Marie-Louise Iribet et sonorisé chez Tobis en novembre 1930. C'est également lui qui dirige les prises de son de *L'âge d'or* de Buñuel.

³⁹⁷ Charles Métain aurait été le deuxième assistant de Burel sur le premier court-métrage sonore inachevé d'Henri Chomette : *Coulisse*. « Au studios d'Epinay : Coulisses », *Ciné-miroir*, juin 1929.

³⁹⁸ Voir la filmographie de la Société des Films Sonores Tobis, annexe n°7.

³⁹⁹ « Bilan de la production française », *La Cinématographie Française*, n°634, 27 décembre 1930, p.40.

son brevet et de développer son influence sur le marché en pleine expansion des appareils de prise de son et de projections sonores. Sa production de films français est donc avant tout destinée à faire valoir la qualité de ses appareils et à convertir les industriels et techniciens français à la technologie Tobis-Klangfilm. Dans cette stratégie, l'engagement de René Clair constitue indéniablement une très belle « prise ». Quoi de plus convainquant en effet que d'être parvenu à « convertir » un des plus farouches opposants au cinéma parlant et d'avoir réussi à faire de son film *Sous les toits de Paris*, une œuvre unanimement saluée par la critique et dont le refrain est sur toutes les lèvres en ce printemps 1930 ? Cette politique d'une production rare mais de qualité conduit la Tobis à ne produire durant les années 1929-1935 que deux à quatre films par an, parmi lesquels une bonne moitié se classe aujourd'hui encore dans la liste des œuvres françaises les plus connues de cette période, comme *Le Million*, *A nous la liberté !*, *Quatorze Juillet*, *Pension Mimosas* ou *La Kermesse héroïque*. Grâce au travail de précision de ses ingénieurs du son allemands, aux audaces stylistiques de son chef décorateur d'origine russe et à ses capitaux allemands et hollandais, la société des films sonores Tobis devient synonyme de « qualité française » et fait la fierté de l'industrie cinématographique nationale des années 1930-1935.

L'activité des studios de la rue du Mont ne se résume bien évidemment pas à cette production réduite. Mise à part l'année 1929, durant laquelle les studios sont majoritairement occupés par les équipes de la Tobis, les plateaux et services techniques d'Epinay sont largement ouverts à la location et l'exploitation de ses structures constitue une branche d'activité particulièrement active et rentable pour la société. Entre les mois d'avril et septembre 1929, le studio connaît une période de transition durant laquelle les travaux d'insonorisation et de construction des services annexes se mêlent aux premiers essais sonores et aux travaux de réglage des appareils. En effet, alors que les installations ne sont pas encore opérationnelles, Lazare Meerson commence la réalisation de décors pour ce qui devait être le premier film sonore de la Tobis : *Coulisses*. Les prises de vues de ce court-métrage réalisé par Henri Chomette et interprété par Albert Préjean et Simone Vaudry commencent dès la fin du mois de juin 1929 mais sont rapidement interrompues (dès le 6 juillet). Visiblement les installations ne sont pas encore opérationnelles et la qualité du son pas satisfaisante. Durant l'été, une douzaine de courts-métrages sont mis en chantier afin de perfectionner la technique des prises de son. Il s'agit pour la plupart de chansons filmées, interprétées par Albert Préjean, Yvette Guilbert, Claire Franconay ou de petits groupes de chansonniers de Montmartre. Georges Lacombe est crédité comme réalisateur de la grande majorité de ces petits films musicaux, quelques uns étant

néanmoins signés Jacques-Bernard Brunius ou Henri Chomette⁴⁰⁰. Dès le mois d'août 1929, Georges Lacombe entreprend un court-métrage un peu plus ambitieux de 22 minutes, *Bluff*, mais toujours centré sur la musique et rassemblant Albert Préjean, Yvette Guilbert, Lucienne Boyer, un orchestre cubain et un orchestre russe de Balalaïka ! C'est également dans le courant du mois d'août que le studio accueille une première production extérieure : *Le collier de la Reine*. Le film, tourné majoritairement dans les studios Francœur et en extérieurs, s'installe quelques semaines à Epinay afin d'y réaliser les scènes parlantes et d'y effectuer les travaux de sonorisation. Il en est de même durant la première quinzaine de décembre pour *Prix de Beauté* d'Augusto Genina dont la plupart des intérieurs ont été tournés entre septembre et novembre sur le grand plateau D des studios Pathé de Joinville⁴⁰¹. La production des films sonores Tobis ne démarre véritablement qu'en septembre 1929 avec le tournage du *Requin* d'Henri Chomette qui s'achève le 14 décembre, immédiatement suivi du premier long-métrage de son frère René Clair : *Sous les toits de Paris*, dont le tournage débute le 2 janvier 1930. L'activité des studios s'accélère à partir du début de l'année 1930 avec cinq long-métrages tournés en 1930, onze en 1931 et dix en 1932, parmi lesquels une majorité de productions indépendantes. Outre les longs-métrages de fiction, sont réalisés dans les studios Tobis de très nombreux court-métrages et surtout des travaux de sonorisation et de montage de films tournés en extérieurs ou dans des studios moins bien équipés. Bien que la presse ne soit pas très prolifique sur le sujet et passe souvent sous silence ces activités considérées comme annexes, on recense chaque année entre 1930 et 1935 une petite dizaine de films sonorisés dans les studios Tobis et trois à quatre films tournés majoritairement dans d'autres studios mais dont quelques scènes délicates ont été tournées dans les studios d'Epinay. Réputés pour la qualité de leurs équipements et de leurs techniciens en matière de montage sonore, les studios Tobis accueillent ainsi de nombreuses productions uniquement dans la phase finale de réalisation. Dresser une liste exhaustive des films réalisés dans les studios Tobis ou établir un calendrier très précis des tournages s'avère plus délicat que pour d'autres studios étant donné le caractère disparate des activités. Néanmoins, avec une vingtaine de productions accueillies en moyenne par an (pour plusieurs mois ou seulement quelques jours), les studios de la rue du Mont s'installent rapidement dans le paysage cinématographique

⁴⁰⁰ C'est le cas du film *Le manque de mémoire* réalisé par Chomette avec Albert Préjean, Simone Vaudry et Yvette Guilbert ou de *C'est le mai* de Jacques Bernard Brunius avec Yvette Guilbert. Voir Hans-Michael Boch, Wiebke Annkatrin Model, Ingrun Spazier, *Die Tobis (1928-1945), Eine kommentierte Filmografie*, Ed. Text + Kritik, 2003.

⁴⁰¹ Entrepris par René Clair assisté de Georges Lacombe au début de l'année 1929 le film, produit par la Sofar est finalement repris par Augusto Genina. Après un tournage chez Pathé puis chez Tobis, les travaux de sonorisation et de synchronisation de ce film tourné en trois versions se poursuivent jusqu'au mois de mars dans les studios Tobis d'Epinay-sur-Seine.

français comme un pôle d'activité qui compte, moins pour l'intensité de sa production que pour la qualité technique de ses prestations et le talent de ses chefs de services qui formèrent de nombreux monteurs, ingénieurs du son et décorateurs.

2.3.2 Avec la Paramount, Hollywood s'installe sur les bords de Marne

Bien loin de la discrète arrivée de la société Tobis à Epinay-sur-Seine, c'est au cours d'un congrès réunissant plus de 200 invités et tous les représentants de la presse cinématographique française que la Paramount annonce le 11 mars 1930 son intention d'installer sa production européenne à Paris, plus précisément dans les studios Gaumont de Saint-Maurice. Après avoir entrepris d'importants travaux dans les modestes installations de la rue des Réservoirs, la Paramount démarre dès le mois de mars 1930 sa production de films en versions multiples, destinée à inonder toute l'Europe. En moins de trois ans, pas moins de trois cents films sortiront de cette véritable usine de production cinématographique, dont le style résolument hollywoodien tranche avec la modestie et la tranquillité de ce petit studio des bords de Marne.

• L'ambitieuse politique européenne de la Paramount.

Née en 1916 de la fusion de *Famous Players* (fondée par Adolph Zukor en 1912) et de la *Jesse L. Lasky Players Company* (fondée l'année suivante par Lasky), la *Paramount Pictures Corporation* est en 1930 une des compagnies cinématographiques les plus puissantes au monde. La branche exploitation de la société regroupe sous le nom de Paramount-Public pas moins de deux mille salles à travers le monde qu'il convient d'alimenter en films parlants⁴⁰². Après avoir testé puis perfectionné une production parlante en anglais, mais également en français⁴⁰³, dans ses studios new yorkais et hollywoodiens dès 1928 et réalisé quelques films en langue étrangère dans les studios de Londres ou Berlin⁴⁰⁴, la Paramount décide de produire directement en Europe des films en français, allemand, espagnol,

⁴⁰² Concernant l'histoire de la Paramount voir John Douglas Eames, *The Paramount Story*, London, Octopus Book, 1985 et Douglas Gomery, *The Hollywood studio system, a history*, London, British Film Institute, 2005.

⁴⁰³ Notamment *The Love Parade* de Ernst Lubitsch avec Maurice Chevalier, tourné en deux versions et sorti aux Etats-Unis en novembre 1929 et à Paris le 28 février 1930.

⁴⁰⁴ *L'ange bleu* de Joseph Von Sternberg est ainsi réalisé dans les studios berlinois en deux versions : anglaise et allemande.

italien, mais également suédois, roumain, tchèque, hongrois, polonais, flamand et portugais. A une époque où les techniques de doublage (alors appelé *dubbing*) ne sont pas encore maîtrisées, le principe de la version multiple permet de proposer au public de chaque pays européen des films dans sa langue, mettant en scène leurs vedettes nationales. La Paramount entend ainsi contourner la barrière linguistique apparue avec le parlant et éviter de perdre des parts de marché dans les pays non anglophones. L'annonce de cette décision est faite à Paris, lors du neuvième congrès annuel de la Paramount qui réunit le 11 mars 1930 les représentants de huit pays francophones, dont bien évidemment la France⁴⁰⁵. Car si l'implantation de la production à Saint-Maurice est une nouveauté, la présence de la Paramount sur le sol français est déjà ancienne. En effet, dès 1921 était fondée la « SAF des films Paramount », autrement dit la « Société Anonyme Française des Films Paramount », dirigée par Adolphe Osso et chargée de la distribution de la production de la firme américaine dans l'hexagone. C'est donc à Adolphe Osso, président d'honneur de la soirée et personnalité bien connue des milieux cinématographiques de l'époque, que revient le privilège d'annoncer la nouvelle aux convives et de présenter Robert T. Kane, futur directeur de la production. Savamment orchestrée, cette annonce est largement relayée dans la presse qui se réjouit de l'impact d'une telle décision sur la production française en général et l'activité des studios en particulier. Sous le titre « Paramount fait de Paris le centre de sa production pour l'Europe », Paul-Auguste Harlé se félicite dans *La Cinématographie Française*, de ce qu'il considère comme un « geste de sympathie » de la Paramount envers « les auteurs, artistes et industriels français » du cinéma :

*Ils font de Paris, centre de la pensée européenne, le lieu de réalisation des films de toutes langues, sauf l'anglaise. Paris remplace Hollywood. Paris devient, en liaison avec New York, le Hollywood d'Europe*⁴⁰⁶.

La publicité faite autour de l'installation de la Paramount à Saint-Maurice met en effet l'accent sur la dimension nationale de cette production et sur la part de créativité ménagée aux auteurs, réalisateurs et artistes français venus principalement du théâtre. Dans un communiqué publicitaire diffusé dans la presse au lendemain du congrès du 11 mars, la société américaine indique ainsi :

La Paramount qui s'est toujours efforcée de distribuer les plus belles productions du cinéma français, fidèle à ce sentiment, en est venue logiquement à

⁴⁰⁵ Les autres pays représentés sont la Suisse, la Belgique, la Hollande, l'Égypte ainsi que les colonies françaises d'Afrique du Nord : Maroc, Algérie, Tunisie.

⁴⁰⁶ P.A. Harlé, « Paramount fait de Paris le centre de sa production pour l'Europe », *La Cinématographie Française*, n°593, 15 mars 1930, p.7.

*s'organiser pour préparer en France une importante production d'œuvres françaises, écrites par des auteurs français, mises en scène par les meilleurs metteurs en scènes de France, jouées et parlées en français par des artistes français*⁴⁰⁷.

Dans ce communiqué qui met en avant le savoir-faire et l'enthousiasme de Kane mais également son amour pour la France et sa loyauté envers les professionnels français du cinéma, tout est mis en œuvre pour susciter l'intérêt des artistes, auteurs ou metteurs en scène et rassurer les travailleurs français du film. Le texte n'hésite pas à indiquer que « M. Kane aime la France » et qu'il est venu « se placer au service de la pensée et du génie français », mais surtout que l'implantation de la Paramount à Paris doit être considérée comme une opportunité pour les techniciens et ouvriers français :

*Ce n'est pas inconsidérément que Paris a été choisi par M. Kane. Epris de l'âme de notre pays et de toutes choses françaises, sincèrement heureux de travailler avec nos auteurs, nos artistes et tout le personnel français de ses studios, M. Kane veut faire de Paris le grand centre cinématographique d'une partie de l'Europe. [...] Il est à noter que les ingénieurs, électriciens et opérateurs américains venus avec M. Kane, ne sont pas appelés à rester en France. Une fois les studios équipés et le personnel français mis au courant des méthodes de production américaine, ils retourneront aux studios d'Hollywood*⁴⁰⁸.

Il est évident que les communiqués à destination de la presse hexagonale mettent davantage l'accent sur la production en langue française que sur les autres productions européennes. Il n'en demeure pas moins que la production française est de loin la plus importante dans les studios de Saint-Maurice, ce qui paraît logique étant donné l'importance du marché du film francophone qui englobe alors la France, la Belgique, le Luxembourg, la Suisse, le Québec, l'Afrique du nord ainsi que les colonies d'Afrique noire, mais également de nombreuses salles dans des grandes villes où la population francophone est alors nombreuse comme Barcelone, Madrid, New York ou la Nouvelle Orléans. Dans son ouvrage sur la production européenne de la Paramount, Harry Waldman recense pour l'ensemble de la période (1930-1933) deux cents films en version française (tous métrages confondus) contre seulement vingt films en espagnol, quinze en suédois, quatorze en allemand, huit en italien, six en polonais, quatre en tchèque, trois en portugais, deux en

⁴⁰⁷ « Paramount et Monsieur Robert Kane annoncent une importante production française et des engagements sensationnels », *La Cinématographie Française*, n° n°593, 15 mars 1930, p.10. Martin Barnier cite un communiqué similaire paru dans *L'illustration* du 24 mai 1930 intitulé « l'effort de la Paramount : la collaboration franco-américaine ». Martin Barnier, *Op.Cit.*, p.120.

⁴⁰⁸ *Idem.*

hongrois, deux en flamand, et un en roumain⁴⁰⁹. Par ailleurs, hormis quelques films musicaux espagnols mettant en scène le déjà célèbre Carlos Gardel, il n'existe par de production originale autre que française conçue à Saint-Maurice. L'intégralité de la production en allemand, suédois ou italien n'est composée que de copies de versions américaines préexistantes.

Si le programme se veut européen, c'est bien le cinéma français qui espère bénéficier avant tout de la reprise en main des studios des Réservoirs par la société américaine qui s'annonce comme une occasion inespérée à un moment où la production hexagonale peine à prendre son envol et où les studios parisiens sont encore largement en cours de reconversion vers le parlant.

• De la propagande à la réalité : la production Paramount de Saint-Maurice.

On ne sera pas étonné de constater que bien loin du lyrisme des déclarations diffusées dans la presse par ses services de publicité, la Paramount adopte une position beaucoup plus pragmatique dans laquelle « la pensée et le génie français » ne semblent pas avoir beaucoup de poids au regard des enjeux économiques que représente le marché européen du film parlant. En effet, sur les dix premiers long-métrages « français » produits dans les studios de Saint-Maurice, seul le premier, *un trou dans le mur* de René Barbéris est une création⁴¹⁰ ; l'intégralité des autres films n'étant que des reprises de films tournés en anglais quelques mois plus tôt par la Paramount, dans ses studios d'Astoria à New York ou de Melrose avenue à Hollywood⁴¹¹. Cela n'empêche pas la Paramount de fonder toute sa communication sur quelques films, ou projets de films, considérés comme « typiquement français » afin de parer à d'éventuelles critiques des professionnels du cinéma. De manière tout à fait symbolique, le premier long-métrage mis en chantier dans les studios des Réservoirs, *Un trou dans le mur* est une œuvre typiquement française, tirée d'une pièce de théâtre à succès d'Yves Mirande⁴¹². Le film réalisé par René Barbéris avec Jean Murat, Dolly

⁴⁰⁹ Harry Waldman, *Paramount in Paris, Op.Cit.* Charles de Rochefort dans ses Mémoires évoque le tournage d'une version serbe de *Paramount on Parade*, mais je n'en ai pas trouvé trace. Charles de Rochefort, *Op.Cit.* p.212.

⁴¹⁰ Robert Florey avait réalisé en 1929, pour la Paramount, *A hole in the wall* (avec Claudette Colbert et Edward G. Robinson), mais en dépit de la similitude de leurs titres, les deux films n'ont aucun lien. Celui de Florey est un film de gangsters, tiré d'une pièce de Frederick J. Jackson. Les intrigues des deux films ne présentent d'ailleurs aucune similitude.

⁴¹¹ Voir annexe n°8.

⁴¹² Robert T. Kane aurait acheté à Mirande les droits d'adaptation cinématographique de sa pièce dès son arrivée à Paris pour 100 000 frs, ce qui représente à l'époque une somme considérable. Yves Mirande, *Souvenirs*, Paris, Ed. Librairie Arthème Fayard, 1952, pp.123-124.

Davis et Marguerite Moreno est brandi comme un véritable étendard, modèle et symbole de la nouvelle production Paramount qui a su rassembler « le grand maître du comique et de l'esprit parisien » (Yves Mirande donc) et « le meilleur jeune premier de l'écran français, Jean Murat, que tout Paris en ce moment applaudit dans *La nuit est à nous* »⁴¹³. Les services de publicité assurant au lecteur que « Ce film, avec une interprétation hors pair comprenant les grands favoris de l'écran français, ne peut manquer de séduire et de satisfaire le public le plus exigeant ». Dans sa conquête du public français, la firme américaine passe sous silence plusieurs productions déjà programmées pour mettre en avant les noms de la scène française : Sacha Guitry et Yvonne Printemps « qui à eux deux réunissent bien les qualités de la Ville Lumière », Saint-Granier « le plus parisien des fantaisistes et le plus fantaisiste des Parisiens » ou encore Marcel Pagnol et sa pièce à succès *Marius* qui « a plu à tous les publics » et dont l'adaptation cinématographique s'annonce comme « un beau voyage au pays du soleil avec d'agréables compagnons, sous la conduite de l'homme d'esprit qu'est Marcel Pagnol »⁴¹⁴. La Paramount annonce également une adaptation de la pièce de Francis de Croisset *La livrée de M. le comte*, interprétée au théâtre par Jules Berry et Suzy Prim ou l'adaptation par Marcel Pagnol d'une pièce américaine : *L'homme qui sait tout*. Parmi tous ces projets, qui semblent tourner résolument le dos au cinéma français des années vingt pour ouvrir une nouvelle voie en s'appuyant sur des auteurs et comédiens de théâtre, seuls quelques uns ont véritablement vu le jour. Sacha Guitry par exemple, n'a jamais tourné pour la Paramount, pas plus qu'Yvonne Printemps. Par ailleurs les services de la production semblent avoir des idées bien précises sur les films entrepris et la marge de manœuvre des auteurs est parfois ténue comme le laisse entendre Yves Mirande à propos du travail d'adaptation de sa pièce *Un trou dans le mur* :

Je fis connaissance avec le cinéma.

Je pris des ciseaux.

Je taillai dans mon ouvrage.

Je mis du dialogue sur des personnages qui n'avaient rien à voir avec ma pièce.

Il me fallut même trouver une image pour mettre l'Arc de Triomphe dans ce film ; l'action avait beau se passer en province : l'Arc de Triomphe facilitait la vente à l'étranger.

⁴¹³ Publicité Paramount (présentation du programme de production), *La Cinématographie Française*, n°594, 22 mars 1930.

⁴¹⁴ *Idem*.

*Comme j'étais résigné à tout, j'ai même ajouté la tour Eiffel.*⁴¹⁵

Mais malgré les allégations des services de communication, la création française (même sous contrôle américain) reste dans un premier temps largement minoritaire. Durant les premiers mois de son installation à Paris, la Paramount cherche avant tout à rattraper le retard pris sur les producteurs français en matière de films parlants et s'appuie pour cela sur deux types de productions peu coûteuses et rapides à mettre en œuvre : le *remake* (bien que le terme ne soit pas encore usité, il s'agit bien de cela) et le court-métrage.

La production de films en versions multiples, calqués sur des réalisations américaines est un phénomène bien connu qui a suscité d'abondants commentaires de la part des contemporains et la curiosité de nombreux historiens du cinéma. Les bons mots d'Henri Jeanson ou Charles de Rochefort raillant l'ignorance des producteurs américains souhaitant convoquer Paul Verlaine ou Victor Hugo dans leurs bureaux⁴¹⁶, le sabir franco-anglais mâtiné d'argot parlé par les techniciens de Saint-Maurice et les images de comédiens allemands, espagnols, italiens ou français sensés incarner les mêmes personnages, habillés de façon identique et posant côte à côte dans la cour du studio, toutes ces images insolites, ce folklore de la Paramount de Saint-Maurice ont été maintes fois évoqués. Ilya Ehrenbourg dans son ouvrage au titre évocateur, *Usine de rêves*, a admirablement dépeint dans un style mordant et sarcastique les dérives de cette production standardisée poussée jusqu'à l'absurde :

*M. Kane dicte : « nous poursuivons des buts purement esthétiques... » Il a fini. A remettre au directeur de la publicité. M. Kane fait son tour dans les sept studios. On est dans le feu du travail. Il complimente les Tchèques Il morigène les Roumains. Il marche, regarde, se réjouit. Il est arrivé à ses fins : nous fabriquons les films à la chaîne. Ford, les automobiles. Gillett, les rasoirs. Paramount, les rêves*⁴¹⁷.

Cette standardisation de la production correspond à une réalité évoquée par de nombreux réalisateurs et précisément décrite par Mario Camerini qui réalisa deux versions italiennes dans les studios de Saint-Maurice en 1930 :

⁴¹⁵ Yves Mirande, *Op.Cit.*, p.125.

⁴¹⁶ Henri Jeanson, « Cinq semaines à la Paramount », *Le crapouillot* numéro spécial : Histoire du cinéma, novembre 1932, pp.66-69. Charles de Rochefort, *Le film de mes souvenirs*, Paris, Société Parisienne d'Édition, 1943, pp.208-209.

⁴¹⁷ Ilya Ehrenbourg, *Usine de rêves*, Paris, Gallimard, collection nrf, 1939, p.120. (L'ouvrage traduit du russe et publié chez Gallimard en 1939 a été rédigé en 1932). Voir un extrait en annexe, n°10.

Au début du sonore la Paramount réalisait à Joinville⁴¹⁸ seize versions d'un même film. D'abord on nous faisait voir le film américain [...]. On nous montrait la scène à reproduire, ensuite chaque metteur en scène entrait à tour de rôle sur un plateau où il y avait trois caméras pointées et l'on changeait seulement les acteurs. Je plaçais les acteurs italiens, je leur faisais jouer la scène en italien. Les trois opérateurs tournaient les trois plans et puis l'on passait dans un autre studio. Moi j'allais tourner un autre plan et ma place venaient les Espagnols et ainsi de suite⁴¹⁹.

On voit bien dans cette évocation que la part de créativité laissée aux artistes européens était particulièrement réduite. Les réalisateurs Alberto Cavalcanti, Charles de Rochefort ou Louis Mercanton sont ainsi priés de reproduire fidèlement des œuvres conçues et réalisées aux Etats-Unis par William Wellman, Frank Tuttle ou George Abbott en remplaçant Clara Bow par Alice Cocéa, Claudette Colbert par Louise Lagrange, Reginald Owen par Gabriel Gabrio ou Dorothea Wolbert par Marguerite Moreno ! A côté de cette production en série de films américains vaguement « européens », la firme américaine lance une production non moins industrielle de courts-métrages. Chansons filmées, sketches comiques, numéros de music hall ou de cirque, tout est bon pour alimenter le circuit Paramount en programmes courts « 100% sonores, chantants et parlants ». Dès le mois de mars 1930, Robert T. Kane annonce un programme de « cinquante sujets courts (durant de 3 à 15 minutes) interprétés par Lucienne Boyer, Biscot, les célèbres clown Cairoli, Carletto et Porto, Perchicot, Stephen Weber, Dandy, Jane Aubert, Francell et Jacqueline Francell, Tréki, Dorville, Bach, etc. Ainsi que par notre grand Saint-Granier ». Toutes les vedettes de Médrano, du Concert Mayol et des cabarets de Montparnasse se retrouvent ainsi derrière les caméras de Saint-Maurice. Entre deux productions plus importantes, les réalisateurs Louis Mercanton, Charles de Rochefort, Roger Capellani, Serge de Poligny ou Jean de Marguenat réalisent de nombreux courts-métrages. Ces films de première partie, parfois très courts, semblent néanmoins laisser plus de liberté à leurs auteurs et apparaissent comme un espace de créativité au sein de la production Paramount, donnant l'occasion à de jeunes assistants, acteurs ou monteurs de faire leurs premières armes de réalisateur. C'est le cas notamment du décorateur Lucien Jaquelux ou de l'assistant Robert Rips qui signent à la Paramount leurs premiers courts-métrages comme réalisateurs. Mais l'on

⁴¹⁸ J'ai déjà évoqué dans le premier chapitre la confusion fréquente entre Saint-Maurice et Joinville, confusion accentuée par la proximité des deux communes et le fait que les studios de la rue des Réservoirs ont été exploités par la « société Cinéma studios de Joinville ». Mais il s'agit bien des studios de Saint-Maurice et non de ceux de l'avenue Gallieni à Joinville-le-Pont exploités par Pathé et dans lesquels aucune production Paramount n'a jamais été tournée.

⁴¹⁹ Entretien avec Mario Camerini, par Jean A. Gili, *Positif*, n°301, mars 1986, p.49. Cité par Martin Barnier *Op.Cit.*, p.122.

trouve également au générique de ces films certains metteurs en scène plus expérimentés comme René Guissart, Louis Gasnier ou Claude Autant-Lara.

Si le public semble faire plutôt bon accueil aux premières productions sorties des studios de Saint-Maurice, la critique se montre plus sévère. Dès la sortie du premier film de René Barbéris, *Un trou dans le mur*, les réticences face à cette production standardisée se font sentir⁴²⁰.

Autour de ce Trou dans le mur on a composé un des plus mauvais films qu'il nous ait été donné de voir. [...] On a bâclé le travail dans des décors en carton à la « va comme j'te pousse » [...]. Il y a mieux, on a intercalé dans une scène de cabaret quelques numéros de music-hall qui ont été coupés dans le film de Robert Florey The Cocoanuts. En résumé, un pot-pourri franco-américain parfaitement méprisable. Le moindre film d'il y vingt ans contenait plus d'ingéniosité, plus d'esprit, plus de cinéma que cette bouffonnerie »⁴²¹.

Cette critique sévère est bientôt partagée par le public qui, passé l'engouement des débuts et l'émerveillement devant le prodige technologique du parlant, devient plus exigeant. Après quelques mois de production intensive et quelques beaux succès commerciaux, les recettes des productions Paramount commencent donc à baisser et le public à s'en détourner. Pagnol décrit dans ses Mémoires ce revirement de situation :

Au début, ces films eurent du succès parce qu'ils parlaient. Mais ce miracle avec le temps n'étonna plus personne. Six mois plus tard, il ne fut plus suffisant de parler, il fallut avoir quelque chose à dire. C'est alors que la production reçut une série de rapports inquiétants. [...] Les recettes baissaient et parfois le public se fâchait. Un film qui s'appelait je crois La nuit à l'hôtel fut accueilli par des hurlement et des sifflets. Le directeur du Paramount – l'admirable Paramount des boulevards – eut même l'occasion se s'entretenir d'assez près avec une centaine de spectateurs qui, à titre de dommages et intérêts, voulaient emmener avec eux leurs fauteuils. Comme ils commençaient à les dévisser, il fallu appeler Police Secours. Le récit de cet épisode dramatique fit comprendre au « staff » de la production qu'il fallait changer d'esthétique afin de sauver les fauteuils⁴²².

⁴²⁰ Concernant la réception des films Paramount voir Roger Icart, *La révolution du parlant vue par la presse française*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1988, pp.259-268.

⁴²¹ *Pour vous*, n°82, 12 juin 1930.

⁴²² Marcel Pagnol, *Cinématurgie de Paris*, Paris, ed. Fortunio, 1991, p.32.

Cet épisode, qu'il soit véridique ou romancé, illustre avec une pointe d'ironie, la nécessité pour la Paramount de modifier quelque peu sa « recette ». De fait, à partir de 1931, la proportion des « copies » de films américains en version française ou étrangère, tend à diminuer et la compagnie met en œuvre un nombre croissant de films français, souvent réalisés en plusieurs versions. Sur les vingt-deux longs-métrages français, tournés entre janvier et décembre 1931 à Saint-Maurice, seuls cinq⁴²³ sont des versions françaises de films conçus et réalisés aux Etats-Unis. Les auteurs et scénaristes Saint-Granier, Yves Mirande, Marcel Achard ou Tristan Bernard jouent ainsi un rôle croissant dans la production des studios de Saint-Maurice desquels on commence à voir sortir quelques films salués par la critique comme *Marius* d'Alexander Korda, *La chance* de René Guissart, *Le cordon bleu* de Karl Anton ou *La couturière de Lunéville* d'Harry Lachman d'après les œuvres d'Yves Mirande, Marcel Pagnol, Tristan Bernard et Alfred Savoir. Quelques unes de ces créations parisiennes ont d'ailleurs donné lieu à des versions anglaises tournées à posteriori à Hollywood ou Londres comme *La couturière de Lunéville*, dont Lachman tourne une nouvelle version en 1935 intitulée : *Dressed to thrill*. Suite à la baisse des recettes, la direction prend conscience de la nécessité de faire évoluer la production en s'appuyant sur des œuvres et des auteurs français. C'est une fois encore Marcel Pagnol qui nous offre une vision très vivante et imagée de cette réalité :

Un film français, Jean de la Lune de Marcel Achard, réalisée par Jean Choux, sortit à l'improviste dans une salle qui était alors de second ordre, le Colisée. [...] Le film tint l'affiche pendant vingt-cinq semaines consécutives et j'eus le plaisir d'y conduire cinq fois en quelques jours plusieurs des executives de la Paramount. L'œuvre ne leur parut pas très bonne. L'enthousiasme du public les fit réfléchir. Leurs certitudes cinématographiques ne furent pas ébranlées ; mais leurs opinions sur le public français furent changées d'un seul coup. Il y eut, aux studios, une grande conférence secrète. Puis au repas de midi, Bob Kane me dit fort gravement :

*- Les films que nous avons fait jusqu'à maintenant sont d'excellents films, mais le public français ne ressemble pas au nôtre. Le public français est littéraire. Nous allons donc flatter ce penchant par la constitution d'un comité littéraire*⁴²⁴.

⁴²³ Il s'agit de *Marions nous* de Louis Mercanton (*Her wedding night* de Frank Tuttle), *Le Rebelle* d'Adelqui Millar (*The virtuous sin* de George Cukor et Louis Gasnier), *Rive Gauche* d'Alexandre Korda et Jean de Marguenat (*Laughter* de Harry d'Arrast), *Rien que la vérité* de René Guissart (*Nothing but the truth* de Victor Schertzinger) et *Delphine* de Roger Capellani (*Fashions in love* de Victor Schertzinger).

⁴²⁴ Marcel Pagnol, *Cinématurgie de Paris*, Editions De Fallois, 1991, p.36.

Le texte de Pagnol confirme cette nouvelle orientation de la production Paramount à Saint-Maurice qui se renforce l'année suivante. En effet, sur les dix-huit longs-métrages français produits en 1932, un seul est tiré d'une version américaine, il s'agit de *Maquillage* de Karl Anton, adaptation du film *Behind the make-up* réalisé en 1930 par Robert Milton. La production de 1932 est, de manière encore plus prononcée qu'en 1931, très largement inspirée par le théâtre et l'opérette. Les noms d'Yves Mirande (au générique de cinq films), Saint-Granier ou Marcel Achard (qui signe trois scénarios dont celui remarqué de *La belle marinière* tourné par Harry Lachman⁴²⁵) dominant largement la production Paramount de 1932. Ce changement de politique n'est pas seulement dicté par la chute des recettes ou le désir de satisfaire les goûts du public français, mais également par l'évolution des techniques de doublage qui se perfectionnent au court de l'année 1932 et rendent rapidement obsolète la pratique des versions multiples. Après un dernier film tourné au début de l'année 1933 (*un soir de réveillon* de Karl Anton), la Paramount cesse toute production mais continue néanmoins d'exploiter les studios de Saint-Maurice qu'elle ouvre à la location.

De ces trois années de production à Saint-Maurice, on ne retient bien souvent que la réalisation à la chaîne de copies de films américains en quatre, cinq ou six versions dans lesquelles les artistes et techniciens français et européens étaient confinés à des rôles de simples exécutants. Pourtant, ces films, au nombre de dix sept, ne représentent qu'une toute petite partie de la production, concentrée entre mars 1930 et juillet 1931. Les exemples saisissants de films comme *Le secret du Docteur* ou *Télévision*, tournés en deux semaines en sept et huit versions, ne doivent cependant pas éclipser la quarantaine de longs-métrages et la centaine de courts-métrages français tournés dans ces studios entre mars 1930 et janvier 1933. Sans qu'elle soit toujours de qualité, la production Paramount de Saint-Maurice, a permis à de très nombreux acteurs et techniciens français de se familiariser avec le film parlant. L'argent investi, notamment dans l'abondante production de courts-métrages, a donné à de jeunes auteurs, assistants, acteurs ou décorateurs l'occasion d'expérimenter et de parfaire leur technique dans des conditions matérielles et financières inespérées pour l'époque.

⁴²⁵ Suite au succès de *Jean de la Lune*, Marcel Achard est immédiatement engagé par la Paramount pour laquelle il signera cinq scénarios, tournés entre août 1931 et décembre 1932 : *Mistigri*, *Une nuit à l'hôtel*, *une étoile disparaît*, *la belle marinière*, *Iris perdue et retrouvée*.

• Le studio des Réservoirs : de l'ombre à la lumière.

Cette production intensive mise en œuvre par la Paramount en France s'est bien évidemment accompagnée d'une restructuration en profondeur des studios de Saint-Maurice et de la mise en place d'équipes administratives et techniques permanentes. Mais si la presse regorge de reportages sur l'atmosphère pittoresque de ce nouvel « Hollywood sur Marne », peu d'articles décrivent avec rigueur les installations et la nature des travaux entrepris. Le contraste est d'ailleurs saisissant entre la précision des détails techniques fournis par la société Tobis sur ses studios d'Épinay et le style beaucoup plus lyrique et incantatoire des communiqués de la Paramount. En recoupant les informations diffusées dans les communiqués de presse de la société avec quelques documents d'archives, on peut néanmoins se faire une idée de l'ampleur des travaux entrepris rue des Réservoirs⁴²⁶.

Nous n'avons pas d'informations précises sur les négociations menées entre la société Gaumont qui possède alors les studios⁴²⁷ et la Paramount, mais il est certain que les travaux d'agrandissement et d'insonorisation ont débuté dès la fin de l'année 1929. En décembre 1929, à l'occasion du voyage en Europe du directeur général des ventes de la Paramount, Sidney Kent, *La Cinématographie Française* indique que Robert T. Kane, qui est déjà installé à Paris « va faire aménager avec du matériel sonore Western Electric les studios des Réservoirs de Joinville », que l'article nomme « studios franco-américains de Joinville »⁴²⁸. En effet, lorsqu'Adolphe Osso annonce à la presse française l'implantation d'une production Paramount à Saint-Maurice, le 11 mars 1930, non seulement le premier tournage (*Un trou dans le mur* de René Barbéris) a déjà débuté, mais Robert T. Kane a réalisé plusieurs courts-métrages dans les studios Gaumont des Buttes Chaumont au cours des mois de janvier et février⁴²⁹. Une photo aérienne des installations Paramount vers la fin de l'année 1931 illustre mieux que tout discours, l'importance des travaux réalisés rue des Réservoirs. A l'emplacement du parc boisé de l'ancienne propriété d'Edmond Benoit-Lévy,

⁴²⁶ Concernant les installations, en dehors d'un plan succinct publié dans *La Cinématographie Française* du 27 septembre 1930, nous disposons d'une photo aérienne retouchée sur laquelle sont indiquées les fonctions des différents bâtiments (Archives Départementales du val de Marne, fonds Viguiet, cote : 41 FI 128), d'un plan d'après-guerre qui, à quelques détails près, recoupe les informations données par la photo aérienne de 1931-1932 (Archives BiFi-Cinémathèque Française, fonds Gourguet, 145 B20) ainsi qu'une série de permis de construire déposés aux Archives départementales du Val de Marne.

⁴²⁷ Une note de Germaine Dulac, déjà citée dans le chapitre précédent, indique que le bail locatif aurait été signé par la Paramount en octobre 1929. Lors de l'arrivée de la société américaine à Saint-Maurice, les studios sont exploités par la société « Cinéstudio Continental » (nouveau nom donné à la société Cinéma studios de Joinville), propriété de Gaumont. C'est sous cette dénomination que les studios sont désignés dans la presse entre les mois de mars et septembre 1930, avant d'être rebaptisés « studios Paramount ».

⁴²⁸ « M. Sidney Kent est à Paris », *La Cinématographie Française*, n°582 28 décembre 1929, p.10.

⁴²⁹ Il s'agit de *Cabaret*, court-métrage chantant avec Lucienne Boyer et Pizella suivi de plusieurs films musicaux (avec l'orchestre argentin Canaro, les chanteuses Jeanne Brazine, Gloria Buskel, le chanteur Roberto Reyet) et de sketches comiques avec les clowns du cirque Médrano Cairoli et Porto ou le comique Dandy du Casino de Paris. *La Cinématographie Française*, n°588, 8 février 1930, p.16.

se dresse un complexe de production complet offrant, répartis dans une vingtaine de bâtiments, tous les services nécessaires à la réalisation d'un film. De l'ancien studio des Réservoirs, seul est conservé le plateau obscur, nommé *Stage B*, ainsi que la villa qui accueille les services des enregistrements sonores. La production Paramount débute en mars 1930 dans un immense chantier de construction dont la phase la plus importante s'achève en septembre de la même année. Durant l'été 1930 de nombreux reportages sont publiés dans la presse et les journalistes s'émerveillent des métamorphoses opérées par la société américaine dans les modestes installations de Saint-Maurice. Transformations résumées en ces termes dans *Comœdia* en juillet 1930 :

L'apparence primitive des anciennes constructions « Gaumont » est devenue une chose du passé. Là où il y a quelques mois se dressaient quelques petites constructions de médiocre apparence et deux studios seulement, le tout couvrant à peine 2000 m², s'élèvent maintenant de nouveaux bâtiments couvrant une superficie de 20 000 m² et qui constituent une installation des plus modernes pour la réalisation des films parlants⁴³⁰.

En effet, en l'espace de quelques mois, cinq nouveaux plateaux sont construits ainsi que toute une série de bâtiments abritant les ateliers de menuiserie, décoration, staff et peinture, mais également les services administratifs et techniques du studio. Les travaux d'agrandissement se poursuivent tout au long de l'année 1930 (l'important laboratoire de tirage sort de terre à l'automne) et quelques bâtiments sont encore construits au printemps 1931. Une série de permis de construire est délivrée en février 1931 pour un nouveau hangar à décors, un atelier de mécanique, un bâtiment abritant de nouvelles loges et des bureaux pour la production, ainsi qu'un bâtiment destiné à accueillir le service du personnel, le local des pompiers et l'infirmier⁴³¹. Au milieu de ces nombreuses constructions, deux espaces sont laissés vacants : l'un pour l'accueil des visiteurs, l'autre pour les décors de plein air. La vaste cour arborée qui accueille les visiteurs n'a qu'une fonction de représentation. Ornée d'un bassin, de pelouses et d'un parterre décoré aux armes de la Paramount⁴³² elle est bordée par les services « nobles » du studio (bureaux de

⁴³⁰ « Une date dans l'histoire du cinéma. Ce que sont les studios Paramount de Joinville », *Comœdia*, 30 juillet 1930, archives BNF, collection Rondel, RK 788 (studios – France)

⁴³¹ Archives départementales du Val de Marne, Dépôt de la commune de Saint-Maurice, série O (voirie, travaux publics), cote 1 O 2.

⁴³² On trouve plusieurs descriptions tantôt admiratives, tantôt moqueuses de ce parterre destiné à impressionner les visiteurs. Marcel Pagnol décrit le lieu de la façon suivante : « il y avait dans la cour des studios une image de ce volcan [en réalité un sommet enneigé, emblème de la Paramount], composé de petites pierres de couleurs différentes et cette mosaïque en relief, protégée par une grille circulaire, comme les monuments aux morts était l'objet d'une vénération particulière. Tous les employés de la maison et surtout les Américains se tassaient en passant devant cette œuvre d'art, c'était en quelque sorte le totem de la tribu ». Marcel Pagnol, *Cinématurgie de Paris, Op.Cit.*, p.23. Dans les colonnes de la *Revue de Paris*, on peut lire : « La cour est à demi

la direction, service de la publicité, bureaux de la production, salles de montage, laboratoires, départements de la musique et du son et restaurant). Cet espace, dont l'accès est soigneusement réservé aux personnalités importantes du studio⁴³³, aux journalistes et aux visiteurs de marque, est la véritable vitrine de la Paramount. On y pénètre par le numéro sept de la rue des Réservoirs, adresse officielle des studios. L'entrée du numéro cinq est réservée aux ouvriers, figurants et au petit personnel et donne accès à l'autre cour, qui accueille les grands décors de plein air. Cet espace en perpétuel chantier est bordé par tous les services liés à la construction des décors (menuiserie, atelier de décoration, atelier mécanique, stock de décors) mais également à l'imposant local destiné à accueillir la figuration. Construits spécifiquement pour le parlant, les plateaux sont bien entendu réalisés avec des matériaux appropriés (briques et ciment armé) et tous les murs sont à double paroi. Les planchers sont posés directement sur une chape de ciment pour éviter de faire caisse de résonance et l'intérieur des plateaux est entièrement revêtu de laine de verre, protégée par un grillage métallique. Chaque plateau est équipé d'une cabine de son, fixe ou roulante, elle-même reliée par des câbles aux appareils d'enregistrements sonores qui sont centralisés dans le bâtiment du son (l'ancienne villa de la propriété)⁴³⁴. Hormis l'ancien studio, muni d'un système RCA, toutes les installations sont équipées avec du matériel Western Electric. Concernant l'éclairage, ce sont les lampes à incandescence qui dominent largement afin d'éviter les parasites occasionnés par le grésillement des arcs⁴³⁵. Outre la superficie globale des constructions et la qualité technique des installations, ce qui différencie les studios de la Paramount des autres studios français de l'époque c'est la spécialisation et la rationalisation des espaces de travail. Chaque domaine de production, chaque activité possède son propre atelier ou ses bureaux spécialement conçus et construits à cet effet. Pas question d'effectuer les travaux de peinture dans un coin de l'atelier de décoration ou de staff ou encore de stocker et réviser le matériel de prise de vues dans un réduit aménagé entre deux plateaux comme c'est bien souvent le cas dans d'autres installations parisiennes. A Saint-Maurice, les ingénieurs du son, les compositeurs, mais également les maquilleurs ou les couturières disposent de leur propre bâtiment ce qui leur offre un confort de travail inconnu en France à cette époque. Par ailleurs la disposition

ornée de massifs gazonnés, décorés de graviers bleus et blancs qui figurent une géométrie naïve – évoquant celle des corbeilles de religieuses devant des grottes de Lourdes – au milieu desquels est calligraphié le mot *Paramount*, avec de petits cailloux ». Article sans titre, non signé, *Revue de Paris*, 13 décembre 1932, archives BNF, collection Rondel, RK 788 (studios – France).

⁴³³ Henri Jeanson citant les propos de Pagnol indique ainsi que « Kahne [sic] est le seul qui ait le droit de pénétrer dans cette cour avec sa voiture ». Henri Jeanson, « Cinq semaines à la Paramount », *Op.Cit.*, p.67.

⁴³⁴ Les câbles sont placés dans des conduites enterrées qui relient donc la villa aux différents plateaux.

⁴³⁵ Fernand Vincent, « Les studios Paramount de Joinville », *La Cinématographie Française*, n°621, 27 septembre 1930, p.76-77.

des bâtiments a été conçue en fonction des étapes de production du film afin d'éviter une circulation désordonnée du personnel comme du matériel ou des décors. Les plateaux, centre névralgique du studio, sont installés au centre du dispositif. D'un côté on accède aux services de « pré-production » (décors, accessoires, costumes, figuration et atelier de mécanique pour la construction des travelling, grues, praticables et dispositifs de tournage en tous genre), de l'autre aux services administratifs et services de post-production (département de la musique, prise de son, salles de montage, salles de sonorisation et laboratoires)⁴³⁶. Grâce à des moyens financiers considérables et en l'absence de toute contrainte matérielle (contrairement à de nombreux studios, ici l'espace ne manque pas et il n'est pas besoin de composer avec des bâtiments déjà existants et difficiles à reconverter pour le parlant), la société Paramount est parvenue en quelques mois à doter la France d'un complexe de production moderne et efficace, avec lequel seuls les studios voisins de Pathé peuvent espérer rivaliser.

● « L'esprit Paramountier ».

Au début des années 1930, Saint-Maurice c'est avant tout aux yeux des observateurs, un style, une atmosphère, une mentalité qu'un journaliste de l'hebdomadaire illustré *Tanagra* résume en septembre 1931 par la formule « esprit *Paramountier* »⁴³⁷. De l'organisation des services à la façon de recevoir les visiteurs, de la conception d'une production au dynamisme des services de publicité, tout distingue les studios Paramount et concourt à asseoir l'image d'une organisation marquée du sceau de l'efficacité et de la modernité. Même les annuaires de la cinématographie, pourtant peu prolixes en commentaires, stipulent dans la catégorie des services du studio, entre les camions sonores et le restaurant : « organisation selon principe des studios américains »⁴³⁸ ! En ce qui concerne l'organisation des services, on constate que la communication de la Paramount se fait tout aussi évasive que sur les installations techniques. Certes des communiqués de presse vantent sur plusieurs pages le professionnalisme des équipes et alignent, trombinoscope à l'appui, des noms connus ou inconnus de techniciens, ingénieurs, superviseurs et directeurs

⁴³⁶ Le plateau A, situé du côté des services de post-production était le plus petit et était majoritairement utilisé pour les travaux de synchronisation ou la réalisation de courts-métrages ne nécessitant pas l'installation d'imposants décors.

⁴³⁷ « Une visite aux studios de la Paramount de Joinville », article non signé, *Tanagra*, 12 septembre 1931. Archives BNF, collection Rondel RK 788 (studios France).

⁴³⁸ *Le tout-cinéma*, 1934, p.53. Après avoir indiqué les coordonnées du studio, le nombre de plateaux et les caractéristiques techniques du matériel de prise de son, la notice précise ainsi : « Salles de montage, de projection. Laboratoires développement, tirage. Tous procédés de trucage (glaces, etc.). Piscine. Camions sonores. Organisation selon principe des studios américains. Restaurant. »

en tous genres, censés illustrer la puissance de l'organisation. Pour autant, il n'est pas aisé de reconstituer un organigramme précis et fiable des départements de production et des services techniques de Saint-Maurice⁴³⁹. Il semble que les titres et les fonctions aient été distribués avec largesse sans qu'une tâche précise n'y soit toujours attachée. Charles de Rochefort, engagé comme réalisateur, se trouve ainsi selon ses termes « affecté à la direction du service des transpositions en toutes langues »⁴⁴⁰ ; André Daven, assistant de Robert T. Kane est parfois gratifié du titre de « casting director »⁴⁴¹ parfois de « directeur de la production », fonction également attribuée au réalisateur Marcel De Sano. Le chanteur à succès et créateur de revues Saint-Granier, se voit attribué le titre de « superviseur de la production française »⁴⁴². Comme il le raconte lui-même, Marcel Pagnol n'avait quant à lui aucune fonction précise à son arrivée et hantait les allées des studios tout en apprenant les rudiments du métier, simplement en qualité d'ami de Bob Kane ! Ces distributions de titres, tout en flattant l'égo de leurs destinataires donnent l'image d'un personnel pléthorique - un directeur de service ou un superviseur ne possède-t-il pas forcément des assistants, des secrétaires et une pléiade d'employés sous ses ordres ? – et l'illusion de services de production parfaitement organisés et hiérarchisés. Dans ses Mémoires, Pagnol se moque à posteriori du caractère factice et conventionnel de ces hiérarchies, mais semble avoir été particulièrement flatté à l'époque des manifestations d'amitié dont le gratifiait Robert Kane et du titre de « superviseur » qu'il lui avait attribué, au point que ce titre apparaisse à plusieurs reprises dans la presse accolé à son patronyme⁴⁴³. C'est du moins ce qui ressort de ses Mémoires, aussi bien que du récit d'Henri Jeanson sur sa rencontre avec Pagnol au sein des studios de Saint-Maurice :

[...]Je fis mon apparition dans la cour de la Paramount. Tout de suite je rencontrais Pagnol.

- Oh ! Je suis content me dit-il, très content...

- On le serait à moins, Marius... Topaze...

- Il s'agit bien de Topaze. Je suis content d'être ce que je suis...

- Tu peux être heureux d'être Pagnol !

- Je suis mieux que Pagnol, car, depuis hier, je suis superviseur !

⁴³⁹ Voir l'organigramme en annexe, n°5, figure 4.

⁴⁴⁰ Charles de Rochefort, *Op.Cit.*, p.213.

⁴⁴¹ Marcel Pagnol, *Cinématurgie de Paris, Op.Cit.*, p.23.

⁴⁴² « Anniversaire des studios Paramount de Joinville », *La Cinématographie Française*, n°650, 18 avril 1931, pp.17-18.

⁴⁴³ Un article de Jean Masson publié dans *Pour Vous* s'intitule même « Marcel Pagnol « superviseur » offre à boire ». *Pour Vous*, n°136, 25 juin 1931, p.3.

*Et superviseur Pagnol se tut pour jouir de son effet. Je le dévisageais. Il parlait très sérieusement*⁴⁴⁴.

Connaissant le caractère acerbe d'Henri Jeanson et son goût pour la polémique ces propos ne peuvent être pris au pied de la lettre et traduisent davantage une atmosphère qu'ils ne relatent un dialogue réellement prononcé par les protagonistes. Malgré leur caractère littéraire et peut-être exagéré, ils illustrent néanmoins une pratique bien réelle rapportée par de nombreux contemporains. En étant aussi généreux sur les rémunérations que sur les titres et les honneurs, Robert Kane est ainsi parvenu à attirer à Saint-Maurice de nombreux professionnels de qualité et à composer des équipes dont le caractère cosmopolite et bigarré faisait alors la joie des visiteurs.

Si l'organisation des services semble avoir été quelque peu fluctuante et les fonctions de certaines personnalités parfois floues, il existe tout de même quelques éléments de stabilité dans l'organigramme de la rue des Réservoirs. Régnant sur cette « Babel cinématographique » comme se plaisent à l'appeler les journalistes, un homme aussi charismatique que médiatique : Robert T. Kane. Se faisant volontiers photographe, cigare aux lèvres et sourire jovial, tous les témoignages donnent de lui l'image d'un personnage direct, dynamique, loyal et franc. Si de nombreux réalisateurs, acteurs ou auteurs ont rétrospectivement raillé son manque de culture ou ses méthodes de production quelque peu expéditives, on ne trouve à l'époque personne (hormis Henri Jeanson bien sûr !) pour critiquer ce producteur entreprenant. La carrière de Robert Kane avant son arrivée à Paris est assez confuse. Si les communiqués de presse de la Paramount se contentent d'indiquer qu'il « a été longtemps directeur de la production Paramount en Amérique, à une époque où Paramount faisait quatre-vingt films par an et qui était aussi l'époque de *La caravane vers l'ouest* et des *Dix commandements* », on ne trouve son nom à aucun générique d'une production Paramount avant 1930. Harry Waldman indique quant à lui qu'il était directeur des studios newyorkais de la Paramount (studios d'Astoria appartenant à la Famous Players Lasky)⁴⁴⁵. A partir de 1925 il apparaît au générique d'une dizaine de productions de la *First National Pictures* comme simple « présentateur » du film et de quelques productions Pathé Exchange et RKO en qualité de producteur. Il fonde ensuite sa propre compagnie de production (la *Robert Kane Productions Company* basée à New York) avec laquelle il produit

⁴⁴⁴ Henri Jeanson, « cinq semaines à la Paramount », *Op.Cit.* p.67. L'article, publié en novembre 1932 relate un épisode ayant eu lieu au printemps 1931, pendant la préparation du tournage de *Marius* d'Alexander Korda, pour lequel Pagnol fut nommé superviseur de la version française. Une version suédoise (supervisée par John W. Brunius) ainsi qu'une version allemande furent également réalisées toutes deux par Korda. Voir le texte intégral en annexe, n°9.

⁴⁴⁵ Harry Waldman, *Op.Cit.*, p.IX.

huit films en 1926-1927, dont *For the love of Mike* de Frank Capra avec Claudette Colbert⁴⁴⁶. C'est semble-t-il en tant que producteur indépendant que Kane s'installe tout d'abord à Paris, dans les studios Gaumont des Buttes Chaumont, avant que la Paramount ne décide elle aussi de développer une production européenne à partir de Paris et ne lui confie la direction de cette production et des studios de Saint-Maurice⁴⁴⁷. Il est assisté dans cette tâche, par le français André Daven, qui semble avoir endossé plusieurs costumes, de celui de « directeur de production » à celui de « casting director ». Fort de son expérience hollywoodienne comme acteur, critique et « conseiller en culture française » auprès de Rudolph Valentino⁴⁴⁸, Daven s'est semble-t-il rapidement imposé comme le plus proche conseiller de Kane faisant office d'intermédiaire entre ce dernier et les milieux cinématographiques français dont Kane ne connaissait ni les usages, ni la langue⁴⁴⁹. Autour de ce duo, on trouve plusieurs personnalités dont les fonctions ne sont pas clairement définies et que la presse présente alternativement (et de façon interchangeable) comme « directeur du studio », « directeur administratif des studios » ou « directeur de la production des studios ». Ce petit comité est formé par les Français Richard Blumenthal⁴⁵⁰ et Fred Bacos et l'Américain Steve Fitzgibbons. Jean Fouqué, bien qu'il soit parfois qualifié d'administrateur des studios ne semble toutefois pas faire partie de ce comité réduit au sein duquel sont prises les décisions concernant la politique de production des studios⁴⁵¹. Gravitant autour de ce comité de direction, on trouve une série de « superviseurs » pour les dialogues, le découpage, l'édition, la musique ou la transposition des scénarios en différentes langues, sans que l'on sache précisément à quelle direction ils se rattachent. La

⁴⁴⁶ Ces deux activités ne semblent pas incompatibles et Il n'est pas exclu qu'il ait été conjointement directeur des studios d'Astoria et producteur, ses propres films étant toujours tournés à New York. Un article de *Comoedia* daté du 27 juillet 1930 résumant la carrière de Kane ne fait pas mention de la direction des studios d'Astoria et note : « L'expérience cinématographique de M. Kane date de l'origine des studios d'Hollywood et n'a été interrompue que par la guerre. Nommé directeur général de la production Paramount quelques années après la guerre, il quitta Hollywood par la suite pour diriger à New York une entreprise indépendante de production et c'est de ce moment qu'il commence à se mettre à la tête du mouvement en faveur des films parlants. « Une date dans l'histoire du cinéma. Ce que sont les studios Paramount de Joinville », *Comoedia*, 27 juillet 1930, archives BNF, collection Rondel, RK 788 (studios – France)

⁴⁴⁷ Voir sa notice biographique dans Harry Waldman, *Op.Cit.*, pp.84.

⁴⁴⁸ Harry Waldman, *Op.Cit.*, p.65.

⁴⁴⁹ Notons que Robert Kane, nommé directeur de la production européenne de la Paramount et à ce titre en charge d'une production en une douzaine de langues ne parlait aucune langue étrangère pas même le français, bien que la presse le présente alors comme extrêmement francophile. André Daven était également impliqué de façon plus personnelle dans la production Paramount, étant marié à Danièle Parola, alors grande vedette française de la maison. Voir sa notice biographique dans Harry Waldman, *Op.Cit.*, pp.64-65.

⁴⁵⁰ Bien qu'il ait américanisé son prénom en Dick (c'est ainsi qu'il est le plus souvent nommé dans la presse et dans les annuaires de la cinématographie), Richard Blumenthal est né en France. Après son expérience à Saint-Maurice, il rejoint Hollywood où il devient producteur pour la Paramount.

⁴⁵¹ Parmi ces personnalités, seuls André Daven, Steve Fitzgibbons et Richard Blumenthal font véritablement partie du cercle proche de Robert Kane et ont leur place réservée à sa table dans le restaurant des studios (avec les auteurs Saint-Granier et Alfred Savoir et le réalisateur Louis Mercanton) ce qui à en croire Marcel Pagnol était une marque de considération extrême de la part de Kane. Marcel Pagnol, *Cinématurgie de Paris*, *Op.Cit.*, p.23.

plupart de ces « superviseurs » figurent effectivement au générique de quelques productions tournées à Saint-Maurice, mais il est difficile de savoir quelle était leur véritable fonction au sein des studios. Roger Capellani par exemple, nommé « superviseur de l'édition », signe effectivement le montage du premier film tourné par Charles de Rochefort à Saint-Maurice, *Le secret du Docteur*, avant de devenir lui-même un des réalisateurs les plus prolifiques du studio, délaissant de fait son activité de monteur. La direction du service de la publicité, considérée comme un poste de première importance par la Paramount est confiée à un Américain, un certain Key, tandis que le Français Raymond Borderie (déjà en charge de la publicité pour la SAF des films Paramount) s'occupe plus spécifiquement des relations avec les exploitants. Enfin la direction technique du studio est également confiée à un Américain, un certain Brownlie⁴⁵². Tout comme aux postes de direction, on trouve de nombreux Américains à la tête des services techniques, certains ayant déjà collaboré avec Kane à New York. Le département des prises de vues est ainsi dirigé par Philipp Tannura, celui du son par Vernon Ashdown, celui des décors par Henri Ménessier (qui bien que français a fait toute sa carrière aux Etats-Unis depuis 1913) et le laboratoire de développement et tirage des copies par Garry Schwarz⁴⁵³. Seul le service de la régie dirigé par Alphonse Sauvageau ne compte aucun collaborateur américain. Même le département du maquillage se trouve sous la direction d'un Américain : Gerry Fairbank⁴⁵⁴. Malgré la présence de quelques collaborateurs italiens comme le décorateur Paolo Reni, le maquilleur Albino ou les opérateurs Enzo Riccioni, la très grande majorité des équipes techniques de Saint-Maurice est composée d'Américains et de Français dont la plupart ont eu une expérience aux Etats-Unis ou à Londres. Si l'on prend le département des prises de vues par exemple, les trois opérateurs les plus prolifiques sont Philipp Tannura, Harry Stradling et Ted Pahle venus tous les trois des Etats-Unis⁴⁵⁵. Suivent ensuite l'Italien Enzo Riccioni et le niçois Fred Langenfeld. Sans y avoir joué de rôle majeur ni bénéficié de contrats de longue durée, de nombreux opérateurs français et européens ont également transité par Saint-Maurice comme l'Italien Fernando Risi (qui avait déjà travaillé à Londres et en Italie sur des productions américaines), le polonais Rudolph Maté, le tchèque Otto Heller (opérateur attiré de son compatriote Karl Anton) ou le franco-russe Michel Kelber qui devient l'assistant d'Harry Stradling avant de signer son

⁴⁵² Publicité Paramount, *La Cinématographie Française*, n°594, 22 mars 1930.

⁴⁵³ Marcel Pagnol, *Cinématurgie, Op.Cit.*, p

⁴⁵⁴ Publicité Paramount, *La Cinématographie Française*, n°594, 22 mars 1930.

⁴⁵⁵ Theodor J. Pahle (dit Ted ou Teddy Pahle), bien que d'origine allemande a débuté sa carrière aux Etats-Unis, à la fin des années 1920 en assurant la photographie de plusieurs productions de la FBO (Film Booking Offices of America) et de la Fox. Harry Stradling et Philipp Tannura travaillaient quant à eux pour la compagnie de production Pathé Exchange, au sein de laquelle ils ont collaboré avec Robert Kane dans les années 1920.

premier film en 1933⁴⁵⁶. Les opérateurs français René Dantan, Georges Benoît et Georges Clerc ont également travaillé ponctuellement pour les productions Paramount à Saint-Maurice. Concernant les employés et ouvriers des studios (secrétaires, comptables, standardistes, peintres, machinistes, etc.) il est à peu près certain qu'il s'agissait d'un personnel très majoritairement français recruté localement, comme en attestent les archives du fonds municipal de chômage de Saint-Maurice⁴⁵⁷. Sous la direction de chefs de services et de techniciens très souvent américains, ce sont bien les techniciens et ouvriers français du cinéma qui ont bénéficié de l'installation de la Paramount dans les studios de la rue des Réservoirs.

En dépit des nombreuses déclarations et communiqués de presse vantant les mérites d'une « organisation selon les principes des studios américains » il semble que les studios Paramount de Saint-Maurice aient été quelque peu « contaminés » par le caractère parfois artisanal et peu conventionnel qui caractérise alors la plupart des studios parisiens. Sans remettre en cause le professionnalisme des équipes techniques ni l'efficacité de la plupart des services de production (régie, décoration, prise de vues, prise de son, laboratoire, etc.), il convient néanmoins de souligner le flou qui entoure l'organisation de la direction des studios, plus proche de la nébuleuse que de la structure rationnelle et hiérarchisée prétendument mise en place. Par ailleurs, il semble que la Paramount n'ait pas dépêché à Paris les plus expérimentés de ses cadres et techniciens, la plupart n'ayant que quelques films à leur actif lors de leur arrivée à Paris. Le constat est le même du côté des techniciens français qui, hormis Henri Ménessier, sont largement méconnus et inexpérimentés quand ils franchissent le portail de la rue des Réservoirs. La production destinée aux pays européens n'a jamais bénéficié à Hollywood de la même attention que celle destinée au marché national, ce que confirme une expression récurrente dans les studios de Californie aux débuts du parlant lorsqu'une prise était jugée techniquement médiocre : « *Good enough for Scandinavia* »⁴⁵⁸ ! Même s'il paraît délicat, faute d'archives et de documentation plus précises, de dresser un tableau définitif du fonctionnement des services de production des studios Paramount de Saint-Maurice, cette première approche laisse toutefois

⁴⁵⁶ Il s'agit d'*Incognito* de Kurt Gerron produit par Ciné-Arys Productions et tourné dans les studios Pathé de Joinville.

⁴⁵⁷ A partir de 1933 on trouve parmi les chômeurs enregistrés à Saint-Maurice de très nombreux mécaniciens, peintres, machinistes, chauffeurs, gardiens, mais également dessinateurs, monteurs ou opérateurs, domiciliés aux abords immédiats de la rue des Réservoirs et ayant travaillé dans les studios. Archives départementales du Val de Marne, dépôt de la commune de Saint-Maurice, série F, population, économie sociale, statistiques, cote : 7 F 3 « cartes de chômage ».

⁴⁵⁸ Robert Florey, *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Prisma, 1948, p.76.

entrevoir un hiatus entre l'image de parfaite harmonie, de rationalité et de professionnalisme véhiculée dans la presse et la réalité.

Au terme de l'année 1930, le paysage cinématographique français se trouve donc profondément remanié. Sous l'impulsion des deux plus anciennes firmes françaises totalement remodelées, Pathé et Gaumont, mais également grâce à la création de nouvelles maisons de productions et à l'implantation de firmes étrangères, non seulement la production française connaît un essor considérable, mais un nouveau réseau de studios équipés pour le parlant voit le jour et permet d'accueillir un nombre accru de tournages. Car si les six grandes maisons de production évoquées dans ce chapitre sont les seules à combiner une production importante avec une activité d'exploitation de studios⁴⁵⁹, de nombreuses autres firmes se créent ou se développent au moment du passage au parlant, au premier rang desquelles la Société des Films Osso qui bien que ne disposant pas de ses propres infrastructures contribue très activement à la relance de la production et au dynamisme des studios dans lesquels elle tourne ses films. Mais malgré ce contexte extrêmement porteur, le passage au parlant ne s'est pas fait sans quelques difficultés et tâtonnements techniques et l'irruption du micro sur les plateaux a profondément modifié la vie et l'organisation des travailleurs des studios.

⁴⁵⁹ On pourrait y ajouter la firme Eclair. J'ai délibérément choisi de ne pas l'évoquer dans ce deuxième chapitre consacré à la relance de la production en 1930, car la reprise de sa production, tout comme l'équipement de ses studios pour le parlant ont été plus tardif. Ce n'est en effet qu'à partir de l'année 1931 que les studios Eclair de l'avenue d'Enghien reprennent progressivement une activité substantielle et retrouvent leur place dans le paysage cinématographique français.

Chapitre 3

Le passage au parlant : bouleversement technique

« Le cinéma parle, mais pas pour longtemps ! C'est trop compliqué, trop scientifique ! [...] Vous rendez-vous compte que si le film parlant devait durer, nous devrions tous changer de métier ? »⁴⁶⁰. Cette déclaration, adressée par un producteur français à Marcel Pagnol en 1929 afin de le dissuader de tenter l'aventure du cinéma, illustre combien l'avènement du film parlant fut perçu à l'époque comme un bouleversement technique, une véritable révolution. Les cas célèbres d'acteurs comme John Gilbert, condamnés au silence pour cause de « voix non radiophonique » et la présence encombrante du micro, parodiée dans une séquence célèbre du film de Gene Kelly et Stanley Donen *Singin' in the rain*, ne sont que la partie émergée de l'iceberg. C'est en effet toute l'organisation des studios qui est affectée par cette mutation technologique. Si les travaux de transformation des studios et l'installation définitive du matériel nécessaire aux prises de son s'étendent entre le printemps 1929 et le printemps 1931 pour l'ensemble des studios français, la mise au point des techniques de tournage et la familiarisation des professionnels avec ce nouveau média pris également de longs mois. Car une fois le choix d'un brevet établi, les appareils installés et les plateaux insonorisés, encore faut-il que les équipes du studio se familiarisent avec ce nouveau système. De l'irruption d'un nouveau personnage sur les plateaux - l'ingénieur du son – au montage en passant par la construction des décors ou l'organisation du plan de travail, c'est tout le personnel des studios qui est touché par ce bouleversement technique et qui doit repenser ses habitudes de travail.

3.1 Le lent aménagement des studios français pour le sonore.

L'attentisme des industriels français face à l'arrivée du film parlant, évoqué plus haut, a inévitablement ralenti le processus de transformation des studios français. Ce n'est qu'au terme de longs mois de discussions de négociations et recherches de capitaux que les

⁴⁶⁰ Marcel Pagnol, *Cinématurgie*, Op.Cit., p.18.

nouveaux acteurs de la production française se lancent dans l'aventure du parlant et commencent à songer à aménager et moderniser leurs outils de production. Ce retard technologique oblige dans un premier temps les producteurs à se tourner vers Babelsberg ou Elstree afin d'y réaliser leurs premiers films sonores, pendant qu'à Paris les studios accueillent les charpentiers, maçons et ingénieurs chargés des travaux d'aménagement. Cette transformation en profondeur des plateaux et des services annexes s'avère plus ou moins délicate selon les studios et n'est pas sans rappeler les tâtonnements du cinéma des premiers temps. Le passage au parlant représente pour les contemporains un saut dans l'inconnu et c'est à l'épreuve des tournages que les techniciens prennent progressivement conscience de la nécessité de nouveaux aménagements.

3.1.1 Les premiers films sonores français tournés à l'étranger

Durant l'été 1929, alors que l'ensemble des studios parisiens ont fermé leurs portes et que les ouvriers et techniciens attendent désespérément une reprise des activités, certains pays européens se sont déjà lancés dans l'aventure et ont commencé à équiper leurs studios. Certes l'Italie, tout comme la France, continue de flotter entre deux eaux et les nouveaux studios sonores de la Cines-Pittaluga ne seront inaugurés que le 23 mai 1930⁴⁶¹, mais l'Allemagne et la Grande-Bretagne possèdent déjà des infrastructures opérationnelles.

• Situation des studios allemands et britanniques en 1929.

Au moment de l'arrivée du parlant, parmi les pays producteurs européens, seule l'Allemagne semble capable de contrer la puissance industrielle et commerciale américaine. A la fin des années 1920, grâce à des studios bien équipés, une production active et la constitution du trust Tobis-Klangfilm associé à la puissante UFA, l'Allemagne semble particulièrement bien armée pour faire face à la révolution technologique du parlant. Dès le mois d'avril, la UFA annonce un programme de production de quatre films parlants⁴⁶² et le 1^{er} mai 1929, elle entame dans ses studios de Babelsberg la construction d'un nouveau bâtiment⁴⁶³ pour accueillir des tournages sonores. Ce ne sont pas moins de quatre

⁴⁶¹ Le premier long-métrage sonore produit en Italie, *La canzone dell'amore* de Gennaro Righelli, sort sur les écrans le 8 octobre 1930.

⁴⁶² Lucie Derain « L'UFA entreprend sa production de films parlants », *La Cinématographie Française*, n°547, 27 avril 1929, p.16. Parmi les films évoqués, *Le Diable blanc (Der Weisse Teufel)* d'Alexandre Volkoff, sorti en janvier 1930 sur les écrans allemands.

⁴⁶³ Surnommé la *Tonkreuz* (littéralement « Croix du son »), ce bâtiment était formé de quatre studios placés en croix et d'un bâtiment central accueillant les appareils d'enregistrement et relié aux quatre plateaux.

nouveaux plateaux, sur une superficie de 2100 m² qui sortent ainsi de terre durant l'été 1929⁴⁶⁴. Par ailleurs, grâce à l'accord qu'elle a signé avec la Tobis-Klangfilm en avril 1929, la société de production allemande équipe ses studios de Tempelhof dans lesquels elle commence à tourner des long-métrages sonores dès l'été 1929. Le 16 décembre sort sur les écrans berlinois le premier film parlant de Dita Parlo, *Melodie des Herzens* de Hanns Schwarz, alors que la vedette vient à peine d'achever le tournage en France du film de Duvivier, *Au bonheur des Dames*, film 100% muet réalisé dans les studios vitrés de la société Film d'Art à Neuilly.

En Grande-Bretagne, la projection du *Chanteur de Jazz* au Piccadilly Theater le 27 septembre 1928 suscite un véritable enthousiasme qui incite les firmes américaines à diffuser rapidement l'ensemble de leurs productions sonores dans les salles du royaume. Au printemps 1929, des films comme *Show-Boat* ou *The Broadway Melody* battent tous les records de recettes, incitant les producteurs britanniques à réagir rapidement. En effet, la barrière de la langue n'existant pas entre les deux pays, l'industrie cinématographique britannique ne bénéficie pas du répit offert aux autres cinématographies européennes dans les premiers mois du parlant ; elle se doit donc de réagir rapidement si elle ne veut pas être totalement étouffée par l'importation de films tout droit venus d'Hollywood. En avril, la British International Pictures (BIP) effectue ses premiers essais sonores sur deux plateaux sommairement aménagés dans ses studios d'Elstree⁴⁶⁵. Dans le même temps, un nouveau plateau vient d'être construit pour le parlant et trois autres sont en cours d'installation, le tout sous l'autorité d'ingénieurs de la BBC. Malgré ces efforts, la presse britannique s'inquiète à l'image d'Ernest W. Fredman, rédacteur en chef du *Daily Film Reuter* qui écrit en avril 1929 :

*Les films parlants présentés dans les grands établissements du West End attirent à eux toute la clientèle. [...] Péniblement, les producteurs anglais se sont mis au film sonore ; [...] mais le temps s'écoule. Aucun film sonore n'est établi, et l'Amérique prend chaque jour une nouvelle avance*⁴⁶⁶.

Les efforts portent pourtant leurs fruits puisqu'en août 1929, la British International Talking Pictures a déjà deux films parlants prêts à sortir (dont *Blackmail* d'Alfred Hitchcock sorti le 30 juin) et trois autres films en cours de tournage (dont *Atlantic* du metteur en scène vedette de la maison : Ewald André Dupont, qui sortira le 15 novembre). C'est donc tout

⁴⁶⁴ M.C.R. « Les studios sonores de la UFA à Neubabelsberg », *La Cinématographie Française*, n°560, 27 juillet 1929, p.15.

⁴⁶⁵ Patricia Warren, *Op.Cit.* p.66.

⁴⁶⁶ Article du *Daily Film Reuter* cité par *Le courrier cinématographique*, n°18, 4 mai 1929, lui même cité par Roger Icart, *Op.Cit.*, p.72.

naturellement vers ces deux pays que les producteurs français, désireux de réaliser leur premier film parlant, se tournent dès l'été 1929.

• Combien de « premier film parlant français » ?

Avec l'arrivée du film parlant, tout comme aux Etats-Unis, en Allemagne ou en Grande-Bretagne, une véritable compétition se met en place entre les producteurs français, afin d'être le promoteur du « premier film parlant français ». Plusieurs réalisations se sont d'ailleurs attribué ce titre convoité en jouant sur la définition des termes « parlant » mais également « français ». Peut-on considérer *Le collier de la Reine* de Tony Lekain et Gaston Ravel film muet ayant bénéficié de quelques ajouts sonores, comme le premier film parlant français ? Sorti quelques jours plus tard, *Les trois masques* d'André Hugon, produit par Pathé-Natan, mais tourné à Londres dans la précipitation et comportant quelques rares séquences dialoguées doit-il remporter le trophée ? A moins que l'on ne considère que *La nuit est à nous* de Carl Froelich et Henry Roussel tourné dès le mois d'août 1929 à Berlin n'ait été la véritable première réalisation parlante française ? Le palmarès final importe peu, mais il est intéressant de constater que pour obtenir ce titre convoité de « producteur du premier film parlant français », les candidats aient dû se livrer à des montages financiers parfois complexes et surtout avoir recours à des infrastructures et des techniciens étrangers.

Si l'on se réfère aux dates de tournage, le premier long-métrage tourné en langue française est *La nuit est à nous*, réalisé par Henri Roussel et Roger Lion dont le premier tour de manivelle est donné dès le 12 août 1929. Tourné dans les studios de Tempelhof au nord de Berlin, il s'agit de la version française d'un film allemand, *Die nacht gehört uns*, coproduit par Carl Froelich et P.J. de Venloo, lui-même considéré comme le « premier film parlant allemand ». *La Cinématographie Française* du 7 septembre 1929 annonce fièrement qu'il s'agit « bien du premier film parlant français en réalisation »⁴⁶⁷. Mais malgré la présence au générique de vedettes bien françaises comme Jean Murat, Marie Bell ou Henri Roussel et la date précoce du tournage, il se fait ravir la première place du fait d'une sortie en salle un peu tardive, le 18 janvier 1930. Tournés presque au même moment dans les studios d'Elstree, la production des *Trois masques* d'André Hugon et de *La route est belle* de Robert Florey donne lieu à une course de vitesse entre Bernard Natan et Pierre Braunberger qui tourne rapidement à l'avantage du premier, au détriment du film si l'on en croit les

⁴⁶⁷ Lucie Derain « Courrier des studios », *La Cinématographie Française*, n°566, 7 septembre 1929, p.21.

commentaires dans la presse. Tourné en deux semaines et monté dans la précipitation, *Les trois masques* essuie de nombreuses critiques peu favorables, notamment sur le plan technique, mais peut se targuer, le soir de la première au Marivaux le 29 octobre 1929 d'être la première production française parlante. Pierre Braunberger, jeune producteur indépendant qui bénéficie de moins d'appui que son rival, ne réussira à sortir son film, avec l'aide de Roger Richebé, que le 24 janvier 1930, mais avec un succès retentissant. De son côté Jacques Haïk, qui avait fait preuve d'une indéniable clairvoyance en s'associant dès l'été 1929 à la British International Pictures afin de coproduire la version française d'un des tout premiers films parlants britanniques : *Atlantic* du réalisateur allemand Ewald André Dupont déjà cité, ne parvient pas à s'imposer au yeux du grand public comme le promoteur du premier film parlant français. En effet, malgré un tournage précoce en juillet 1929 dans les studios de la British International Picture à Elstree, *Atlantis*, la version française, réalisée par Jean Kemm ne sort qu'en septembre 1930, après les premières productions parlantes tournées sur le territoire français.

Entre l'été 1929 et le printemps 1930, alors que dans les studios français on commence à peine à sonoriser quelques séquences de films muets et à tourner quelques courts-métrages parlants, les premiers longs-métrages entièrement parlants sont donc tournés dans les studios de Londres ou Berlin, avec une qualité parfois discutable. Au même moment les grands films tournés à Paris, comme *Le collier de la Reine* de Gaston Ravel et Tony Lekain ou *Prix de beauté* d'Augusto Genina ne sont en réalité que des productions muettes auxquelles ont été ajoutées en toute hâte quelques séquences musicales et parlantes⁴⁶⁸. Aucun long-métrage véritablement parlant n'est tourné dans les studios français durant l'année 1929⁴⁶⁹ et ce n'est qu'au début de l'année 1930 que les studios Tobis commencent réellement leur production parlante avec *Sous les toits de Paris* de René Clair dont le tournage se déroule du 2 janvier au 8 mars à Epinay.

● Coproduction ou simple location de studio à l'étranger ?

Si certains producteurs français comme Pierre Braunberger ou Bernard Natan se contentent de louer les studios de la BIP à Elstree durant quelques semaines, en attendant

⁴⁶⁸ *Le collier de la Reine* a été tourné au printemps 1929 en extérieurs et dans les studios Francœur puis sonorisé chez Tobis à Epinay durant le mois d'août. *Prix de Beauté* a été tourné à Joinville, entre septembre et novembre 1929 pendant les travaux d'aménagement pour le sonore, puis sonorisé chez Tobis à Epinay durant le mois de décembre

⁴⁶⁹ Seul Pathé-Natan produit et réalise dans ses studios de Joinville un moyen métrage parlant de 28 minutes, réalisé par Pierre Colombier : *Chiqué* déjà évoqué.

que leurs propres studios ne soient équipés⁴⁷⁰, d'autres comme Jacques Haïk, P.J. de Venloo ou Marcel Vandal et Charles Delac se rapprochent de producteurs britanniques ou allemands afin de réaliser leur premier film parlant en coproduction. On constate par ailleurs que le recours aux studios étrangers imputable en 1929 à l'absence d'infrastructures opérationnelles en France, se poursuit durant toute l'année 1930 et bien au-delà. Quelles sont donc les raisons qui poussent les producteurs français à s'installer à Berlin ou à Londres et dans quelles conditions le font-ils ?

Avant la toute fin de l'année 1929, aucun studio français n'est véritablement en mesure d'accueillir le tournage d'un long-métrage parlant et même les firmes les plus importantes doivent avoir recours à des structures étrangères pour leur production. Mais à partir du printemps 1930, alors que la plupart des grands studios français sont équipés, les producteurs indépendants continuent de produire à l'étranger. Ceci s'explique aisément par le fait que les grandes sociétés disposant de leurs propres studios comme Pathé-Natan, la GFFA ou La société des Films sonores Tobis réservent leurs plateaux en priorité pour leur propre production et que par ailleurs, les petits studios tardent à s'équiper pour le parlant. C'est bien la pénurie de studios et d'équipements qui pousse dans un premier temps les producteurs indépendants vers l'étranger, comme l'explique *La Cinématographie Française* en décembre 1930 à propos des producteurs Vandal et Delac.

Pendant la période transitoire où les studios français n'étaient pas tous équipés et où ceux qui l'étaient se trouvaient embouteillés, MM. Marcel Vandal et Charles Delac ont tourné plusieurs films à l'étranger, en particulier à Elstree près de Londres, à Berlin et à Rome⁴⁷¹.

C'est ainsi que *Les deux mondes*, film entièrement produit par Marcel Vandal et Charles Delac, est tourné dans les studios d'Elstree au printemps 1930 en version française, sans qu'y soit associé un producteur britannique⁴⁷².

Cette formule de la location simple de studios étrangers tend néanmoins rapidement à disparaître. Les considérations économiques prenant le pas sur les problèmes techniques, c'est désormais dans le cadre de coproductions que les producteurs français investissent les studios allemands, britanniques, italiens ou même suédois. C'est ainsi que P.J. de Venloo,

⁴⁷⁰ Le tournage des *Trois Masques* d'André Hugon à lieu à Elstree du 28 septembre au 12 octobre 1929 (et sort sur les écrans le 31 octobre) tandis que celui de *La route est belle* de Robert Florey produit par Pierre Braunberger s'étale du 7 au 21 octobre 1929 et sort le 24 janvier 1930.

⁴⁷¹ « Productions Marcel Vandal et Charles Delac », *La Cinématographie Française*, n°634, 27 décembre 1930, p.70.

⁴⁷² Film réalisé par Ewald André Dupont avec Henri Garat, Max Maxudian et Mary Glory. La PIB produit également une version allemande (*Zwei Welten*) et une version anglaise (*Two Worlds*) du film, toutes deux réalisées par Dupont, mais sans la participation des producteurs Vandal et Delac.

fort de son premier succès parlant *La nuit est à nous*, poursuit sa collaboration avec Carl Froelich avec lequel il coproduit deux autres longs-métrages parlants en 1930 : *Barcarolle d'Amour* également réalisé par Henri Roussel pour la version française et *La folle aventure*, réalisé par André-Paul Antoine. De leur côté les producteurs Vandal et Delac coproduisent à Rome et Berlin plusieurs versions françaises comme *La dernière berceuse*, ou *Les chevaliers de la montagne* avant de réinvestir les studios français à la fin de l'année 1930 avec *David Golder*, tourné dans les studios Tobis d'Épinay⁴⁷³. Le cas de Jacques Haïk est encore plus frappant et montre bien que le recours aux studios étrangers dans le cadre de coproductions n'est pas uniquement dicté par des considérations matérielles et techniques. Après plusieurs collaborations avec la British International Pictures à Elstree, mais également avec le producteur Julius Hagen qui exploite les studios de Twickenham⁴⁷⁴, il poursuit et même intensifie sa politique de coproduction durant l'année 1931. Alors que ses propres studios de Courbevoie ont rouvert leurs portes après onze mois de travaux et connaissent plusieurs semaines d'inactivité, Jacques Haïk investit les studios de Londres, Berlin, mais également Stockholm dans lesquels il réalise *Mon cœur et ses millions* et *Service de nuit*. Durant ces toutes premières années du parlant, alors que les techniques de doublage ne sont pas encore véritablement mises au point, le système des versions multiples en coproduction incite donc les producteurs français, en particulier ceux n'ayant pas investi lourdement dans l'aménagement de studios sonores, à délocaliser leur production dans les pays voisins, alors même que de nombreux studios français restent largement sous-utilisés.

⁴⁷³ *La dernière berceuse* est la version française de *La canzone dell'amore* de Gennaro Righelli déjà évoqué, tourné dans les studios de la Cines-Pittaluga au printemps 1930. *Les chevaliers de la montagne* de Mario Bonnard est coproduit avec Jean de Merly et l'Itala Film et tourné à Berlin. Toujours en 1930, ils coproduisent les versions françaises de *Liebe und Champagner* de Robert Land avec la société Greenbaumfilm, *Quatre de l'infanterie* de Georg Wilhelm Pabst avec la Nero-film et *La ville qui chante (Die singende stadt)* de Carmine Gallone avec la Ufa et la société Allianz Tonfilm. *David Golder*, entièrement produit par Vandal et Delac est réalisé par Julien Duvivier et tourné dans les studios Tobis d'Épinay du 6 octobre au 9 novembre 1930.

⁴⁷⁴ D'origine allemande, Julius Hagen a commencé sa carrière comme directeur de production pour des firmes britanniques avant de monter sa propre maison en 1927, la Julius Hagen Productions Company. En décembre 1928, il prend le contrôle des studios de Twickenham et se spécialise dans la production de *quota quickies*, film peu ambitieux et réalisé en quelques semaines afin de fournir aux distributeurs le quota de films britanniques imposés depuis 1927 par le *Cinematograph Films Act*.

3.1.2 Le difficile choix d'un brevet

Tandis que les producteurs les plus entreprenants s'installent à Londres ou Berlin pour y tourner leurs premiers films parlants, les studios français sortent progressivement de leur léthargie et commencent à se transformer et s'équiper pour accueillir des tournages sonores et parlants. S'équiper pour le parlant d'accord, mais avec quel matériel ? On mesure mal aujourd'hui à quel point l'irruption du son dans un art purement visuel, dont la technique semblait parfaitement maîtrisée, fut perçue comme un saut dans l'inconnu et source de perplexité pour la plupart des acteurs de l'industrie cinématographique d'alors. Si le son est envisagé par certains créateurs comme une menace d'ordre esthétique, les promoteurs de l'industrie cinématographique y ont vu avant tout l'irruption d'une technologie inconnue⁴⁷⁵, dont ils ne maîtrisaient ni la complexité, ni les enjeux. Face à la multiplication des procédés sonores et à la lutte acharnée que se livrent les détenteurs des principaux brevets, la réaction des dirigeants de studios français fut une fois encore marquée du sceau de la prudence.

• Multiplications des procédés et lutte d'influence

Si au début du siècle, les travaux de Léon Gaumont en matière de sonorisation du film font de lui un pionnier dans ce domaine, il ne constitue pas pour autant un cas isolé. Les « images parlées » de l'Allemand Oskar Messter, le *Seeberophone* de son compatriote Guido Seeber breveté en 1904 ou le *Cinéma-Grapho-Théâtre* du Français Georges Mendel présenté à l'Exposition Universelle de 1900, les exemples d'inventions venant concurrencer les fameuses *Phonoscènes* Gaumont ne manquent pas⁴⁷⁶. Après la Première Guerre mondiale, les procédés sonores se perfectionnent et de nombreux ingénieurs et laboratoires font porter leurs recherches sur l'enregistrement photographique des sons. C'est dans ce contexte, qu'en avril 1919, le premier brevet sonore sur pellicule est déposé par les ingénieurs allemands Hans Vogt, Joseph Engl et Joseph Massole sous le nom de procédé Tri-Ergon⁴⁷⁷. Mais c'est surtout à partir des années 1926-1927, alors que la

⁴⁷⁵ Plusieurs chercheurs, dont Martin Barnier, ont bien montré que le son n'est pas une nouveauté absolue en 1929 et que de nombreuses tentatives de cinéma sonore ont émaillé l'histoire du cinéma depuis ses origines. Ces tentatives étaient néanmoins restées jusque là au stade de l'expérimentation et les techniques de prise de son restent largement méconnues de la grande majorité des techniciens et ouvriers des studios français en 1929.

⁴⁷⁶ Voir Martin Barnier, *En route vers le parlant*, *Op.Cit.*, pp.30-31.

⁴⁷⁷ *Idem*, pp.36-37.

possibilité d'une exploitation à grande échelle du film sonore commence à s'installer dans les esprits, que l'on voit se multiplier les brevets et procédés techniques dont les détenteurs ne tardent pas à se livrer à une lutte d'influence acharnée. Aux Etats-Unis, on ne compte pas moins de quatre procédés différents utilisant les brevets de deux grandes compagnies : la Western Electric et la RCA. Dès 1926, les frères Warner commercialisent un procédé d'enregistrement sur disque dénommé *Vitaphone*, conçu par les ingénieurs de la Western Electric. L'année suivante, la société Fox-Film lance sur le marché un procédé concurrent d'enregistrement du son sur pellicule : le *Movietone* (également dépendant de brevets de la Western Electric)⁴⁷⁸ Deux autres procédés sur film tentent de s'imposer aux Etats-Unis à la même période : le *Phonofilm* ou procédé *De Forest* (du nom de son inventeur Lee de Forest) et le procédé *Photophone* exploité par la RCA (Radio Corporation of America) concurrent direct de la Western Electric et commercialisé par la RKO. De l'autre côté de l'Atlantique seul le procédé allemand Tri-Ergon (exploité par la Tobis Klangfilm) semble en mesure de concurrencer véritablement les procédés américains. En France, le procédé Gaumont-Petersen-Poulsen, dont la particularité est d'enregistrer le son et l'image sur deux pellicules distinctes synchronisées, fait figure de brillant outsider mais ne semble pas suffisamment armé pour défier les puissants trusts économiques et technologiques que sont la Western Electric, la RCA ou la Tobis-Klangfilm⁴⁷⁹. Face à une telle profusion de procédés et de brevets dont la nouveauté et les subtilités techniques déroutent tout autant le grand public que l'exploitant de cinéma, le producteur ou le propriétaire de studio on conçoit aisément la perplexité des entrepreneurs français. Quel procédé choisir ? Lequel se révélera le plus performant techniquement à terme ? Le choix de tel procédé permettra-t-il de projeter des films tournés avec tel autre ? Autant de questions qui loin de se résoudre redoublent d'intensité dans les années 1929-1930 face à la véritable « guerre des brevets » que se livrent les puissants trust allemands et américains sur l'ensemble du territoire européen. Après une année 1929 marquée par une lutte ouverte entre la Western Electric et la Tobis-Klangfilm à coup de communiqués de presse virulents et de procès intentés contre le procédé concurrent, l'année 1930 se présente comme une période de tractations. A défaut de s'entendre, les deux principaux trusts décident donc de se partager le marché mondial. Mais les détenteurs des brevets Gaumont-Petersen-Poulsen, Vitaphone ou

⁴⁷⁸ Le premier film réalisé par la Fox avec ce procédé est *L'Aurore* de Murnau en 1927, tourné en deux versions, l'une sonore, l'autre muette.

⁴⁷⁹ Concernant le détail des différents brevets voir Roger Icart, *Op.Cit.* pp.21-26 et Emmanuel Crozet, « Gaumont et le passage au parlant », *Les cahiers de la cinémathèque*, n°64-65, décembre 1995, pp.13-20. Pour le procédé Gaumont-Petersen-Poulsen voir la conférence de Léon Gaumont au conservatoire des Arts et métiers du 17 février 1929, publiée dans *La Cinématographie Française*, n°538, 22 février 1929, supplément Technique et matériel, pp.33-41.

Photophone n'abandonnent par pour autant la partie et l'on voit se multiplier les accords bilatéraux entre la société Tobis-Klangfilm et Gaumont, Tobis et RCA ou entre la Warner (détenteur du procédé Vitaphone sur disque) et la Tobis⁴⁸⁰. Ce n'est qu'en juillet 1930, à l'issue de cinq semaines de discussions menées à Berlin, qu'un accord officiel intervient ouvrant le marché allemand aux brevets américains et réciproquement et permettant aux autres pays de choisir librement le brevet de leur choix moyennant le paiement des droits de licence. Comme l'indique Roger Icart :

Un fait n'en demeura pas moins acquis, quiconque dans le monde utilisait un appareillage sonore devait obligatoirement passer par les firmes américaines ou allemandes et leur payer des royalties⁴⁸¹.

Pour la France, dont le seul procédé sonore techniquement opérationnel (Gaumont-Petersen-Poulsen) a été rapidement abandonné faute d'appuis commerciaux⁴⁸², cette « guerre des brevets » se révèle assez dévastatrice et ralentit encore le processus de transformation de l'industrie cinématographique et son passage dans l'ère du parlant.

• La complexe mosaïque des procédés sonores installés dans les studios français

Durant toute l'année 1929, l'industrie française semble désespérée et la presse affolée par cette situation qui paraît alors inextricable. Le choix d'un brevet sonore doit se faire en concertation avec les exploitants qui eux-mêmes sont en proie au plus grand doute. Face à une telle situation, la plupart des professionnels prônent la patience et la prudence, à l'image de Paul-Auguste Harlé dans un éditorial prophétiquement intitulé : « N'allons pas trop vite » publié en juin 1929 :

1° Ayez des salles adaptables au film parlant, mais ne les installez pas tout de suite

2° Ayez des programmes muets pour attendre l'arrivée certaine des films parlants qui n'aura lieu que dans un an.

3° Ne démarrez avec le parlant que lorsque vous serez sûrs de vos appareils, et que vous aurez devant vous de vrais bons films parlants, dignes de votre clientèle.

⁴⁸⁰ Concernant les accords intervenus entre les différentes compagnies en 1930, voir Roger Icart, *Op.Cit.*, pp.27-31.

⁴⁸¹ Roger Icart, *Op.Cit.*, p.31

⁴⁸² Concernant le devenir du procédé Gaumont-Petersen-Poulsen, déjà évoqué dans le chapitre 1, voir Martin Barnier, *Op.Cit.*, pp.37-40 .

Sinon, gare au naufrage. Exploitants, vous devez être les derniers à démarrer, mais démarrer sans fausse manœuvre⁴⁸³.

A l'autre bout de la chaîne, les producteurs s'inquiètent également des débouchés de leurs éventuels films sonores dans un pays dont les salles sont largement sous-équipées. Dans le même périodique, un mois après l'éditorial de son rédacteur en chef, c'est Lucie Derain qui s'inquiète :

*Trouverons-nous pour exploiter le film sonore et parlant que vient de tourner M. Goupillères La voix de sa maîtresse une salle parisienne équipée avec le procédé qui a servi à l'enregistrer⁴⁸⁴ ?
Car c'est là le problème. Si l'on tourne avec deux procédés, allemand et français et que les salles soient équipées avec un troisième, un procédé américain, il y a de grandes chances pour que la faillite succède à une période courte d'activité⁴⁸⁵.*

Et Lucie Derain d'arriver à la même conclusion que Paul-Auguste Harlé : « en tous cas si les organisateurs français ne se trouvent pas prêts pour le sonore et le parlant, qu'ils tournent des films muets ». Certains producteurs et dirigeants de studios cherchent pourtant à sortir de ce cercle vicieux et à partir de l'été 1929, les premiers appareils sonores sont installés sur les plateaux parisiens.

Toute à sa logique d'expansion et ne semblant pas partager les affres des producteurs français, la société des Films Sonores Tobis est la première à franchir le cap. Comme indiqué dans le chapitre deux, c'est dès le mois d'avril que la filiale française de la société allemande Tobis prend possession des anciens studios Menchen d'Epina-sur-Seine afin de les équiper pour le parlant. Pour cette société la question ne se pose même pas, son objectif étant autant de pénétrer le marché français des appareils de prise de son que de produire des films parlants français, c'est bien évidemment le procédé Tri-Ergon Klangfilm qui est installé sur les deux plateaux du studio.

Chez Gaumont la situation est plus complexe. Pionnière en matière de recherches sur le film sonore et détentrice du brevet Gaumont-Petersen-Poulsen sur double bande, la maison possède déjà deux petits studios parlants dans lesquels sont tournés des essais et courtes bandes depuis plusieurs années déjà. Mais à la fin de l'année 1929, non seulement la domination du marché semble acquise aux procédés allemand et américains, ce dont

⁴⁸³ Paul-Auguste Harlé, « L'exploitation du film sonore, n'allons pas trop vite », *La Cinématographie Française*, n°556, 29 juin 1929, p.9.

⁴⁸⁴ Le film produit par Gaumont a été enregistré avec le procédé Gaumont-Petersen-Poulsen.

⁴⁸⁵ Lucie Derain, « Que tourne-t-on ? », *La Cinématographie Française*, n°559, 20 juillet 1929, p.22.

Edgar Costil, nouveau président de Gaumont a parfaitement conscience, mais en plus la maison est en pleine négociations en vue de la constitution du nouveau groupe Gaumont-Franco-Film-Aubert, ce qui ne facilite pas les prises de décision concernant l'équipement des studios. Equipés dans un premier temps avec le procédé Gaumont-Petersen-Poulsen, les studios des Buttes Chaumont font l'acquisition d'un appareil RCA-photophone au début de l'année 1930⁴⁸⁶. Après avoir passé un accord de non concurrence avec la société Tobis-Klangfilm⁴⁸⁷ mettant au point un appareil commun utilisable par les deux sociétés, Gaumont signe un accord avec la compagnie Radio-Cinéma, qui produit des appareils basés sur la technologie Klangfilm, et à qui elle confie l'installation et l'entretien de tout le matériel d'enregistrement de ses studios (à l'exception de ceux déjà en place)⁴⁸⁸. Au début de l'année 1931, les studios de la Victorine sont également équipés par la société Radio-Cinéma.

Chez Pathé, le choix du brevet est pris très au sérieux dès le printemps 1929 et constitue l'objet principal de la mission Pathé-Natan-Cinéromans qui visite les studios américains durant les mois de juin et juillet. Cette délégation d'ingénieurs et de techniciens est en effet chargée de déterminer quel procédé sonore lui semble le plus performant et de prendre contact avec les principales compagnies américaines du secteur. Si ce voyage d'étude semble avoir convaincu les dirigeants de la société que « le procédé du disque est appelé à disparaître »⁴⁸⁹ - ce qui exclut l'emploi du procédé *Vitaphone* – aucun autre procédé ne semble encore privilégié, même si des contacts ont été pris avec les représentants de la RCA. Entre l'été 1929 et le printemps 1930 plusieurs types d'appareils sont testés dans les studios de Joinville. En août 1929, *La Cinématographie Française* indique que Pathé-Cinéma s'est rendu acquéreur d'un appareil Klangfilm⁴⁹⁰ et annonce quelques semaines plus tard que « les studios de Joinville Pathé-Natan (ex Cinéromans) sont équipés par les soins de la Klangfilm. De même la salle Marivaux passera prochainement des films sonores et parlants avec le même procédé. »⁴⁹¹ Pourtant, à partir du 9 septembre, c'est avec un appareil de Forest qu'Henri Lepage tourne un court-métrage parlant avec Janie Marèse : *Par amour pour vous Madame*. Durant plusieurs mois, les appareils Klangfilm et RCA photophone se

⁴⁸⁶ « Liste des studios français équipés pour la production de films sonores et parlants », *La Cinématographie Française*, n°594, 22 mars 1930, p.63.

⁴⁸⁷ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Louis Gaumont, LG 81 B16 « protocoles d'accords entre Klangfilm et Gaumont (1930) ».

⁴⁸⁸ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Louis Gaumont, LG 82 B16 « projet d'accord entre la Compagnie Radio-Cinéma et la GFFA (1930) ».

⁴⁸⁹ « La mission Pathé-Natan est de retour », *La Cinématographie Française*, n°562, 10 août 1929, p.6

⁴⁹⁰ *Idem*

⁴⁹¹ « Les studios Pathé et la salle Marivaux équipés par la Klangfilm », *La Cinématographie Française*, n°565, 31 août 1929, p.6.

partagent les plateaux de Joinville jusqu'à ce qu'un accord intervienne entre les sociétés Pathé-Cinéma et la compagnie américaine en mars 1930 au terme duquel les studios de Joinville, comme ceux de la rue Francœur sont exclusivement équipés avec des appareils américains⁴⁹².

Les studios de Saint-Maurice tout comme ceux de Billancourt, installés plus tardivement, font directement le choix de s'équiper avec des appareils de la Western Electric sans passer par cette phase d'hésitation et de tâtonnement que connaissent d'autres studios⁴⁹³.

Mis à part les studios de la GFFA qui possèdent leur propre brevet, tous les grands studios français font ainsi le choix de procédés allemands ou américains dont les qualités techniques sont incontestablement supérieures, et ce en dépit de leur coût d'achat élevé et des droits de licence qui y sont attachés. Concernant les petits studios, dont le niveau d'activité ne permet pas d'espérer rentabiliser rapidement ces investissements, le choix est plus complexe. Jacques Haïk dépose son propre brevet et équipe ses studios de Courbevoie avec des appareils *Cinévox Haïk*. Mais il semble que le système ne lui donne pas entière satisfaction et lors de la réouverture de ses studios en février 1931 (suite à leur reconstruction après l'incendie de février 1930), c'est le système américain RCA Photophone qui est installé. Chez Eclair les appareils Tobis-Klangfilm installés à la fin de l'année 1930 sont complétés à partir de 1932, par des appareils construits par la firme, du modèle *Caméréclair Radio*⁴⁹⁴. On voit par ailleurs se multiplier les systèmes d'enregistrement plus ou moins fiables mais dont l'utilisation n'est pas soumise au versement de frais de licence. Les annuaires de la cinématographie précisent ainsi en face du type d'enregistrement à quelle licence il est soumis ou bien s'il s'agit d'un système « libre de droit ». C'est notamment le cas des systèmes *Modulotone Record* installé au studio Apollo, *Charlin à densité variable* au studio de Montrouge, *Caméréclair-Radio* à Epinay, *Cinévox Haïk* et *Photosonor* à Courbevoie, *Scriptavox* au studio Taponier et *Phototone* installé en 1932 dans le nouveau studio de Neuilly.⁴⁹⁵ A défaut de pouvoir s'offrir la qualité d'un son Western Electric ou Tobis-Klangfilm, les petits studios font de

⁴⁹² « Une nouvelle grosse de conséquences pour la cinématographie française : les accords Pathé-Cinéma et RCA photophone », *La Cinématographie Française*, n°592, 8 mars 1930, p.16.

⁴⁹³ *La Cinématographie Française* du 16 novembre 1929 indique que les studios de Billancourt sont en cours d'aménagement avec un procédé français, le N.L.A Nalpas, mais il ne semble pas que les appareils aient été réellement mis en place. « Liste des studios français équipés pour la production de films sonores et parlants », *Op.Cit.*

⁴⁹⁴ Eric Leroy et Laurent Billia, *Eclair... Op.Cit.* p.126.

⁴⁹⁵ Rapport Petsche, *Op.Cit.*, p.23. et *Le tout-Cinéma* édition 1934.

cette absence de redevance un argument pour attirer les petits producteurs indépendants et les films à petit budget⁴⁹⁶.

Au terme de longs mois d'attente, d'hésitation et parfois de changement d'option, les studios français se trouvent donc équipés de façon quelque peu hétéroclite, se partageant entre brevets américains de la Western Electric (Saint-Maurice et Billancourt) de la RCA (Joinville, Francœur et Courbevoie), allemands de la Tobis-Klangfilm (Epinay Eclair et Tobis) franco-allemands (équipement Radio-Cinéma des Buttes Chaumont et de la Victorine), ou français (Gaumont-Petersen-Poulsen à Saint-Laurent du Var et au studio de la Garenne), sans compter la kyrielle de systèmes libres de droits utilisés par les petits studios.

3.1.3 Agrandir, insonoriser, équiper : les tâtonnements techniques ralentissent les travaux d'aménagement.

La question des conditions d'utilisation de ces nouveaux appareils d'enregistrement soulève de nombreuses questions et occasionne là encore quelques flottements et tâtonnements. Où et comment les installer ? Comment insonoriser les plateaux ? Comment organiser les espaces de travail ? Faire des choix concernant une technologie nouvelle, non maîtrisée et en perpétuelle évolution n'est pas toujours facile. Entre ces difficultés techniques et le coût des travaux difficiles à assumer pour les plus petites structures, le calendrier d'aménagement des studios français s'étale sur de longs mois et contribue une fois encore à freiner la reprise de la production.

• Transformation des plateaux

A la fin de l'année 1928, *Ciné-Journal* publie un article détaillant les conditions matérielles et acoustiques nécessaires au tournage d'un film parlant et explique avec précision la nature des travaux d'aménagement à entreprendre afin d'obtenir un studio sonore digne de ce nom ; travaux dont la complexité et le coût ont de quoi effrayer les directeurs les plus entreprenants.

⁴⁹⁶ Les droits de licence des appareils sonores sont calculés en fonction du métrage de pellicule et assumés par les producteurs qui doivent s'en acquitter auprès de la direction des studios dans lesquels ils tournent leur film.

Il est très délicat de réaliser convenablement un film sonore. Qu'on en juge :

Il faut en effet construire des scènes spéciales hermétiquement fermées aux bruits et aux vibrations de l'extérieur. Les murs, et les planchers doivent reposer sur des fondations séparées. Il faut garnir de caoutchouc les joints de ces murs et de ces planchers avec les fondations et former ainsi un dispositif pneumatique interdisant aux vibrations extérieures de se propager jusqu'à la scène.

Les fondations sont constituées par des pylônes en ciment armé profondément enfoncés dans le sol. Tout autour du bâtiment sont ménagées des tranchées, profondes de vingt pieds, arrêtant les vibrations extérieures causées par le passage des camions, des automobiles, des trains...

Les scènes pour films parlants présentent en outre les caractéristiques suivantes : tout le bois entrant dans leur construction doit être séché au four, afin d'en éliminer toute la résine susceptible de produire de l'électricité, et d'engendrer de ce fait des vibrations.

Les clous ne peuvent en aucun cas pénétrer plus de deux épaisseurs de bois, et ne peuvent être employés dans les bois durs.

Tous les boulons doivent être munis de rondelles de plomb.

Tous les joints de bois, plâtre ou de métal, être munis d'isolateurs spéciaux.

Les portes doivent être aussi lourdes et épaisses que celles des caveaux des banques, afin de ne laisser passer aucun son. Tout le plancher est constitué par de la terre battue, recouverte d'une couche isolante de béton amortissant tous les bruits⁴⁹⁷.

Inutile de préciser que ces recommandations quelque peu exagérées en vue de la construction d'un studio idéal n'ont été que très partiellement suivies par les propriétaires de studios français qui ne disposaient pas des moyens matériels et financiers nécessaires à une telle réalisation. Ce texte illustre néanmoins l'inquiétude des promoteurs de l'industrie cinématographique face au coût et aux impératifs techniques que représente le passage au parlant. Dans le cas français la question qui se pose n'est pas tant celle des modalités de construction d'un studio sonore idéal que celle de la réhabilitation. Comment transformer et aménager les anciens studios afin de répondre aux nouvelles exigences techniques du film parlant ? En effet à de rares exceptions près (les nouveaux plateaux construits par la Paramount à Saint-Maurice ou les studios Haïk de Courbevoie), la plupart des studios français de 1930-1931 ne sont que les anciennes structures du cinéma réaménagées de façon plus ou moins importante pour le parlant.

⁴⁹⁷ *Ciné-Journal*, n°1002, 9 novembre 1928, article cité par Roger Icart, *Op.Cit.*, pp.33-34.

Le premier impératif concernant l'aménagement des plateaux est de supprimer toute ouverture et en particulier les toitures et parois en verre qui laissent pénétrer les bruits extérieurs et provoquent une réverbération des sons incompatibles avec la sensibilité des appareils d'enregistrement de l'époque. Cette transformation a minima est loin d'être marginale en France où un nombre non négligeable de studios construits avant la Première Guerre mondiale ou immédiatement après possèdent encore de grandes surfaces vitrées⁴⁹⁸. De nombreux plateaux, souvent sommairement « mis au noir » (comme ceux de la Victorine ou du studio Menchen) possèdent encore une structure métallique habillée de plaques de verre. Peintes en noir et calfeutrées avec des matériaux divers (plaques de contreplaqué ou simples tentures de toile épaisse) afin de filtrer la lumière du jour, les verrières des anciens studios forment une caisse de résonance totalement incompatible avec les exigences du film parlant. Si certains studios choisissent d'affecter leur plateau vitré à d'autres usages (comme c'est le cas à Saint-Maurice où la Paramount transforme le studio vitré en magasin de décor) d'autres, n'ayant pas les moyens financiers ni l'espace suffisant pour reconstruire de nouveaux plateaux, doivent réhabiliter leurs structures en verre. C'est ainsi que la société des Films Sonores Tobis remplace entièrement la charpente du studio Menchen et substitue aux plaques de verre des plaques de fibro-ciment⁴⁹⁹. Chez Gaumont, l'espace disponible au sein de la cité Elgé ne permettant pas de construire de nouveaux plateaux, la grande cathédrale de verre est maintenue en place et ses parois sont doublées de briques pour les murs et plaques de celotex pour le toit. Sans qu'il s'agisse à proprement parler de studios vitrés, certains plateaux pouvaient en 1929 posséder quelques ouvertures comme le grand plateau du studio Francœur qui, bien que construit en 1927, est agrémenté de larges baies vitrées sur la façade nord. Toutes ces ouvertures sont alors obstruées afin de transformer les plateaux en espaces « hermétiquement fermés aux bruits et aux vibrations extérieures » comme le préconisait l'article de *Ciné-Journal* en novembre 1928.

Le second élément de transformation des plateaux affecte leur superficie. En effet, si les firmes pionnières en matière de construction de studios rivalisent au début du siècle en affichant des superficies toujours plus importantes, pouvant atteindre jusqu'à mille mètres carrés pour la grande nef des studios Gaumont de la cité Elgé, l'arrivée du parlant provoque une diminution des surfaces moyennes et un cloisonnement des espaces de tournage. Cette évolution répond à deux exigences nouvelles : maîtriser la réverbération des sons et

⁴⁹⁸ Parmi les plus importants : les studios Eclair de l'avenue d'Enghien à Epinay-sur-Seine, les studios Gaumont des Buttes Chaumont et les studios de la Victorine à Nice.

⁴⁹⁹ Abel-Pierre Richard, « L'organisation technique des films sonores Tobis », *Op.Cit.*

chasser les bruits parasites. Augmenter le nombre de plateaux tout en diminuant leur superficie, permet non seulement de mieux maîtriser l'acoustique mais également de séparer les espaces de tournage où le silence doit régner, des espaces de montage et démontage des décors par définition bruyants. Le nouveau plateau construit par la société Tobis rue du Mont ne mesure ainsi pas plus de 210 m², alors que le plateau existant construit en 1913 en mesure 665. A Joinville, alors que le grand plateau D (912 m²) est maintenu en l'état, l'espace occupé par les autres plateaux est fractionné et réagencé afin d'obtenir un studio supplémentaire. Dans le nouveau dispositif mis en place par Pathé, sur les sept plateaux disponibles quatre ne dépassent pas 500 m², le plus petit ne comptant que 153 m² ⁽⁵⁰⁰⁾. De même à Saint-Maurice, la société Paramount, présentée comme pionnière en matière de film sonore, multiplie les plateaux, mais leur superficie moyenne tourne autour de 500 m², le plus petit (studio A) ne dépassant pas 235 m² ⁽⁵⁰¹⁾. Mais c'est chez Gaumont que le phénomène est le plus marqué. Dans le grand studio construit en 1905 ce sont pas moins de quatre plateaux qui sont aménagés et la surface moyenne pour l'ensemble des plateaux ne dépasse pas les 425 m². Ce qui fait dire à Lucien Aguetand « là se sent la volonté de faire rendre le maximum à un outil qui fut réalisé il y a plus de trente ans par Léon Gaumont. On ne peut pas parler pour ce centre de plateaux modernes mais d'ingéniosité » ⁵⁰².

La question qui se pose enfin, concernant la transformation des plateaux pour le parlant, est celle des techniques et matériaux à utiliser pour les insonoriser. Des méthodes les plus artisanales utilisant des matériaux aussi divers que de la paille, du liège, voire des algues séchées, aux procédés les plus sophistiqués faisant appel à des composants présentés comme ultra-modernes, il semble que toutes les options aient été envisagées pour parvenir à créer une étanchéité parfaite des plateaux et à limiter la réverbération des sons à l'intérieur de l'espace de tournage. Au cours des années 1930-1931, les lecteurs de la presse corporative se familiarisent ainsi avec des noms aussi exotiques que l'aérosite, l'éverite, le feutre acoustikos, la rock wool, l'insulite ou le celotex. Abel-Pierre Richard, évoque avec humour et ironie la toute puissance supposée des représentants chargés de démarcher les studios afin de leur vanter les mérites de leurs matériaux d'insonorisation :

Il est courant de dire que le son doit avoir pour un studio sonore une période d'extinction de 0,9 [secondes] environ. [...] Il existe dans les laboratoires de

⁵⁰⁰ Paul Thomas, « L'utilisation de l'énergie électrique dans les studios », *La technique cinématographique*, n°35, novembre 1933, p.571.

⁵⁰¹ Chiffres de Lucien Aguetand, « Les studios de la région parisienne en 1939 », *Op.Cit.*

⁵⁰² Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lucien Aguetand, « studios de la région parisienne – 1945 », cote : Aguetand 75B7.

recherche acoustique des instruments d'une précision toute scientifique qui permettent l'étude des conditions techniques des divers problèmes, mais ces instruments ne quittent guère les lieux auxquels ils sont affectés, si bien que l'ingénieur acousticien doit se contenter le plus souvent de méthodes de mesure plus rudimentaires. La plus employée consiste à se munir d'un sifflet et d'un bon chronographe, on souffle gravement dans le petit sifflet et on appuie sur la dédoublante. Lorsque le son paraît éteint, on appuie non moins gravement sur le bouton de la trotteuse et on lit d'un air supérieur un nombre qui se communique à l'intéressé avec une intonation contristée. Ce chiffre qui n'a avec l'unité ou le fatidique 0,9 qu'un lointain rapport, permet d'affirmer que tout est perdu si on ne remédie pas d'urgence à la situation en adoptant comme il se doit le matériel ou le produit que représente le technicien commerçant⁵⁰³.

On trouve d'ailleurs dans le supplément Technique et Matériel de *La Cinématographie Française* du 33 mars 1930, une « publicité déguisée » pour un fabricant d'isolant phonique. Sous le titre « Les problèmes acoustiques dans les studios d'enregistrements de films sonores et parlants » et sur un ton très scientifique, un long article énumère les difficultés rencontrées par les directeurs de studios pour aménager leurs plateaux, donne le taux de réverbération sonore des divers matériaux classiquement utilisés et les méthodes employées pour évaluer la qualité acoustique d'un espace, avant de conclure :

Depuis la naissance des films sonores, la science acoustique qui en a suivi pas à pas le développement, a fait des progrès considérables. De nos jours, le "médecin acoustique" vraiment spécialiste et qualifié pourra donner aux studios un parfaite santé acoustique par l'application d'un remède nouveau et spécial, le Banroc⁵⁰⁴.

En bas de l'article, on peut lire en petits caractères : « Communiqué par les Laboratoires de la Johns-Manville International Coportation, 292, Madison Avenue, New York et Le Kieselguhr Français, 15, rue Martel, Paris ».

Le procédé le plus efficace pour amortir les sons venant de l'extérieur étant de ménager un vide d'air entre les murs intérieurs et extérieurs, les studios les plus importants construisent des plateaux à double paroi. A Saint-Maurice, la majorité des plateaux étant construits en 1930 directement pour le film parlant, cela ne pose aucune difficulté. Les murs des bâtiments destinés à accueillir des tournages ou des travaux de sonorisation et

⁵⁰³ Abel-Pierre Richard, « Le film sonore, quelques observations pratiques sur la technique au studio », *La Cinématographie Française*, supplément technique et matériel, n°617, 30 août 1930, p.IX.

⁵⁰⁴ « Les problèmes acoustiques dans les studios d'enregistrements de films sonores et parlants », *La Cinématographie Française*, n°594, 22 mars 1930, supplément Technique et Matériel, p.XXII.

synchronisation sont constitués de deux parois en briques ou en ciment armé selon les cas, séparées de plusieurs dizaines de centimètres. A Joinville, les studios des Cinéromans disposant de suffisamment de plateaux déjà obscurs, Pathé décide de construire des caissons insonores à l'intérieur des structures existantes en ménageant un matelas d'air de plus d'un mètre d'épaisseur, ce qui explique d'ailleurs les différences de quelques mètres carrés que l'on peut observer dans la description des plateaux selon qu'il s'agisse des dimensions du bâtiment ou de la surface utile intérieure⁵⁰⁵. Tout comme à Joinville, la société des films sonores Tobis décide de sacrifier quelques mètres carrés du grand studio afin d'améliorer l'insonorisation en doublant tous les murs existants d'une deuxième paroi. Ici les murs extérieurs sont en plaques de fibrociment (ou en brique pour la façade donnant sur l'avenue de Gennevilliers) et la cloison intérieure est elle-même constituée de deux pans de bois. Mais contrairement à Saint-Maurice ou Joinville, l'interstice entre les deux parois n'est pas laissé vide mais comblé avec du liège en poudre⁵⁰⁶. A Billancourt, les murs de briques des ateliers Niepce et Fetterer sont doublés de panneaux de bois et c'est de la paille comprimée qui est insérée dans l'interstice de cinq centimètres laissé entre les deux parois. Certains studios plus modestes utilisent des matériaux contenant déjà de l'air dans leur composition afin de ne pas avoir à doubler les murs. C'est le cas notamment chez Eclair à Epinay-sur-Seine, où les murs des deux studios sont renforcés par l'extérieur avec de l'aérosite, sorte de béton cellulaire⁵⁰⁷. Mais la plupart des producteurs préfèrent éviter ces lourds travaux et se contentent d'isoler leurs studios de l'intérieur. Deux matériaux sont particulièrement prisés pour amortir la réverbération des sons sur les plateaux : le *Celotex* et ce qu'on appelle alors la *Rockwool*, qui est tout simplement le nom commercial de la laine de roche. C'est cette dernière qui est utilisée sur l'ensemble des plateaux de la Paramount à Saint-Maurice. A Billancourt, les Etablissements Braunberger-Richebé choisissent un matériau similaire, le coton minéral, pour habiller les murs de brique. Une couche de dix centimètres d'épaisseur de coton minéral est fixée directement sur le mur, elle-même recouverte d'une mousseline de coton pour éviter que le revêtement assez volatile ne se désagrège, le tout protégé par un fin grillage⁵⁰⁸. Au-delà de ses propriétés isolantes, la laine de roche a l'avantage d'être un matériau ininflammable ce qui lui confère

⁵⁰⁵ Fernand Vincent, « Les studios Pathé-Natan de Joinville », *La Cinématographie Française*, n°594, 22 mars 1930, p.56.

⁵⁰⁶ Abel-Pierre Richard, « L'organisation technique des films sonores Tobis », *Op.Cit.*

⁵⁰⁷ « Les studios Eclair d'Epinay-sur-Seine », *La Cinématographie Française*, n°634, 27 décembre 1930, p.145. Le béton cellulaire, inventé en Suède en 1924 est un mélange de ciment, sable siliceux, chaux, poudre d'aluminium et gypse. Il s'agit d'un matériau alvéolé, léger et connu pour ses qualités en matière d'isolation thermique et acoustique.

⁵⁰⁸ « Les studios de Billancourt se terminent », *La Cinématographie Française*, n°621, supplément Technique et matériel, 27 septembre 1930, p.XVII.

un intérêt particulier pour l'industrie cinématographique et un avantage certain sur le Celotex. C'est pourtant ce dernier – ou sa variante sensée être encore plus performante : l'acousti-celotex - qui est le plus largement utilisé dans les studios français en 1930. Il s'agit de panneaux constitués à base de fibres de canne à sucre. Particulièrement facile à découper et à installer, le Celotex est choisi comme isolant principal dans les studios de Joinville, Francœur, Eclair et Tobis à Epinay-sur-Seine, et dans les studios Gaumont des Buttes Chaumont. Utilisé surtout sur les murs il sert parfois à insonoriser les toitures, comme chez Tobis où un vide d'air est ménagé entre la toiture en éverite et le plafond intérieur constitué de plaques de Celotex. Le sol des studios fait également l'objet d'une attention particulière et quand les conditions s'y prêtent, une dalle de ciment est coulée sous le plancher afin d'éviter au maximum les vibrations qui parasitent les prises de son ; c'est le cas notamment à Billancourt et à Saint-Maurice. Ailleurs on glisse parfois des matériaux volatiles pour amortir les chocs comme du sable, des fibres de bois ou du liège en poudre. Il est frappant de constater que peu de studios semblent avoir pris en considération dans le choix des matériaux la question des incendies, pourtant fréquents à cette époque. L'utilisation massive du bois, du celotex et des tentures de bure pour habiller les plateaux est de ce point de vue révélateur. Seul Jacques Haïk, dont le studio de Courbevoie est parti en fumée en février 1930 semble avoir pris cette question en considération dans son nouveau studio, en soignant l'aération, la protection des câbles et tableaux électriques ou le système de détection des incendies. Il reste cependant assez évasif sur les matériaux employés sur les plateaux :

Ces studios ont été édifiés à l'emplacement de ceux qui brûlèrent en moins d'une heure au début de l'année. Cette dure leçon n'a pas été perdue et l'isolant sonore des anciens studios ayant été reconnu seul responsable du sinistre, un système original d'isolement absolument incombustible a été adopté pour les nouveaux⁵⁰⁹.

Néanmoins, si d'importants efforts ont été déployés pour insonoriser les plateaux dans les structures les plus importantes, de nombreux petits studios se contentent d'aménagements sommaires. La piètre qualité acoustique de certaines installations transparait dans certaines formulations évasives utilisées dans la presse pour décrire les travaux entrepris et l'on est surpris du silence observé par la GFFA dans ses communiqués de presse concernant les travaux d'insonorisation de ses studios des Buttes Chaumont

⁵⁰⁹ « Les studios Haïk à Courbevoie », *La Cinématographie Française*, n°634, 27 décembre 1930, p.145.

comme de la Victorine. Rien ne filtre non plus dans la presse sur l'insonorisation des plateaux dans les petits studios de Neuilly, de la place Clichy ou de la Garenne. Le petit studio Taponier, pourtant équipé avec le procédé sonore Scriptavox, ne semble pas avoir modifié le moindre de ses installations, les prises de vues se déroulant toujours à la lumière du jour, sous la verrière de l'ancien théâtre de poses photographiques. A Saint-Laurent du Var, la tranquillité des lieux remplace le Celotex, et Eugène Barbier, propriétaire des installations de la Nicea-Films se contente d'indiquer à l'intention des producteurs :

Remarque : le studio est éloigné de la route et du chemin de fer. Les bruits parasites sont donc éliminés autant que possible⁵¹⁰.

La mauvaise qualité sonore des petits studios n'est cependant pas une spécificité française. A Elstree, bourgade du nord de Londres surnommée *The British Hollywood*, le petit studio de Whitehall construit en 1928 trop près de la voie ferrée, était si mal insonorisé qu'un employé était posté en permanence sur le toit afin de signaler, à l'aide d'un drapeau, tout train à l'approche. Les prises de vues étaient alors suspendues quelques instants et reprenaient une fois le train passé⁵¹¹ ! Bien loin des recommandations formulées dans *Ciné-journal* en novembre 1928, cette technique, bien que peu orthodoxe, s'est semble-t-il montrée efficace puisque le studio est resté ainsi en activité jusqu'en 1952.

• Réaménagement des espaces de travail

Au-delà des aménagements apportés aux plateaux eux-mêmes, le passage au parlant occasionne des modifications dans l'organisation des espaces de travail, plus ou moins importantes selon les studios. Lorsque les travaux d'insonorisation s'avèrent difficiles ou insuffisants, l'option choisie par certains directeurs de studios est de modifier l'agencement des différents services afin d'éloigner des plateaux toute source de bruit. Lorsque la nuisance sonore est extérieure au studio, il est souvent impossible d'y remédier et c'est pour cette raison que plusieurs studios actifs à la fin des années 1920 ont fermé définitivement leurs portes en 1930. C'est le cas notamment du studio Gaumont de Nice, installé dans le quartier Carras ; construit sur une petite parcelle située entre le front de mer et la voie de chemin de fer, les nuisances extérieures semblent alors trop importantes à surmonter et la nouvelle GFFA exploitant déjà les studios voisins de la Victorine, les studios Carras furent définitivement fermés. Mais c'est bien souvent de l'intérieur même

⁵¹⁰ « Studios Nicæa-Films à Saint-Laurent du Var », *Idem*, p.146.

⁵¹¹ Patricia Warren, *Op.Cit.*, p.91.

des installations que proviennent les nuisances sonores. Dans ses nouveaux studios de Courbevoie, Jacques Haïk décide ainsi de rassembler en un même espace les services dangereux et bruyants, notamment la menuiserie, et de les installer à l'écart des plateaux. Chez Tobis, la menuiserie, les ateliers de mécanique et de décoration sont également éloignés des plateaux dans un nouveau bâtiment construit spécialement pour les accueillir. De son côté, l'ancien atelier de décor qui jouxte le studio est transformé en un deuxième plateau. Seuls les services non bruyants (magasin de meubles, magasins généraux, salles de projection, bureaux de production) sont maintenus à proximité immédiate des espaces de tournage⁵¹². Chez Gaumont, le problème est d'autant plus délicat que les studios cohabitent dans un espace réduit avec les ateliers de construction d'appareils et l'imprimerie de la société. L'arrivée du parlant dans un espace dans lequel il n'est pas envisageable de construire de nouveaux bâtiments, nécessite donc de réaffecter les ateliers situés à proximité immédiate des plateaux à des activités moins bruyantes. C'est ainsi qu'une salle de projection est installée au premier étage de l'imprimerie (se situant au même niveau que les plateaux de tournage) tandis qu'une partie des petites machines à imprimer est installée directement dans la cour de l'usine, de l'autre côté de la Cité Elgé⁵¹³. Une fois que les bruits parasites ont été éloignés et que les plateaux sont insonorisés, se pose la question de l'installation des appareils d'enregistrement. Dans ce domaine, il semble que chaque studio ait opté pour une pratique différente, en fonction des contraintes techniques et de l'espace disponible. A Saint-Maurice, la Paramount choisit de centraliser tous les appareils d'enregistrement dans un bâtiment situé à l'écart des plateaux, l'ancienne villa du domaine des Réservoirs. On y trouve réunis sur plusieurs étages la centrale électrique (chargée d'alimenter les appareils en courant fixe), les accumulateurs, les appareils d'enregistrement à proprement parler ainsi que des espaces de stockage et d'entretien du matériel, notamment des micros « conservés dans une armoire spéciale maintenue à température constante [...] par une grosse lampe à incandescence et dans une atmosphère complètement desséchée par du chlorure de calcium »⁵¹⁴. Chaque plateau est par ailleurs équipé d'une cabine de son, désignée à Saint-Maurice par le terme « mixing room ». Sur certains plateaux cette cabine est fixe (installée au dessus du plateau), sur d'autres elle est montée sur roues et peut-être déplacée en fonction des besoins ou des contraintes techniques du décor. Les ingénieurs situés

⁵¹² Plan des studios Tobis, Archives Municipales d'Epina-sur-Seine, dossier 8 W 76 « permis de construire).

⁵¹³ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Louis Gaumont, LG 80 B16, « Programme général de la S.E.G », 1929, p.1.

⁵¹⁴ Fernand Vincent, « Les studios Paramount de Joinville », *La Cinématographie Française*, n°621, 27 septembre 1930, p.76-77.

respectivement dans la cabine du plateau et dans la salle d'enregistrement située dans la villa communiquent par téléphone et par signaux lumineux⁵¹⁵. Chez Tobis, l'ensemble des appareils (postes d'écoute, amplificateurs et appareils d'enregistrement) a été regroupé dans une série de petites pièces construites au premier étage du bâtiment principal, entre les deux plateaux. Les cabines d'écoute dominent les deux plateaux et les ingénieurs peuvent voir le déroulement du tournage à travers de larges vitres à double paroi⁵¹⁶. Le même dispositif est adopté à Billancourt où les services d'enregistrement sont installés entre les deux principaux studios ainsi qu'à Courbevoie. A Joinville en revanche, en raison du nombre important de plateaux et de leur disposition dans l'espace, les installations sont plus éclatées. Seul le petit studio A, réservé aux essais et aux travaux de synchronisation est équipé d'un dispositif fixe avec une cabine de son installée en surplomb du plateau. Tous les autres studios disposent d'un équipement complet et autonome de contrôle et d'enregistrement du son, installés dans une imposante cabine mobile :

Ces tanks à double paroi de Celotex ont également des glaces doubles qui permettent à l'opérateur des sons de voir ce qui se passe à l'extérieur. Ils sont formés de deux cellules : la première qui renferme les amplificateurs et filtres, la seconde réservée à l'enregistreur proprement dit⁵¹⁷.

Qu'ils soient placés dans des cabines fixes ou mobiles, à proximité des plateaux ou dans un bâtiment annexe, l'installation des appareils d'enregistrement s'accompagne d'une série de travaux et d'aménagements à plusieurs niveaux. Il faut certes construire de nouvelles pièces parfaitement insonorisées pour installer les écouteurs, les amplificateurs, les appareils d'enregistrement sur film et sur disque⁵¹⁸, mais c'est également tout le réseau électrique qui est à repenser en fonction des nouvelles exigences du son. Afin de limiter tous les bruits parasites qui peuvent perturber l'enregistrement, la plupart des grands studios sont obligés de réduire la longueur des câbles en installant des transformateurs et des accumulateurs à proximité des appareils d'enregistrement. Ces aménagements nécessitent de nouveaux travaux d'insonorisation afin que le bruit des machines ne se propage pas sur les plateaux ou dans les cabines d'enregistrement. Par ailleurs, pour éviter

⁵¹⁵ Idem.

⁵¹⁶ Abel-Pierre Richard, « L'organisation technique des films sonores Tobis », *La Cinématographie Française*, supplément *Technique et Matériel*, n°569, 28 septembre 1929, p.III.

⁵¹⁷ Fernand Vincent, « Les studios Pathé-Natan de Joinville », *La Cinématographie Française*, n°594, 22 mars 1930, p.57.

⁵¹⁸ Si l'enregistrement du son sur disque est rapidement abandonné pour l'exploitation, on continue dans les studios à utiliser des disques de cire pour tester la qualité sonore des prises de son. Lorsqu'un nouveau décor est construit ou avant de commencer une nouvelle scène, on procède à des essais sonores qui sont immédiatement gravés sur un disque de cire au moyen d'une machine reliée aux amplificateurs et généralement installée dans une petite pièce attenante. Quelques minutes plus tard, le réalisateur et les techniciens peuvent écouter le résultat final et opérer les modifications nécessaires.

que de longs câbles ne traînent sur les plateaux autour des cabines de son (dans le cas d'installations mobiles) on multiplie les arrivées de courant comme chez Pathé :

L'alimentation des tanks en courant électrique est faite par des câbles à plusieurs conducteurs qui aboutissent à des prises de courant réparties tous les [trois]⁵¹⁹ mètres environ le long des murs de façon à n'avoir d'une très faible longueur de câble souple traînant sur le plancher et exposé aux inductions nuisibles⁵²⁰.

Au-delà de l'insonorisation des plateaux, le passage au parlant nécessite donc toute une série de transformations et de réaménagements des espaces de travail plus où moins complexes en fonction de l'espace disponible et de l'organisation des installations. Si certains studios comme ceux de Joinville, Francœur, Billancourt, Saint-Maurice ou Tobis à Epinay semblent être parvenus à des résultats satisfaisants, chez Gaumont ou bien dans les petits studios de Neuilly, de la porte Clichy ou de Montsouris, la qualité des aménagements paraît plus discutable.

• Calendrier d'aménagement des studios

Au regard des difficultés multiples occasionnées par l'irruption du son dans les studios français, on ne s'étonnera pas de voir les travaux et les aménagements s'étaler sur de longs mois. Entre les premiers essais sonores tournés chez Tobis dès le mois d'avril 1929 et la réalisation du premier film sonore dans les studios de la Victorine à partir de mai 1931 (*Dainah la métisse* de Grémillon), le parc des studios français est en perpétuel chantier⁵²¹. Certes quelques studios développent une production parlante conséquente dès le milieu de l'année 1930, mais la page du muet ne sera véritablement tournée du point de vue des installations techniques qu'au milieu de l'année 1931. Préciser le calendrier de ces aménagements permet de mieux comprendre les difficultés de la production et l'organisation du travail dans les studios durant ces années charnières.

Comme cela a déjà été évoqué, la société française des films sonores Tobis, installée à Epinay, lance le bal au printemps 1929 et conserve durant plusieurs mois une indéniable avance sur les autres studios français. Dès la fin du mois d'avril, un premier film est mis en œuvre, *Coulisses* d'Henri Chomette, mais les prises de vues sont rapidement interrompues

⁵¹⁹ Le texte original indique « *trente mètres* », mais il s'agit vraisemblablement d'une coquille, la longueur maximale des plateaux de Joinville étant de 45 mètres pour le plus important (le studio B), un tel dispositif n'aurait aucun sens.

⁵²⁰ Fernand Vincent, « Les studios Pathé-Natan de Joinville » *Op.Cit.*

⁵²¹ Voir le calendrier récapitulatif en annexe, n°11.

en raison de problèmes techniques. Après deux mois de travaux supplémentaires une série de courts-métrages, chansons filmées et sketches est réalisée durant tout l'été afin de perfectionner les installations qui sont prêtes à fonctionner dès le mois de septembre, le premier tour de manivelle du *Requin* du même Henri Chomette étant donné le 16 septembre 1929. Durant cette période, les studios Tobis, les seuls véritablement aménagés pour le parlant, constituent une référence et reçoivent la visite de techniciens et réalisateurs venus se faire une idée des techniques employées et des contraintes nouvelles du tournage. C'est ainsi que Jacques de Baroncelli, alors en négociation avec Bernard Natan pour la production de *L'Arlésienne* lui fait savoir qu'il a l'intention de visiter les studios Tobis, en juin 1929, « afin de nous mieux rendre compte de ces procédés nouveaux »⁵²². Durant l'automne 1929, la presse multiplie les articles sur l'équipement sonore des studios français et s'enthousiasme à la moindre annonce de « projet de travaux ». Pourtant les tableaux récapitulatifs publiés régulièrement dans *La Cinématographie Française* cachent assez mal la lenteur des transformations. Les studios de la rue Francœur sont ainsi annoncés en cours d'aménagement à trois reprises entre les mois d'août et décembre 1929, alors que Lucien Mayrargue y tourne encore un film muet, *Illusions*, et que le premier tour de manivelle de *La tendresse* d'André Hugon (premier film sonore tourné rue Francœur) n'est donné que le 1^{er} février 1930. Une pièce d'archive, conservée chez Pathé, montre d'ailleurs que des négociations étaient encore en cours au début du mois de décembre 1929 entre Pathé-Cinéma et la société de matériel acoustique américaine chargée de l'installation du matériel de projection sonore dans les studios⁵²³. Au même moment, chez Gaumont la situation semble gelée en raison des négociations en vue de la fusion avec la société Aubert-Franco-Film. Après quelques aménagements entre juillet et octobre 1929 (création de l'auditorium, équipement d'une voiture sonore et aménagement de deux cabines de son au fond du grand studio) aucun aménagement n'est entrepris avant le printemps 1930. Et il faut attendre le mois de juin 1930 pour que les plateaux C-D et F, les plus importants, soient mis en service et que la GFFA passe un contrat avec la compagnie Radio-Cinéma pour l'équipement de ses studios avec du matériel performant⁵²⁴. Au début de l'année 1930, le bilan d'équipement des studios français est encore bien maigre. Mis à part les studios Tobis qui commencent à accueillir quelques productions indépendantes, aucun studio n'est à même d'ouvrir ses portes à une production sonore

⁵²² Archives de la fondation JSP, documents de production de *L'Arlésienne*, dossier non classé, courrier du 12 juin 1929 adressé à Bernard Natan.

⁵²³ Archives de la fondation JSP, HIST B 79 [163] « société de matériel acoustique (Western) », courrier et contrat daté du 1^{er} décembre 1929. Le début des travaux d'installation du matériel est prévu dans le contrat pour le 23 décembre 1929.

⁵²⁴ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Louis Gaumont, LG 87 B 16.

abondante et de qualité. Les studios de Joinville sont en cours d'aménagement mais réservent leurs deux ou trois studios opérationnels aux productions de la maison Pathé. Par ailleurs, rien n'a encore été entrepris dans les studios de Nice, pas plus que chez Eclair à Epinay ; dès le début du mois de février le studio sonore Jacques Haïk de Courbevoie est quant à lui ravagé par un incendie et ferme ses portes pour un an. Il faut en réalité attendre la fin de l'année 1930 pour que le nombre de plateaux équipés dépasse celui des plateaux restés muets. Certes, durant l'été 1930, les Etablissements Braunberger-Richebé ont commencé à exploiter les studios de Billancourt, mais il s'agit d'installations provisoires. Alors que les plateaux sont en cours d'insonorisation, la société passe un contrat avec les Etablissements Jacques Haïk, à qui ils louent un équipement sonore RCA (rescapé de l'incendie) en attendant que la Western Electric ait terminé les travaux d'installation des appareils définitifs⁵²⁵. De son côté, la Paramount a commencé sa production à Saint-Maurice dès le mois de mars 1930 alors que les installations sont encore loin d'être achevées. Début août, *La Cinématographie Française* publie un article sur l'installation des appareils Western Electric à Saint-Maurice et Billancourt dans lequel il est précisé que « Paramount a décidé la construction de cinq studios » et où plusieurs photos montrent les charpentes des nouveaux plateaux à peine sortis de terre⁵²⁶. Ce n'est qu'à la fin du mois de septembre 1930 que le gros des travaux est achevé et que la production des films Paramount peut s'intensifier. Dans son bilan du 27 décembre 1930, *La Cinématographie Française* indique que les producteurs français peuvent compter sur six plateaux à Joinville, deux rue Francœur, six à Saint-Maurice, deux à Billancourt, deux chez Tobis et trois chez Eclair à Epinay-sur-Seine, six chez Gaumont, deux à Saint-Laurent-du-Var et un prochainement à Courbevoie (l'inauguration du nouveau studio à lieu en février 1930)⁵²⁷. Les studios de la place Clichy⁵²⁸, de Montsouris et de la Garenne sont également signalés comme étant équipés mais sans que l'article ne donne de précision sur les installations. Il faut encore attendre plusieurs mois pour que les studios de Gaston Roudès à Neuilly, repris par la société Nord-Film (et rebaptisés « studios Nord Film ») n'entament leurs

⁵²⁵ Paul-Auguste Harlé, « Braunberger-Richebé, spécialistes du parlant », *La Cinématographie Française*, n°607, 21 juin 1930, p.7.

⁵²⁶ « Western Electric équipe deux studios parisiens », *La Cinématographie Française*, n°614, 9 août 1930, p.10.

⁵²⁷ Fernand Vincent, « Les studios de France », *La Cinématographie Française*, n°634, 27 décembre 1930, pp.141-146.

⁵²⁸ Le studio de la place Clichy, appelé à cette date « Studio Synchro-France » est équipé vraisemblablement au cours des mois d'octobre et novembre 1929. *La Cinématographie Française* du 30 novembre indique que des essais sonores sont en cours pour le tournage du film d'Andrew Brunelle *La Robe* tourné dans ces studios entre le 21 décembre 1929 et le 11 janvier 1930. « Nouvelles brèves », *La Cinématographie Française*, n°578, 30 novembre 1929, p.21.

transformation pour le parlant⁵²⁹. De même à Nice, ce n'est qu'au mois de mars 1931 que la GFFA entreprend un premier film parlant dans ses studios de la Victorine. Les travaux d'insonorisation, les divers aménagements et l'équipement des studios français avec un matériel d'enregistrement sonore efficace s'étale donc sur deux années durant lesquels les producteurs doivent user de patience et souvent d'astuce pour pouvoir réaliser des films parlants sans avoir recours aux studios étrangers.

3.2 L'ingénieur du son : nouvelle figure des studios.

« De la faune des studios le public connaît tous les spécimens, de la grande vedette jusqu'au machiniste, en passant par le réalisateur, l'opérateur et leurs nombreux assistants. Seul, l'ingénieur du son, calfeutré dans sa petite cabine hermétique, est demeuré inconnu, malgré l'importance de sa mission »⁵³⁰. Ce préambule à un long article intitulé « A l'écoute... Souvenirs d'un ingénieur du son », publié dans *Pour Vous* en mars 1937, illustre bien la position particulière qu'occupe l'ingénieur du son dans les studios français des années 1930. Dans sa thèse sur la naissance du métier de chef opérateur, Priska Morrissey a mis en évidence le lent processus qui a permis aux opérateurs de prise de vues cinématographiques de se démarquer progressivement du monde de la photographie afin de se constituer en profession spécifique au cinéma avec ses propres codes, ses usages, ses figures emblématiques et ses modes de transmission⁵³¹. Mais si les opérateurs de prise de vues sont nés en même temps que le cinéma, grandissant avec lui et accompagnant ses évolutions, l'ingénieur du son fait irruption dans un milieu professionnel déjà constitué, habitué à fonctionner sans lui. Considérés comme étrangers au petit monde des studios, ceux que l'on appelle alors les *Soundmen*, sont accueillis avec méfiance sur les plateaux français. Maîtrisant, ou feignant de maîtriser, une technologie perçue par le reste de l'équipe comme envahissante, munis d'appareils complexes et mystérieux aux yeux du profane, ils restent largement isolés, voire redoutés des autres techniciens.

⁵²⁹ *La Cinématographie Française* précise : « Studio Nord-Film-Neuilly. La transformation de ces studios pour la production de films sonores et parlants sera achevée au début du mois d'avril ». Lucie Derain, « studios », *La Cinématographie Française*, n°, 14 mars 1931, p.23.

⁵³⁰ Régy, « A l'écoute... Souvenirs d'un ingénieur du son », *Pour Vous*, n°436 et 437, 25 mars et 1^{er} avril 1937.

⁵³¹ Priska Morrissey, *Naissance d'une profession, invention d'un art : l'opérateur de prise de vues cinématographiques de fiction en France (1895-1926)*, thèse de doctorat sous la direction de Jean A. Gili, soutenue à l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne en novembre 2008.

3.2.1 Un métier de l'ombre

Ce qui frappe avant tout lorsque l'on se penche sur la question de l'émergence de ce nouveau métier au sein des studios, c'est justement l'absence d'information sur le sujet et en particulier le fait que les ingénieurs du son ne sont que très rarement mentionnés au générique des premiers films parlants. Tout comme pour les opérateurs de prises de vue du cinéma des premiers temps, c'est l'anonymat qui domine. « On ne connaît pas beaucoup notre métier. Du *Mixer* on ne parle que très rarement ; souvent même son nom n'est pas seulement indiqué sur l'écran, et cependant, quelle tâche pour obtenir un son parfait! »⁵³². Ainsi se lamente un ingénieur du son de la Paramount de Saint-Maurice en 1933. En effet, si la marque du matériel et le type de brevet employés figurent toujours en bonne place, le nom des opérateurs de son est loin d'être toujours cité. C'est particulièrement vrai en ce qui concerne les films Paramount tournés à Saint-Maurice pour lesquels, sur près de trois cents réalisations entre 1930 et 1933, nous n'avons pas la moindre mention d'ingénieur du son, laissant à penser qu'ils étaient considérés comme de simples exécutants dont le nom ne mérite pas de figurer au générique. Si l'on prend par ailleurs le catalogue des films français établi par Maurice Bessy et Raymond Chirat, sur les fiches techniques des 76 films sonores tournés dans les studios français recensés pour l'année 1930, un tiers seulement (vingt quatre précisément) mentionnent le nom d'un ingénieur du son⁵³³. Et la situation ne s'améliore pas l'année suivante puisque les chiffres tombent à 31 mentions d'ingénieurs du son pour 122 films recensés, soit 25,4%⁵³⁴. Cet anonymat constitue un obstacle important à toute tentative d'analyse du statut des premiers ingénieurs du son dans les studios français. Perçus avant tout comme des ingénieurs-mécaniciens, chargés de contrôler le bon fonctionnement des appareils, ils ne sont pas considérés, dans un premier temps, comme faisant pleinement partie de l'équipe des techniciens de production. Dans la galerie de portraits que *Cinémagazine* consacre aux métiers du cinéma dans ses numéros de février et avril 1930, on trouve à peu près toutes les catégories professionnelles du studio, du metteur en scène au machino, du chef opérateur à la figurante, mais nulle trace de l'ingénieur du son⁵³⁵. Ce relatif mépris à leur égard transparait d'ailleurs dans certains

⁵³² Mat Stein, « Allo ! Allo ! L'ingénieur du son ? », *Ciné-Miroir*, Almanach 1933, Archives BNF, collection Rondel, RK 817.

⁵³³ Ce qui ne signifie pas que ces 24 noms soient mentionnés au générique, les auteurs ayant multiplié les sources d'information pour établir leur catalogue.

⁵³⁴ Je n'ai retenu que les films tournés dans les studios français, mais la situation est similaire dans les studios allemands ou américains. Maurice Bessy et Raymond Chirat, *Histoire du cinéma français – encyclopédie des films 1929-1934*, Paris, Editions Pygmalion 1995.

⁵³⁵ Jean Bertin, « la faune du studio », *Cinémagazine*, n°2, février 1930, p.49 et n°4, avril 1930, p.30.

propos de contemporains qui assimilent totalement le technicien à sa machine, lui déniaient de fait toute qualité artistique et minimisant son rôle dans le processus de création de l'œuvre cinématographique. Evoquant la figure de Carl S. Livermann, Marcel Lathière indique ainsi qu'il était « l'un des premiers ingénieurs du son importé des Etats-Unis avec le matériel RCA »⁵³⁶ laissant presque à penser que le technicien avait voyagé dans le même convoi de marchandise que ses appareils d'enregistrement ! Il est d'ailleurs frappant de noter que dans les souvenirs de réalisateurs, d'opérateurs ou de techniciens, le micro vole bien souvent la vedette à l'ingénieur du son. Dans sa description du tournage de *L'enfant de l'amour*, son premier film parlant tourné à Joinville entre novembre 1929 et février 1930, Marcel L'Herbier évoque ainsi longuement les modifications introduites par la prise de son, les difficultés subies par ses chefs opérateurs et ses machinistes ou la présence encombrante de l'ombre portée du micro qui oblige à modifier l'éclairage du décor, sans jamais citer le nom de l'ingénieur du son ni même mentionner son existence⁵³⁷ ... Allant plus loin encore, Jacques Manuel, proche collaborateur de Marcel L'Herbier qui participe au tournage de *L'enfant de l'amour*, n'hésite pas à affirmer que « Les premiers ingénieurs du son qui nous furent envoyés étaient ceux dont les Américains ne voulaient plus »⁵³⁸ laissant deviner le peu de considération que leur portaient certains techniciens français. Cette situation ne s'améliore que très progressivement au cours de la décennie et fin 1934 la reconnaissance de la dimension artistique de cette profession constitue une des revendications majeures de la toute jeune « section des ingénieurs du son » du syndicat des artisans français du film. Cette dernière réclame, qu'à l'instar des chefs opérateurs, un seul ingénieur du son soit affecté à l'ensemble des travaux sonores du film afin de lui conférer harmonie et homogénéité, et dénonce les « méthodes d'affectation dans certains studios, des ingénieurs du son à un matériel »⁵³⁹. Au printemps 1930, alors que *Cinémonde* organise un grand concours pour élire « l'Académie du cinéma français » appelant ses lecteurs à choisir parmi dix chefs opérateurs « deux candidats à l'immortalité », les ingénieurs du son restent totalement inconnus du grand public et largement ignorés par la presse corporative, malgré leur rôle déterminant dans le succès et la qualité technique de films devenus 100% sonores et parlants⁵⁴⁰.

⁵³⁶ Marcel Lathière *Op.Cit.* p.163.

⁵³⁷ Marcel L'Herbier, *La tête qui tourne, Op.Cit.*, pp.192-193.

⁵³⁸ Archives de la Cinémathèque Française, fonds de la Commission de Recherches Historiques, CRH 23 B 1, réunion du 7 mai 1945, « le cinéma muet et le début du parlant », entretien mené par Jean-Georges Auriol et Henri Langlois avec Alphonse Gibory, Jacques Manuel, Eve Francis et Robert Boudrioz.

⁵³⁹ « Fédération nationale des syndicats d'artisans français du film- compte rendu d'activité des section », supplément de *La Cinématographie Française*, n°842-843, 22-29 décembre 1934.

⁵⁴⁰ « Le concours de Cinémonde – L'académie du cinéma français », *Cinémonde*, n°80, 1^{er} mai 1930, p.283.

3.2.2 Les spécialistes venus de l'étranger

Le premier obstacle à l'intégration des ingénieurs du son dans les équipes de techniciens est peut-être celui de la langue. En effet, les premiers opérateurs de prise de son, présents sur les plateaux français, étaient pour la plupart américains ou allemands selon l'origine du matériel d'enregistrement. L'ingénieur allemand William Most assisté de son compatriote Hermann Storr dirigeait ainsi le service son des studios Tobis équipé avec du matériel Klangfilm, tandis que chez Pathé, la direction ayant fait le choix d'un matériel américain (RCA Photophone), ce sont les techniciens Reginald Campbell et Carl S. Livermann qui supervisaient les prises de son.

On dispose de très peu d'information sur ces ingénieurs venus d'outre Rhin et d'outre atlantique. Cependant, le fait qu'il n'aient pas laissé de trace ne signifie pas nécessairement qu'ils aient mené une carrière médiocre dans leur pays avant d'arriver en France comme semble le penser Jacques Manuel. Lorsque Hermann Storr et William Most arrivent à Epinay-sur-Seine en avril 1929, aucun long-métrage parlant n'a encore été tourné en Allemagne, ils ne peuvent donc figurer au générique d'aucune production. Seule une exploitation d'éventuelles archives de la société Tobis-Klangfilm pourrait apporter des renseignements sur leur rôle dans l'élaboration et le perfectionnement des appareils d'enregistrement mis au point par cette société. Parmi les noms d'ingénieurs les plus fréquemment mentionnés au générique ou cités dans la presse corporative, les Allemands Herman Storr et William Most ainsi que l'Américain Carl S. Livermann arrivent largement en tête pour l'année 1930 tandis qu'à partir de 1931 les noms d'ingénieurs français comme Georges Leblond, Antoine Archimbaud, Robert Baudoin ou Robert Teisseire font leur apparition. La forte présence de techniciens étrangers à cette fonction apparaît en filigrane dans les nombreux articles d'atmosphère qui se multiplient dans la presse grand public et qui donnent à l'ingénieur du son les traits d'« Un Américain à carreaux qui piaille comme un bébé, invente de nouveaux mots et ne cesse pas de violer la loi sur la prohibition »⁵⁴¹. L'assimilation, dans les représentations collectives, de l'ingénieur du son à la figure de l'Américain décomplexé n'est pas liée à la seule présence des quelques ingénieurs sous contrat chez Pathé ou à la Paramount. Les sociétés américaines de construction de matériel

⁵⁴¹ Précisons que la scène décrite par le journaliste se situe au bar des studios Pathé de Joinville. Max Falk, « Studio où l'on parle, studio où l'on travaille », *Cinéma*, n°68, 6 février 1930, pp.88-89.

d'enregistrement installent des succursales à Paris⁵⁴² et leurs ingénieurs, venus des Etats-Unis, sont très présents sur les plateaux français dans les premiers mois du parlant. La Western Electric propose ainsi un service d'entretien, sous la direction de l'ingénieur américain Fred H. Hotchkiss⁵⁴³, qui supervise le bon fonctionnement des appareils et procède aux réglages et réparations nécessaires.

Ce service a en effet pour mission de veiller au bon fonctionnement des appareils. Ce n'est pas, ainsi que certains pourraient le croire, un service de dépannage mais bien, comme son nom l'indique, un service d'entretien chargé de prévenir l'usure ou le dérèglement des pièces qui finit toujours par se produire sur des appareils de haute précision.

Des visites périodiques des appareils sont effectuées par des ingénieurs qualifiés. De plus, une révision complète du système a lieu tous les six mois⁵⁴⁴.

Contrairement à ce que pourrait laisser croire les allégations rassurantes de ce communiqué de presse, les pannes et les dysfonctionnements étaient fréquents et les interventions des ingénieurs de la Western Electric dans les studios n'étaient pas rares. Lorsqu'il évoque les studios de Billancourt au moment du passage au parlant, Henri Alekan se souvient ainsi « des techniciens venus d'Amérique [qui] agençaient les nouveaux appareillages sonores »⁵⁴⁵ ; or aucun ingénieur du son américain ne semble avoir travaillé à Billancourt, il s'agit bien des ingénieurs de la Western Electric qui équipe les studios Braunberger-Richebé.

Mais cette présence n'est souvent que temporaire et certains ingénieurs allemands ou américains épisodiquement cités au début de la période comme Walter Morhenn pour *Le collier de la Reine* ou *Sous les toits de Paris* chez Tobis ou M. Faulkner pour *Chiqué* de Pierre Colombier chez Pathé, ne semblent pas avoir mené de véritable carrière dans les studios français, tandis que le nombre d'ingénieurs français lui s'accroît rapidement entre 1930 et 1932. La présence des ingénieurs étrangers est d'ailleurs présentée dans la presse comme un phénomène transitoire devant permettre aux techniciens français de se former et de se familiariser avec les appareils. J'ai déjà évoqué la position de la société Paramount sur ce

⁵⁴² La RCA possède ainsi une agence à Paris et huit en Province pour l'installation des équipements dans les cinémas. La Western Electric est également très présente sur le territoire français où elle a déjà équipé 120 salles en décembre 1930. *La Cinématographie Française*, n°634, 27 décembre 1930, p.95.

⁵⁴³ Fred H. Hotchkiss est membre de la chambre de commerce américaine de Paris. Voir bulletin de l'American Chamber of commerce in France, *Franco-American Trade*, janvier 1936.

⁵⁴⁴ « La Western Electric », dossier sur les grandes firmes cinématographiques installées en France, *La Cinématographie Française*, n°634, 27 décembre 1930, p.96.

⁵⁴⁵ Henri Alekan, « Petite histoire du cinéma à Boulogne-Billancourt, quelques souvenirs » dans l'ouvrage dirigé par le département archives et histoire de l'Institut Français d'Architecture, sous la direction de Maurice Culot et Bruno Foucart, *Boulogne-Billancourt, ville des temps modernes*, Liège, éditions Pierre Madraga, 1992, p.145.

sujet, qui s'empresse d'indiquer dans un communiqué de presse en mars 1930, que ses ingénieurs retourneront aux Etats-Unis, dès que des techniciens français auront été formés⁵⁴⁶. A Joinville la tonalité est la même et à propos des accords passés entre Pathé-Cinéma et la société américaine RCA, *La Cinématographie Française* précise :

Pour ne rien laisser au hasard, des ingénieurs experts américains sont en France à pied d'oeuvre. Ils sont chez nous non pas pour exploiter eux-même le marché national, mais pour permettre au personnel technique français de rattraper ses devanciers dans la voie nouvelle et d'être bientôt le premier dans la science européenne de ce qu'on peut appeler le nouveau cinéma.

A cet effet, des écoles spéciales de son sont en voie d'établissement. En très peu de temps, des ingénieurs français procéderont eux-mêmes à toutes les installations de prise de son et de projection et cela de façon absolument parfaite⁵⁴⁷.

Par « écoles spéciales de son », il faut plutôt entendre « apprentissage sur le tas » (aucune véritable école n'ayant vu le jour au début des années 1930), mais cette nuance mise à part, il semble effectivement que les ingénieurs du son allemands et américains aient joué un rôle déterminant de transmission d'un savoir-faire technique dans les studios français. Chez Tobis, Hermann Storr et William Most forment ainsi le Français Georges Leblond qui apparaît pour la première fois au générique de *Jean de la Lune* de Jean Choux tourné durant les mois de novembre et décembre 1930 à Epinay-sur-Seine et qui devient rapidement l'un des ingénieurs les plus prolifiques du studio. Chez Pathé, Carl S. Livermann et Reginald Campbell forment quand à eux les Français Henri Labrely, Louis Hochet, Antoine Archimbaud, Roger Handjian, William Sivel, et Robert Teisseire, tandis qu'à Billancourt, le Britannique Dennis Scanlan transmet son savoir-faire à Robert Brugnon, Marcel Courmes et Joseph de Bretagne qui constituent rapidement l'équipe fixe des ingénieurs du son des Etablissements Braunberger-Richebé. Combien de temps a duré cette période de transmission et quel a été le parcours de ces techniciens étrangers ? Si certains semblent avoir rapidement déserté les plateaux français d'autres ont continué à travailler à Paris aux côtés des jeunes techniciens français qu'ils avaient formés. Dans les studios de la Paramount, dans lesquels on observe l'opacité la plus complète quant à l'organisation du service des prises de son – ce qui peut paraître paradoxal pour un studio qui se targue en 1930 d'être à la pointe de la technologie en matière de film parlant – il semble que Vernon

⁵⁴⁶ « Paramount et M. Robert T. Kane annoncent une importante production française et des engagements sensationnels », *La Cinématographie Française*, n°593, 15 mars 1930, p.10.

⁵⁴⁷ « Une nouvelle grosse de conséquences pour la cinématographie française : les accords Pathé-Cinéma et RCA Photophone », *La Cinématographie Française*, n°592, 8 mars 1930, p.16.

Ashdown qui dirige le département du son en 1930 soit assez rapidement retourné aux Etats-Unis. On le retrouve en effet dès 1932 dans les studios californiens de la Columbia. A Billancourt, le britannique Dennis Scanlan apparaît au générique d'une dizaine de films jusqu'à la fin de l'année 1931, puis l'on perd sa trace avant de le retrouver en 1936 dans les studios londoniens de Worton Hall⁵⁴⁸. Chez Pathé, si Reginald Campbell disparaît assez rapidement des génériques techniques (*Ariane, jeune fille russe* de Paul Czinner tourné en novembre 1931 est son dernier film connu tourné à Joinville), son collègue Carl S. Livermann s'installe plus durablement dans les studios de l'avenue Gallieni. Crédité au générique d'une quinzaine de films entre 1930 et 1936 il signe encore les prises de son de *L'empreinte de Dieu*, dernier film tourné dans les studios de Joinville-le-Pont avant la guerre, en août 1939⁵⁴⁹. Son mariage avec Jeanne Certes, secrétaire d'Emile Natan, n'est peut-être pas étranger à cette longévité exceptionnelle pour un technicien américain dans les studios français⁵⁵⁰ ! Seuls les studios Tobis ne semblent pas avoir conçu l'embauche de techniciens allemands comme transitoire et Hermann Storr reste jusqu'en 1935 le chef incontesté du service du son des studios de la rue du Mont pour lesquels il signe les films les plus emblématiques comme *Sous les toits de Paris*, *Le Million*, ou bien *La Kermesse Héroïque*. Il est enfin intéressant de noter que dans les studios Gaumont des Buttes Chaumont, ainsi que dans les studios Jacques Haïk de Courbevoie, dans lesquels on a privilégié un matériel d'enregistrement français (Radio-Cinéma et Cinévox Haïk), ce sont des ingénieurs du son français – Maurice Carrouet et Robert Baudoin chez Gaumont, Henri Charolais et Michel Picot chez Haïk – qui dirigent les services du son dès les premiers tournages de films parlants. De quelle formation ont-ils eux-mêmes bénéficié ? Venaient-ils de l'univers de la radio (comme le britannique Dennis Scanlan autrefois ingénieur à la BBC), étaient-ils ingénieurs dans les entreprises de fabrication du matériel ? Mis à part Robert Baudoin qui faisait déjà partie des équipes de la société Gaumont travaillant sur le son avant 1929, on ne sait rien de ces nouveaux techniciens qui font irruption dans les studios français au cours des années 1929-1930.

⁵⁴⁸ Rachetés en 1933 par J.W. Almond et Edward Gourdeau, ces studios ont été entièrement rénovés en 1934 et équipés avec du matériel Western Electric. Dennis Scanlan, qui avait déjà supervisé les travaux des studios de la BIP à Elstree puis ceux de Billancourt a-t-il participé à cette rénovation ? Rien ne permet de l'affirmer mais cette hypothèse semble néanmoins plausible. Sur les studios de Worton Hall à Islington, voir Patricia Warren, *British Film Studios, Op.Cit.*, pp.98-108.

⁵⁴⁹ Je n'ai recensé qu'un seul film tourné par Carl S. Livermann en dehors des studios Pathé, il s'agit des *Rois de la flotte* de René Pujol, tourné en mai 1938 dans les studios de la Seine à Courbevoie (anciens studios de Jacques Haïk).

⁵⁵⁰ Marcel Lathière, *Op.Cit.* p.163.

3.2.3 L'ingénieur du son : un technicien isolé et redouté du reste de l'équipe

« La cabine où il se tient est comme une forteresse. Personne ne discute ses ordres. Avec l'opérateur, il partage le sceptre de la technique »⁵⁵¹. En trois courtes phrases, Jacqueline Lenoir brosse le portrait de l'ingénieur du son type en mettant en avant les caractéristiques qui le distinguent du reste de l'équipe : son isolement, son autorité et sa maîtrise d'une technologie nouvelle et indéchiffrable. En effet, l'homme du son est avant tout un homme de l'ombre. Discret au générique des films, quasiment absent des colonnes de la presse spécialisée, il n'apparaît pas davantage sur les plateaux comme le souligne l'ingénieur Régy dans *Pour Vous* :

*Lui [le chef opérateur], c'est le technicien de la photogénie, le fakir redouté qui est partout chez lui dans le décor inondé de lumière. Moi je suis l'oublié, le travailleur obscur dont le domaine est une petite cabine perdue dans les profondeurs du studio : quatre murs épais, une table pour mes appareils d'enregistrement, un haut parleur et c'est tout*⁵⁵².

Cet isolement n'est pas sans étonner les journalistes qui visitent les premiers tournages sonores, à l'image de Lucie Derain en septembre 1929 :

*Studio de Courbevoie. Jacques Haïk nous a convié à venir assister à la prise de vues et... de sons d'une scène du grand film parlant et sonore qu'Alexandre Ryder tourne actuellement. [...] maintenant nous voilà dans l'ancre du sonore et il faut fichtrement se taire dans un "sound studio". De sa cabine capitonnée et roulante, l'opérateur du muet, André Bayard fait des gestes énergiques pour que l'on dégage son "champ de prise de vues". La foule s'exécute tandis qu'au premier étage, dans leur cabine encore plus capitonnée, assourdie, étouffante, les "écouteurs de sons" et l'opérateur règlent par téléphone leur scène*⁵⁵³.

Installé dans la cabine du son, l'œil rivé sur l'aiguille de son potentiomètre, l'ingénieur du son communique en effet exclusivement par téléphone et signaux lumineux ce qui confère à sa présence un caractère irréel. Cette communication indirecte avec le reste de l'équipe

⁵⁵¹ Jacqueline Lenoir, « Parlons un peu des gens de cinéma », *Cinémonde*, n°290, 10 mai 1934, p.380.

⁵⁵² Régy, « A l'écoute... Souvenirs d'un ingénieur du son », *Op.Cit.*

⁵⁵³ L.D. [probablement Lucie Derain], « Les débuts du film sonore français », *Cinémonde*, n°50, 3 octobre 1929, p.874. Par « Opérateur du muet », Lucie Derain entend le chef opérateur qui, durant les premiers mois du parlant est lui aussi parfois « enfermé » avec sa caméra dans un caisson insonorisé, j'y reviendrai plus loin.

est souvent soulignée dans la presse. Un article publié dans *Ciné-Miroir* et intitulé « Allo ! Allo ! L'ingénieur du son ? », met précisément en scène ce mode de communication nouveau sur un plateau de cinéma, imaginant un entretien téléphonique entre le journaliste et le technicien : « Allo, allô ! Vous voulez que je vous parle de ma profession au téléphone, c'est en effet assez normal » s'exclame en préambule l'ingénieur du son avant de détailler, à la première personne sous forme de confidence, les différentes facettes de son métier⁵⁵⁴. Sa singularité tient également au vocabulaire nouveau, et bien souvent emprunté à l'anglais, qu'il emploie volontiers. L'ingénieur situé dans la cabine sur le plateau, chargé de vérifier la qualité de la prise de son et d'effectuer les mélanges est désigné parfois comme « l'écouteur de sons », « l'opérateur de sons » ou plus souvent le « soundman » voire le « mixer », sa cabine étant alors appelée la « mixing room ». Son assistant, présent sur le plateau et chargé de positionner correctement les micros, est souvent appelé l'« homme girafe » ou le « Stageman ». C'est également en anglais que l'ingénieur du son donne son approbation en hurlant dans le haut-parleur à destination du reste de l'équipe un tonitruant « OK sound » ou au contraire qu'il réclame une nouvelle prise en indiquant « No good sound ». Ces expressions maintes fois reprises dans la presse n'ont certes pas perduré très longtemps et l'argot des studios parisiens a rapidement pris le dessus en rebaptisant le câble du micro trainant sur le sol « la jarretelle » où les panneaux mobiles tendus de bure brune destinés à amortir la réverbération des sons : des « nègres »⁵⁵⁵. Ce que confirme Edwige Feuillère dans ses Mémoires quand elle écrit à propos des studios Paramount de Saint-Maurice :

*C'était la bousculade internationale des aéroports les jours de grands départs. Toutes les langues baragouinées, et dans le travail, sur les plateaux, réinterprétées par nos machinistes malins qui comprenaient vite et traduisaient aussitôt en parigot ou en marseillais selon leurs origines*⁵⁵⁶.

Néanmoins, avant d'être assimilées et intégrées au langage imagé des ouvriers et techniciens, ces expressions ont certainement accentué le caractère de nouveauté et d'étrangeté des opérateurs de son dans les premiers mois du parlant⁵⁵⁷.

Dans un milieu où techniciens et ouvriers ont pour habitude de s'interpeller en criant d'un bout à l'autre du décor, où les blagues fusent et où l'on pousse volontiers la chansonnette

⁵⁵⁴ Mat Stein, « Allo ! Allo ! L'ingénieur du son », *Op.Cit.*

⁵⁵⁵ Aline Bourgoïn, « Le roi du fondu et son langage », *pour Vous*, n°106, 27 novembre 1930, p.14.

⁵⁵⁶ Edwige Feuillère, *Les feux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1977. Edition collection Le livre de poche, p.74.

⁵⁵⁷ Notons qu'aucun terme allemand n'est jamais utilisé dans la presse pour désigner les ingénieurs, leurs assistants ou leur matériel et ce malgré la présence et l'influence des techniciens allemands dans certains studios parisiens.

pour égayer les temps d'attente, « l'homme du son » qui impose à tous le silence absolu par le truchement d'un haut-parleur occupe une place résolument à part dans les équipes de production et n'est pas toujours perçu d'un bon œil. Ses interventions sont souvent décrites comme brutales et intempestives : « Deux artistes sont entrés dans le décor sans bruit, les lumières fusent ; le haut-parleur qui sort du plafond nous crie que les ingénieurs sont prêts à enregistrer »⁵⁵⁸ s'étonne un journaliste en reportage sur le tournage d'*Azaïs* aux Buttes Chaumont. Dans son portrait de l'ingénieur du son type, Jacqueline Lenoir indique ainsi : « Il parle par l'intermédiaire d'un haut-parleur et le moindre de ses soupirs roule comme un éclat de tonnerre [...]. Il fige chacun en criant : « Silence ! » et leur enlève ce bien qui ne paraît jamais aussi inestimable : la parole »⁵⁵⁹. Cette toute puissance de l'ingénieur du son dans les premiers temps du parlant est souvent évoquée, aussi bien par les observateurs que par les vedettes ou les réalisateurs. En reportage dans les studios de l'avenue Gallieni, un journaliste raconte ainsi :

Le bar [du studio] s'emplit de monde. [...] La tenancière me désigne quelques individus qui ont été mis en vedette par le parlant [...]. « C'est le preneur de sons. Tous les metteurs en scène le craignent. Monsieur Marcel L'Herbier notamment le maudit. Il exerce une véritable dictature sur le studio et passe ses loisirs dit-on à faire peur aux enfants, aux chiens et à monter sur les chevaux de fiacre »⁵⁶⁰.

La comédienne Gina Manès, n'est pas plus tendre avec les ingénieurs du son quand elle déclare à Henri Langlois l'interrogeant sur ses débuts dans le cinéma parlant : « Oui, au début les ingénieurs du son nous empoisonnaient l'existence. Ils disaient : « Fini le cinéma, c'est nous qu'on a la parole ! », c'était des bagarres terribles avec les opérateurs »⁵⁶¹. Ce pouvoir nouveau exercé par les ingénieurs du son semble être vécu par ces derniers comme une sorte de revanche sur un isolement et un anonymat qui leur sont imposés autant par la technique que par le reste des professionnels du cinéma. Dans ses « souvenirs d'un ingénieur du son », Régy ne dissimule pas la jouissance que lui procure un tel pouvoir :

Vedettes, réalisateurs, opérateurs sont rois et reines du studio. Mais j'en suis la toute puissante éminence grise. Seul mon signal : "Bon pour le son!" permet au metteur en scène de commander : "On tourne!". Je puis également en envoyant

⁵⁵⁸ Max Reuneville « René Hervil au travail », *Cinémonde*, n°128, 2 avril 1931, p.213.

⁵⁵⁹ Jacqueline Lenoir, « Parlons un peu des gens de cinéma », *Op.Cit.*

⁵⁶⁰ Max Falk, « Studio où l'on parle, studio où l'on travaille », *Op.Cit.*

⁵⁶¹ Archives de la Cinémathèque Française, fonds CRH, CHR B 42, entretien mené en 1946 (sans date précise) par Musidora et Henri Langlois. Les premières expériences de film sonore de Gina Manès ont lieu dans les studios Tobis d'Epinay-sur-Seine où elle enregistre des premiers essais dès le mois de juillet 1929, avant de tourner dans *Le Requin* d'Henri Chomette entre mi-septembre et mi-décembre 1929.

le signal "Mauvais pour le son!" arrêter une scène à tout moment ou la faire recommencer autant de fois que je le juge nécessaire.

Avant d'ajouter pour nuancer son propos :

De ce pouvoir quasi dictatorial, je n'abuse jamais. Je me contente d'exiger des émissions sonores, vocales ou musicales parfaites. A la projection, si les résonances sont mauvaises, les bruits déformés, les paroles vaseuses, personne ne demandera à prendre ma place pour se faire enguirlander, n'est-ce pas ?⁵⁶²

Cette toute puissance, réelle ou supposée, tient avant tout à un savoir-faire technique qu'il est le seul à maîtriser sur le plateau et qui rend ses avis indiscutables, y compris pour le réalisateur. Ce privilège était au temps du muet l'apanage du seul opérateur qui, personnage éminemment respecté, pouvait faire patienter aussi bien la vedette que le metteur en scène le temps de régler ses lumières ou exiger qu'une prise soit recommencée si les essais de pellicule s'étaient révélés médiocres. Rien d'étonnant donc à ce que ce soit précisément avec les opérateurs de prise de vues que les tensions soient les plus importantes sur le plateau, comme le relate avec une ironie douce-amère l'ingénieur du son Régy :

Mon amical ennemi, c'est l'opérateur. Notre éternel sujet de dispute ? Le micro, ce grand gêneur qu'on accuse éternellement d'être dans le champ – et qui, ma foi s'y trouve assez souvent. Vite alors, on le déplace sans me demander mon avis et du même coup, voilà l'intensité de mon son toute changée. Je bondis hors de ma cabine, et nous nous affrontons l'opérateur et moi. "Place ton micro où tu voudras, hurle le chevalier de l'objectif, mais je ne veux pas le voir dans mon champ !" Sans me fâcher, je place l'instrument sous un fauteuil et je demande un essai, qui s'avère médiocre. Derechef j'empoigne mon micro et je le glisse sous un tapis, sans obtenir de résultat meilleur. De déplacement en déplacement, d'essai en essai, l'instrument revient finalement à sa place première, au bout de son fil, dans le champ. Alors je fais le geste rituel de conciliation, en l'écartant légèrement et, tout souriant, mon amical ennemi l'opérateur modifie un tantinet ce fameux champ. Une fois de plus, tout va pour le mieux dans le plus compliqué des mondes. Provisoirement réconciliés, nous allons pouvoir moudre, chacun de notre côté lui sa pellicule-image, moi ma pellicule-son⁵⁶³.

⁵⁶² Régy, « A l'écoute... Souvenirs d'un ingénieur du son », *Op.Cit.*

⁵⁶³ Idem.

Ces tensions, semble-t-il assez vives dans les premiers temps, s'estompent néanmoins au fur et à mesure que les techniques de prise de son s'affinent, que les micros se perfectionnent et que les équipes techniques, tout comme les acteurs et les figurants, se familiarisent avec les nouvelles contraintes liées au son. Mais si l'ingénieur du son est progressivement intégré dans les équipes, les frictions amicales avec les opérateurs n'en demeurent pas moins vivaces tout au long de la décennie et dans sa galerie de portraits des figures du studio publiée en 1938 dans *Pour Vous*, Claude Vermorel démarre celui de l'opérateur par la phrase suivante : « Sa bête noire, c'est l'homme du son, qui chaque fois lui descend le micro dans le champ »⁵⁶⁴!

3.3 Les tâtonnements des premiers tournages sonores.

Si le passage au parlant est vécu par de nombreux réalisateurs comme une régression par rapport aux dernières années du muet, c'est en grande partie lié aux tâtonnements des premiers tournages sonores qui rappellent l'atmosphère chaotique du cinéma des premiers temps, la légèreté technique, l'audace et l'insouciance des pionniers en moins⁵⁶⁵. C'est à l'épreuve des premiers tournages que se révèlent progressivement toute une série de difficultés que les techniciens et ouvriers des studios apprennent progressivement à résoudre ou à contourner. Il ne suffit pas en effet d'insonoriser les plateaux et d'enfermer la caméra dans un caisson insonorisé pour résoudre tous les problèmes. Durant les années 1930-1931, le personnel des studios français connaît une phase de transition et d'adaptation durant laquelle il doit pallier les insuffisances techniques du matériel et des installations, tout en intégrant les nouvelles contraintes liées au son en repensant ses habitudes de travail. « Silence SVP - Films sonores » pouvait-on lire à l'entrée de certains studios nouvellement convertis. Cette injonction, qui pourrait presque être prise pour une boutade, une de ces blagues potaches dont les équipes avaient le secret, est pourtant lourde de conséquences et imposer le silence à ces ruches bruyantes qu'étaient alors les studios n'a pas été chose facile.

⁵⁶⁴ Claude Vermorel, « La faune des studios », *Pour Vous*, n°478 12 janvier 1938, pp.8-9.

⁵⁶⁵ Voir le texte de Charles de Rochefort, annexe n°12.

3.3.1 La difficile maîtrise du son

Même dans un studio correctement insonorisé, équipé d'un système sonore jugé fiable, obtenir un son audible, homogène et harmonieux n'est pas chose facile en 1930. En effet, l'hypersensibilité des premiers appareils d'enregistrement à certaines fréquences déformait considérablement les sons, donnant à des bruits passant presque inaperçus à l'oreille une ampleur catastrophique. Comme l'écrit Robert Florey à propos des premiers tournages sonores à Hollywood, « on obtenait à l'écran sonore les résultats les plus inattendus. Un morceau de sucre tombant dans une tasse produisait l'effet d'un coup de canon, tandis qu'un revolver déchargé devant le micro rendait un son imperceptible »⁵⁶⁶. Si l'image semble exagérée, elle fait pourtant écho à de nombreuses anecdotes similaires relatées dans la presse française du début des années 1930. Avant d'espérer pouvoir utiliser le son comme outil de narration ou même tout simplement enregistrer des dialogues clairement compréhensibles, les ingénieurs du son ont dû apprendre à détecter, identifier puis éliminer tous les bruits parasites, des plus évidents aux plus insoupçonnables.

• Caméras et projecteurs : bêtes noires des ingénieurs du son

Les deux principales sources de bruit sur un plateau viennent du système d'éclairage, les charbons des lampes à arc provoquant des grésillements intempestifs, et du moteur des caméras. Dans un premier temps, la parade utilisée pour limiter le bruit de moteur des appareils de prise de vues est de les enfermer, avec l'opérateur, dans une cabine insonorisée munie d'une simple vitre. Plus petites que les cabines du son, construites la plupart du temps en Celotex, elles étaient montées sur roues et pouvaient être déplacées dans le décor au cours de la prise de vue. Marcel L'Herbier décrit avec humour ce dispositif avec lequel il avait dû composer pour le tournage de son premier film parlant, *L'Enfant de l'amour* :

Il y avait beaucoup d'ubuesque dans ce "premier parlant cent pour cent". Dans le studio de Joinville hâtivement aménagé pour le son, je ne disposais que des caméras bruyantes de feu le muet. Il fallait donc les calfeutrer pour que les micros ne les entendent pas. Mais comment ? L'esprit canularique de nos ingénieurs crut avoir trouvé la perfection en construisant des sortes de cabines de bain comme on en roulait vers les flots pour les premières baignades de

⁵⁶⁶ Robert Florey, *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui*, Op.Cit., p.75.

Dieppe ou de Trouville. Enfermés dedans avec leur zinc⁵⁶⁷, mes cameramen Arménise et Lucas qui n'avaient pas droit au costume de bain, suaient à grosses gouttes dans ces chariots mobiles, vitrés devant pour que l'objectif ait droit à la scène, mais clos de partout. Pour ajouter à cette inextricabilité, la suite est confondante : les machinistes doivent habilement faire avancer cette cabine à la poursuite des vedettes pour qu'on les enregistre en plus gros plan ou en travelling⁵⁶⁸.

Si le dispositif semble efficace du point de vue de l'étanchéité sonore, il s'avère désastreux en ce qui concerne la qualité des prises de vues, sans parler du confort des opérateurs et des difficultés de communication avec le reste de l'équipe. Car si la cabine est en théorie mobile, il est en réalité difficile de la déplacer avec souplesse et en silence, ce qui confère aux premiers films parlants tournés avec ce dispositif une raideur théâtrale largement décriée par la critique. Comme l'indique le directeur technique des studios Tobis Abel-Pierre Richard : « On est obligé avec une guérite insonore de se contenter de points de vues élémentaires, ce qui doit à priori être rejeté. Le cinéma parlant n'a que trop de tendance à devenir du mauvais théâtre, « Art statique » tandis que le cinéma est avant tout dynamique »⁵⁶⁹. Mais bien que fréquemment décrit dans les souvenirs de techniciens - l'image insolite de l'opérateur confiné dans sa petite cabine roulante ayant fortement frappé les esprits - ce système n'a pourtant été employé que très peu de temps dans les studios français. Martin Barnier indique qu'aux Etats-Unis, les caméras *blimpées* sont utilisées dans les studios Paramount dès 1929 (tandis que les opérateurs de la Warner sont toujours enfermés dans leur cabine) et que leur usage devient général dans la première moitié de l'année 1930⁵⁷⁰. Bénéficiant de l'expériences des studios américains, les techniciens français mettent au point leurs propres caissons et importent des « blimp » américains dès le début de l'année 1930, de sorte que l'usage des lourdes cabines insonores tend à disparaître dès le milieu de cette même année, avant même que l'ensemble des studios français ne soient équipés pour le parlant. En mars 1930, chez Pathé, on utilise encore des cabines pour les gros plans pour lesquels la caméra doit se trouver très proche du micro, tandis que l'utilisation de caméras « rendues silencieuses par l'adjonction d'une matelassure »⁵⁷¹ est privilégiée pour les plans d'ensemble. Des techniques assez rudimentaires sont utilisées dans les premiers temps (parfois même une

⁵⁶⁷ Le zinc est le terme utilisé dans l'argot des studios pour désigner la caméra.

⁵⁶⁸ Marcel L'Herbier, *La tête qui tourne*, *Op.Cit.*, pp.192-193.

⁵⁶⁹ Abel-Pierre Richard, « Le film sonore, quelques observations pratiques sur la technique au studio », *La Cinématographie Française*, supplément matériel et technique, n°617, 30 août 1930, p.XI.

⁵⁷⁰ Martin Barnier, *En route vers le parlant*, *Op.Cit.*, p.77.

⁵⁷¹ Fernand Vincent, « Les studios Pathé-Natan de Joinville », *Op.Cit.*

simple couverture de laine posée sur la caméra) avant que les ingénieurs des studios ne perfectionnent leurs caissons d'insonorisation. Abel-Pierre Richard, évoque ainsi en août 1930 la mise au point par des techniciens français d'un caisson insonore plus léger que ceux habituellement utilisés et importés des Etats-Unis :

Nous nous sommes demandé avec les opérateurs Raulet et Tiquet, si on ne pourrait pas obtenir une boîte, de poids et dimensions acceptables, qui conserverait à l'appareil la majeure partie des avantages manœuvriers qu'il possédait avant l'adoption des housses. Ayant un appareil Caméréclair sous la main, nous construisîmes une boîte en bois avec Celotex et Caoutchouc. Les résultats furent piteux. Car les points d'attache du plateau support d'appareil avec la caisse principale étaient en contact direct. Ce point amélioré, on fit appel à des matériaux comme le feutre acoustikos, le caoutchouc mousse, le plomb en feuilles minces et le celotex. Le résultat est que sans nègres de protection entre la boîte et le microphone, on peut tourner des plans à moins d'un mètre de distance sans qu'un bruit quelconque s'enregistre aux plus fortes amplifications⁵⁷².

Par ailleurs, de nouvelles caméras silencieuses, mises au point à Chicago en 1929 par les ingénieurs Bell et Howell, font leur apparition dans les studios français dès le début de l'année 1930. En mars, *La Cinématographie Française* signale que la société Pathé-Natan vient d'en acheter dix pour équiper ses studios de Joinville⁵⁷³. Le coût élevé de ces caméras en limite cependant la diffusion et la majorité des petits studios français continuent d'utiliser les anciennes caméras du muet munies de caissons avant de pouvoir s'équiper avec les nouvelles caméras « noiseless » de fabrication française qui sont progressivement mises au point dans la première moitié de la décennie, notamment par les maisons Eclair et Debrie. Les perturbations sonores occasionnées par le bruit des appareils de prise de vues sont donc assez rapidement résolues et dès l'année 1931, les caméras retrouvent leur liberté de mouvement. Comme l'indique Abel-Pierre Richard en août 1930 : « Les réalisateurs n'ont maintenant du côté technique que peu de soucis si on en excepte cependant ceux inhérents aux manipulations techniques du son »⁵⁷⁴.

La seconde source de perturbation vient du système d'éclairage utilisé dans les studios. Dès le mois de septembre 1929, *Cinéma* publie un article mettant en avant ce point épineux, intitulé : « A studio moderne, éclairage moderne » et sous-titré : « les lampes à

⁵⁷² Abel-Pierre Richard, « Le film sonore, quelques observations pratiques sur la technique au studio », *Op.Cit.*

⁵⁷³ Fernand Vincent, « Les studios Pathé-Natan de Joinville », *La Cinématographie Française*, n°594, 22 mars 1930, p.57.

⁵⁷⁴ Abel-Pierre Richard, « Le film sonore, quelques observations pratiques sur la technique au studio », *Op.Cit.*

incandescence dans l'atelier cinématographique »⁵⁷⁵. En effet, l'usage des lampes à incandescence, qui ont fait leur apparition dans les studios avec l'introduction de la pellicule panchromatique autour de l'année 1927⁵⁷⁶, se développe considérablement avec l'arrivée du parlant. Les charbons des lampes à arc avaient un inconvénient majeur incompatible avec le film sonore qui était celui de produire par intermittence des grésillements que l'on ne pouvait anticiper et qui rendaient tout enregistrement sonore impossible. Comme l'indique l'article, « Bien que les gens du métier se soient parfaitement rendu compte des inconvénients que présentaient cet éclairage et surtout les lampes, l'emploi de la lampe à incandescence – lampe mi-watt – s'est accru considérablement depuis que nous avons été atteints par la vague américaine du film sonore »⁵⁷⁷. Introduites progressivement à la fin des années 1920, les lampes à incandescence s'imposent véritablement dans les studios français à partir de 1929-1930. Les principaux inconvénients de ce nouveau système d'éclairage, évoqués par le journaliste, sont liés à la fragilité des lampes et leur durée de vie jugée trop courte, mais surtout à l'intense chaleur qu'elles dégagent sur des plateaux désormais totalement clos et sur lesquels l'emploi des ventilateurs est totalement proscrit par l'ingénieur du son ! Le chef opérateur Michel Kelber évoque ainsi la chaleur étouffante qui régnait sur les plateaux de la Paramount à Saint-Maurice en 1930 :

*Mes premières impressions d'un studio de cinéma parlant ont été la chaleur et l'odeur. Dans un endroit totalement clos, aux murs rembourrés de laine de verre pour l'insonoriser, de gros projecteurs à incandescence faisaient régner une température tropicale et comme nous luttions contre les bruits de toute nature, nous n'avions droit qu'à de petits ventilateurs... ainsi, à la fin de la journée, l'atmosphère était-elle étouffante !*⁵⁷⁸

Pour remédier à ces inconvénients les fabricants de lampes à arc ont cependant rapidement cherché la parade. L'article de *Cinémonde* du 12 septembre 1929 indique qu'à cette date, la société berlinoise EFA (dirigée par Karl Kresse et Félix Rhem) a déjà mis sur le marché allemand « des lampes à arc brûlant pour ainsi dire sans bruit et qui pour cette raison ont été employées déjà souvent pour les films sonores »⁵⁷⁹. Quelques mois plus tard, un article de *Cinémagazine* confirme la nouvelle en indiquant que « les fabricants de

⁵⁷⁵ A. Korty, « A studio modern, éclairage moderne, les lampes à incandescence dans l'atelier cinématographique », *Cinémonde*, n°47, 12 septembre 1929, p.828.

⁵⁷⁶ La pellicule orthochromatique utilisée jusqu'en 1926-1927 n'était pas sensible à la lumière légèrement jaune des lampes à incandescence leur usage était donc banni des studios.

⁵⁷⁷ A. Korty, *Op.Cit.*

⁵⁷⁸ Entretien avec Michel Kelber dans Christian Gilles, *Le cinéma des années trente par ceux qui l'ont fait*, tome II : l'avant guerre 1935-1939, Paris L'Harmattan, collection Champs visuels, 2000, p.97.

⁵⁷⁹ A. Korty, *Op.Cit.*

lampes à arc et de charbons pour lampes à arc se sont mis sérieusement à l'ouvrage et l'on possède maintenant des lampes à arc munies de filtres et de charbons spéciaux, qui sont d'une fixité et d'un silence absolu »⁵⁸⁰. La mise au point de ces nouvelles lampes, davantage compatibles avec les exigences du film sonore, permet aux studios de mélanger les types d'éclairage utilisés et leur évite d'avoir à renouveler entièrement leur stock de matériel. Les studios les plus importants optent néanmoins largement pour l'éclairage à incandescence et dans les studios Pathé de Joinville en juin 1930 on ne compte déjà plus que 52 lampes à arc contre 277 lampes à incandescence⁵⁸¹.

• Identifier et éliminer les bruits parasites du plateau

Si l'on remédie rapidement au bruit facilement indentifiable des caméras ou des lampes à arc de nombreux autres bruits continuent néanmoins à parasiter les prises de son sans qu'il soit toujours facile de les identifier ou d'y remédier. Craquements des réflecteurs métalliques des lampes qui se dilatent sous l'effet de la chaleur, frottements de la robe en taffetas de la vedette lorsqu'elle se déplace dans le décor ou grincement des chaussures vernies du jeune premier, les bruits les plus anodins peuvent prendre une ampleur inattendue et venir perturber la prise de son. Les ingénieurs doivent donc apprendre à les détecter, ce qui n'est pas toujours évident, comme l'indique Régy dans *Pour Vous* :

*Pendant les répétitions, mon haut parleur me transmet aussi pas mal de bruits parasites. C'est un quidam qui machinalement remue des clés ou des pièces de monnaie dans sa poche, un autre qui se râcle la gorge, un troisième qui sifflote. J'ai connu un journaliste cinégraphe qui avait la manie de faire claquer ses ongles en regardant les répétitions et le dépistage des crépitements ainsi produits me prit un quart d'heure*⁵⁸².

En été, les insectes, mouches et autres abeilles représentent une autre source de bruits parasites, rapidement identifiée mais difficile à éliminer. La présence encore importante des chevaux, l'implantation des studios en bord de Seine (comme chez Tobis ou à Billancourt) ou dans des espaces boisés et fleuris (comme chez Eclair ou à la Victorine) tout ceci contribue à la présence inévitable d'insectes à l'intérieur des studios et plusieurs témoignages évoquent l'utilisation massive d'insecticides qui rendait l'air des plateaux

⁵⁸⁰ Article de Valentin Mandelstamm dans *Cinémagazine*, mars 1930, cité par Martin Barnier, *En route vers le parlant*, *Op.Cit.*, p.84.

⁵⁸¹ « Les studios Pathé-Cinéma de Joinville », *La Cinématographie Française*, n°608, 28 juin 1930, pp.30-33.

⁵⁸² Régy, « A l'écoute ! Souvenirs d'un ingénieur du son », *Op.Cit.*

surchauffés encore plus suffoquant. Citons celui de Michel Kelber à propos des studios Paramount :

L'odeur, elle, provenait d'un insecticide : le Fly Tox, le seul qui devait exister à l'époque et qui s'avérait très inefficace dans la lutte contre les mouches... Les mouches, très nombreuses, venaient d'un élevage de chevaux de courses situé à proximité⁵⁸³ – c'était à la Paramount – et leur évolution autour du microphone ressemblait, à l'enregistrement, à des vrombissements d'avion⁵⁸⁴.

Témoignage corroboré par celui de Charles de Rochefort qui tourne dans ces mêmes studios au mois de mai 1930 *Une femme a menti* :

Les micros desséchaient ou étaient trop humides, chaque fois qu'il y avait des mouches tournant autour d'eux, on aurait cru entendre à la projection un moteur d'avion. Pour obvier à cet inconvénient, un garçon poursuivait toute la journée les mouches avec le Fly-Tox⁵⁸⁵.

On pourrait multiplier ainsi les exemples de bruits parasites insolites et les anecdotes qui en découlent dont la presse de 1930 est particulièrement friande. Bien que ralentissant quelque peu les tournages, la détection des bruits parasites est loin de représenter un obstacle majeur au développement de la production sonore et constitue surtout une source inépuisable de souvenirs cocasses que les réalisateurs et les techniciens évoquent dans leurs Mémoires avec amusement et même un brin de nostalgie, à l'image de Marcel L'Herbier qui après avoir décrit toutes les péripéties du tournage de *L'enfant de l'amour* conclut : « mais nous avons du cran et finalement, les parties de rire devant les surprises du micro et de la cabine de bain à sec nous redonnaient le moral »⁵⁸⁶.

● Enfin, enregistrer les voix des acteurs...

Ce n'est qu'au terme de toute une série d'opérations destinées à supprimer ou éloigner les bruits parasites que l'ingénieur du son peut enfin se concentrer sur le cœur de sa mission à savoir l'enregistrement des seuls sons spécialement conçus pour le film : les dialogues et la musique. Là encore, les obstacles sont nombreux mais les progrès rapides. La première

⁵⁸³ Trois importantes écuries, liées à l'hippodrome de Vincennes étaient en effets installées dans les abords immédiats des studios dont les entrées se situaient dans la rue Halifax, l'impasse des Canadiens et dans la rue des Réservoirs sur le trottoir faisant face aux studios.

⁵⁸⁴ Entretien avec Michel Kelber dans Christian Gilles, *Le cinéma des années trente par ceux qui l'ont fait*, tome II : l'avant guerre 1935-1939, Paris L'Harmattan, collection Champs visuels, 2000, p.97.

⁵⁸⁵ Charles de Rochefort, *le film de mes souvenirs (Secrets de vedettes)*, Paris, Société parisienne d'Édition, 1943, p.207.

⁵⁸⁶ Marcel L'Herbier, *La tête qui tourne, Op.Cit.*, p.193.

difficulté tient évidemment au choix de l'emplacement du micro. Lors des premiers tournages, on se contentait de laisser pendre le micro au bout de son fil à l'endroit du décor jugé le plus approprié, et on laissait aux acteurs la tâche délicate de prononcer leur texte à proximité et dans la bonne direction. Ce dispositif compliquait inévitablement le travail de mise en scène et rendait souvent de mauvais résultats d'un point de vue technique, comme le relate ce reportage sur le tournage de *L'Aiglon* de Victor Tourjansky dans les studios de Billancourt :

Jean Weber entre par la porte latérale, marche droit à Roger Blum.

- Ah ! Prokesch!

Il s'étreignent.

- Chute ! On peut écouter... dit Prokesch?

- On écoute... mais on ne redit rien, jamais... répond l'Aiglon.

Puis tous deux sortent.

-ça va Archambault [sic] demande Tourjanski ?

- Non ! Weber a parlé trop de côté.

L'Aiglon fait quelques pas vers la table devant laquelle se tiendra Prokesch. Pas trop facile d'arriver, d'avancer avec exaltation et de tenir sa tête de telle sorte que le micro n'avale pas la voix de travers⁵⁸⁷.

L'utilisation systématique du micro statique ne dure néanmoins que très peu de temps et les premières « girafes » font leur apparition sur les plateaux français dès le début de 1930. Ces longues perches portées dans un premier temps à bout de bras par l'assistant de l'ingénieur, se perfectionnent rapidement. Montées sur un plateau à roulettes, télescopiques, articulées à l'aide de vérins et munies de contrepoids elles gagnent rapidement en souplesse et en liberté de mouvement et permettent de suivre aisément les acteurs lors de leurs déplacements dans le décor. Dès le mois d'avril 1931, Paul-Emile Cadilhac s'émerveille ainsi dans *L'illustration* :

Et le micro, qui pendait, rigide au bout d'une perche, ce qui obligeait à en disposer ça et là quatre ou cinq, a conquis une agilité d'acrobate. Accroché à une « girafe » roulante, par un dispositif antivibrateur, il monte, descend, s'éloigne, s'approche. Enrichi d'une sensibilité plus exquise qui lui donne une grande profondeur de champ, il peut rester plus éloigné que naguère des

⁵⁸⁷ André Arnyvelde « On tourne les derniers jours de Schoenbrunn », *Pour Vous*, n°112, 8 janvier 1931, p.4. Le film a été majoritairement tourné dans les studios Pathé de la rue Francœur, seules quelques scènes tournées dans un grand décor représentant le château de Schoenbrunn et son parc sont tournées à Billancourt du 5 au 17 janvier. L'ingénieur du son est Antoine Archimbault et non « Archambault » comme il est indiqué dans l'article.

*acteurs et de l'orchestre. Ainsi ondoyante, mobile, rétractile, la girafe tient de l'araignée et du trombone à coulisse.*⁵⁸⁸

Néanmoins, les studios, même les plus importants ne possèdent pas un nombre illimité de girafes et elles sont de ce fait réservées aux scènes les plus importantes, dans des décors d'envergure et comportant d'importants mouvements de caméra. L'usage du micro fixe, suspendu à son câble ne disparaît donc pas pour autant des plateaux.

Une fois le ou les micros judicieusement placés, l'ingénieur du son n'attend pas la fin de la prise de vues en se croisant les pouces. Il doit compenser les variations des différentes sources sonores, accorder les voix des différents acteurs pour obtenir un mélange harmonieux comme l'explique Régy dans l'article de *Pour Vous* :

*Les parasites éliminés, je passe aux "corrections sonores", atténuant les éclats de voix, réduisant les sanglots, amplifiant les rires, éclaircissant la "bouillie" émise par un artiste parlant trop vite, supprimant les "chevauchements de phrases" qui rendent les textes incompréhensibles*⁵⁸⁹.

Le résultat n'est pas toujours à la hauteur des espérances des comédiens qui découvrent avec étonnement ou horreur le timbre de leur voix à l'écran, comme le relate Jaque Catelain à propos de la projection des rushes pendant le tournage de *L'enfant de l'amour* :

*Quels étonnements, quels douloureux ébahissements ne faut-il pas endurer dans cette salle de torture où sur l'écran nous entendons des voix qui ne sont pas les nôtres ! Et quel pénible enseignement que de s'écouter proférer des paroles de haine ou murmurer des mots d'amour enregistrés maladroitement, - paroles et mots accompagnés de craquements de soulier, de soupirs grossis, de déglutitions qui ressemblent à des grincements de vieille serrure, à des halètements de machine à vapeur, à des borborygmes de boulimique !*⁵⁹⁰

Les témoignages sont nombreux pour évoquer les difficultés rencontrées lors des essais de voix des comédiens. Comme l'indique l'ingénieur du son Régy : « l'expérience aidant, les bruits s'enregistrent de plus en plus facilement. Seules les voix continuent à présenter des difficultés que l'énerverment des artistes n'aide pas toujours à surmonter »⁵⁹¹. Et l'ingénieur d'évoquer le désespoir de jeunes premières quittant « le studio en larmes après un essai

⁵⁸⁸ Paul-Emile Cadilhac, « Au pays des ombres vivantes », *L'illustration*, 25 avril 1931, cité par Max et Jacques Douy, *Décors de cinéma, un siècle de studios français*, Paris, Editions du collectionneur, 1993, p.74.

⁵⁸⁹ Régy, *Op.Cit.*

⁵⁹⁰ Marcel L'Herbier, *La tête qui tourne, Op.Cit.*, p.193.

⁵⁹¹ Régy, « A l'écoute... Souvenirs d'un ingénieur du son », *Op.Cit.*

satisfaisant pour la photo mais désastreux pour le son »⁵⁹². Cette tension qui se crée entre l'ingénieur du son et les comédiens du fait d'une technique parfois défailante est confirmée par l'assistant Claude Heymann qui indique :

Evidemment les comédiens parlaient comme vous et moi. Tout le monde pouvait donc enregistrer quelque chose. Mais absolument pas à ce moment là. [...] On venait en tremblant pour se faire enregistrer, et je n'exagère rien ! J'ai eu le bonheur de participer aux premiers films parlants de Raimu. Je dois dire que ses rapports avec l'ingénieur du son frisaient la catastrophe (bref, vous imaginez !). Admettons que techniquement, ce n'était pas facile⁵⁹³.

Mais comme le montre Martin Barnier, cet étonnement, voire ce malaise ressenti à la projection par les comédiens aussi bien que par les critiques relève autant de la nouveauté du système et de la surprise provoquée par le réalisme cru des sons que de la mauvaise qualité des enregistrements⁵⁹⁴.

En ce qui concerne la musique, elle est dans les premiers temps enregistrée en prise directe ce qui complique là encore le travail des ingénieurs et ralentit bien souvent les prises de vues. Installés hors champ dans un coin du plateau, les musiciens viennent donc s'ajouter à un personnel souvent déjà très nombreux et exécutent leur partition au moment de la prise de vues, selon les indications du metteur en scène, charge à l'ingénieur situé dans la cabine du son de choisir le niveau d'amplification des différentes sources sonores.

3.3.2 Des studios sous-équipés ?

Le caractère quelque peu chaotique des premiers tournages sonores n'est pas seulement dû à la découverte d'une nouvelle technique ou au manque d'expérience des équipes, il est étroitement lié au niveau d'équipement réel des studios. Les journalistes de la presse corporative tout comme les communiqués de presse rédigés par les grandes maisons de production destinés à vanter la qualité des studios français ont en effet largement tendance à enjoliver la situation. Derrière le tableau encourageant de nouveaux studios sonores que la presse n'hésite pas à qualifier de « plus performants du monde » concernant ceux de Joinville, Epinay-sur-Seine ou Saint-Maurice, se cache une réalité un peu moins idyllique. L'introduction d'un nouveau perfectionnement technique ne signifie pas sa généralisation.

⁵⁹² *Idem.*

⁵⁹³ Témoignage de Claude Heymann dans Christian Gilles, *Op.Cit.*, Tome 1, p.106.

⁵⁹⁴ Martin Barnier, *En route vers le parlant*, *Op.Cit.*, pp.85-88

Ainsi, l'achat des premières caméras Bell et Howell chez Pathé, ne signifie pas la disparition immédiate de l'usage des cabines insonorisées. De même, la construction d'une ou deux girafes articulées particulièrement performantes pour les micros n'élimine pas du jour au lendemain l'usage du micro fixe. Le matériel acquis au fil des mois passe de plateau en plateau et est réparti entre les différents tournages en fonction des besoins et de l'importance des productions ce qui provoque parfois quelques acrobaties dans les plans de travail et signifie que toutes les équipes ne bénéficient pas sur la totalité du tournage du meilleur équipement disponible.

La correspondance conservée dans les archives de René Clair entre le réalisateur et la direction des studios Tobis durant le tournage de son premier film sonore met clairement en évidence cette situation de pénurie de matériel. Le tournage de *Sous les toits de Paris* se déroule durant les mois de janvier et février 1930 et les premiers essais ont lieu dès le mois de décembre 1929. A la même période, Henri Chomette termine la synchronisation de son film *Le Requin*, on tourne les scènes parlantes de *Prix de Beauté* d'Augusto Genina et trois autres courts et moyens métrages sont en cours de tournage ou de synchronisation dans les studios Tobis⁵⁹⁵. Le 11 décembre 1929, alors que René Clair commence ses essais sonores avec les principaux comédiens il adresse une note au Docteur Henkel, directeur de la Société française des films sonores Tobis dans laquelle il dresse un bilan plutôt alarmant du niveau d'équipement des studios de la rue du Mont :

Monsieur le Docteur,

Vous avez bien voulu me demander de vous signaler tout incident qui serait de nature à entraver la bonne marche de mon travail ? Je me vois, à mon grand regret, contraint de répondre à cette demande dès maintenant.

Samedi après-midi, quand je me suis présenté au studio, pour continuer mes essais parlants, la situation était la suivante :

1° Le nouvel appareil Tobis, après un accident survenu dans la matinée était en réparation.

2° L'appareil Klang n'était pas encore installé.

3° Il restait le vieil appareil Tobis, mais les opérateurs de son avaient quitté le studio dès le début de l'après-midi. Je n'ai donc pas pu procéder aux essais parlants des artistes convoqués ce jour là.

Aujourd'hui mercredi, des artistes étaient encore convoqués pour les essais. On me dit que la situation des appareils est la suivante :

⁵⁹⁵ Il s'agit des films : *ça aussi c'est Paris !* d'Antoine Mourre (tournage du 31 janvier au 1^{er} mars), *L'amante légitime* de Richard Oswald (tournage du 10 au 22 février) tous les deux produits par Apollon Film et de *Cœurs perdus* de Pierre Schwab et V. de Kervern (tournage du 24 février au 20 mars) produit par Les films de Kervern.

1° L'appareil Klang ne possède encore ni appareil, ni moteur pour la prise de vues.

2° Le nouveau Tobis N°1 est en réparation.

4° [sic] Il reste encore le vieux Tobis qui est employé pour les scènes à refaire du Requin.

Vous comprendrez facilement ce que cette situation a de gêne pour moi si je dois commencer mon film dans quelques jours et les appréhensions que je puis avoir quant à la régularité du travail que nous allons entreprendre.

Je vous prie d'agréer, Monsieur le Docteur, l'assurance de mes sentiments dévoués.⁵⁹⁶

Une lettre à peu près similaire est envoyée au Docteur Henkel une semaine plus tard lui demandant des précisions sur la date de mise en service de l'appareil Klang-Film, René Clair n'ayant toujours pas pu procéder à ses essais⁵⁹⁷.

Le nombre limité d'appareils d'enregistrement disponibles oblige en effet les réalisateurs à se partager le matériel et à tourner en alternance scènes muettes et scènes parlantes. Tout dépassement du plan de travail de l'une ou l'autre des équipes peut donc désorganiser tout le fonctionnement du studio. C'est ainsi que le 13 janvier 1930, au cours du dixième jour de tournage, René Clair reçoit un courrier du directeur de production Frank Clifford avec copie adressée au directeur technique du studio Abel-Pierre Richard lui indiquant :

« Monsieur

Veillez noter que, comme suite à notre conversation, il est convenu que vous tournerez muet seulement mercredi matin 15 janvier.

Nous vous serions très reconnaissants de bien vouloir vous en tenir à ce programme car nous avons organisé des sonorisations à faire avec l'appareil KLANG-FILM ce jour-là.⁵⁹⁸

La situation est identique chez Pathé et Jacques de Baroncelli qui tourne en Camargue les extérieurs muets de *l'Arlésienne* envoie un courrier à Bernard Natan indiquant « nous reconstituerons en studio des coins de ces paysages et nous en profiterons pour faire parler

⁵⁹⁶ Archives BNF, fonds René Clair, archives du film *Sous les toits de Paris*, 4° COL 84 / RC 09 (010) « correspondance avec Henkel concernant le tournage » - Duplicata non signé d'une lettre envoyée par René Clair au Docteur Henkel datée du 11 décembre 1929.

⁵⁹⁷ Idem - Lettre datée du 17 décembre 1929.

⁵⁹⁸ Archives BNF, fonds René Clair, archives du film *Sous les toits de Paris*, 4° COL 84 / RC 09 (009) « correspondance avec Clifford concernant le tournage » - Note de service originale signée Frank Clifford, adressée à René Clair, datée du 13 janvier 1930.

les personnages. Pour le reste, nous sonoriserons sur négatif ». ⁵⁹⁹ Faute de matériel, le tournage des scènes parlantes en prise directe en studio reste donc très limité.

Par ailleurs, outre le nombre insuffisant des appareils, ces derniers ne donnent pas toujours des résultats satisfaisants et tombent régulièrement en panne. Le compte rendu de tournage du film *Mon gosse de père* de Jean de Limur premier long-métrage parlant tourné du 18 décembre 1929 au 14 février 1930 dans les studios de Joinville, révèle ainsi que les pannes et accidents techniques étaient alors extrêmement nombreux.

27 décembre 1929 : [...] par suite d'un accident survenu à l'amplificateur et au micro nous sommes arrêtés pendant 35 minutes, nous en profitons pour faire faire des photos à M. Forster, et pour réaliser 20 minutes de version muette. [...]

4 janvier 1930 : [...] Par suite du réglage des lumières et de l'éclatement des lampes à incandescence ainsi que pour l'installation de la patte d'oie d'un microphone, la journée n'est consacrée qu'à des répétitions, sans prise de vues effectives. [...]

6 janvier 1930 : L'appareil de M. Asselin se trouve détérioré et un arrêt se trouve également causé par l'appareil de M. Kanturek, toutefois nous profitons de ces $\frac{3}{4}$ d'heure d'impuissance pour faire faire des photos par M. Forster ⁶⁰⁰.

La litanie des avaries techniques se poursuit ainsi jusqu'à la fin du tournage, affectant tantôt les appareils d'enregistrement sonore, tantôt les caméras, tantôt les lampes ou les micros. Sur quarante quatre journées de tournage, près d'un tiers (quatorze exactement) sont affectées par des incidents liés à des défaillances techniques du matériel, provoquant des interruptions de travail allant d'une quinzaine de minutes à l'annulation pure et simple de la journée de tournage. Si l'on ajoute toutes les interruptions liées au son, sans plus de précision et les scènes reportées voire recommencées parce que le son ne donne pas satisfaction, les informations du type « 14 décembre 1929 : Pavillon Dauphine. Recommencement de ce décor à cause du mauvais résultat du son », c'est presque une journée de tournage sur deux qui est concernée. L'autre grande source de difficulté sur ce tournage en deux versions (anglais et français) tient à la difficulté de l'acteur principal Adolphe Menjou à apprendre son texte mais également à prononcer convenablement les dialogues français. Cet acteur américain, fils d'un hôtelier d'origine française, était pourtant présenté par Pathé comme maîtrisant parfaitement la langue de Molière ce qui en faisait une recrue de choix pour les films en versions multiples. Il semble que ce n'était pas

⁵⁹⁹ Archives de la fondation JSP, bordereaux de production du film *L'Arlésienne* de Jacques de Baroncelli. Courrier adressé à Bernard Natan le 14 août 1929.

⁶⁰⁰ Archives de la fondation JSP, Bordereau de production du film *Mon gosse de père*, dossier « documents divers ».

vraiment le cas et les remarques du type « trois scènes sont manquées par suite d'erreur de locution de M. Menjou », « répétition de la version française de M. Menjou qui se trompe très fréquemment et qui répète pendant 2 heures » ou encore « C'est au courant de cette journée que M. Menjou s'est trompé 17 fois » laissent transparaître un certain agacement de la part de Junker, l'administrateur de production du film. Les difficultés de mémoire et de prononciation d'Adolphe Menjou, bien que liées au film parlant ne peuvent pourtant être classées dans la catégorie des « défaillances techniques » et imputables à un quelconque sous-équipement des studios Pathé !

Chez Tobis, René Clair rencontre les mêmes difficultés. Après avoir constaté la mauvaise qualité d'image des premiers essais puis signalé à Abel-Pierre Richard que le résultat photographique de certaines prises de vues l'obligeait à recommencer le tournage de plusieurs scènes, René Clair envoie une nouvelle note au directeur technique pour se plaindre de la mauvaise gestion du matériel :

Monsieur René Clair à Monsieur Richard.

Depuis le premier accident arrivé à un flexible au cours des premières prises de vues, j'ai demandé pourquoi chaque appareil n'a pas au moins un flexible de rechange. Il m'a été répondu que ce n'était pas utile.

Aujourd'hui, 26 février, à [illisible 17 ou 19] heures du soir, un nouvel accident de flexible nous a obligé à arrêter le travail et à remettre à un autre jour la fin des prises de vues sonores que je devais faire aujourd'hui et dont je n'accepte pas qu'on compte sur mon devis les frais nécessaires à leur achèvement.⁶⁰¹

Le compte rendu de tournage de *Mon gosse de père*, tout comme la correspondance de René Clair illustrent de façon très concrète le caractère heurté et laborieux des premières expériences de tournage sonore dans les studios français. Entre le moment où un studio est officiellement équipé et commence à tourner des films parlants et le moment où son organisation est suffisamment aboutie et son personnel organisé pour intensifier la production et tourner simultanément plusieurs films dans de bonnes conditions, cela nécessite souvent plusieurs mois. Acheter deux ou trois appareils d'enregistrement de qualité est une chose, encore faut-il que les studios aient embauché le personnel nécessaire pour les faire fonctionner, acheté des pièces de rechange pour les réparer, aménagé des ateliers pour les entretenir. Comme l'indique Simon Feldman, directeur

⁶⁰¹ Archives BNF, fonds René Clair, archives du film *Sous les toits de Paris*, 4^e COL 84 / RC 09 (011) « correspondance avec Richard concernant le tournage », duplicata non signé d'une note de service datées du 26 février 1930.

technique des studios de Billancourt, obtenir le matériel d'enregistrement sonore n'était que la première étape, ensuite « nous devons former notre personnel très rapidement afin d'obtenir le rendement le plus efficace. Pour nous il était très difficile de s'adapter à de tels changements »⁶⁰².

La situation semble en effet la même dans la plupart des studios français. Confirmant les impressions qui se dégagent des documents de production du film de Jean de Limur, Marcel L'Herbier qui tourne au même moment dans les studios de l'avenue Gallieni, que toute la presse compare alors aux plus performants et aux plus luxueux des studios Hollywoodiens, ne porte pas un jugement extrêmement flatteur sur les installations. Evoquant un « studio hâtivement aménagé pour le son » dans lequel il ne disposait que de vieilles caméras utilisées à l'époque du muet enfermées dans des cabines insonorisées, il ajoute :

*Et bien sûr, alors tout fait du bruit : les roues mal huilées de cet équipage d'infortune, les charbons des sunlights qui grésillent sans prévenir, les fils des lourds micros qui se rompent en plein tournage et les font chuter devant le nez ou parfois sur le crâne des acteurs, sans compter l'épouvantable chaleur [...] Faire un tel film contre de tels obstacles excluait - cela va de soi - toute recherche de style ou de n'importe quoi.*⁶⁰³

Sans préciser à quel studio il fait allusion, Claude Heymann évoque quant à lui la piètre qualité des équipements des studios français en ces termes :

*En France, l'insonorisation s'avérait en effet bien superficielle. La matité du son était entretenue par des panneaux de feutre non dégraissés remplis de petites bêtes. [...] Le tournage s'effectuait à l'aide de trois énormes caméras-cabines pour respectivement un plan général, un plan moyen et un plus panoramique*⁶⁰⁴.

Le sous-équipement manifeste de studios considérés alors comme les plus performants et les mieux équipés de France pour la réalisation de films sonores, illustre parfaitement la limite des informations diffusées dans la presse et la nécessité de lire entre les lignes si l'on souhaite se faire une idée précise du niveau réel d'aménagement et d'organisation des studios français.

⁶⁰² Témoignage de Simon Feldman dans Christian Gilles, *Le cinéma des années trente par ceux qui l'ont fait*, tome 1, les débuts du parlant : 1929-1934, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2000, p.93.

⁶⁰³ Marcel L'Herbier, *La tête qui tourne*, *Op.Cit.*, pp.192-193.

⁶⁰⁴ Témoignage de Claude Heymann dans Christian Gilles, *Op.Cit.*, Tome 1, p.106.

Si les principaux griefs portent sur la qualité ou la quantité du matériel à disposition, le manque de personnel ou le nombre trop limité de plateaux sonores ou de salles de montage est également parfois invoqué pour expliquer les retards pris dans les plans de travail des équipes⁶⁰⁵. Chez Gaumont, au printemps 1931, on continue de tourner certaines scènes sans dialogue sur les plateaux n'ayant pas été reconvertis pour le sonore, en particulier pour les courts-métrages et ce afin de diminuer les coûts de production et de réserver les plateaux équipés aux films les plus importants⁶⁰⁶. Les témoignages et surtout les documents de production des premiers tournages sonores apportent donc quelques bémols aux déclarations enthousiastes de la presse sur le niveau d'équipement des studios français dans les premiers mois du parlant. Les directions des principaux studios semblent néanmoins parfaitement conscientes de ces difficultés et en quelques mois, tout est mis en œuvre pour pouvoir intensifier la production dans de meilleures conditions.

3.3.3 Le son bouleverse les habitudes de travail des studios.

Au-delà des difficultés techniques liées à l'enregistrement des sons ou au manque d'équipement des studios, le passage au parlant constitue une véritable révolution dans les habitudes de travail des studios.

Le premier changement évident et qui est moins anodin qu'il n'y paraît à première vue, tient à la nécessité de respecter le silence absolu sur le plateau pendant les prises de vues mais également pendant les répétitions, de manière à ce que l'ingénieur du son puisse détecter les éventuels bruits parasites, évoqués plus haut. Or il n'est alors endroit plus bruyant qu'un studio de cinéma muet dans lequel s'activent des équipes souvent nombreuses aux tâches multiples et variées. Tandis que le metteur en scène finit de mettre au point la scène avec ses acteurs, il n'est pas rare que des ouvriers apportent quelques retouches au décor, pendant que le chef opérateur interpelle ses électriciens juchés sur les passerelles afin de régler les éclairages et qu'un groupe de figurants discutent dans un coin de plateau. Pendant les prises de vues elles-mêmes le metteur en scène pouvait guider ses comédiens en leur donnant des indications de jeu et l'opérateur pouvait faire de même

⁶⁰⁵ René Clair se plaint ainsi à plusieurs reprises de ne pas avoir un nombre suffisant d'électriciens pour équiper le décor à temps ce qui retarde le début des prises de vues. Archives BNF, fonds René Clair, 4° COL 84 / RC 09 (011) « correspondance avec Richard concernant le tournage ».

⁶⁰⁶ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Germaine Dulac, Dulac 280 B 18 « GFFA – documents administratifs – gestion du personnel (1930-1931) », compte rendu de la réunion du comité de production du 2 mars 1931.

avec ses assistants ou interpellé un figurant ou un technicien afin qu'il sorte rapidement du champ. Toute l'équipe, et en premier lieu le metteur en scène, doit donc apprendre à modifier ses méthodes de travail sur le plateau, ce qui peut parfois s'avérer douloureux, comme le note un journaliste de *Pour Vous* :

Au temps du muet, le metteur en scène pouvait être sonore. Il lui était loisible de donner de la voix. Dans les instants pathétiques ou dramatiques, il encourageait les acteurs du geste et de la parole, comme le manager encourage son boxeur sur le ring. Hélas ! Ce temps n'est plus. Et le terrible « Silence, on tourne ! » le contraint d'assister impuissant et muet au massacre de sa mise en scène⁶⁰⁷.

Henri Diamant-Berger déplore également cette nouvelle autonomie que le cinéma sonore donne aux acteurs. « Jusqu'ici écrit-il, le metteur en scène a été l'animateur permanent des artistes ; il leur soufflait leur rôle pendant le déroulement des scènes, il les accompagnait pendant le tournage [...] nous pouvions soutenir les médiocres, jouer leur rôle à travers eux... A présent, il va falloir les laisser débiter leur texte sans intervenir. Ils ne devaient pas nous regarder, maintenant ils ne peuvent plus nous écouter »⁶⁰⁸.

Afin de définir précisément les temps de silence, un système d'éclairage rouge - souvent doublé d'une sonnerie - est mis en place à l'entrée des studios et cette nouveauté, souvent vécue comme une preuve supplémentaire de la toute puissance de l'ingénieur du son, n'est pas toujours bien respectée. René Clair se voit ainsi adresser une note de service par le directeur de production sur le tournage de *Sous les toits de Paris* lui demandant de bien vouloir discipliner ses assistants quant à l'usage de ce signal lumineux :

Nous vous serions très reconnaissant de bien vouloir donner à vos assistants des ordres pour que la lumière rouge ne soit allumée dans le studio qu'à bon escient, c'est à dire lorsque l'on répète ou lorsque l'on tourne sonore et non pas la laisser allumée entre-temps, cela crée des confusions.

Le personnel se croit autorisé à entrer et sortir du studio, faire du bruit etc. pendant que la lampe rouge est allumée parce qu'on la laisse parfois allumée entre les répétitions et les moments où l'on tourne.

Nous vous serions donc très obligé de bien vouloir insister autour de vous pour que cette lampe rouge ne soit allumée qu'au moment strictement nécessaire.⁶⁰⁹

⁶⁰⁷ A. Richard « Les mille et un métiers du film parlant », *Pour Vous*, n°343, 13 juin 1935, p.14.

⁶⁰⁸ Henri Diamant-Berger, *Op.Cit.*, p.178.

⁶⁰⁹ Archives BNF, fonds René Clair, 4° COL 84 / RC 09 (009) « correspondance avec Clifford concernant le tournage ». Note de service signée de Frank Clifford et datée du 22 janvier 1930.

Mais le respect du silence durant les répétitions et les prises de vues modifie surtout de façon fondamentale le travail des décorateurs et l'organisation du plan de travail. Alors qu'on pouvait parfaitement tourner une scène dans un petit décor planté dans un coin du plateau tandis qu'une équipe de décorateurs, menuisiers, machinistes, peintres, staffeurs et accessoiristes s'activait pour monter le décor suivant dans le même espace, cela devient totalement inenvisageable dès lors que les prises de vues sont accompagnées de prises de sons. Henri Diamant-Berger évoque dans ses Mémoires ce changement profond des habitudes de travail.

Hier, nous travaillions dans le fracas ; il faut maintenant chercher un silence parfait ; finis les grands studios où se trouvaient plusieurs films à la fois dans des décors variés, pendant qu'on en construit d'autres à côté ! Chaque film doit occuper un plateau insonorisé⁶¹⁰.

Cette nouvelle contrainte nécessite une réorganisation des calendriers de travail sur lesquels les temps de montage et de démontage des décors sont désormais clairement identifiés, comme le montrent parfaitement les plans de travail des premiers films parlants de René Clair chez Tobis⁶¹¹. Pour *A nous la Liberté !* tout comme pour *Le Million*, le tournage alterne entre le petit et le grand studio, les décors d'extérieurs construits dans la cour de la rue du Mont et le parc des studios Eclair voisins, afin de permettre à Lazare Meerson et son équipe de monter, démonter et modifier les différents décors prévus. Sur le tournage de *Mon gosse de Père*, plusieurs journées ou demi-journées sont consacrées au montage des nouveaux décors lorsqu'il n'est pas possible d'investir un second plateau⁶¹². Dans les petits studios ne disposant que d'un seul plateau (ou lorsque plusieurs productions se partagent un studio) il n'est pas rare de constater que le tournage des extérieurs à proximité de Paris se trouve fragmenté et intercalé entre les périodes consacrées au tournage des différents décors montés en studio. Mais malgré ces tentatives d'aménagement du calendrier, cette nouvelle contrainte se répercute inévitablement sur les équipes de décoration qui prennent l'habitude de travailler en dehors des heures de tournage, c'est à dire la nuit. Les témoignages sur le rythme de travail des équipes de construction, obligées de travailler en continu pendant plusieurs jours et enchaînant les nuits sans sommeil pour finir un décor à temps ou au contraire le démonter pour libérer le

⁶¹⁰ Henri Diamant-Berger, *Il était une fois le cinéma*, Op.Cit. p.178.

⁶¹¹ Voir annexe n°14.

⁶¹² Archives de la fondation JSP, Bordereau de production du film *Mon gosse de père*, dossier « documents divers ».

plateau, ne manquent pas et je reviendrai en détail sur la question des rythmes de travail dans le chapitre sept. Il est néanmoins intéressant de noter que le passage au parlant et la nécessité d'observer le silence durant les temps de tournage a eu un impact direct et immédiat sur cette question.

Au-delà des bouleversements d'ordre technique ou organisationnel qui affectent le travail des équipes, c'est toute l'atmosphère des théâtres muets qui se trouve métamorphosée. Pour de nombreux habitués des studios, l'arrivée du parlant est vécue comme la fin d'un cinéma artisanal fait de débrouillardise et d'audaces stylistiques et comme l'arrivée d'une technique toute puissante et envahissante. Ce sentiment est décrit avec une certaine poésie par Henri Alekan qui avait fait ses premiers pas dans les studios de Billancourt au printemps 1929 sur *Deux balles au cœur*, le dernier film muet tourné quai du point du jour⁶¹³ :

En 1929, je connus le studio de Billancourt alors qu'il n'était pas encore insonorisé. [...] J'adorais l'atmosphère de cette petite usine où s'élaboraient les rêves insensés de créateurs et d'artistes qui nous transportaient dans un univers extra-terrestre. [...] Mais le studio se transforma. Le son venait d'arriver. D'épaisses cloisons doublaient la légèreté des murs et des toits. La charmante cour égayée par le soleil disparut sous les armatures d'un nouveau plateau. Des techniciens venus d'Amérique agençaient les nouveaux appareillages sonores. Les couloirs s'ornaient de nouveaux signaux lumineux rouges ou blancs doublés de retentissantes sonneries pour imposer le silence. Des cabines à roulettes contenant les caméras et leurs servants, les opérateurs, firent leur apparition sur les plateaux : le temps de la chasse au moindre bruit parasite était venu avec la naissance de l'enregistrement sonore. Quels changements ! Je ne reconnaissais plus le charme des tournages qui se faisaient dans la bonne humeur, la gentillesse et la chaleur d'une communication amicale de tous les instants. L'heure de la technicité et de sa rigueur commençait. [...] Ce n'était pas le silence que j'aimais mais l'incessant bouillonnement de la vie, pleine de ses rumeurs, de ses bruits les plus divers fondus en un grondement perpétuel⁶¹⁴.

Faisant le même constat qu'Henri Alekan, Henri Diamant-Berger voit quant à lui dans ce silence imposé une forme de progrès.

⁶¹³ En même temps que ce court-métrage de Jean Milva, Marcel L'Herbier tourne *Nuits de princes*, son dernier film muet.

⁶¹⁴ Henri Alekan, « Petite histoire du cinéma à Boulogne-Billancourt, quelques souvenirs » dans l'ouvrage dirigé par le département archives et histoire de l'Institut Français d'Architecture, sous la direction de Maurice Culot et Bruno Foucart, *Boulogne-Billancourt, ville des temps modernes*, Liège, éditions Pierre Madraga, 1992, p.145.

Le respect du silence pendant le travail crée une atmosphère empreinte d'une certaine dignité : nous avons vécu jusqu'à présent dans le tohu-bohu qui donnait un aspect bohème, véhément et vulgaire à nos comportements. Les ordres se transmettaient en hurlant... Tout à coup, on s'habitue à parler bas : impossible de murmurer des grossièretés ! La courtoisie devient la règle⁶¹⁵.

Que l'on regrette le brouhaha des anciens plateaux et les vociférations des ouvriers et techniciens du cinéma muet ou qu'on considère au contraire que le silence imposé par l'ingénieur du son redonne un peu de tenue et de dignité au tournage, tout le monde s'accorde à penser que l'arrivée du film parlant a changé en profondeur les habitudes et l'atmosphère des studios français.

⁶¹⁵ Henri Diamant-Berger, *Op.Cit.* p.178

Conclusion première partie

Moment charnière pour le cinéma en général, la période 1929-1930 représente, pour les studios français en particulier, une période exceptionnellement dense. Héritant d'infrastructures éparpillées et relativement vétustes, datant pour certaines d'avant la Première Guerre mondiale, le parc des studios français se trouve en effet profondément remodelé et redynamisé par le bouleversement technologique du passage au parlant. Alors qu'au début de l'été 1929 la production est au point mort et que la plupart des plateaux de Paris comme de Nice sont en sommeil, dès la fin de l'année 1930 la majorité des studios connaît un niveau d'activité jusqu'alors jamais égalé. Sous l'impulsion d'anciennes maisons de production profondément restructurées, de nouvelles firmes et de quelques sociétés étrangères, la production cinématographique française connaît en quelques mois un développement considérable dans lequel les studios occupent une place centrale et déterminante. Après de longs mois d'hésitation et d'observation, puis de travaux et d'essais techniques, le tournage des premiers longs-métrages sonores dans les studios français commence à l'automne 1929. Mais il faut attendre le milieu de l'année 1931 pour que tous les plateaux soient installés, que les équipes techniques se familiarisent avec les nouvelles contraintes du film sonore et qu'enfin l'activité de l'ensemble des studios français trouve son rythme de croisière.

Cette période de mutation est caractérisée par son étalement dans le temps, par la prudence - la frilosité, disent alors les observateurs - des industriels français, mais également par la prégnance du modèle hollywoodien. D'un point de vue purement technique, mais également en ce qui concerne le système de production ou l'organisation des studios, la référence au modèle américain est en effet très présente dans cette période de renouveau du cinéma français. Le premier élément d'influence notable concerne le modèle d'intégration verticale qui caractérise le *studio system* hollywoodien et qui inspire largement les maisons Gaumont et Pathé dans leur logique de développement, et dans une moindre mesure des firmes comme les Etablissements Braunberger-Richebé ou les Etablissements Jacques Haïk. Alors que l'industrie cinématographique française était caractérisée depuis la fin de la Première Guerre mondiale par un développement autonome de ses différentes branches d'activité et un éparpillement des structures de production, la période 1929-1930 est marquée par un fort mouvement de concentration verticale et voit

émerger de grands groupes industriels qui contrôlent désormais toutes les étapes de production du film, de la construction des appareils de prise de vues jusqu'à l'exploitation en salles en passant par le studio, le laboratoire de tirage et la distribution. L'organisation interne de ces nouvelles structures de production, au sein desquelles le studio joue un rôle central, est également largement influencée par le fonctionnement des grandes Majors américaines. Désireuses de rompre avec l'artisanat des années 1920, elles se dotent de nouvelles équipes administratives et techniques et constituent des services spécifiques pour chaque étape du processus de création, à la tête desquels sont nommés des « chefs de service » qui encadrent le travail de leurs équipes et en portent la responsabilité vis à vis de la direction. Les méthodes de communication, mettant en valeur quelques noms de vedettes ou de réalisateurs présentés implicitement comme affiliés à la firme sont également largement inspirées des procédés américains. La prégnance de ce modèle, renforcée par l'installation de la Paramount à Saint-Maurice à partir du printemps 1930 et par le retour dans les studios parisiens de nombreux Français ayant séjourné longuement à Hollywood⁶¹⁶ ne doit cependant pas être surévaluée dans le cas des studios français. Certes la fascination du grand public pour un star system hollywoodien en pleine expansion est indéniable et le fonctionnement des studios américains – convertis au parlant un an environ avant la France – reste une référence pour la plupart des producteurs et industriels français, notamment du point de vue des nouveautés techniques liées au son, mais l'application du modèle hollywoodien reste relativement limitée dans les faits. Contrairement aux Etats-Unis, où l'industrie cinématographique est largement dominée, pour ne pas dire verrouillée, par quelques grandes firmes très fortement intégrées, le cinéma français s'appuie encore largement sur un réseau de petits studios et de sociétés modestes qui alimentent une part non négligeable de la production. Même à l'issue du mouvement de concentration et de fusions qui se développe au tournant de la décennie, seules quelques maisons françaises sont en mesure de mettre en application les principes fondamentaux du *studio system* hollywoodien. Le paysage des studios français au début de l'année 1931 s'apparente donc davantage à une mosaïque, composée de petits et de grands studios, diversement équipés, et dans lesquels les rêves de grandeur hollywoodienne se mélangent aux aspirations de rigueur et de savoir-faire technique venues de Neubabelsberg, le tout dans un esprit irrémédiablement artisanal. Si les studios de Joinville et de Saint-Maurice tentent jusque dans la présence de groom en livrée pour

⁶¹⁶ On pense notamment à des personnalités comme André Daven, Robert Florey, Charles de Rochefort, Jean de Limur ou Maurice Tourneur qui jouent un rôle important dans les studios français des débuts du parlant et dont l'expérience américaine a été suffisamment longue significative pour influencer leurs méthodes de travail.

accueillir les visiteurs, d'imposer l'image de maisons de prestige calquées sur le modèle des studios de Long Island ou de Melrose Avenue, la plupart des studios français se contentent de s'équiper en appareils d'enregistrement sonore afin de développer leur activité, sans prétendre bouleverser leur organisation interne ou se prévaloir d'un quelconque modèle venu d'outre Rhin ou d'outre Atlantique. Les studios de Billancourt, repris par le tandem Braunberger-Richebé semblent résumer à eux seuls le caractère hétéroclite et protéiforme du parc des studios français. Dirigés par un jeune producteur frayant avec le cinéma d'avant-garde et fortement influencé par son passage dans les studios de la Fox et de la MGM au milieu des années 1920 et par un exploitant marseillais audacieux, tenté par les recettes fabuleuses et les perspectives de développement que pourrait lui offrir le cinéma parlant, les studios du quai du Point du Jour regroupent des équipes de jeunes techniciens venus de Londres, Rome ou Paris, la plupart sans expérience mais qui partagent la même curiosité et le même enthousiasme pour le cinéma. Entre références hollywoodiennes et régionalisme provençal, dotés d'équipements performants et d'une organisation qui fluctue au gré des productions, des opportunités et des amitiés, les studios de Billancourt se lancent avec détermination dans l'aventure du film parlant et connaissent, comme l'ensemble des studios français, une période d'intense activité en ce début de décennie.

DEUXIEME PARTIE :

1931-1933 : LE FRAGILE AGE D'OR DES STUDIOS FRANÇAIS

Avec l'année 1931, les studios français entrent de plain pied dans une période parfois qualifiée, un peu hâtivement, « d'âge d'or des studios ». Après l'attente anxieuse de l'année 1929 et les balbutiements techniques de 1930, 1931 marque le début d'une activité intense qui durant plusieurs années va façonner l'organisation des studios français et influencer durablement les rapports sociaux des travailleurs du film. Suivant la dynamique impulsée par les grandes sociétés Pathé, Gaumont, Paramount ou Tobis l'année précédente, de nombreux studios de taille moyenne rouvrent leurs portes en cette année 1931. Les studios Eclair à Epinay-sur-Seine, Gaston Roudès à Neuilly-sur-Seine ou Bitowt à La Garenne développent à partir de 1931 une nouvelle activité après de longs mois de fermeture. C'est également en 1931 que l'activité cinématographique reprend sur la côte d'Azur et que Jacques Haïk inaugure ses nouveaux studios entièrement reconstruits après l'incendie qui les avait ravagés en février 1930. Après les infrastructures et les équipements, étudiés dans les premiers chapitres, cette deuxième partie s'attache à mesurer l'activité des studios, à en comprendre le fonctionnement interne et à identifier le rôle, le statut et les conditions de travail de ses techniciens. Durant les années 1931-1934, les studios occupent une place centrale aussi bien dans le système de production que dans la vie des travailleurs du film, évaluer avec précision leurs fonctionnements est essentiel pour comprendre l'impact de la crise de la production sur la vie des studios français dans la deuxième moitié de la décennie.

Le chapitre quatre analyse la nature et le volume d'activité des studios durant cette période de production intense - combien de films y sont tournés par an, les tournages sont-ils équitablement répartis dans l'année ? Combien de temps durent-ils en moyenne ? – et cherche par ailleurs à faire la lumière sur les métiers et les activités exercés en amont et en aval du tournage, souvent ignorés de la presse et du grand public et qui constituent pourtant une part importante du volume d'activité des studios. Il s'agit dans ce quatrième chapitre de décrire, de la manière la plus précise et concrète possible, le fonctionnement quotidien de ces espaces de travail et de mettre en évidence l'irrégularité de l'activité et les fortes disparités existant d'un studio à l'autre.

Durant ces premières années de la décennie, loin d'être un simple outil au service des producteurs et des réalisateurs, le studio devient le cœur géographique et symbolique d'une part importante des professionnels du 7^{ème} Art et joue un rôle majeur dans l'évolution des techniques, la transmission des savoir-faire et la sociabilité des travailleurs du film. L'objet du cinquième chapitre est donc d'étudier le studio non comme une

infrastructure de production, mais comme un espace d'apprentissage, d'expérimentation et de sociabilité.

Contrairement aux apparences et malgré le mystère qui entoure bien souvent leurs activités, les studios ne sont pas des lieux totalement clos et hermétiques. Il s'inscrivent dans leur territoire en créant de nombreux liens avec la population et les autorités locales et façonnent, de manière parfois déterminante, la géographie des espaces dans lesquels ils sont implantés. Le sixième chapitre met en évidence ces liens entretenus entre les studios et leurs environnements et tente de déterminer leur impact sur la vie économique locale.

Il convient enfin de s'interroger sur les soubassements économiques et sociaux de ce prétendu âge d'or. Le chapitre sept éclaire le hiatus existant entre la peinture féérique des studios brossée dans la presse et valorisée par les pouvoirs publics et la fragilité de cet édifice qui repose essentiellement sur le dynamisme de quelques grosses maisons de production et sur l'acceptation par des centaines d'ouvriers et techniciens de conditions de travail de plus en plus difficiles. Les deux piliers de la « prospérité » des studios français ne sont en réalité que deux branches fragiles que la crise de la production et le développement du syndicalisme ne tarderont pas à couper, bouleversant totalement les rapports de force entre direction et employés des studios dans la deuxième moitié des années 1930.

Chapitre 4

Silence, on tourne !

Et me voilà dans les studios européens de la Paramount. [...] Aussi est-ce partout le branle-bas fébrile du travail. Un car immense vient de déverser à l'intérieur de la cour toute une armée d'employés... dactylos, traducteurs, dessinateurs, techniciens... tout un essaim de jeunes gens souriants et joyeux... Des machinistes en salopette se hâtent vers les studios, amenant, emportant sur leurs épaules de lourdes « caméras »... En blouses blanches voici les maquilleurs... les habilleuses... les figurants arrivent... les artistes... les vedettes... cameramen et metteurs en scène... [...] Et tout ce petit monde, dans la fièvre du travail, s'agite, se presse⁶¹⁷.

Cette description des studios de Saint-Maurice, choisie parmi des dizaines de récits plus ou moins similaires, donne le sentiment d'une activité frénétique, intense et continue. Un ballet quotidien de travailleurs qui, dans un tourbillon permanent, semblent dévoués corps et âmes à la cause du 7^{ème} Art. Qu'en est-il véritablement ? Quelle réalité se cache derrière cette image maintes fois convoquée de la « ruche » pour désigner les studios de cinéma dans les premières années du parlant ? Une observation détaillée des films tournés studio par studio met en évidence de nombreuses disparités, d'un studio à l'autre, mais également selon les périodes de l'année. Mesurer l'activité des studios à l'aune des seules dates de tournage des principaux films recensés dans la presse serait pourtant une erreur. En s'appuyant sur les comptes-rendus de la presse corporative, mais également sur un certain nombre d'archives de production et de Mémoires de techniciens, ce chapitre vise à évaluer le rythme de travail des différents studios, mais également à apprécier la multiplicité des tâches et à lever le voile sur l'activité et le quotidien des studios en dehors des temps forts que constituent les tournages de longs-métrages.

⁶¹⁷ Ralph Lowell, « En flânant dans Paramount City », *Ciné-magazine*, janvier 1931, p.20.

4.1 Une activité intense

Dans son numéro du 7 juillet 1932, *Cinémonde* consacre une dizaine de pages à un reportage sur l'activité des grands studios parisiens intitulé « Les studios sans vacances ». Durant ce mois de juillet 1932, pas moins de 34 films sont en tournage dans les studios français et certaines installations comme celles de la GFFA aux Buttes Chaumont ou de la société Eclair à Epinay-sur-Seine accueillent jusqu'à six films à cette période. Pourtant, cette occupation intensive des plateaux, qui ne touche pas l'ensemble des studios français⁶¹⁸, est loin de représenter la norme et nombre de ces studios en ébullition durant le mois de juillet étaient totalement déserts quelques semaines auparavant. Eminemment fluctuante dans le temps l'activité des studios français ne peut se mesurer avec pertinence que sur le temps long. Il convient donc d'examiner avec précision les tournages recensés pour chaque studio, semaine après semaine, mois après mois avant de pouvoir se faire une idée précise des variations subies au cours d'une année et des écarts importants existant entre les différentes infrastructures.

4.1.1 L'inégale répartition des tournages.

Alors que la production française durant les années 1920 avoisinait les 70 films par an en moyenne⁶¹⁹, l'arrivée du parlant provoque une hausse importante de la production et plus encore de l'activité des studios français qui ouvrent leurs portes aux productions étrangères. Si cette hausse est sensible dès 1930, avec 94 films français produits, elle s'accroît très nettement à partir de 1931 avec 139 longs-métrages français et 79 versions étrangères tournés dans les studios de l'hexagone, auxquels il faut ajouter 135 courts-métrages⁶²⁰. Le mouvement se poursuit l'année suivante, puisqu'en 1932 on estime à 176 le nombre de longs-métrages français tournés dans ces mêmes studios avant de s'éroder légèrement en 1933 avec un total de 157 longs-métrages. Quelle réalité se cache derrière ces chiffres bruts ? Et de quelle manière cette hausse de la production globale affecte-t-elle l'organisation et l'activité des différents studios français ?

⁶¹⁸ Durant le mois de juillet 1932, aucun tournage n'est signalé dans les studios de Neuilly boulevard du château, pas plus que dans les studios de la Nord Film boulevard Victor Hugo. Les studios Photosonor de Courbevoie, ceux de la place Clichy, de la Garenne, de Montsouris ainsi que le studio Apollo restent également fermés à cette période.

⁶¹⁹ 68 films en 1924, 73 en 1925, 55 en 1926, 74 en 1927, 94 en 1928 et 52 en 1929. Chiffres donnés par *La Cinématographie Française*, n°699, 26 mars 1932, p.42.

⁶²⁰ Idem.

• La délicate interprétation des chiffres

Si la presse corporative se montre généreuse en chiffres, bilans de production, listes de films et autres classements des producteurs ou des studios les plus actifs, il n'est pas toujours aisé d'utiliser ces données, constituées selon des critères souvent non précisés et fluctuant d'année en année. Les chiffres concernent parfois les « films parlants français » (que les producteurs soient français ou étrangers, tournés en France ou non), parfois les « films d'origine française » (produits en France mais pas nécessairement tournés dans les studios de l'hexagone) ou encore les « films réalisés en France » (quels que soient la langue ou le pays producteur). En 1931-1932, les films en version multiples côtoient les premières versions doublées, ce qui ajoute à la confusion car les films étrangers doublés en français sont parfois comptabilisés dans la liste des « films parlants français ».

Concernant l'année 1931 par exemple, *La Cinématographie Française* donne une série de chiffres assez contradictoires qui illustrent bien le problème. Dans son bilan annuel de la production publié le 26 décembre 1931, l'hebdomadaire titre : « 203 films parlants français dont 128 d'origine française ont été réalisés en 1931 ». On en conclut donc que 75 films en langue française ont été réalisés par des firmes étrangères ce que confirme, à trois films près, le texte de Marcel Colin-Reval qui évoque « 27 films parlants français produits par des sociétés allemandes à Berlin », tandis que « des studios américains nous sont parvenus 39 films parlants français ; des studios italiens 6 »⁶²¹ soit un total de 72 films. Mais dans la liste des films parlants français qui suit, seuls 40 films tournés à l'étranger sont recensés : un à Londres, trois à Stockholm, seize aux Etats-Unis, et vingt à Berlin⁶²². Par ailleurs, toujours dans le même dossier, un tableau de l'évolution du « marché français depuis 1924 » donne pour l'année 1931 le chiffre de 139 films « d'origine française », soit onze de plus que les 128 annoncés dans le titre de l'article. Sans doute s'agit-il de films réalisés en 1930 et sortis sur le marché en 1931. Mais trois mois plus tard, le même Colin-Reval réutilise ce chiffre en indiquant qu'il s'agit du nombre de films « tournés dans les studios de France » en 1931⁶²³. C'est ce même chiffre de 139 films qui est repris par Maurice Petsche, rapporteur de la commission des finances, dans son rapport sur l'industrie cinématographique française

⁶²¹ Marcel Colin-Reval, « 203 films parlants français dont 128 d'origine française ont été réalisés en 1931 », *La Cinématographie Française*, n°686, 26 décembre 1931, p.41. La formulation de Colin-Reval, assez claire concernant les films en provenance d'Allemagne, reste évasive concernant les films venus des Etats-Unis et d'Italie, pour lesquels on ne sait pas très bien s'ils ont été produits par des firmes américaines et italiennes ou simplement tournés dans les studios d'Hollywood ou de Rome.

⁶²² « Liste des films parlants français (longs-métrages) », *La Cinématographie Française*, n°686, 26 décembre 1931, p.43.

⁶²³ Marcel Colin-Reval « statistiques sur le cinéma français », *La Cinématographie Française*, n°699, 26 mars 1932, p.42.

établi en juin 1935, en précisant qu'il s'agit de la production française de longs-métrages qui inclut les films réalisés en France par des producteurs étrangers⁶²⁴.

La distinction entre les films en langue française, les films produits par des sociétés françaises et les films tournés dans les studios français n'est pas toujours clairement établie et suscite de nombreuses confusions. La date retenue pour comptabiliser les films (date du début de la production, dates de tournage, date du visa de censure ou de sortie en salles) n'étant jamais spécifiée et variant d'un bilan à l'autre, de nombreux films glissent d'une année à l'autre, faussant des statistiques déjà très aléatoires. Par ailleurs, les chiffres cités ne prennent en considération, dans la majorité des cas, que les longs-métrages de fiction, alors que les documentaires et courts-métrages contribuent largement à remplir le calendrier des studios. Entre la liste des « films de long-métrage en langue française » mis sur le marché durant une année et la liste des films tournés dans les studios français durant cette même année, quels que soit leur métrage, leur langue ou leur nationalité, il existe de profondes divergences. Hors c'est bien cette seconde catégorie qui nous intéresse pour mesurer le niveau d'activité des studios français. Les bilans chiffrés proposés par la presse corporative ne peuvent donc se suffire à eux-mêmes, mais ils constituent un appui parfois utile aux chiffres obtenus en dépouillant semaine après semaine la rubrique « activité des studios » de *La Cinématographie Française* selon les modalités précisées en introduction⁶²⁵. A partir de cette matière instable et hétérogène on peut toutefois identifier quelques faits saillants, percevoir les dynamiques à l'œuvre et établir le niveau d'activité des différents studios français, même si quelques zones d'ombre persistent.

- **Une production en forte hausse qui profite surtout aux grands studios.**

En 1929, les studios français ont accueilli 51 longs-métrages (muets pour l'immense majorité⁶²⁶) et 33 courts-métrages⁶²⁷. Deux ans plus tard, ce ne sont pas moins de 141 longs et 104 courts-métrages qui sont tournés sur les plateaux français et l'on observe des chiffres à peu près similaires pour les années 1932 et 1933 (soit 136 longs et 88 courts en 1932 et 150 longs et 58 courts en 1933) avant que l'activité ne connaisse un léger

⁶²⁴ Rapport Petsche, Op.Cit., p.4.

⁶²⁵ Les chiffres retenus dans ce chapitre seront, sauf mention contraire, ceux établis par mes recherches personnelles.

⁶²⁶ Seuls *Mon gosse de Père* de Jean de Limur et *L'enfant de l'amour* de Marcel L'Herbier tournés à Joinville, et *Le Requin* d'Henri Chomette tourné chez Tobis entrent dans la catégorie des longs-métrages entièrement parlants tournés en 1929 dans les studios français.

⁶²⁷ Il s'agit des courts-métrages dont le tournage est évoqué dans la presse, ce qui signifie que le chiffre réel est probablement plus élevé.

fléchissement à partir de 1934⁶²⁸. Néanmoins, si le nombre total de films tournés dans les studios français est sans équivoque en forte augmentation entre 1929 et 1933, cette croissance est loin d'être équitablement partagée et à quelques exceptions près, les petits studios ne bénéficient que très peu de l'effet bénéfique du passage au parlant, tout au moins durant cette période 1931-1933. Dans un paysage cinématographique dominé par quelques sociétés fortement intégrées, l'écart se creuse entre les grands studios - qui ont pu investir dans l'aménagement de leurs plateaux et dans un matériel de qualité - et les micro-structures qui se sont contentées de quelques travaux sommaires. C'est ainsi que pour l'année 1931 alors que la France compte 14 studios⁶²⁹ en activité, 64,5% des longs-métrages sont tournés dans les trois plus importants, exploités par la Paramount, Pathé et la GFFA⁶³⁰. Ce chiffre monte à 86% si l'on ajoute les trois suivants, soit les studios de Billancourt et ceux d'Epinay-sur-Seine exploités par les firmes Eclair et Tobis. Cette hyper-concentration des tournages, sur un volume de films somme toute relativement réduit, se traduit pour certains studios par un niveau d'activité extrêmement faible voire nul dans certains cas. Les studios de la Nicea-Films ont donc investi dans un système d'enregistrement Gaumont-Petersen-Poulsen, équipé deux plateaux, un petit auditorium, une salle de projection et un camion sonore pour ne tourner en 1931 qu'un moyen métrage, *Laurette ou le cachet rouge* et un sketch comique, *Chambre 28*, tous deux mis en scène par Jacques de Casembroot. L'activité de ce studio, tout au moins celle relatée dans la presse, se résume donc à sept semaines de tournage au printemps et deux semaines fin septembre. Même en y ajoutant quelques semaines de préparation des décors en amont et de montage en aval, cela n'excède pas trois mois de travail en comptant large pour une heure trente de pellicule imprimée ! Mais le cas des studios de Saint-Laurent-du-Var est loin d'être exceptionnel et durant cette même année 1931, un seul film est sorti du studio Apollo : *Les petits métiers de Paris* de Pierre Chenal, documentaire de 18 minutes tourné dans les rues de la capitale et dont seuls le montage et la sonorisation ont été effectués dans le studio de la rue de Puteaux. Le réalisateur occupant également les fonctions de chef opérateur et de monteur et aucun comédien n'ayant par ailleurs été engagé pour ce film⁶³¹,

⁶²⁸ Voir annexe n°13.

⁶²⁹ Il s'agit des studios Pathé (Joinville et Francœur), Gaumont (Buttes Chaumont et Victorine), Paramount (Saint-Maurice), Tobis (Epinay-sur-Seine), Braunberger-Richebé (Billancourt) et Eclair (Epinay-sur-Seine) pour les plus importants auxquels il faut ajouter les studios Jacques Haïk, les nouveaux studio Photosonor également à Courbevoie, ceux de Saint-Laurent du Var, de La Garenne, de la place Clichy, de Montsouris, le studio Apollo ainsi que les anciens studios Gaston Roudès de Neuilly-sur-Seine repris par la société Nord Film.

⁶³⁰ En comptabilisant les studios de Joinville et Francœur pour Pathé, et ceux des Buttes Chaumont et de Nice pour la GFFA.

⁶³¹ Un simple commentaire, écrit et lu par Pierre Mac Orlan, est ajouté aux images tournées dans les rues de Paris.

l'impact d'une telle production sur l'emploi des travailleurs du film est pratiquement nul. Dans les studios Migozzi près du parc Montsouris ou dans ceux de la place Clichy, pourtant équipés pour le film parlant, aucune activité n'est signalée en 1931. D'une manière générale, l'activité des très petits studios reste largement intermittente durant cette période de forte production. Les studios de La Garenne, après avoir réalisé deux films en 1930 et cinq en 1931 ferment leurs portes pendant trois ans avant de reprendre une activité très limitée à partir de 1935. Le studio Apollo, après avoir tourné le documentaire de Pierre Chenal en 1931, n'accueille aucune production ni en 1932 ni en 1933, puis connaît une fugace amélioration en 1934 avec quatre films tournés, avant de fermer définitivement ses portes après la fin du tournage d'un dernier court-métrage en février 1935. Dans le même esprit, le petit studio de Gaston Roudès à Neuilly, repris en 1930 par la société de production Nord Film, réalise quatre longs et trois courts-métrages en 1931 puis interrompt toute activité durant cinq ans, avant d'être repris par la société Radio Cinéma en 1936.

A l'autre bout du spectre, les tournages se multiplient et s'enchaînent dans les grands studios des Buttes Chaumont, de Joinville ou Saint-Maurice, qui accueillent respectivement 16, 20 et 39 longs-métrages et dans lesquels il n'est pas rare que soient tournés simultanément trois ou quatre films. La deuxième semaine de mars par exemple pas moins de sept versions de deux films sont en cours de tournage dans les studios de Saint-Maurice. Durant la première quinzaine de décembre se sont les équipes de quatre films de long-métrage, *Monsieur Albert* de Karl Anton, *Avec l'assurance* de Roger Capellani, *Cognasse* de Louis Mercanton et *Coiffeur pour Dames* de René Guissart qui se partagent les six plateaux de la rue des Réservoirs. La même effervescence se retrouve de l'autre côté de la Marne chez Pathé où durant les mois de septembre et octobre 1931, pas moins de sept longs-métrages occupent les plateaux de l'avenue Gallieni⁶³². Entre ces deux extrêmes, quelques studios de taille moyenne profitent de la forte hausse de la production sans toutefois utiliser leurs infrastructures au maximum de leur capacité. C'est le cas notamment des studios Tobis qui accueillent entre dix et treize longs-métrages par an entre 1931 et 1933⁶³³ ou des studios de Jacques Haïk à Courbevoie qui après leur réouverture en février 1931 intensifient leur production avec sept longs-métrages en 1931, dix en 1932 et 5 en 1933. Parmi les studios de taille moyenne, c'est chez Eclair et Braunberger-Richebé que l'évolution est la plus spectaculaire. Après une transition tardive au parlant (seuls deux

⁶³² Il s'agit de *Paris-Méditerranée* de Joe May, *Tout ça ne vaut pas l'amour* de Jacques Tourneur, *Au nom de la loi* de son père Maurice Tourneur, *Les galeries Lévy & Cie* d'André Hugon, *La chauve-souris* de Carl Lamac et Pierre Billon, *Ariane, jeune fille russe* de Paul Czinner et *Les frères Karamazov* de Fedor Ozep.

⁶³³ Onze en 1931, dix en 1932 et treize en 1933.

films parlants sont tournés en 1930), les studios Eclair d'Épinay-sur-Seine connaissent une très forte hausse de leur activité à partir de 1931 avec onze longs-métrages, hausse qui s'accroît encore et connaît un pic en 1932 avec 20 grands films tournés sur les deux plateaux de l'avenue d'Enghien. La courbe est la même à Billancourt qui passe de cinq films en 1930 à neuf en 1931 et dix huit en 1932 et 1933.

Plusieurs facteurs expliquent ces écarts importants de situation et le fait que la majorité des petits studios peinent à atteindre un niveau d'activité minimal pour assurer leur survie. Le premier facteur évident est celui de la concentration des plateaux. A la fin de l'année 1931, sur les 40 plateaux équipés pour le parlant en France, plus de 60% (25 précisément) sont exploités par seulement trois sociétés : Pathé-Cinéma, GFFA et Paramount, les dix propriétaires des studios restants se partageant les quinze autres plateaux. Alors que les studios de Saint-Maurice et des Buttes Chaumont possèdent chacun six plateaux et ceux de Joinville sept, la moitié des studios en activité ne disposent que d'un seul plateau et n'offrent pas - pour la grande majorité d'entre eux - de services annexes suffisants pour accueillir d'importantes productions. L'autre élément explicatif tient au fait que les sociétés exploitant ces grands studios qui concentrent l'activité des tournages sont également celles qui produisent le plus de films en France durant ces années 1931-1933. La moitié des films tournés dans les studios Gaumont en 1931 sont produits par la GFFA (les chiffres précis sont de 48% aux Buttes Chaumont et 50% à la Victorine). La situation est équivalente chez Pathé où le pourcentage des productions Pathé-Natan est de 48,5% en 1931 et monte même à 69,5% à Joinville, les studios de la rue Francœur étant plus systématiquement ouverts à la location. A Billancourt ce n'est pas moins de 79% des films tournés en 1931 qui sont produits par les Etablissements Braunberger-Richebé. Quant à Saint-Maurice, la situation est encore plus claire puisque 100% des films tournés sur les plateaux de la rue des Réservoirs entre mars 1930 et janvier 1933 sont des productions Paramount. Disposant de leurs propres infrastructures, les firmes les plus prolifiques n'ont donc pas besoin d'avoir recours aux petits studios qui doivent par conséquent tâcher de remplir leur calendrier en accueillant les producteurs indépendants, dont l'activité est quelque peu mise à mal par l'arrivée du parlant. La société des films Osso, seul producteur de premier plan ne possédant pas son propre studio, ayant passé un contrat de longue durée avec Pathé pour louer les studios de la rue Francœur⁶³⁴, les petits propriétaires de studios ne peuvent donc

⁶³⁴ La société des films Osso qui produit une dizaine de films par an en 1931 et 1932 tourne la majorité de ses films rue Francœur, à l'exception de *Méphisto* de René Navarre tourné chez Gaumont aux Buttes Chaumont en janvier-février 1931, *Le dernier choc* de Jacques de Baroncelli tourné en octobre-novembre 1931 et *L'hôtel des étudiants* de Victor Tourjansky tourné en avril-mai 1932 à Billancourt, *Tout s'arrange* d'Henri Diamant-Berger chez Eclair en mai-juin 1931 ainsi que *Le Parfum de la dame en noir* de Marcel L'Herbier, tourné en juillet 1931

pas compter sur son concours. Enfin, le dernier élément d'importance qui explique ce fort déséquilibre dans le niveau d'activité des différents studios, tient à la qualité très variable de leurs équipements techniques. Le manque d'espace, l'absence de services de production minimum tels qu'atelier de décoration ou salle de projection, l'insonorisation souvent insuffisante des plateaux et surtout l'installation de systèmes d'enregistrement, certes peu coûteux, mais souvent peu performants dans les petits studios rebutent de nombreux producteurs. Un rapport du syndicat des producteurs indépendants daté du 20 septembre 1934 indique à propos des studios du Boulevard du Château à Neuilly : « nos membres trouvaient les plateaux un peu petits et le son Melodium insuffisant »⁶³⁵. Une petite société produisant un ou deux films par an, ne peut en effet prendre le risque, dans un contexte fortement concurrentiel, de sacrifier la qualité technique de ses films. Par ailleurs certains studios bien équipés étant largement ouverts à la location, c'est vers ces derniers que les producteurs indépendants préfèrent se tourner pour s'assurer la qualité d'un enregistrement sonore sur système américain ou allemand, quitte à devoir acquitter les droits de licence. C'est ainsi qu'Épinay-sur-Seine devient, durant ces années 1931-1933, « la Mecque » des producteurs indépendants ! Les studios de la rue du Mont, exploités par la société des films sonores Tobis, réputés pour la qualité de leurs équipements et la rigueur de leurs équipes techniques, accueillent de nombreux producteurs indépendants comme Jean de la Cour, Joseph Reingold, Edmond Eparaud ou le duo Marcel Vandal et Charles Delac. La société Tobis n'ayant jamais misé – contrairement à la Paramount – sur une production intensive, ses propres films ne représentent qu'environ 13% du volume d'activité de ses studios durant les années 1931-1933 ; les plateaux sont donc largement ouverts à la location. Dans les studios voisins de l'avenue d'Enghien, Charles Jourjon ayant totalement abandonné la production pour se concentrer sur les laboratoires de tirage, la fabrication de matériel de prise de vues et l'exploitation des studios, les nouveaux équipements mis en place pour le parlant sont entièrement dédiés à l'accueil de producteurs indépendants. Les producteurs Alex Nalpas, Constantin Geftman, Jean de Merly ou Henri Diamant-Berger louent régulièrement les studios Eclair dans lesquels ils disposent d'un système d'enregistrement Tobis-Klangfilm, d'un laboratoire de tirage, de tous les services de production nécessaires à la construction des décors, à la sonorisation et au montage ainsi que de deux plateaux et d'un grand parc boisé abondamment utilisé pour

chez Jacques Haïk à Courbevoie. Quelques films sont également tournés à l'étranger comme *La femme de mes rêves* de Jean Bertin tourné à Berlin, *Le roi des palaces* de Carmine Gallone à Londres ou *Un fils d'Amérique* du même Camine Gallone tourné en Hongrie.

⁶³⁵ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Albatros, ALBATROS 58 B 3, « rapport sur l'activité du syndicat des producteurs indépendants », 20 septembre 1934, p.2.

les extérieurs. La proximité des studios Tobis (propriété de Charles Jourjon) offre par ailleurs la possibilité d'utiliser les services des deux studios, de multiplier les espaces de tournage (plateaux, parc du château Lacépède avenue d'Enghien, grande cour de la rue du Mont), voire d'utiliser l'ensemble des infrastructures pour les grosses productions. Durant l'été 1931, Julien Duvivier tourne *Les cinq Gentlemen maudits* en alternance dans les studios Eclair et Tobis, Lazare Meerson et Alexandre Trauner passant d'un studio à l'autre pour préparer et monter les décors. Pour le tournage du *Grand Jeu* en novembre 1933, Jacques Feyder occupe quant à lui les deux plateaux de la rue du Mont, plus un plateau avenue d'Enghien, fait construire un grand décor de rue dans la cour des studios Tobis et un décor de souk marocain dans le parc du Château chez Eclair. Les services offerts par la société Eclair semblent satisfaire les producteurs puisque le calendrier des studios ne désemplit pas. On compte en effet 11 longs-métrages en 1931, vingt en 1932 et dix huit en 1933 auxquels il faut ajouter une quinzaine de courts-métrages par an et de nombreux travaux de sonorisation.

• Une activité en dents de scie

L'activité des studios n'est pas seulement déséquilibrée d'un point de vue géographique, elle connaît également de fortes variations dans le temps. Sans que l'on puisse parler d'une activité saisonnière, on constate qu'il existe des temps forts et des périodes creuses dans l'activité des studios, même les plus actifs. Si l'on constate généralement que la période allant de septembre à la fin de l'année constitue un moment de forte affluence dans les studios, tandis que les mois de janvier et février sont souvent plus calmes, il est néanmoins difficile d'établir un calendrier type de l'activité des studios. De la disponibilité des vedettes engagées, au choix des extérieurs qui devront être tournés sous le soleil ou dans la neige, à quelques kilomètres de Paris ou à l'autre bout du monde, en passant par l'annulation surprise de telle ou telle production, les aléas auxquels sont soumis les directeurs de studios sont infinis et le nombre de paramètres à concilier est tel, qu'il est presque impossible d'établir un calendrier de travail équilibré et inamovible. La grande majorité des studios français étant largement tributaires des producteurs indépendants pour faire fonctionner leurs infrastructures et fournir du travail à leurs ouvriers et techniciens, ils ne peuvent donc pas maîtriser totalement leur agenda en anticipant et en répartissant équitablement les tournages tout au long de l'année. Cette difficulté à planifier une partie de la production conduit les directeurs de studios à accepter d'accueillir simultanément

plusieurs tournages pendant quelques semaines (quitte à surcharger de travail les équipes permanentes des services de décoration, d'électriciens ou de machinistes) et de fermer totalement les studios durant les périodes creuses. Même durant ces années fastes pour la production française, tous les studios connaissent donc des périodes de chômage technique et de fermeture complète. On comptabilise trois semaines sans tournage dans les studios de Billancourt en 1932, cinq chez Eclair et neuf chez Tobis à Epinay-sur-Seine. Malgré la trentaine de films qui y sont réalisés (21 longs et 10 courts-métrages), les studios Gaumont des Buttes Chaumont comptabilisent quant à eux dix semaines sans tournage en cette année 1932 et ce chiffre monte même à douze semaines dans les studios Pathé de Joinville-le-Pont. Seuls les studios de Saint-Maurice, qui fonctionnent en parfaite autonomie et dans lesquels ne sont réalisés que des films produits par la Paramount, semblent échapper à cette oscillation du volume de travail. Grâce à une production intensive de films en versions multiples et d'adaptation d'œuvres achetées ou commandées à des auteurs sous contrats (Saint-Granier, Yves Mirande, Marcel Achard ou Alfred Savoir), entrecoupée de courts-métrages et sketches comiques tournés à la chaîne, les plateaux de Saint-Maurice ne désemplissent pas. Il faut souligner que les rémunérations très attractives de la Paramount comparées aux autres maisons de production françaises rendaient les techniciens et les acteurs extrêmement conciliants sur le calendrier de travail ! L'exemple de l'acteur de théâtre Pierre Richard-Willm illustre parfaitement ce pouvoir d'attraction de l'argent qui permettait à la production de convoquer, quand bon lui semblait, la plupart des acteurs choisis et qui facilitait grandement le travail de la direction pour organiser le plan de travail des studios. Tout d'abord décidé à refuser l'invitation de son amie Marcelle Chantal (elle même sous contrat à la Paramount) à venir rejoindre l'équipe des acteurs sous contrat, Pierre Richard-Willm se laisse finalement facilement convaincre dans l'espoir de pouvoir s'offrir un piano à queue et financer le festival du *Théâtre du Peuple* qu'il anime chaque été dans le village de Bussang dans les Vosges. Voilà ce qu'il écrit à l'issue du tournage de son premier film pour la Paramount, *Toute sa vie* d'Alberto Cavalcanti, en juillet 1930.

Toute sa vie terminé, je sautai dans le train de Bussang où m'attendaient amis et répétitions. (Le choix du piano lui – quoique chèque bien en poche – attendrait la rentrée d'automne). A peine arrivé, autre télégramme, autre proposition, autre film, autre titre étrange : Les vacances du diable. Au diable ce diable ! Allais-je me laisser tenter par lui ? Non, pas pendant Bussang ! Fut ma première réaction. Puis, repensant à ce tout prochain piano – et à sa « queue » surtout ! – je me dis : Où le mettrai-je ? Dans mon petit atelier, si déjà il peut y

rentrer, il ferait figure d'éléphant dans un une cage à oiseau... Impossible, il me faudra déménager, m'agrandir, et pour cela : de l'argent ! Finalement, (d'autant que ce nouveau rôle proposé, quoique important, ne comportait que quatre journées de studio), le diable gagna, je répondis oui !⁶³⁶

Pourtant, même les studios de la Paramount, dont les moyens financiers semblent illimités et les cadences de travail rythmées tout au long de l'année avec une régularité parfaite, marquent quelques signes d'essoufflement au bout d'un an de fonctionnement. Au printemps 1931, alors que les tournages de versions multiples s'étaient jusqu'alors enchaînés à un rythme effréné et qu'en moyenne trois à quatre longs-métrages sortaient chaque mois des studios de la rue des Réservoirs, cette cadence tombe à un seul film par mois de mars à juin 1931⁶³⁷. Bien qu'il s'agisse d'un niveau d'activité dont bien des studios français aimeraient pouvoir se prévaloir, venant de « l'usine à rêves » de Saint-Maurice, la nouvelle inquiète les observateurs. Aussitôt l'idée d'une possible fermeture des infrastructures se propage dans les milieux de la production et Robert Kane se voit obligé, lors d'une projection de presse dans les studios, de démentir la rumeur en donnant lecture d'un télégramme envoyé par Adolph Zukor en personne :

Bruits fermeture studios Joinville absolument non fondés – stop – Paramount n'a jamais envisagé ce projet et continuera vaste programme production annoncé précédemment – stop - résultats obtenus par studios donnent pleinement satisfaction et exploitants français peuvent être assurés que Paramount a l'intention fournir production française de la meilleure qualité tournée Joinville pour en faire profiter industrie française entière. Salutation. Adolph Zukor⁶³⁸.

Si la production reprend effectivement un peu son souffle à partir du mois de juin 1931 avec huit longs-métrages en tournage durant les mois de juin à août, une nouvelle baisse d'activité est enregistrée à la fin de l'année et pour la première fois depuis l'arrivée de la Paramount à Saint-Maurice, les studios ferment leurs portes durant le mois de janvier 1932. Chez Pathé, l'année 1932 est également marquée par de nombreuses fermetures ponctuelles. De début janvier à fin avril 1932, seuls un court-métrage de Charles Vanel, *Affaire classée*, et un film de Lucien Jaquelux et Germaine Dulac, *Le Picador*, sont tournés sur les plateaux de Joinville. Le 19 mai, *Cinémonde* écrit : « On tourne, on tourne... après

⁶³⁶ Pierre Richard-Willm, *Loin des étoiles*, Paris, Belfond, 1975, p.180.

⁶³⁷ Il s'agit des films *Rive gauche* d'Alexander Korda et Emerich W. Emo (en versions française, espagnole et allemande), *un homme en habit* de Roger Capellani et René Guissart (en version espagnole et française) et de la version française de *Delphine* réalisée par Roger Capellani et Jean de Marguenat.

⁶³⁸ « Paramount ne ralentit pas son activité en France », *La Cinématographie Française*, n°660, 27 juin 1931, p.62.

plusieurs mois de calme plat, la grande fièvre créatrice règne à nouveau dans les studios de l'avenue Gallieni »⁶³⁹. Mais après quatre mois d'activité, les studios ferment de nouveau leurs portes fin août et, mis à part *Mimi Pandore*, un court-métrage de Roger Capellani, aucun film n'est tourné à Joinville avant le début du mois d'octobre. L'année 1933 démarre également au ralenti : seule l'équipe du film *Toto* de Jacques Tourneur occupe les vastes installations en janvier-février, les studios étant totalement fermés durant cinq semaines au total entre le premier janvier et le 4 mars 1933. La direction se voit obligée de multiplier les articles dans la presse pour détailler les projets à venir. Quelques mois plus tard, un communiqué indique : « On travaille beaucoup aux studios Pathé-Natan que des esprits chagrins prétendaient fermés »⁶⁴⁰ avant de donner les liste des films au montage ou en préparation.

• Doit-on produire plus, ou produire mieux ?

Durant les années 1931-1933, considérées à posteriori comme une période bénie de plein emploi pour les travailleurs du film, les studios même les plus importants ne travaillent donc pas en continu et fonctionnent pour la grande majorité d'entre eux en dessous de leur capacité théorique. Loin d'être ignorée à l'époque, cette situation est évoquée par certains observateurs et divise les milieux cinématographiques. Les responsables de « l'industrie cinématographique » déplorent le manque à gagner et s'interrogent sur les moyens possibles pour augmenter la productivité des studios, tandis que les animateurs du « 7^{ème} Art », pointent du doigt les risques d'une productivité à tout crin dont la qualité des films risquerait fort de pâtir. Dès le mois de mars 1932, Marcel Colin-Reval se désole dans *La Cinématographie Française* de la sous-utilisation chronique des infrastructures de production de l'hexagone et estime que l'ensemble des studios français, grâce à leur 40 plateaux équipés en sonore, « permettent de tourner annuellement 480 films de longs-métrages, en tenant compte que la réalisation d'un film retient, au grand maximum, un plateau pendant la durée d'un mois ». Le chiffre retenu dans l'article pour les films de long-métrage tournés dans les studios français est de 139, soit à peine un tiers de leur capacité. Si le calcul paraît un peu simpliste, le journaliste se contentant de multiplier le nombre de plateaux par le nombre de mois dans l'année pour obtenir le chiffre totalement théorique de 480, il cherche avant tout à frapper les esprits. Même si la capacité d'un studio ne se mesure par seulement au nombre de ses plateaux et qu'il paraît impossible de multiplier par trois le niveau d'activité des studios français, la presse cherche à mettre en évidence le

⁶³⁹ « A Joinville, on tourne », *Cinémonde*, n°187, 19 mai 1932, p.400.

⁶⁴⁰ « L'activité des studios Pathé-Natan de Joinville », *La Cinématographie Française*, n°765, 1^{er} juillet 1933, p.10.

fait que de nombreux studios français, y compris parmi les mieux équipés, connaissent, même à cette époque, une activité irrégulière voire intermittente. Il est d'ailleurs intéressant de constater que cette notion de sous-utilisation des capacités techniques des studios français, qui se développe considérablement dans la deuxième moitié de la décennie, prend racine au moment même où la production est la plus intense. Mais si du point de vue des industriels du cinéma l'objectif est avant tout de rentabiliser les sommes investies dans l'aménagement des studios en accueillant toujours plus de tournages, le point de vue des artistes et de la critique diverge quelque peu. Après avoir en 1929-1930 exhorté les producteurs à plus d'audace et vilipendé les studios incapables d'accueillir des tournages en nombre suffisant, la critique commence à s'interroger sur les conséquences néfastes de l'hyperactivité des studios français. Et si cette productivité nuisait à la qualité des films tournés ? Lucie Derain, visant sans la nommer la production des studios Paramount de Saint-Maurice, se pose la question dans les colonnes de *La Cinématographie Française* dès le mois de mars 1931 :

Bien sûr, nous voulons, nous demandons que l'on produise beaucoup de films français parlés. Mais de là à les vouloir bâclés, standardisés, passés au moule de productions étrangères ou coupés à vif dans des pièces de théâtre inférieures, il y a loin. [...] Dix films remarquables dans une saison. C'est très bien. Mais si l'on ne peut toujours atteindre un pareil niveau, il ne faut pas que des productions françaises descendent par contre coup à un niveau si inférieur que leur mauvaise propagande vienne jeter une ombre sur l'éblouissement causé par les beaux films. Un peu plus de films moyens, mais réussis. Et le cinéma français ne s'en trouvera pas plus mal. Au contraire⁶⁴¹.

Ce bémol mis à une activité trop intensive dans les studios se poursuit tout au long de la période et dans son bilan de la production publié le 24 septembre 1932, *La Cinématographie Française* indique en lettres capitales pour souligner l'information : « La Cinématographie Française ne souffre pas de carence ni d'anémie. Nous produisons du film français en assez grande quantité », avant de s'inquiéter dans le paragraphe suivant de leur qualité technique et artistique. En d'autres termes, ce qui est bon pour la rentabilité des studios et pour les travailleurs du film n'est pas nécessairement bon pour la production française en général. Il faut bien reconnaître que si l'on se livre au petit jeu des « films passés à la postérité », on se rend vite compte qu'à l'exception de quelques titres comme

⁶⁴¹ Lucie Derain, « La production française doit être de qualité », *La Cinématographie Française*, n°647, 28 mars 1931, p.109.

Les croix de bois de Raymond Bernard, *Marius et Fanny* de Pagnol, *La chienne* et *Boudu sauvé des eaux* de Jean Renoir ou *L'Atalante* de Jean Vigo, bien peu de titres nous sont restés de cette abondante production des années 1931-1933.

4.1.2 Le studio au jour le jour.

Après avoir analysé la répartition des tournages entre les différents studios et les variations d'activité au fil des mois, il convient de s'approcher encore davantage pour étudier la répartition des tâches et l'organisation du travail dans les studios au quotidien. Au-delà des spécificités propres à chaque film, en fonction de sa longueur, son sujet ou son budget, toutes les productions connaissent les mêmes alternances de phases de tournage en studio et en extérieurs, de périodes de construction des décors et de tournage, qui rythment la vie du studio et commandent à son organisation globale. Bien qu'il soit difficile et peu pertinent de définir un schéma-type pour analyser les temps de tournage ou l'organisation du travail tant les situations divergent d'un film à l'autre, l'étude de quelques situations précises peut néanmoins permettre de mieux comprendre les variations d'activité qui existent au sein des studios, même les plus prolifiques.

- **A chaque film sa manière d'occuper le studio.**

Mesurer le niveau d'activité d'un studio en se basant sur la liste des titres de films qui y ont été tournés permet d'obtenir un premier niveau de lecture mais se révèle insuffisant pour avoir une idée précise du volume de travail effectué par les différents services du studio au quotidien. Au-delà de la simple distinction entre long-métrage et court-métrage, de nombreux paramètres entrent en ligne de compte pour déterminer l'impact d'une production sur l'activité du studio dans lequel elle est tournée. Du nombre de décors à leur ampleur en passant par l'importance ou non de la figuration ou la localisation des extérieurs, de nombreux éléments varient d'un film à l'autre et ont des conséquences directes sur le nombre de semaines d'occupation du studio et l'importance des équipes d'ouvriers et de techniciens sollicitées. Si la version parlante de *Poil de carotte* réalisée par Julien Duvivier durant l'été 1932 n'a représenté que trois semaines de tournage en tout,

dont une en extérieur et deux dans les studios de la rue Francœur⁶⁴², le film *Baroud* de Rex Ingram s'installe quant à lui durant près de cinq mois les studios de la Victorine à Nice, alternant extérieurs au Maroc, petits décors sur les plateaux niçois et décor monumental construit dans les jardins du studio. Derrière le titre *Paramount en Parade* par exemple, long-métrage parlant, sonore et chantant, se cache en réalité une succession de scènes musicales tournées aux Etats-Unis entre lesquelles ont été intercalés quelques sketches parlants, interprétés par des vedettes françaises (dont Marguerite Moreno, Madeleine Guitty ou Saint-Granier) et tournés à Saint-Maurice. Malgré une distribution prestigieuse – avec Maurice Chevalier en vedette « américaine » - le film n'a donc occupé les plateaux de la rue des Réservoirs que trois journées⁶⁴³ ! Même dans le domaine du court-métrage on observe des différences très importantes. Il existe peu de rapport entre *La chanson du muquet*, chanson filmée tournée en quelques heures par Jean Dréville avec sa femme sur une barque flottant sur le petit lac du parc des studios Eclair et *Zéro de conduite* de Jean Vigo, tourné dans les studios des Buttes Chaumont durant un mois avec trois assistants, deux décorateurs (et une dizaine de décors⁶⁴⁴), une vingtaine d'acteurs professionnels, et autant de figurants, enfants et acteurs non professionnels à encadrer. On pourrait multiplier à l'infini les exemples de tournages exceptionnellement courts, ou au contraire exceptionnellement longs tant l'exception est la règle dans le domaine de la production cinématographique. Si le temps moyen de tournage est d'environ un mois et demi pour un long-métrage et une semaine pour un court-métrage, on aura compris qu'il existe de très nombreux contre-exemples.

Pour organiser leurs calendriers de productions, les directeurs des grands studios doivent donc avoir une idée précise du nombre de décors à construire et du nombre de scènes à tourner par décor, afin d'affecter à chaque film le plateau et les équipes de menuisiers, staffeurs ou peintres correspondant à ses besoins. Les décors d'un film comme *Accusée levez-vous !* de Maurice Tourneur, au nombre de cinq et d'une grande banalité (une cour d'assise, une mansarde, une rue de nuit, une loge de vedette et un petit music-hall) peuvent être préparés assez rapidement en ayant massivement recours au stock de décors

⁶⁴² Le film occupe les deux plateaux de la rue Francœur du 23 juillet au 6 août environ, puis l'équipe part en Corrèze pour tourner les extérieurs avant de revenir à Paris durant le week-end du 15 août. Voir *La Cinématographie Française*, n°715-719 des 23 et 30 juillet, 6 et 13 août 1932.

⁶⁴³ La version française est tournée durant la semaine du 3 au 8 novembre 1930. Des versions roumaine, serbe, allemande, espagnole et tchèque ont également été tournées. Charles de Rochefort, *Op.Cit.* p.211-212.

⁶⁴⁴ Le nombre de décors montés dans les studios de la GFFA aux Buttes Chaumont s'élève à dix : un compartiment de train, un quai de gare, le dortoir, la salle de classe, le bureau du directeur, une salle à manger bourgeoise, une cuisine, le réfectoire du collège, l'amphithéâtre du cours de sciences et le grenier du collège ; auxquels il faut ajouter le tournage des extérieurs dans la cour d'une école et dans les rues de Saint-Cloud.

des studios Pathé⁶⁴⁵. A l'opposé, un film comme *Les misérables* de Raymond Bernard, nécessite de nombreuses constructions afin de reconstituer le vieux Paris de 1848, le service de décoration ne pouvant, dans ce cas, se contenter de monter et d'arranger des décors préexistants. Il n'est donc pas étonnant que le tournage du film de Tourneur ait été bouclé en moins d'un mois, tandis que celui de Raymond Bernard ait duré près de six mois en tout. Cette variété de formats, permet aux studios de multiplier les productions en alternant longs et courts-métrages mais également films à petit budget et grosses productions ou encore films entièrement tournés en studio et films ayant largement recours aux extérieurs.

L'exemple des studios Pathé de Joinville illustre bien ce phénomène. Durant le premier trimestre de l'année 1931, *Faubourg Montmartre* de Raymond Bernard investit plusieurs plateaux et la cour des studios avec des décors de ruelles et places de la Butte. Dans le même temps, Pierre Colombier tourne une comédie légère, *Le roi du cirage* avec Georges Milton dans une succession de petits décors, seuls deux grands ensembles (la galerie de la gare Montparnasse et une scène de casino) sont construits dans la deuxième quinzaine de février. Fin février, Maurice Tourneur entame la réalisation d'une importante production Pathé-Natan, *Partir*, d'après le roman de Dorgelès. Mais mises à part les scènes situées dans le salon et les cabines d'un paquebot, reconstitués en studio fin février début mars, presque tout le film est tourné à Marseille et Djibouti. De la mi-mars à la fin-juin, une importante production est confiée à Marco de Gastyne, *La bête errante*, qui, après le tournage des extérieurs à Megève et Chamonix⁶⁴⁶, vient s'installer durant sept semaines à Joinville pour tourner dans des reconstitutions de paysages enneigés et de studio hollywoodien ! Dans le même temps, sur les plateaux restés libres on tourne quelques décors d'une comédie-opérette en partie réalisée rue Francœur, *Atout cœur* d'Henri Roussel, un mélodrame sentimental, *Après l'amour* de Léonce Perret et une comédie policière de Roger Goupillères : *Echec et mat*. Début juin Emile Natan met en œuvre deux nouvelles grosses productions : *La croix du sud* d'André Hugon et *Les croix de bois* de

⁶⁴⁵ Le stock de décors possède notamment tous les éléments pour construire une cour de justice. Concernant le décor du music-hall, une note des archives du film *L'Arlésienne* tourné au même moment dans les studios de Joinville indique que les rideaux de scène du stock sont utilisés par Maurice Tourneur. Archives de la fondation JSP, bordereaux du film *L'Arlésienne*, documents non classés. Facture de la salle des ventes de Montmartre pour l'achat de velours rouge, datée du 10 avril 1930, annotée par Jacques Colombier, chef du service décoration : « velours du studio occupés par M. Tourneur ».

⁶⁴⁶ Certaines sources indiquent que des extérieurs auraient été tournés en Alaska (« Mario [sic] de Gastyne fait des essais pour *La Bête errante* dont les extérieurs sont tournés au Klondyke ». *La Revue de l'écran*, n°44, Noël 1930). *La Cinématographie Française* indique quant à elle qu'une « mission a été envoyée en Alaska pour ramener des équipes de chiens et des traîneaux », mais que les extérieurs ont bien été tournés à Chamonix, ce qui semble plus vraisemblable. Lucie Derain, « Studios », *La Cinématographie Française*, n°639, 31 janvier 1931, p.19.

Raymond Bernard. Malgré leur importance, les deux films n'occupent que partiellement les studios, le premier étant tourné en grande partie dans le désert algérien et le second alternant des semaines de tournages en extérieurs dans les environs de Reims et des semaines à Joinville dans les décors de tranchées, cimetière et village dévasté de Jean Perrier, ce qui permet à la direction de louer les plateaux restés libres à la standard film, qui y tourne en trois versions⁶⁴⁷ une petite comédie militaire : *Monsieur le Maréchal* réalisée par Karl Lamac. Cette énumération des films tournés à Joinville entre janvier et juillet 1931 (auxquels il faudrait ajouter plusieurs courts-métrages dont *Monsieur Cambriole* de Maurice de Canonge tourné dans la deuxième quinzaine de mai) montre bien que les tournages ne s'enchaînent pas de façon régulière mais composent une sorte de marqueterie formée de pièces d'importance et de taille différentes. L'exemple des studios de Joinville n'est d'ailleurs pas isolé et l'on retrouve ce même phénomène dans la plupart des studios ayant une activité importante tout au long de l'année. A Epinay-sur-Seine, en septembre 1931, alors que la réalisation des imposants décors de Lazare Meerson puis le tournage du film de René Clair *A nous la Liberté !* mobilisent une grosse partie des effectifs d'ouvriers et techniciens des studios Tobis, la direction complète le calendrier avec quelques raccords d'un film turco-égyptien, *Le mendiant de Stamboul*, un court-métrage d'André Chottin, *Bric à Brac et Compagnie* et le doublage d'un court-métrage allemand, *In der Nacht* de Walter Ruttmann. Seuls les studios travaillant par intermittence et ne disposant que d'un seul plateau, ne se soucient guère d'alterner les formats afin de ne pas surcharger leur calendrier. Etant de toutes façons dans l'incapacité matérielle d'accueillir plusieurs productions en même temps et soumis à une économie de la rareté, les studios Photosonor de Courbevoie ceux de Saint-Laurent du Var, de La Garenne, de Montsouris ou de la place Clichy accueillent volontiers tous les producteurs désireux d'utiliser leurs services. Dans ces très petites structures les courts-métrages et films à petit budget ne sont pas considérés comme un plus, un moyen de combler les vides d'un calendrier déjà constitué mais comme l'unique moyen d'assurer une activité minimale, nécessaire à la survie du studio.

• **La réalisation d'un film, un parcours rarement linéaire.**

Trois semaines de préparation, une semaine d'extérieurs suivie de trois semaines de tournage en studio et d'une semaine de montage. Voici le rêve – jamais réalisé - des directeurs de studios. Au-delà des imprévus et accidents de parcours (mauvaise météo lors

⁶⁴⁷ Française, allemande et tchèque.

des extérieurs, vedette grippée ou défaillance technique du matériel), auxquels peu de productions échappent, l'organisation d'un tournage n'est jamais linéaire. Afin de permettre aux équipes de décoration de procéder au montage et démontage des différents décors au cours du tournage, mais également pour permettre de concilier le calendrier de tournage des principaux comédiens avec leurs divers engagements (nombreux sont ceux qui tournent dans la journée et jouent le soir au théâtre) ou pour pouvoir effectuer les extérieurs au moment le plus propice, le plan de travail est souvent composé d'alternances entre tournage en studio, tournage en extérieur et jours de repos. Il arrive également bien souvent que les extérieurs ne soient pas tournés dans la continuité des scènes en studios pour des questions de saison (mieux vaut tourner les extérieurs en hiver pour trouver de la neige à Chamonix ou en été pour trouver du soleil en Bretagne !) ou lorsque le réalisateur souhaite filmer un événement culturel ou religieux. C'est ainsi que les extérieurs du film d'Alexandre Volkoff *L'enfant du carnaval* ont été tournés en mars 1933 dans les rues de Nice pendant le carnaval, tandis que les intérieurs ont été réalisés neuf mois plus tard dans les studios Gaumont de la Victorine et des Buttes Chaumont. Souhaitant intégrer à son film *L'Arlésienne* des images des fêtes camarguaises qui se déroulent alors chaque été dans la région d'Arles, Jacques de Baroncelli est lui aussi contraint de tourner ses extérieurs en septembre 1929, soit plusieurs mois avant les intérieurs qui ne seront tournés à Joinville qu'à partir du 10 mars 1930⁶⁴⁸. L'espace géographique ou temporel qui sépare les prises de vues en studio des extérieurs peut d'ailleurs poser parfois quelques problèmes de raccords. C'est le cas par exemple sur le tournage du *Grand Jeu* de Jacques Feyder. Après avoir tourné les extérieurs au Maroc en septembre sous un soleil radieux, l'équipe rentre à Epinay-sur-Seine pour poursuivre le tournage. Lazare Meerson a dressé un grand décor de souk marocain dans la cour des studios Tobis, mais comme le raconte Marcel Carné, « le jour décidé pour le tournage, les décors disparaissaient sous dix centimètres de neige ! Dans la cour du studio, les figurants, outrageusement hâlés par un savant maquillage, battaient la semelle pour se réchauffer ! »⁶⁴⁹.

Mais si certains extérieurs sont, pour des raisons de calendrier ou de distance géographique, filmés en dehors de la période de tournage en studio, il n'est pas rare qu'ils prennent place entre les séquences de travail sur les plateaux. Sur ce sujet, la presse corporative et les archives de productions des films que j'ai pu consulter se complètent avantageusement. La presse mentionne presque systématiquement le tournage des extérieurs lorsque celui-ci se déroule sur un temps « long » (une semaine minimum) et a

⁶⁴⁸ Archives de la fondation JSP, Bordereaux de production du film *L'Arlésienne*, dossier « courriers divers ».

⁶⁴⁹ Marcel Carné, *La vie à belles dents*, Paris, Editions Jean-Pierre Ollivier, 1975, p.43.

fortiori si le lieu choisi se trouve loin de Paris. Les expéditions dans des contrées jugées exotiques comme le grand Nord, certaines villes du Proche-Orient ou le désert du Sahara sont souvent l'occasion d'articles, de reportage ou au moins d'une notice dans la rubrique « Studio » de *La Cinématographie Française*, tandis qu'une journée de tournage sur les bords de Marne à 500 mètres des studios Pathé passe souvent inaperçue. Les extérieurs de *Maria Chapdelaine* de Julien Duvivier, tournés au Québec durant le mois de juillet 1934 donnent lieu à plusieurs reportages dans la presse, de nombreux journalistes étant conviés à assister au départ de la troupe sur le quai de la gare Saint-Lazare le 7 juillet⁶⁵⁰. De même, les extérieurs de *La croix du sud* de André Hugon dans le Hoggar, de *Partir* de Maurice Tourneur à Djibouti ou des *Misérables* de Raymond Bernard dans la Marne sont l'occasion de fréquents reportages. Sans toujours être l'objet d'articles approfondis, les nombreux tournages d'extérieurs sur la côte d'Azur sont également presque toujours mentionnés. Au contraire, les scènes filmées dans les rues de la capitale ou dans l'environnement immédiat des studios, pourtant nombreuses, ne sont que très rarement mentionnées dans la presse mais apparaissent clairement dans les plans de travail des films et sont parfois évoquées dans les Mémoires de techniciens. Lorsque Jacques Daroy tourne *Cartouche* en avril-mai 1934 aux studios de Neuilly, *La Cinématographie Française* ne fait aucune allusion au tournage des extérieurs. Pourtant, Alain Douarinou qui débutait alors comme assistant du chef opérateur Nicolas Hayer raconte dans ses Mémoires :

Les intérieurs se tournaient aux studios de Neuilly [...]. Ces studios ne comportaient alors qu'un seul plateau, si bien que lorsque le tournage d'un décor était terminé, il fallait partir en extérieurs pendant deux ou trois jours, le temps d'abattre ce décor et d'en monter un autre. [...] On allait les tourner dans les vieux quartiers de quelques villes de la région parisienne, Sens, Provins, Montargis, avec aller et retour dans la journée⁶⁵¹.

Les plans de travail ou les comptes-rendus de tournages⁶⁵² conservés dans divers fonds d'archives confirment que les tournages en studio sont rarement composés d'un seul bloc et que l'alternance des prises de vues entre les différents plateaux et les extérieurs – en

⁶⁵⁰ Voir notamment, Lucie Derain, « Avec la troupe de Maria Chapdelaine », *La Cinématographie Française*, n°819, 14 juillet 1934, p.13 ; ou Rémy Garrigues, « Au Canada avec Maria Chapdelaine », *Ciné-miroir*, n° 491, 31 août 1934.

⁶⁵¹ Alain Douarinou, *un homme à la caméra*, Paris, Editions France-Empire, 1989, p.36.

⁶⁵² Le plan de travail est établi avant le début du tournage et peut parfois donner lieu à des modifications. Le compte-rendu de tournage est, comme son nom l'indique, établi à l'issue du tournage la plupart du temps par l'assistant-réalisateur ou l'administrateur du film, avec l'aide de la script-girl. Si le premier type de document traduit une intention, le second correspond à la réalité des faits. Lorsque les archives ont conservé pour un même film les deux documents, on s'aperçoit qu'il existe toujours des différences – plus ou moins importantes – entre les deux.

décors naturels ou dans un complexe construit à proximité des plateaux – est bien souvent de mise. Parmi la quinzaine de plans de travail consultés⁶⁵³ seul celui du film de Georges Lacombe, *Un coup de téléphone* tourné dans les studios Gaumont de la rue de la Villette fait exception. Après six jours de répétition en studio du lundi 30 novembre au samedi 5 décembre, le tournage démarre le lundi 7 décembre pour s’achever le mercredi 23 décembre. Entièrement tourné en studio, dans quatre grands décors signés Lazare Meerson, le film occupe les plateaux durant quinze jours, sans aucune interruption mises à part les deux journées de repos dominical. Assistant de René Clair depuis de nombreuses années, Georges Lacombe semble avoir appris de son mentor la rigueur dans l’organisation des plans de travail. Pourtant, ce qui est possible pour un film modeste et comportant peu de décors ne l’est pas toujours pour les productions plus importantes et même René Clair, dont la rigueur et le sens de l’organisation transparaissent nettement à la lecture de ses archives, ne peut établir un plan de travail aussi linéaire pour des grands films comme *Quatorze juillet*, *Le Million*, ou *A nous la Liberté !* Prenons ce dernier exemple. Le tournage du film débute le lundi 17 août pour s’achever le 20 octobre 1931 aux studios Tobis d’Epinay-sur-Seine, soit 55 jours de tournage en tout (les dimanches étant systématiquement chômés). Pour cette production, René Clair dispose des deux plateaux et de la cour des studios de la rue du Mont, ainsi que du parc et du Château Lacépède de l’avenue d’Enghien. Entre ces différents espaces, les journées de tournage se répartissent comme suit : 31 jours de plateau, 11 jours dans la cour des studios Tobis, 3 jour ½ au Château Lacépède, 5 jours ½ dans le parc ainsi que 3 jours ½ en extérieur (route de campagne et terrain vague), une journée pour les scènes de maquette et six jours ouvrés non travaillés⁶⁵⁴. A peine plus de la moitié des journées de tournage (56% précisément) sont effectuées sur les plateaux de la rue du Mont. Bien évidemment, le tournage des scènes extérieures au studio (qu’elles aient lieu dans la cour, le parc, le château ou dans la campagne) ne sont pas regroupées mais égrainées tout au long de la réalisation, de façon à permettre aux équipes de décoration de monter les nouveaux décors sur les plateaux, sans perdre de temps. On ne filme donc jamais plus de trois jours de suite sur le même plateau. Le plan de travail commence par des scènes d’extérieur tandis que les décors sont encore en cours de montage sur les plateaux de la rue du mont. Par ailleurs, si les équipes de tournage bénéficient de quatre jours de repos (en plus des dimanches) durant les vingt

⁶⁵³ Les quinze films en question sont : *Mon gosse de père* (1930), *Le roi des resquilleurs* (1930), *Radieux concert* (1930), *Paris-Méditerranée* (1931), *Un coup de téléphone* (1931), *Les bas-fonds* (1936), *Le messenger* (1937), *Le crime de Monsieur Lange* (1935), *Cessez le feu* (1934), *Je serai seule après minuit* (1931) *Crainquebille* (1933) *Sous les toits de Paris* (1930), *Le Million* (1930), *A nous la liberté !*(1931) *Quatorze juillet* (1932).

⁶⁵⁴ Deux journées sont utilisées pour tourner dans plusieurs endroits (sur un plateau et au Château Lacépède ou sur un plateau et une route de campagne).

premiers jours, ce n'est pas le cas des équipes de décoration qui travaillent alors en continu pour mettre en place les 27 décors qui seront montés sur les plateaux au fur et à mesure. On voit bien à travers cet exemple de quelle manière les extérieurs au sens large (en décors naturels ou non), peuvent servir « d'amortisseur » dans l'organisation du plan de travail et permettre de réduire au maximum les interruptions de tournage pour des besoins techniques. René Clair et son assistant Georges Lacombe semblent particulièrement doués pour cet exercice d'équilibriste qui consiste à élaborer un plan de travail qui permette de tourner en continu sans entraver le travail des équipes de décoration. A ce titre, le plan de travail du film *Le million*, tourné entre le 15 décembre 1930 et le 30 janvier 1931, toujours chez Tobis, est particulièrement éloquent⁶⁵⁵. Toutes les phases de construction de décor sont indiquées et offrent une alternance parfaite entre le grand et le petit plateau, les périodes de montage et démontage durant entre une journée et une semaine maximum. Sept décors (sur les 34 que compte le film) sont par ailleurs construits dans la cour des studios, mais René Clair pousse la prudence jusqu'à ne prévoir aucune journée de tournage exclusivement en extérieurs. Le film étant réalisé au cœur de l'hiver, on ne peut exclure l'éventualité d'une pluie abondante voire de chutes de neige. Le réalisateur s'organise donc pour qu'un décor soit toujours prêt sur un des deux plateaux afin de ne pas perdre une seule journée de travail pour des questions d'intempéries. René Clair, pourtant réputé pour sa prévoyance, sa rigueur et son application stricte des plans de travail, n'est pas à l'abri de quelques aléas et le tournage du *Million* s'achève avec neuf jours de retard sur le plan établi. Le rapport de tournage évoque, pour expliquer ces retards, des problèmes techniques liés à l'enregistrement du son, mais également une panne de transformateur ou l'indisponibilité d'une contrebasse « utilisée pour la sonorisation de l'Eclair Journal » ainsi que « deux scènes recommencées », sans en préciser le motif⁶⁵⁶. Son film suivant, *A nous la liberté !*, malgré l'ampleur et le nombre des décors sera livré sans aucun retard sur le calendrier prévisionnel. Mais tous les réalisateurs n'ont pas les qualités de chef d'orchestre d'un René Clair et le non respect des plans de travail, qui peut parfois perturber l'organisation entière du studio, est bien souvent à l'origine de tensions entre la direction et l'administrateur de production du film ou le réalisateur.

La réalisation du film *Paris-Méditerranée* de Joe May illustre parfaitement ce cas de figure d'un tournage chaotique durant lequel les extérieurs, loin de venir en aide à l'équipe de décoration, perturbent le plan de travail, le non-respect du calendrier aggravant chaque jour un peu plus les tensions entre le producteur Julius Aussenberg et Edouard Harisporu,

⁶⁵⁵ Voir annexe n°14.

⁶⁵⁶ Archives BNF, fonds René Clair, 4° COL 84 / RC 11 (011) *Le million*, Rapport de tournage.

directeur des studios de Joinville⁶⁵⁷. Le 15 juillet 1931, Harispuru adresse un courrier extrêmement cordial au producteur allemand en lui offrant même une réduction de 10% sur les tarifs de location habituels et divers avantages financiers⁶⁵⁸. Deux plateaux sont mis à disposition de la production (les studios B et D) afin de pouvoir tourner en alternance sur l'un et l'autre. Dans ce premier courrier il est convenu que le tournage doit commencer entre le 7 et le 10 août. Le 11 août, Julius Aussenberg adresse à la direction des studios son « plan de travail définitif » dans lequel le tournage ne prend effet que le 13 août, pour s'achever le 30 septembre 1931. Le calendrier prévoit une première phase de tournage en studio entre le 13 et le 18 août, suivi d'une dizaine de jours en extérieurs à Aix-les-Bains et Nice, avant un retour à Joinville-le-Pont pour quatre semaines et demie de tournage. Dès le lendemain, un nouveau plan de travail est envoyé à la direction des studios pour apporter quelques modifications mineures. A partir de cette date la tension ne cesse de monter entre les parties et deux nouveaux plans de travail seront établis les 21 et 24 septembre afin d'essayer de rattraper le retard pris dans les premières semaines, en vain. Le tournage qui devait initialement se terminer le 30 septembre s'achève finalement près d'un mois plus tard, le 24 octobre, sans qu'aucun incident majeur ne vienne expliquer cette situation. Les archives du film comptent de très nombreuses protestations du service de décoration qui réclame vainement des directives, la production communiquant les plans de construction parfois seulement 24 heures avant la date prévue du tournage⁶⁵⁹. La direction des studios semble découvrir avec stupeur que le réalisateur a décidé d'aller tourner des extérieurs non prévus au plan de travail⁶⁶⁰ ou d'emmener avec lui le décorateur Guy de Gastyne, un chef machiniste et deux électriciens en avertissant le studio la veille du départ⁶⁶¹. Dans un courrier du 3 septembre, Edouard Harispuru laisse éclater sa colère,

⁶⁵⁷ Le film, tourné en deux versions (française et allemande) est produit par la société allemande May-Film qui loue à cet effet les studios Pathé de l'avenue Gallieni. Les archives de la fondation JSP disposent d'une documentation relativement abondante sur les contrats passés entre les deux sociétés, les factures adressées au producteur et la correspondance échangée au cours du tournage entre la direction des studios et l'administrateur de production du film, Julius Aussenberg installé à Paris pendant le tournage.

⁶⁵⁸ Il lui offre notamment les journées de location des plateaux durant les temps de construction et de démolition des décors ainsi qu'un accès gratuit aux studios pour tourner d'éventuels raccords ou pour « réparer des erreurs d'exécution ». Les dimanches et jours fériés seront par ailleurs facturés au même prix que les jours ouvrables. Archives de la fondation JSP, HIST D 849 [5], lettre du 15 juillet 1931 adressée par Edouard Harispuru à Julius Aussenberg et approuvée par un représentant de la Mayfilm, la signature (illisible) et le tampon de la firme étant précédés de la mention « d'accord ».

⁶⁵⁹ Les maquettes des décors sont établies par deux architectes-décorateurs allemands embauchés par la May Film (Heinrich Richter et Hermann Warm) et réalisés par le service de décoration des studios sous la direction de Pierre Colombier. C'est d'ailleurs ce dernier qui est crédité pour la création des décors dans les diverses fiches techniques établies pour la version française (que ce soit le catalogue de Maurice Bessy et Raymond Chirat ou la base de données de la fondation JSP). Il semble d'après les archives que ce soit plutôt le décorateur Guy de Gastyne (sous contrat chez Pathé) qui ait assumé la construction des décors.

⁶⁶⁰ Archives de la fondation JSP, HIST D 849 [5], lettre du 22 septembre 1931 adressée par Edouard Harispuru à la société May Film aux studios de Joinville.

⁶⁶¹ Idem, lettre du 28 septembre 1931, adressée par Edouard Harispuru à Monsieur Aussenberg

estimant avoir « fait l'impossible pour satisfaire à des exigences invraisemblables » et appelle le producteur allemand à plus de rigueur :

Je ne veux pas terminer cette lettre sans vous rappeler que nous en sommes à votre 3^{ème} emploi du temps d'occupation des studios et que c'est pour la première fois que nous nous trouvons en présence d'une troupe qui ne sait pas, en prenant possession des studios, l'usage précis de son temps.⁶⁶²

N'obtenant pas satisfaction, le directeur des studios en réfère à Emile Natan, directeur de la production Pathé et le fait savoir à Julius Aussenberg de la façon la plus sèche qui soit :

Comme suite à la conversation que nous avons eue samedi dernier, vous deviez me confirmer votre acceptation pour l'emploi du temps établi entre le 28 septembre et le 17 octobre 1931, date à laquelle vous devez terminer votre film. [...] J'ai avisé Monsieur Emile Natan que votre dernier jour de tournage serait le 17 octobre prochain. Tous nos services en ont pris note et nous avons pris des dispositions pour considérer comme libérés, à cette date, les studios.⁶⁶³

Si l'on ajoute à l'importance des retards pris sur le plan de travail et à la mauvaise communication du directeur de production, le fait que le producteur allemand conteste les factures présentées par Pathé et refuse de payer les prestations des ingénieurs du son au motif qu'il juge la qualité de leurs travaux insuffisante, on trouve là tous les ingrédients d'un film propre à exaspérer la direction et à entraver le bon fonctionnement d'un studio.

Sans chercher à tresser des lauriers à René Clair ou à stigmatiser les méthodes de travail plus fantaisistes de Joe May, ces deux exemples radicalement opposés illustrent toute la palette de situations auxquelles les directeurs de studios peuvent être amenés à faire face. Si un film dépasse trop largement son plan de travail, c'est la production suivante qui risque d'en pâtir et avec elle la réputation du studio. Afin d'exploiter au mieux leur outil de production et de permettre aux nombreux services qui le composent de fonctionner harmonieusement tout en donnant satisfaction aux réalisateurs et producteurs y ayant recours, les directeurs de studio doivent donc faire preuve de flair, de sang-froid et d'autorité, certains n'hésitant pas à fermer l'accès du studio à un producteur indélicat ou à avoir recours à un arbitrage pour régler des différends sur les factures impayées⁶⁶⁴. Il existe de nombreux cas de films, notamment *La maison du Maltais* de Pierre Chenal, *Paris* de

⁶⁶² Idem, lettre du 3 septembre 1931 adressée par Edouard Harispuru à Monsieur Aussenberg.

⁶⁶³ Idem, lettre du 28 septembre 1931, adressée par Edouard Harispuru à Monsieur Aussenberg.

⁶⁶⁴ C'est notamment le cas sur le film *Paris-Méditerranée* de Joe May précédemment étudié.

Jean Choux ou *J'accuse* d'Abel Gance, tournés dans un studio mais dont les derniers raccords sont réalisés ailleurs, la structure initiale n'étant plus disponible⁶⁶⁵.

4.2 Les multiples activités des studios

Gaby Morlay et Pierre Bertin ne commenceront de tourner qu'assez tard. [...] Les artistes déjeunent. Que faire en attendant, au studio vide ? Vide ! Ah ! Bien oui ! Vingt équipes s'activent. Charpentiers, peintres, mécaniciens, électriciens. Un beau chantier ce studio de Joinville en ce moment ! [...] Une fourmilière au centre de laquelle, paisibles, bavardent l'assistante de Raymond Bernard et Mme Pauline Carton [...]»⁶⁶⁶.

Ces quelques lignes d'un journaliste de *Pour Vous* venu faire un reportage sur le tournage de *Faubourg Montmartre* de Raymond Bernard est caractéristique de la perception tronquée que le grand public se fait alors d'un studio de cinéma. D'abord déçu de ne pas trouver le réalisateur en pleine action, André Arnyvelde, forcé de s'attarder aux abords du plateau, réalise qu'il existe une vie et une activité parfois intense en dehors du tournage. Pour lui, comme vraisemblablement pour la plupart des lecteurs de *Pour Vous*, le studio perd à priori tout son attrait dès que les projecteurs se sont éteints, que la caméra a cessé de tourner et que les vedettes ont rejoint leur loge ou quitté les lieux. L'activité des studios ne se résume pourtant pas à ces moments suspendus entre les deux injonctions les plus célèbres du 7^{ème} Art : « Silence ! On tourne ! » et « Coupez ! ». Lorsqu'aucune voiture de vedette ne stationne aux abords du studio, que le concierge n'est pas débordé par l'afflux de figurants et que les fameuses lampes rouges installées aux portes des plateaux restent éteintes, le visiteur pressé a trop souvent tendance à conclure : « aucune activité en ce moment au studio X ou Y ». Pourtant, entre les périodes de grande fébrilité que constituent les tournages de longs-métrages, les studios ne sont pas nécessairement à l'arrêt, loin de là. Il existe, en dehors de ces temps forts, toute une série d'activités, plus discrètes, moins spectaculaires, qui animent le quotidien des studios et nécessitent une main-d'œuvre parfois abondante.

⁶⁶⁵ Le film de Pierre Chenal est tourné à Billancourt, avec quelques raccords à Joinville, celui de Jean Choux chez Tobis avec quelques raccords dans les studios Gaumont des Buttes Chaumont tandis que celui d'Abel Gance est tourné chez Gaumont avec quelques raccords aux studios de Neuilly.

⁶⁶⁶ André Arnyvelde, « Gaby Morlay, tourne *Faubourg Montmartre* », *Pour Vous*, n°115, 29 janvier 1931, p.2.

4.2.1 Documentaires et formats courts : une activité florissante et méconnue

Si l'on parvient, avec parfois quelques difficultés et approximations, à établir la liste des films de fiction de long-métrage tournés dans chacun des studios français, la tâche s'avère beaucoup plus ardue pour tous les autres formats. Qu'il s'agisse de courts-métrages de fiction, de chansons filmées, de documentaires, d'allocutions ou de discours enregistrées pour les actualités, voire de publicités, de très nombreux formats courts sont pourtant tournés dans les studios français et sont à l'origine d'un volume d'activité non négligeable pour les ouvriers et techniciens du film.

- **Une production largement (volontairement ?) oubliée.**

Le premier constat qui s'impose au chercheur qui s'intéresse à la production des « formats courts » en France dans les années 1930 est qu'il s'agit d'un sujet de recherche extrêmement « fuyant ». Objets protéiformes, ils apparaissent occasionnellement dans la rubrique « studios » de *La Cinématographie Française* et encore plus ponctuellement dans le reste de la presse. La plupart des bilans de production les ignorent superbement, quant à connaître leurs lieux et dates de tournage précis, cela relève presque de l'impossible. Pour tenter d'évaluer l'importance de cette production les deux principales sources d'information sont, *La Cinématographie Française* d'une part et le *Catalogue des courts-métrages français de fictions 1929-1950* de Raymond Chirat et Jean-Claude Romer édité par la BiFi en 1996 d'autre part⁶⁶⁷. Malheureusement, ces deux sources ne suffisent pas à établir avec précision la liste des films de court-métrage tournés chaque année par studio. Il est d'une part difficile de toujours bien identifier les films évoqués dans la presse, leurs titres n'étant pas toujours précisés ; Les formules du type : « untel vient de tourner un sketch avec le célèbre comique X ou Y » ou bien « la Paramount entreprend une série de films courts avec notre merveilleux acteur français, untel » sont extrêmement courantes et rarement suivies de précisions. D'autre part, le catalogue de Raymond Chirat et Jean-Claude Romer, s'il s'avère extrêmement précieux pour compléter les informations de la presse concernant le générique technique des films, n'apporte que très rarement des précisions sur le studio de tournage et encore moins sur les dates, éléments indispensables

⁶⁶⁷ Raymond Chirat, Jean-Claude Romer, *Catalogue des courts-métrages français de fiction – 1929-1950*, Paris, BiFi / Editions Mémoires de cinéma, 1996.

pour le sujet qui nous préoccupe. Par ailleurs, ce catalogue concerne tous les courts-métrages français de fiction qu'ils soient tournés en extérieurs ou en studio, en France ou à l'étranger. C'est ainsi que *Le vitrail* (ou *La messe de minuit*) de Jacques de Baroncelli figure dans la liste des courts-métrages français produits en 1930 bien qu'il ait été tourné à Berlin⁶⁶⁸. Si l'on prend par exemple la liste des courts-métrages auxquels le décorateur Hugues Laurent a participé – et qu'il a lui-même établie⁶⁶⁹ – on constate que sur les 41 titres cités pour la période 1930-1933, 30 sont répertoriés dans le catalogue de Chirat et Romer et 32 dans la base établie d'après *La Cinématographie Française*, soit près de 75% des films. Mais si l'on regarde les résultats plus en détail, on constate qu'il ne s'agit pas toujours des mêmes titres. Certains courts-métrages présents dans le catalogue ne sont pas répertoriés dans *La Cinématographie Française* et inversement. Si l'on ajoute à cela le fait que la mémoire du décorateur n'étant pas infaillible il a pu oublier de citer certains titres, on obtient une marge d'erreur et d'approximation relativement importante.

Cette marge d'erreur ne doit cependant pas nous inciter à éluder la question des courts-métrages qui occupent une place de choix dans l'activité des studios français, en particulier dans ces premières années du parlant. Pour l'année 1930, bien que seulement 29 titres de courts-métrages ait été mentionnés dans la rubrique « studios » de *La Cinématographie Française*, le bilan annuel de la production publié le 27 décembre, avance le chiffre de 145 « courts sujets ». L'année suivante, si la somme des titres cités au fil des semaines dans la rubrique « studio » se monte à 90, le chiffre donné par l'hebdomadaire dans son bilan annuel est de 135, ce qui indique que si la production est en légère baisse, la presse s'y intéresse davantage. Cet intérêt est cependant de courte durée puisque dans ses bilans annuels de production des années 1932 et 1933 *La Cinématographie Française* ne donne plus aucune indication concernant les courts-métrages. Le recensement semaine après semaine des formats courts tournés studio par studio permet pourtant d'identifier 86 titres pour l'année 1932 et 48 pour 1933. Les chiffres obtenus à partir du catalogue de Chirat et Romer sont encore plus importants puisqu'ils comptabilisent 169 courts-métrages produits en 1932 et 94 en 1933. Mais une fois encore, il s'agit de l'ensemble des courts-métrages et non de ceux tournés dans les studios français. Pour l'année 1934 - seule année pour laquelle *La Cinématographie Française* dresse studio par studio un bilan précis de la

⁶⁶⁸ Ce film a déjà été mentionné dans le chapitre 1. On notera d'ailleurs que l'année de production retenue dans le catalogue de Chirat et Romer est 1930, alors que plusieurs courriers échangés entre Jacques de Baroncelli et Bernard Natan, conservés à la fondation JSP, attestent que le film a été tourné dans les premiers jours de décembre 1929. Archives de la fondation JSP, bordereaux du film *L'Arlésienne*, dossier « courriers divers ».

⁶⁶⁹ Voir annexe n°16. Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lucien Aguetand, 72 B 7, « Filmographie et articles d'Hugues Laurent [s.d] ».

production de courts-métrages - elle établit à 41 le nombre de films de moins d'une heure (1600 mètres maximum) tournés dans les studios français et à 25 celui des courts-métrages tournés entièrement en extérieurs.

De nombreuses zones d'ombre persistent donc quant au tournage des courts-métrages dans les studios français, qu'ils soient de fiction, documentaires ou publicitaires et le silence des contemporains sur cette part moins prestigieuse de la production ne facilite pas la tâche des chercheurs. La qualité parfois médiocre de ces films de première partie a souvent incité leur auteurs, réalisateurs et acteurs à les passer sous silence. Edmond T. Gréville après une première expérience comme réalisateur avec *Le train des suicidés*, tourne une série de douze courts-métrages intitulés, entre autre, *Marius amateur de cidre*, *Moïse marchand de tapis* ou *Moïse et Cohen businessmen*, regroupés sous le titre générique de *Cancans*, sous titrés « histoires juives et marseillaises ». Peut-être en raison de leur qualité médiocre ou des relents antisémites de leurs titres, le réalisateur passe totalement sous silence cette expérience dans ses Mémoires et se contente d'écrire à propos de la fin de cette période de vaches maigres :

*J'avais connu avec Le train des suicidés un arrière goût de gloire. Je voulais absolument faire un autre grand film... Mais le cinéma est un éternel recommencement. J'arpentais les boulevards sans parvenir à placer ma camelote [...]. Je devenais de plus en plus un de ces clochards des Champs-Élysées qui hantaient en 1932 Le Deauville, le bar Hébert et Albert, [...] Le Select et pour les moins minables, Le Colisée ou Le Fouquet's. [...] C'était des clochards de la gloire, attendant le bon plaisir de ces messieurs de chez Pathé, de chez Gaumont ou d'ailleurs. Dans la cohorte des vagabonds « dorés », on rencontrait par exemple Billy Wilder, Max Ophüls, Sam Spiegel, et la plupart de ceux qui ont fait la renommée du cinéma mondial.*⁶⁷⁰

Il semble que Gréville préfère entretenir l'image du cinéaste incompris et sans le sous, promis à un grand avenir plutôt que celle du jeune réalisateur sans expérience, prêt à tout pour apprendre les rudiments du métier et gagner sa vie, quitte à accepter une commande de douze courts-métrages au sujet un peu douteux pour une éphémère société de production, la *Pax Film*. D'une manière générale, le réalisateur du remarqué *Remous*, reste très discret sur ses réalisations « alimentaires », bien qu'il ait réalisé, après les douze *Cancans*, six autres courts-métrages en 1932 et deux en 1934 pour les petits maisons de production, Zodiac Film et Or Films. D'après Marcel Dalio, Robert Bresson était tout aussi

⁶⁷⁰ Edmond T. Gréville, *Op.Cit.* pp.114-115.

désireux de faire oublier son premier et unique court-métrage, *Les affaires publiques*, tourné en juin 1934 dans les studios de Billancourt, allant jusqu'à nier avoir tourné cette pochade burlesque dont il pensait qu'aucune copie ne subsistait⁶⁷¹.

Même *La Cinématographie Française* semble avoir conscience du traitement très inégalitaire réservé dans la presse aux formats courts et fait en quelque sorte amende honorable, sous la plume de Marcel Colin-Reval à la fin de l'année 1931 :

*Malgré l'effort qu'apportent quelques firmes dans la production des courts sujets, les premières parties des programmes restent le point noir, et pour les directeurs et pour les spectateurs. Les sujets courts existent, mais les directeurs les ignorent et il leur est impossible de faire un choix correspondant au goût de leur public. Il est curieux de constater que tout l'effort publicitaire ne porte que sur la moitié d'un spectacle. Les journalistes eux-mêmes (à part Pierre Autré qui organise de véritables battues dans les salles de quartier pour y découvrir et signaler les courts sujets), témoignent vis à vis de ces films, un mépris impardonnable [...]*⁶⁷².

Ce court plaidoyer pour une meilleure reconnaissance des courts-métrages ne semble pas avoir eu véritablement d'impact puisque dès l'année suivante, les films de première partie ont disparu du bilan annuel de la production de la revue. Les contemporains ayant visiblement quelques difficultés à s'informer sur la production courante de courts-métrages, il n'est donc pas étonnant que 80 ans plus tard, le chercheur peine à établir une liste fiable des films de première partie ; quant à connaître le studio et les dates précises de tournage, il s'agit d'une ambition à laquelle il doit semble-t-il renoncer.

• Les films de première partie : une production hétéroclite.

C'est l'autre point essentiel concernant cette production : son caractère disparate et hétéroclite. Si certains courts-métrages comme *Dainah la métisse* de Jean Grémillon, *Zéro de conduite* de Jean Vigo ou *Partie de campagne* de Jean Renoir constituent de véritables œuvres cinématographiques ayant une place de choix dans la filmographie de leurs auteurs, la grande majorité des courts-métrages produits dans les studios français au début du parlant n'avaient pour autre objectif que d'alimenter les premières parties de programme des cinémas en divertissements en tous genres. Comme l'écrivent Raymond Chirat et Jean-Claude Romer dans leur avant-propos, « Lorsque le cinéma s'est emparé de

⁶⁷¹ Marcel Dalio, *Mes années folles*, Paris, édition Jean-Claude Lattès, 1976, réédition en poche chez Ramsay, 1986, pp. 80-81.

⁶⁷² Marcel Colin-Reval, « 203 films parlants français dont 128 d'origine française ont été réalisés en 1931 », *La Cinématographie Française*, n°686, 26 décembre 1931, pp.41-42.

la parole pour bavarder abondamment (parfois à tort et à travers), il a pris d'emblée le parti de farcir les programmes de sketches, pochades, drames-minutes, chansons, numéros musicaux, entrées de cirques. Tout y passe et s'apparente à ce que l'on appelait autrefois, au théâtre, le lever de rideau »⁶⁷³. Entrent donc dans la catégorie des courts-métrages, tous les films d'un métrage maximum de 1600 mètres (soit 59'59" en 35 mm). Mais si certains duraient près d'une heure, la grande majorité d'entre eux n'excédaient pas quinze minutes voire trois ou quatre minutes pour les « chansons filmées », genre très en vogue dans les années 1930-1933. Sur les neuf courts-métrages produits par la société Synchro-Ciné en 1931, cinq sont des « chansons filmées » dont quatre réalisées par Jean Epstein⁶⁷⁴. Il faut par ailleurs ajouter aux courts-métrages de fictions d'autres types de films qui occupent parfois les plateaux de cinéma. Les documentaires (parfois de longs-métrages, plus souvent de courts-métrages) qui, bien que tournés très majoritairement en extérieurs, n'hésitent pas, au-delà des travaux de montage ou de synchronisation, à avoir recours au studio pour tourner quelques raccords ou reconstituer des scènes d'intérieur. Léo Joannon, qui réalise en 1930 un documentaire sur les aviateurs Dieudonné Costes et Maurice Bellonte en filmant la préparation de leur premier raid au dessus de l'Atlantique reliant Paris à New-York, n'hésite pas à tourner quelques intérieurs dans des décors signés Lazare Meerson, dans les studios Tobis d'Épinay-sur-Seine⁶⁷⁵. Jean Lods, qui réalise un court-métrage sportif sur le coureur Jules Ladoumègue vient également tourner quelques scènes chez Tobis pour compléter ses extérieurs en avril 1932⁶⁷⁶. Chez Eclair, on n'hésite pas à reconstituer « une chapelle dans la brousse » pour filmer quelques scènes avec des enfants malgaches pour les besoins d'un documentaire sur les missions catholiques de Madagascar⁶⁷⁷ et place Clichy, c'est le Maroc qui s'invite au studio pour les intérieurs d'un documentaire d'Henri Vachon⁶⁷⁸. Certains documentaires scientifiques ou médicaux peuvent aussi avoir recours au studio pour filmer les allocutions de médecins ou spécialistes. C'est ainsi qu'entre le 15 et le 20 octobre 1934, le professeur Camille Guérin se rend dans les studios Eclair d'Épinay-

⁶⁷³ Raymond Chirat et Jean-Claude Romer, *Op.Cit.*, p.7.

⁶⁷⁴ *La chanson des peupliers, Le Cor, Vieux chaland, La Villanelle des rubans*. Voir annexe n°16.

⁶⁷⁵ Le film s'intitule *Costes et l'Atlantique* et dépasse de quatre minutes le format d'un court-métrage. *La Cinématographie Française* précise dans son édition du 24 mai 1930 « il s'agira là d'une formule moderne d'une absolue sincérité, au cours de laquelle la préparation du raid sera vue dans tous ses détails. Costes y apparaîtra tel qu'il est dans la vie courante, avec à ses côtés son aviateur Bellonte et quelques aviateurs de ses amis, parmi lesquels Codos. La réalisation de ce film a été confiée à Léon Joannon. Opérateurs : Périnal, Raullet, Philipini. Décoration de Meerson. [...] Les intérieurs seront tournés au studio Tobis d'Épinay-sur-Seine ». Puis dans l'édition du 28 juin on apprend que Mary Costes interprètera une chanson pour le film

⁶⁷⁶ *Le mile de Jules Ladoumègue* ou *La course à pied*, de Jean Lods, 39 minutes. Le réalisateur filme les entraînements du coureur de demi-fond avant qu'il ne batte le record du monde sur un mile, le 4 octobre 1931 au stade Jean Bouin. Les intérieurs sont réalisés après la victoire en mars-avril 1932 au studio Tobis.

⁶⁷⁷ Lucie Derain, « studios », *La Cinématographie Française*, n°700, 2 avril 1932, p.12.

⁶⁷⁸ Lucie Derain, « studios », *La Cinématographie Française*, n°896-897, 4-11 janvier 1936, p.13.

sur-Seine pour enregistrer un discours sur son collègue Albert Calmette, décédé un an auparavant, dans le cadre d'un documentaire réalisé par Jean Benoît-Lévy sur le vaccin contre la tuberculose qu'ils ont découvert ensemble en 1921⁶⁷⁹. Qu'il s'agisse de films sportifs, scientifiques, géographiques ou ethnographiques, les documentaires n'ont donc pas seulement recours au studio pour les travaux de post-production et leurs réalisateurs n'hésitent pas à reconstituer sur les plateaux les scènes qu'ils n'ont pas pu obtenir en extérieurs ou qu'ils jugent nécessaires pour les besoins de la narration.

La presse mentionne également, de manière très exceptionnelle, quelques tournages de films publicitaires notamment en janvier 1936 aux studios Photosonor de Courbevoie pour le cirage de la marque *Lion Noir* et en 1936 et 1937 au studio Vezelay pour divers marques non spécifiées. Le film publicitaire a connu un nouvel essor avec l'arrivée du parlant, mais il semble que la majorité d'entre eux ait été tournée dans des petits studios spécialisés (notamment concernant les films d'animation, très nombreux) ou en décors naturels⁶⁸⁰. Par ailleurs, si l'on en croit l'expérience de Jean Mineur, contrairement au secteur hyper-centralisé du cinéma de fiction, la production de films publicitaires n'était pas exclusivement installée à Paris. Dans la région du Nord, lorsque Jean Mineur décide de se lancer dans la publicité filmée, il doit faire face à la concurrence d'autres agences locales qui démarchent un à un les exploitants de salles de cinéma et les commerçants en leur proposant de les filmer « chez eux, en train de présenter leur marchandise »⁶⁸¹. Pour ses premiers films publicitaires (tournés en 1930, mais muets) Jean Mineur n'a eu recours à aucun studio. Lorsqu'il se lance dans la « réclame filmée parlante », il n'utilise le studio que pour les travaux de postsynchronisation. Voici comment il raconte le tournage de son premier film parlant publicitaire pour une brasserie de Saint-Amand-les-Eaux :

Le film décrirait la fabrication de la bière. Un documentaire en quelque sorte, mais commenté – comble du raffinement – en patois du Nord. [...] Alors, je me suis transformé en metteur en scène, en producteur, en grand organisateur. Un opérateur est venu de Paris, avec dans ses bagages, toute une batterie de projecteurs. De Lille est arrivée Line Dariel, une actrice fort célèbre dans la région pour ses sketches en patois.[...] Pendant plusieurs jours, j'ai dirigé les équipes comme un grand film. Les ouvriers de la brasserie nous voyaient débouler avec nos lumières et notre boîte à images.

⁶⁷⁹ Lucie Derain, « studios », *La Cinématographie Française*, n°833, 20 octobre 1934, p.17.

⁶⁸⁰ Voir notamment Jacques Kermabon (dir), *Du praxinoscope au cellulo, un demi siècle de cinéma d'animation en France (1892-1948)*, Paris, Ed. CNC, 2007, ainsi que Sébastien Roffat, « L'Atelier Lortac : Cinéma d'animation et publicité dans l'entre-deux-guerres en France », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 59 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 07 juin 2013. URL : <http://1895.revues.org/3929>.

⁶⁸¹ Jean Mineur, *Balzac 00.01*, Paris, Plon, 1981, p.135.

« Tient, v'là les artistes ! » disaient-ils en riant. [...]

Le tournage terminé, j'ai écrit un texte amusant en patois, puis j'ai emmené mes acteurs à Paris où s'ouvraient les premiers studios d'enregistrement⁶⁸².

Certes Jean Mineur n'est alors qu'un modeste publicitaire de province et d'autres agences plus importantes existent à Paris (notamment Publi-Ciné fondée par Robert Collard, alias Lortac qui possède ses studios à Montrouge⁶⁸³ et l'agence de Bernard Natan, Rapid-Publicité qui fusionnera en 1940 avec celle de Jean Mineur⁶⁸⁴) et il est probable que certaines agences aient fait appel à des petits studios comme ceux de La Garenne, Montsouris ou de la Place Clichy, mais ce phénomène est sans doute resté relativement limité, sans quoi la presse s'en serait davantage fait l'écho. On peut néanmoins s'interroger sur le tournage de films publicitaires dans les studios Pathé de la rue Francœur. La société Rapid-Publicité, fondée en 1924 par Bernard Natan - spécialisée au départ dans le film d'animation publicitaire – est installée dans les mêmes locaux que les studios de la rue Francœur. Comment imaginer qu'une des deux plus importantes sociétés de production de films publicitaires en France n'ait pas eu recours à ces studios parfaitement équipés, dirigés par le même groupe et de surcroît situés dans le même immeuble. La presse ne s'en fait toutefois jamais l'écho et aucune étude approfondie ne semble avoir été menée à ce jour sur les activités de cette société.

Il convient enfin d'évoquer une forme cinématographique dont les conditions de production sont encore moins connues : les « films annonces ». Dès les premières années du parlant, ces petits films promotionnels connaissent un nouveau développement avec l'utilisation massive de commentaires audio qui accompagnent les cartons déjà existants. Jean Devaivre raconte, dans ses Mémoires, avoir réalisé dans les locaux de l'Eclair Tirage plus de deux cents films annonces pour des productions française ou étrangères, dans les années 1934-1936⁶⁸⁵. Si la plupart des bandes annonces consiste en un simple montage d'extraits du film à venir, certaines sont de véritables courts-métrages avec une mise en scène et des prises de vues spécifiques. Pour annoncer *Mon Cœur et ses millions*, Jacques Haïk fait ainsi réaliser un petit sketch de 4 minutes 49 mettant en scène Jules Berry, sur une scène de théâtre, qui présente le film, son auteur, ses partenaires et plaisante sur le montant du cachet que lui a octroyé Jacques Haïk. Dans ce film annonce, les scènes extraites du film alternent avec les séquences tournées spécialement pour l'occasion.

⁶⁸² Idem, pp. 139-140. Le film a probablement été synchronisé aux studios Gaumont en décembre 1930 par Max Dianville. « Studios », *La Cinématographie Française*, n°663, 20 décembre 1930, p.14.

⁶⁸³ *Du praxinoscope au cellulo, un demi siècle de cinéma d'animation en France, Paris, ed. CNC, 2007.*

⁶⁸⁴ Jean Mineur, *Op.Cit.*, p.176 et André Rossel-Kirschen, *Pathé-Natan la véritable histoire, Op.Cit.* p.88.

⁶⁸⁵ Jean Devaivre, *Action !*, Paris, Editions Nicolas Philippe, 2002, p.38.

Certes le décor (un simple rideau d'avant-scène avec une amorce de colonne) a pu être monté très rapidement et les prises de vues n'ont pas dû excéder une demi-journée, mais elles ont nécessairement mobilisé quelques techniciens, machinistes, électros et immobilisé un plateau pendant une pleine journée. Ce genre de films promotionnels ne se limite pas aux seuls films et Jacques Haïk réalise par exemple un « sketch publicitaire » de dix minutes, avec le chansonnier et comique Mauricet, à l'occasion de la réouverture de L'Olympia. S'adressant directement au public installé dans la nouvelle salle, et l'interpelant même à l'occasion, le chansonnier évoque tous les avantages du film parlant, avant de conclure par un slogan chanté sur l'air d'une chanson très connue de l'époque :

*Ah, la marque Haïk, marque Haïk, marque Haïk,
Elle est très chic, elle est très chic,
Comme, ciné merveilleux il n'y a,
Vraiment que l'Olympia !⁶⁸⁶*

Il est fort à parier que des petits films du même ordre pouvaient être tournés pour célébrer la sortie du nouvel hebdomadaire filmé de Pathé *Actualités Féminines*, ou pour annoncer un événement au Marivaux ou au Gaumont Palace. Ces formes très courtes et occasionnelles contribuent ponctuellement et modestement à l'activité des studios dans lesquelles elles sont tournées.

• Les courts-métrages : quel impact sur l'activité des studios ?

Confronté à autant de zones d'ombre, et faute de sources fiables, il paraît difficile de pousser plus loin l'analyse et de déterminer avec précision l'importance des films courts dans l'activité des studios français. On peut toutefois dégager quelques éléments marquants sur la base des informations dont nous disposons.

On constate tout d'abord qu'il n'existe pas de lien entre la qualité des infrastructures et le nombre de courts-métrages qui y sont tournés. Parmi les studios qui accueillent le plus de courts-métrages, on trouve aussi bien des très petits studios comme le studio Apollo ou le studio de la Garenne que les studios Tobis et Eclair à Epinay-sur-Seine, Gaumont aux Buttes Chaumont ou les studios Paramount de Saint-Maurice. Si l'incapacité technique des très petits studios à accueillir de grandes productions explique aisément la prédominance des courts-métrages dans leurs filmographies, ce n'est évidemment pas le cas pour les grands studios. Mais parmi ces derniers, on distingue deux cas de figure : celui de la société qui

⁶⁸⁶ Ce court-métrage promotionnel figure dans les bonus du DVD du film *Pour un sou d'amour* de Grémillon, édité par Régent Film / Les documents cinématographiques en 2002.

produit elle-même de nombreux courts-métrages tournés dans ses propres studios (comme la Paramount ou la GFFA) et celui de la société qui accueille dans ses studios de nombreux courts-métrages produits par des indépendants (c'est le cas des sociétés Tobis et Eclair). Le premier producteur de courts-métrages en France durant la période 1930-1933 possède également les plus grands studios de l'hexagone, il s'agit de la société Paramount. Soucieuse d'alimenter son gigantesque circuit de salles européennes avec des programmes parlants complets, la société Paramount ménage une place importante aux films de première partie dans ses productions tournées à Saint-Maurice. Dès son arrivée à Paris, Robert T. Kane lance (dans les studios Gaumont de la rue de la Villette) une première série de chansons filmées et de sketches comiques recrutant des vedettes de cabaret telles Lucienne Boyer et Pizzella, des clowns de Medrano ou des comiques tels Saint-Granier, Dandy, Biscot, Bach ou Berval⁶⁸⁷. *La Cinématographie Française* du 15 mars 1930 annonce que pas moins de « quarante sujets courts » avec « les artistes les plus réputés de la scène française » ont été tournés dans les studios Gaumont pour le compte du producteur américain⁶⁸⁸. A lire la liste des artistes concernés, il semble que ces premiers courts-métrages aient servi de tests techniques autant que d'auditions d'artistes, la plupart d'entre eux se retrouvant ensuite sous contrat pour la Paramount et apparaissant dans de nombreux films, aussi bien de longs que de courts-métrages. La mise en chantier de cinquante courts-métrages dans les nouveaux studios de Saint-Maurice fait d'ailleurs partie des premières annonces faites par la société américaine en mars 1930⁶⁸⁹. Bien que *La Cinématographie Française* soit loin de signaler l'intégralité des courts-métrages tournés rue des Réservoirs (dont la plupart n'excèdent pas cinq minutes) elle cite tout de même 88 titres, produits entre mars 1930 et décembre 1932. Le catalogue de Chirat et Romer est probablement plus proche de la réalité en avançant pas moins de 136 titres produits, faisant de la Paramount, de loin, le plus important producteur de courts-métrages français durant cette période. De son côté, la GFFA, accueille et produit elle-même de nombreux courts-métrages dans ses studios, certains en coproduction, avec André Hugon notamment. Le chiffre obtenu à partir du dépouillement de *La Cinématographie Française* est de 63 pour les courts-métrages tournés dans les studios des Buttes Chaumont, auxquels il faudrait ajouter les quatre courts-métrages tournés à La Victorine et 13 autres titres de films courts, produits par Gaumont entre 1929 et 1933, répertoriés dans le catalogue de

⁶⁸⁷ « Studios », *La Cinématographie Française*, n°588, 8 février 1930, p.16.

⁶⁸⁸ « Paramount fait de Paris le centre de sa production pour l'Europe », *La Cinématographie Française*, n°593, 15 mars 1930, p.7.

⁶⁸⁹ « Paramount et M. Robert T. Kane annoncent une importante production française et des engagements sensationnels », *La Cinématographie Française*, n°593, 15 mars 1930, p.10.

Romer et Chirat, soit un total de 80 films. Si durant les années 1929 et 1930 la quasi-totalité des courts-métrages tournés sont des productions de la Gaumont⁶⁹⁰, on atteint un équilibre en 1931 (avec cinq productions GFFA et cinq productions indépendantes) avant que la tendance ne s'inverse en 1932 où seuls cinq courts-métrages sur les quatorze tournés aux Buttes Chaumont, sont produits par la GFFA. Le nombre relativement important de films courts tournés dans les studios de la cité Elgé s'explique en partie par la nature des infrastructures. Gaumont dispose aux Buttes Chaumont de nombreux plateaux de taille modeste dont les qualités techniques paraissent quelque peu limitées comparées aux studios de Joinville ou Saint-Maurice et qui conviennent mieux à la réalisation de films de première partie qu'à d'ambitieuses productions telles que *Les Misérables* de Raymond Bernard tourné chez Pathé ou *Ciboulette* de Claude Autant-Lara pour lequel le quartier des Halles fut entièrement reconstitué dans les studios de Saint-Maurice. Avec 40 et 47 courts-métrages tournés sur leurs plateaux entre 1929 et 1937 (selon les titres recensés dans la presse), les studios Tobis et Eclair arrivent en troisième et quatrième position, avec, là encore, une majorité de productions indépendantes. Étonnamment, les studios de Billancourt et les studios Pathé de Joinville n'accueillent que respectivement 31 et 30 courts-métrages durant la décennie ce qui peut paraître surprenant étant donné l'importance de leurs installations. Mais il ne s'agit là que de chiffres approximatifs donnant un simple ordre de grandeur.

Mises à part la Paramount et la GFFA (et dans une moindre mesure Pathé et les Etablissements Braunberger-Richebé⁶⁹¹), la production des courts-métrages est largement dominée par des petits sociétés indépendantes et éphémères, dont la plupart ne produisent qu'un ou deux films avant de disparaître. Certains producteurs indépendants alimentent néanmoins activement le marché des films de première partie comme le producteur et réalisateur André Hugon. En plus de la vingtaine de longs-métrages qu'il produit durant la décennie, il met en œuvre pas moins de 13 courts-métrages dont neuf pour les seules années 1932 à 1935⁶⁹². Certaines sociétés comme la Filmtac (16 courts-métrages entre 1932 et 1935), Synchro-ciné (17 courts-métrages entre 1930 et 1933) ou la société Pax film (14 courts-métrages tous réalisés en 1931) sont même spécialisées dans

⁶⁹⁰ Les premiers courts-métrages sonores tournés en 1929 sont produits par la société « Les films parlants » filiale de Gaumont, puis à partir de juin 1930 par la GFFA.

⁶⁹¹ D'après le catalogue de Chirat et Romer, ces deux sociétés n'auraient pas produit plus d'une dizaine de courts-métrages chacune dans la décennie. Ce chiffre paraît particulièrement bas, mais il correspond à peu près aux chiffres obtenus en dépouillant *La Cinématographie Française*, soit dix courts-métrages pour les Etablissements Braunberger-Richebé et huit pour Pathé.

⁶⁹² Il est également le réalisateur de onze de ces treize courts-métrages.

les formats courts⁶⁹³. Les archives de la fondation Pathé ont conservé quelques contrats de location des studios de Joinville et Francœur pour la réalisation de courts-métrages, qui montrent clairement que l'impact de ces films sur l'activité des studios reste très limité. Les productions Escalmel par exemple, signent un contrat de location avec Pathé pour le tournage de deux courts-métrages réalisés par Marco de Gastyne : *Les enfants s'amuse* et *Et avec ça ?* en mars 1933. Pour ces deux films, sont prévus (sur un seul plateau) : 8 journées de tournage en tout ainsi qu'une journée pour le montage des décors et une journée pour le démontage, tous les éléments étant à choisir dans le stock des décors, meubles et accessoires des studios. Le développement, le tirage et le montage du film sont assurés par les services de Pathé⁶⁹⁴. Pour le tournage de *Claudie Dompteuse*, le contrat prévoit cinq jours de location dont une journée pour le montage des décors et quatre pour le tournage, pour un film d'une durée 32 minutes⁶⁹⁵. Si le volume d'activité engendré par ces courts-métrages peut paraître assez limité dans le cas de productions isolées, l'intérêt pour les directeurs de studios s'accroît nettement lorsqu'il s'agit d'accueillir des séries, formule largement répandue au début des années 1930. *Belles chansons de France*, *La boîte à souvenirs*, *Les tragédies domestiques*, *Cancans* ou *Une heure d'angoisse*, ces différents titres ne désignent pas des films mais des séries, dont certaines comptent plus d'une douzaine de courts-métrages, sketches comiques ou chansons filmées. Si certaines séries, comme celle des *Riri et Nono*⁶⁹⁶, sont tournées dans différents studios, la plupart occupent un seul et même studio et peuvent donner du travail aux équipes durant plusieurs semaines. L'avantage de ces séries est d'autant plus grand pour les studios qu'elles permettent de ventiler les différents épisodes en fonction du calendrier de travail et d'intercaler le tournage d'un ou deux épisodes entre deux longs-métrages. En ce qui concerne le recours aux différents services des studios, il diffère beaucoup selon la longueur, la nature et la qualité du court-métrage tourné. Mais si quelques films de première partie sont suffisamment ambitieux pour occasionner la construction de nombreux décors et le recours à des équipes d'ouvriers et techniciens conséquentes, la majorité d'entre eux semblent piocher massivement dans les stocks de décors, costumes et

⁶⁹³ Parmi ces trois maisons de production, seule la société Synchro-ciné produit cinq longs-métrages entre 1930 et 1934. L'activité des sociétés Synchro-ciné et Pax Film dans le domaine du court-métrage est d'ailleurs saluée par Marcel Colin-Reval dans *La Cinématographie Française*, n°686, 26 décembre 1931, pp.41-42.

⁶⁹⁴ Archives de la Fondation JSP, HIST B 75 [122] – Production Escalmel. Contrat du 4 mars 1933.

⁶⁹⁵ Idem – Contrat du 21 janvier 1933.

⁶⁹⁶ Produite par la société Dabor Film, la série compte cinq films d'une quarantaine de minute chacun tournés dans divers studios durant l'année 1932 : *Riri et Nono amoureux* de Marc Didier, tourné chez Tobis, *Riri et Nono chez les pur-sang* de Roger Capellani tourné à Courbevoie, *Riri et Nono en Vacances* de Jacques Daroy tourné à Billancourt, *Riri et Nono Mannequins* de Marc Didier tourné aux Buttes Chaumont, et *Riri et Nono se débrouillent* de Marc Didier (studio non identifié).

accessoires des studios, quand ils ne sont pas tout simplement tournés dans les décors légèrement retouchés de la production qui les a précédé sur le plateau. C'est ainsi que le célèbre court-métrage de Pierre Prévert produit par Bernard Natan, *L'affaire est dans le sac*, est tourné en huit jours en plein mois d'août dans « les décors de plusieurs productions restés plantés sur différents plateaux »⁶⁹⁷, dont ceux de *La merveilleuse journée*, le film qu'Yves Mirande vient d'achever avenue Gallieni.

Bien que difficile à évaluer avec précision, la production de films courts, documentaires, publicitaires ou de fiction, constitue donc un volet non négligeable de l'activité des studios français, en particulier durant les premières années du parlant, avant que la technique du doublage ne se perfectionne et permette aux exploitants de diffuser des films de première partie importés de toute l'Europe et surtout des Etats-Unis. Durant les années 1930-1933, la nécessité de constituer un stock suffisant de films parlants pour animer les premières parties de programme et l'attrait du public français pour les chansons filmées et les sketches burlesques inspirés du music hall, conduisent certaines grandes sociétés comme des petits producteurs indépendants à multiplier les courts-métrages, souvent tournés à la chaîne, en quelques jours, dans des décors succincts. Au-delà de la qualité artistique plus que discutable de la majorité d'entre eux, cette abondante production permet à de nombreux techniciens, assistants et réalisateurs de se familiariser avec la technique du film sonore. Ces formats courts et techniquement peu exigeants constituent par ailleurs une « variable d'ajustement » appréciable pour les grands studios et leur permettent de maintenir une activité quasi continue, alimentant rétrospectivement l'idée d'un âge d'or des studios.

4.2.2 Une vie avant le tournage

Bien que le tournage d'un film – qu'il s'agisse d'un long ou d'un court-métrage - constitue le point culminant de sa réalisation et focalise l'attention de toute l'équipe et au-delà, du grand public, sa préparation nécessite plusieurs jours, plusieurs semaines, voire plusieurs mois de travail dont une large part se déroule au sein même des studios. Entre la construction du scénario, la préparation de la mise en scène et du plan de travail, le choix

⁶⁹⁷ Jean-Paul Le Chanois, *Le temps des cerises – Entretiens avec Philippe Esnault*, Lyon, Institut Lumière / Actes Sud, 1996, p.167.

des acteurs ou la réalisation des décors, il existe de nombreuses étapes avant de pouvoir donner enfin le premier tour de manivelle et entendre raisonner le premier « Silence, on tourne » sur un plateau. Parmi toutes ces étapes, certaines sont totalement indissociables du studio tandis que d'autres peuvent parfois s'en éloigner sans que la production du film en pâtisse.

• Le « département des scénarios » ou le rêve inabouti du modèle hollywoodien

Rien ne semble avoir moins besoin du studio que le travail d'écriture d'un scénario. Les Mémoires d'auteurs, dialoguistes et scénaristes de cinéma confirment d'ailleurs que bien des films ont vu le jour dans un bureau du XVI^{ème} arrondissement, une maison de campagne ou un hôtel de la côte, bien loin de l'agitation des studios parisiens. Mais si le travail – souvent solitaire – d'écriture se déroule presque systématiquement « hors les murs », on ne peut cependant pas considérer que cette première phase de la réalisation du film soit totalement indépendante et étrangère au fonctionnement des studios. Fortement influencés par le modèle américain du *Studio System*, la plupart des grands studios français mettent en place un service des scénarios, et prennent sous contrat plusieurs auteurs, parfois engagés à l'année. Appelé « département des scénarios » chez Pathé, « Comité littéraire » chez Paramount, « comité consultatif artistique et littéraire » chez GFFA ou « service littéraire » chez Braunberger-Richebé, ces services, composés de « personnalités en vue dans le monde des lettres et des Arts »⁶⁹⁸, avaient pour fonction de conseiller les services de la production sur les œuvres à adapter ou donner un avis sur les scénarios commandés. Si ces services disposent généralement au minimum d'un bureau et d'une ou deux secrétaires au sein des studios⁶⁹⁹, leur activité paraît cependant très limitée et tous les avis semblent converger pour attester du caractère fantôme de ces comités littéraires, présentés dans la presse comme une garantie de la valeur artistique des productions. Le scénariste André Lang, salarié chez Pathé au début des années 1930 déplore ainsi en 1937 l'amateurisme des dirigeants de la maison et le peu d'attention portée au choix des scénarios :

⁶⁹⁸ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Louis Gaumont, LG 85 B 16, « Instructions sur l'organisation générale des services de la GFFA – 12 juillet 1930 ».

⁶⁹⁹ Le service littéraire des Etablissements Braunberger-Richebé, dirigé par M. Belloti, ne fonctionne semble-t-il que le mercredi matin et ses bureaux sont situés au siège de la société Boulevard Haussmann et non dans les studios de Billancourt. Annonce publiée dans *La Cinématographie Française*, n°627, 8 novembre 1930, p.30.

*Imaginez une magnifique usine dont l'outillage et l'organisation technique font l'admiration des visiteurs. Ouvriers, contremaîtres, ingénieurs sont à leurs postes. Tout marche à merveille et dans l'enthousiasme. Mais la matière première est choisie au petit bonheur et commandée à la dernière minute*⁷⁰⁰.

Cette relative indifférence des producteurs vis à vis du scénario, confirmée par de nombreux témoignages, fait également le désespoir de la critique qui déplore l'usage massif de pièces de théâtre aux thèmes éculés et le recyclage de scénarios déjà réalisés au temps du muet. Comme l'indique Jean Dréville qui réalise son premier long-métrage au tout début de l'année 1932, « C'était une époque où il y avait quand même des recherches techniques qui nous excitaient pas mal, on négligeait les acteurs, et même le scénario »⁷⁰¹. S'il est difficile de se faire une idée précise de la façon dont les auteurs sous contrat chez Pathé, Gaumont ou Paramount, occupent physiquement les studios, leurs noms figurent néanmoins en bonne place dans tous les documents publicitaires de ces firmes. D'après Marcel Pagnol, chez Paramount, les auteurs Alfred Savoir et Saint-Granier ont leur table réservée au restaurant des studios, ce qui laisse supposer une présence régulière dans les locaux⁷⁰². La script Jeanne Witta, qui travaille en 1931 au département des scénarios de la Paramount en tant que sténodactylo trilingue, indique dans ses Mémoires que le service, dirigé par Victor Glover, comptait une quinzaine de secrétaires, chargées de traduire en permanence des textes, courriers et scénarios en toutes langues, ce qui vient consolider l'hypothèse de l'existence d'une équipe de scénaristes conséquente, les travaux de traduction n'étant pas laissés à la seule responsabilité des secrétaires⁷⁰³. Certains auteurs étaient engagés rue des Réservoirs afin de superviser ces adaptations en différentes langues et travaillaient semble-t-il sur place, comme Luis Buñuel qui, en quête d'argent après l'interdiction de projection de *L'âge d'or*, décide de travailler anonymement dans les studios Paramount de Saint-Maurice où il est en charge de l'adaptation de scénarios américains pour les versions espagnoles⁷⁰⁴. La description du quotidien des studios, faite par Jeanne Witta, laisse par ailleurs clairement deviner que de nombreux auteurs travaillaient sur place. « Chaque jour, écrit-elle, du lever du soleil jusque tard dans la nuit, des centaines d'artistes se côtoyaient, écrivaient, répétaient, réalisaient, jouaient ensemble. » avant d'évoquer les figures familières de Marcel Pagnol buvant un whisky au

⁷⁰⁰ André Lang, « Dans la cour des miracles. Joinville inconnu – 3 », *Pour Vous*, n°459, 2 septembre 1937, p.5.

⁷⁰¹ Archives de la Cinémathèque Française, fonds de la Commission de Recherches Historiques, CRH 37 B 2, entretien non daté mené par Musidora, p.8.

⁷⁰² Marcel Pagnol, *Cinématurgie de Paris, Op.Cit.*, p.23.

⁷⁰³ Jeanne Witta-Montrobert, *La lanterne magique – Mémoires d'une script*, Paris, Calmann-Lévy, 1980, p.35.

⁷⁰⁴ Román Gubern, Paul Hammond, *Luis Buñuel : the red years 1929-1939*, University of Wisconsin Press, 2012, p.116.

bar des studios, d'Yves Mirande « feutre de travers et sourire grinçant » ou de l'auteur Pierre Fondraie comptant fleurette à Cléo de Saint-Jean, jeune et jolie secrétaire du service des scénarios. Mais malgré tout, Paris n'est pas Hollywood et même dans les studios de Saint-Maurice on ne trouve pas de bâtiments entièrement dédiés aux travaux d'écriture dans lesquels des dizaines d'auteurs-salariés produiraient quotidiennement des pages et des pages de dialogue et où les scénarios s'élaborent collectivement entre 9h et 18h. Même Yves Mirande, qui en 1930 participe activement à la production de Robert Kane à Paris se trouve déconcerté et scandalisé par les méthodes de travail du département des scénarios de la MGM où il est engagé durant plusieurs mois en 1931 :

Comme j'étais décidé à m'en aller, je ne me gênai pas pour dire à l'Enfant de Génie [Irving Thalberg, directeur de la MGM] et aux vedettes qui l'entouraient ce que je pensais de leurs « conférence story » et de leur façon de faire un film en réunissant autour d'une table une douzaine d'auteurs, où chacun doit donner son avis, ce qui fait que le scénario n'a plus aucune personnalité, aucune âme particulière⁷⁰⁵.

Suit un récit cocasse d'une réunion imaginaire du comité littéraire de la MGM chargé de construire un scénario sur la vie de Raspoutine au terme de laquelle, afin de satisfaire aux goûts supposés du public, on en arrive à la conclusion suivante :

Parfait concluait Thalberg. Vous avez tout à fait raison. Nous allons tourner un Raspoutine qui ne sera pas moine, qui n'aura pas de barbe, qui ne sera pas assassiné, et qui ne vivra pas en Russie. Ce sera un film historique formidable, et nous allons gagner beaucoup d'argent. OK⁷⁰⁶.

Comparé à la situation dans les grandes Majors américaines, la phase d'écriture du film reste donc en France un exercice largement solitaire et au-delà des quelques passages de l'auteur dans les bureaux de la direction de la production pour discuter des termes du contrat ou des changements à apporter au scénario, les auteurs sont globalement peu présents dans les studios français.

• Préparation du tournage

Une fois le scénario définitif livré au réalisateur, il dispose d'un temps de préparation plus ou moins long selon les cas de figure durant lequel sa présence dans les studios est

⁷⁰⁵ Yves Mirande, *Souvenirs, Op.Cit.*, p.140.

⁷⁰⁶ Idem, p.141.

intermittente mais régulière. Chez Gaumont, « la direction artistique estime qu'une période de 3 semaines est nécessaire et suffisante à un metteur en scène pour étudier le scénario dont la réalisation lui a été confiée »⁷⁰⁷. Cette estimation assez théorique, chaque film présentant ses difficultés propres, semble dans les faits souvent dépassée et il n'est pas rare que cette phase s'étende sur plusieurs mois. D'autre part, ce désir de standardisation des méthodes de production est assez éloigné de la réalité française dans laquelle il n'y a pas d'étanchéité parfaite entre les différents départements de production. S'il peut arriver, dans quelques cas, qu'un réalisateur se voit confier un scénario prêt à tourner sans avoir suivi son élaboration, la plupart des films sont le fruit de discussions nombreuses entre le scénariste - éventuellement le dialoguiste - et le réalisateur. Lorsque le scénario commence à être suffisamment cohérent, le chef décorateur participe également aux discussions. C'est donc au cours de ces échanges, de ces discussions répétées et espacées dans le temps, que commence à s'élaborer le travail de mise en scène. En quoi consiste ce travail de préparation et dans quelle mesure requiert-il les services du studio ? Il s'agit dans cette étape de la production d'élaborer un découpage technique plan par plan, d'établir la liste des décors à construire et d'effectuer les repérages pour les extérieurs et enfin de construire un plan de tournage. Si en théorie cette étape de la production, faite essentiellement de réflexion et de discussions, peut parfaitement se dérouler au domicile du réalisateur autour d'une table de travail, dans les faits, elle prend le plus souvent place au studio dans les « bureaux de production » mis à disposition par la direction. Le studio devient un lieu de rassemblement, un point de focalisation d'une série d'actions multiples et disparates. Dans cette phase de travail durant laquelle le réalisateur doit être en contact permanent avec ses assistants et son chef décorateur, où il peut partir en repérages le matin, déjeuner le midi avec son directeur de production, discuter des maquettes avec le décorateur en début d'après-midi, travailler sur le plan de tournage en fin de journée et dîner le soir avec une vedette pressentie pour le rôle principal, le studio joue un rôle de pivot, d'espace de centralisation des informations et des personnes. Le plan tournage s'élaborant en concertation avec la direction technique des studios, l'implantation « précoce » du film dans les infrastructures où il sera tourné, permet par ailleurs de répondre rapidement à toute une série d'interrogations d'ordre administratif ou technique. Le réalisateur ou ses assistants peuvent ainsi obtenir rapidement des réponses à toutes leurs questions sur les caractéristiques techniques des plateaux mis à leur disposition, sur le matériel de prise de vues ou bien encore consulter l'inventaire du stock de meubles et

⁷⁰⁷ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Germaine Dulac, 280 B 17, procès verbal de la réunion du comité de production de la GFFA du 22 décembre 1930, p.3.

d'accessoires ou dialoguer avec les ingénieurs du studio pour connaître la disponibilité d'une grue ou d'un travelling à telle date. Enfin, il ne faut pas perdre de vue que durant ces premières années du parlant, de nombreux décorateurs, assistants, régisseurs et directeurs de productions se trouvent directement salariés par le studio et peuvent à ce titre être affectés à différentes tâches qui requièrent leur présence dans les locaux. Lorsque Lazare Meerson travaille avec René Clair pour *A nous la Liberté !* entre les mois de mai et d'octobre 1931, il conçoit dans le même temps les décors de quatre autres films, et supervise (en tant que chef du service décoration des studios Tobis), la construction de six films en tout⁷⁰⁸. Il paraît difficile dans ces conditions d'effectuer la préparation du film de René Clair ailleurs qu'à Epinay-sur-Seine. Durant cette première phase de préparation du tournage, bien que réduite à quelques personnes, l'équipe du film commence donc déjà à occuper les lieux et à dialoguer avec le personnel fixe du studio. Il n'y a toutefois pas de règle absolue en la matière et l'importance de cette présence varie en fonction des besoins techniques de chaque film, mais également selon le statut des membres de l'équipe de production. Lorsque Maurice Tourneur, sous contrat chez Pathé, prépare le tournage du film *Au nom de la loi* durant l'été 1931 avec ses assistants Edouard Lepage (lui-même sous contrat chez Pathé en tant que régisseur) et Jacques Tourneur (qui réalise au même moment à Joinville *Tout ça ne vaut pas l'amour* produit par Pathé-Natan), son décorateur Jacques Colombier (également chef du service décoration des studios de Joinville) et que ses principaux acteurs Charles Vanel et Marcelle Chantal sont eux-mêmes rattachés à la maison Pathé, il paraîtrait absurde, voire impossible de travailler ailleurs que dans les bureaux de production de l'avenue Gallieni. En revanche, il n'est pas rare que certaines productions indépendantes, notamment celles majoritairement tournées en extérieurs, soient préparées dans les locaux du producteur ou du réalisateur et ne s'installent au studio que quelques jours avant le début du tournage. Lorsque Marcel L'Herbier tourne dans les studios de Jacques Haïk, *Le parfum de la dame en noire* du 22 juin au 1^{er} août 1931, pour les films Osso, il est peu probable qu'il se soit installé durant plusieurs semaines dans le petit studio de Courbevoie. D'une part parce que ni ses assistants (André Cerf et Georges Lampin), ni son chef décorateur (Pierre Schildknecht) ne sont d'aucune manière rattachés aux Etablissements Jacques Haïk, mais également parce que l'unique plateau est occupé depuis la mi-mai par l'équipe du film de Jean Kemm *Amour et discipline*, produit par

⁷⁰⁸ *Les cinq gentlemen maudits* de Julien Duvivier tourné entre le 22 juin et le 1^{er} août, *Pas un mot à ma femme* d'André Chotin tourné début juillet, *Prisonnier de mon cœur* de Jean Tarride tourné du 18 août au 19 septembre et *Bric à Brac et compagnie* d'André Chotin tourné du 28 septembre au 17 octobre 1931, pour les décors signés Meerson. Auxquels il faut ajouter : *L'amoureuse aventure* de William Thiele (les maquettes sont signées Robert Gys) tourné du 6 juillet au 22 août et *Les mendiants de stamboul*, film turco-égyptien de Mushin Ertugrul (chef décorateur inconnu) tourné du 17 août au 5 septembre 1931 pour les intérieurs.

Jacques Haïk. Le film, majoritairement tourné en extérieurs (à Beaulieu-sur-Mer et sur la route entre Menton et Ventimille) a donc certainement été préparé loin du petit plateau de Courbevoie, Marcel L'Herbier ayant pour habitude de s'entourer d'une équipe de fidèles collaborateurs (dont le costumier Jacques Manuel⁷⁰⁹) et de les réunir dans son grand appartement de l'avenue Deschanel⁷¹⁰.

• **Essais d'artistes : un avant goût du tournage.**

C'est également durant cette phase de préparation que sont tournés les essais d'artistes qui nécessitent, souvent durant plusieurs journées, la mise à disposition au minimum d'un plateau, d'un opérateur, d'un ingénieur du son et de quelques électriciens. Il n'est pas rare que le producteur assiste aux essais qui sont ensuite étudiés dans une salle de projection elle-même mise à disposition (avec un projectionniste) par la direction des studios. Parfois mentionnés dans la presse, ces essais apparaissent également dans les archives de production. Sur les 32 films pour lesquels j'ai pu identifier la date des essais et la date du début de tournage, on constate que dans 62% des cas, ils sont effectués plus d'un mois avant le début du tournage (et même plus de deux mois avant le tournage pour 37% d'entre eux). Même s'ils ne portent que sur un nombre réduit de films au regard de la production globale des studios, ces chiffres montrent néanmoins que le temps de préparation du tournage est souvent supérieur aux trois semaines envisagées par la GFFA. L'importance et la durée de ces essais varie considérablement d'un film à l'autre et peuvent concerner les vedettes aussi bien que les seconds rôles, voire la figuration. Pour son film historique fleuve, tourné en trois versions, *Les perles de la couronne*, Sacha Guitry engage pas moins d'une centaine d'artistes et *La Cinématographie Française* indique qu'il procède encore, durant la semaine qui précède les premières prises de vues, à des essais de figurants⁷¹¹. Ce film monumental, pour lequel sont construits 80 décors et dont le tournage dure plus de deux mois, occupe donc nécessairement les studios de Billancourt durant plusieurs semaines avant que le premier tour de manivelle ne soit donné. Les essais d'artistes, généralement effectués durant la phase de préparation, peuvent également avoir exceptionnellement lieu après le début du tournage pour certains petits rôles ou lorsqu'un acteur fait faux bond à la production. Voici comment Fernand Trignol, chef de

⁷⁰⁹ Bien qu'il soit crédité au générique en tant que costumier, Jacques Manuel aurait participé à la création des maquettes des décors du film. Marcel L'Herbier, *La tête qui tourne, Op.Cit.*, p.331.

⁷¹⁰ *Idem*, p.200.

⁷¹¹ Lucie Derain, « Le travail dans les studios », *La Cinématographie Française*, n°954, 12 février 1937, p.29.

figuration chez Pathé relate l'engagement de Fernandel pour remplacer au pied levé Michel Simon dans le film d'Augusto Genina, *Paris-Béguin* tourné au printemps 1931 :

Michel Simon qui devait interpréter le comique, un voyou, souffre-douleur de la bande, ne s'entendit pas au dernier moment avec la production. Le décor était monté et nous n'avions pas d'acteur. Nous en essayâmes plusieurs. Aucun ne collait. Les frais courraient toujours. [...]Un soir, Geoffroy, le régisseur général, me dit :

- Va donc au concert Mayol, il y a un comique genre Polin, qui s'appelle Fernandel et qui est paraît-il de première.

Nous y allâmes et nous entendîmes notre sujet chanter « Suzon la blanchisseuse ». [...] Nous le harponnâmes à l'entr'acte [...] et nous l'engageâmes pour un bout d'essai à tourner le lendemain. Je lui donnai rendez-vous au coin de la rue Caffarelli et du Carreau du Temple pour lui acheter un costume tout rapiécé qu'il devait porter dans le film. Je pris un taxi et je le montai rue Francœur, je le fringuai en clochard. Il fit son bout d'essai, très satisfaisant. Et il fut engagé à vingt sacs pour vingt cachets. Ce fut son départ⁷¹².

A l'opposé, de nombreux essais sont réalisés très en amont du tournage : trois mois pour *L'Arlésienne* de Jacques de Baroncelli, trois mois et demi pour *La fleur de l'oranger* d'Henri Roussel et même cinq mois pour *Les trois mousquetaires* d'Henri Diamant-Berger tourné chez Eclair. Il n'est d'ailleurs pas rare que les essais aient lieu dans un studio tandis que le film est tourné dans un autre, pour des raisons de disponibilité ou de modification du montage financier. Les essais du film *Chotard et Cie* de Jean Renoir par exemple, sont tournés à Billancourt entre le 13 et le 25 octobre 1932 – dans le studio de son ami Pierre Braunberger dans lequel Renoir a déjà tourné *On purge bébé*, *La chienne* et *La nuit du carrefour* - alors que le film, produit par Roger Ferdinand, sera finalement réalisé à Joinville à partir du 19 novembre. Les essais de *La femme du bout du monde* de Jean Epstein sont tournés chez Gaumont le 1^{er} juin 1937 tandis que les intérieurs seront finalement tournés dans les studios de Courbevoie durant les mois d'août et septembre. Pour le *Quai des Brumes* de Marcel Carné, le film devant initialement être produit par Raoul Ploquin à la Ufa, les premiers essais sont tournés à Babelsberg en octobre 1937 où Jean Gabin était en train

⁷¹² Fernand Trignol, *Pantruche ou les Mémoires d'un truand*, Paris, ed. Fournier, 1946, p.105. Notons que Fernand Trignol se vante d'avoir repéré Fernandel et de l'avoir fait débiter au cinéma, tout comme Roger Richebé et Pierre Braunberger ! En réalité, au moment du tournage de *Paris-Béguin*, Fernandel a déjà tourné trois courts-métrages de Marc Allégret (*J'ai quelque chose à vous dire*, *La meilleure* Bobonne et *Attaque nocturne*) et deux longs-métrages (*Le blanc et le noir* de Marc Allégret et *On purge bébé* de Renoir) à Billancourt ainsi que *La fine Combine* d'André Chotin chez Tobis. On ne peut donc pas véritablement dire qu'il s'agit de ses premiers pas dans un studio.

de tourner *Gueule d'amour* de Grémillon⁷¹³. Puis après la reprise du contrat par la société Ciné-Alliance de Grégor Rabinovitch, la Ufa ayant décidé que le sujet était trop sulfureux, de nouveaux essais sont tournés à Paris pour engager Michèle Morgan et le film est tourné dans les studios Pathé de Joinville⁷¹⁴. Il n'est pas rare non plus que des essais soient tournés durant la préparation de films qui seront finalement abandonnés (comme *Document 127* de Marcel L'Herbier dont les essais sont tournés du 25 au 30 janvier 1932 aux Buttes Chaumont) ou repris longtemps après parfois par une autre équipe. Les essais du film *Secret de Polichinelle* d'André Berthomieu sont tournés début janvier 1935 à Joinville, mais Raimu n'étant plus disponible pour le rôle, le film est mis en attente et ne sera tourné qu'au mois de décembre, avec Raimu, mais dans les studios de Neuilly, aucun plateau de l'avenue Gallieni n'étant disponible à cette date. Notons enfin que les essais d'artistes ne sont pas toujours liés au tournage d'un film précis, mais peuvent être effectués pour évaluer les qualités des comédiens en vue d'un éventuel engagement. *La Cinématographie Française* du 6 décembre 1930 annonce que René Navarre, est en train de tourner des « essais d'artistes » pour le compte de la société des films Osso en vue de leur faire signer un contrat de longue durée avec la firme⁷¹⁵. Même les firmes américaines viennent tourner quelques bouts d'essais dans les studios parisiens. Le 5 mars 1931, *Pour Vous* indique que le réalisateur Max Constant, sous contrat à la Fox, vient de faire des essais d'artistes dans le petit studio de la place Clichy « afin de trouver des comédiens français pour tourner des films français à Hollywood »⁷¹⁶. En janvier 1932, c'est au tour de la MGM de tourner des essais d'artistes et de voix dans les studios de Billancourt, sans que l'article ne précise s'il s'agit d'engager ces vedettes pour tourner à Hollywood ou pour effectuer des travaux de doublage de films américains à Paris⁷¹⁷. Ces prises de vues, souvent brèves et de ce fait ignorées de la plupart des sources, nécessitent néanmoins la présence d'une équipe réduite de techniciens du studio et occupent durant une ou plusieurs journées d'affilé un plateau (en général le plus petit possible) et une salle de projection. Leur impact sur l'organisation du travail dans les studios n'est donc pas totalement nul.

⁷¹³ Marcel Carné, *La vie à belles dents*, *Op.Cit.* p.94-95. Pour le rôle de Lydie, finalement interprété par Michèle Morgan, Marcel Carné fait passer à Berlin des essais à trois vedettes : Marie Déa, Gaby Andreu et Jacqueline Laurent. Lucie Derain, « Le travail dans les studios », *La Cinématographie Française*, n°988, 8 octobre 1937, p.19. Le film est annoncé en préparation à Berlin dans *La Cinématographie Française* dès le 17 septembre 1937.

⁷¹⁴ Marcel Carné, *Op.Cit.* p.98.

⁷¹⁵ Lucie Derain, « Studios », *La Cinématographie Française*, n°631, 6 décembre 1930, p.22.

⁷¹⁶ *Pour Vous*, n°120, 5 mars 1931, p.4.

⁷¹⁷ Lucie Derain, « Studios », *La Cinématographie Française*, n°691, 30 janvier 1932, p.17.

• Conception et réalisation des décors.

La phase de conception et de réalisation des décors est sans conteste la plus importante, la plus spectaculaire et la mieux connue du travail de pré-production. De nombreux historiens se sont intéressés au décor de cinéma, à ses évolutions techniques et stylistiques aussi bien qu'à la carrière de ses principaux maîtres d'œuvre ; et les noms de Lazare Meerson, Léon Barsacq ou Alexandre Trauner sont aussi connus des cinéphiles que ceux de Jacques Feyder, René Clair ou Marcel Carné, réalisateurs auxquels ils sont irrémédiablement associés. Même la presse cinématographique destinée au grand public réserve une large place dans ses colonnes au travail des décorateurs et rend régulièrement hommage au savoir-faire des équipes d'ouvriers et techniciens des services de décoration des studios français. Pourtant, si les décors spectaculaires de films comme *La Kermesse héroïque*, *Pépé le Moko* ou *Hôtel du Nord* ont fait couler beaucoup d'encre au moment de leur construction et suscité de nombreux commentaires sous la plume d'historiens et de critiques durant des décennies, peu d'éléments ont été révélés sur la manière dont les créateurs de ces décors (qu'ils soient entrés dans la mémoire collective ou aujourd'hui totalement oubliés) collaborent au quotidien avec les équipes permanentes des studios, en particulier au début de la décennie. Il ne s'agit nullement ici de tenter de réécrire en quelques pages l'histoire du décor de cinéma dans les années 1930, mais d'essayer de mettre en lumière la façon dont les différents services techniques des studios sont sollicités durant cette étape cruciale de la production d'un film. Si l'histoire a surtout retenu - à juste titre - les duos formés par Meerson et Feyder, Lourié et Renoir ou Trauner et Carné et mis sur le devant de la scène des réalisations datant de la deuxième moitié des années 1930 (*La Kermesse héroïque* (1935), *La Bête humaine* (1938), *La règle du jeu* (1939), *Quai des Brumes* (1938), *Hôtel du Nord* (1938)), des décorateurs comme Lucien Aguettand, Jacques Colombier, Guy de Gastyne, Jacques Krauss ou Jean d'Eaubonne n'en sont pas moins extrêmement actifs dès le début de la décennie. Leur contribution à l'art du décor de cinéma est certes moins décisif et leurs réalisations ont été bien souvent oubliées, mais du point de vue qui nous préoccupe, leur rôle s'avère tout aussi déterminant.

Une des idées les plus répandues sur l'évolution du décor est qu'avec l'arrivée du film parlant les réalisateurs auraient abandonné toute créativité et toute velléité de recherche stylistique, réduisant l'œuvre cinématographique à du théâtre filmé dont le décor serait réduit au stricte minimum. En étudiant les devis de production et en observant la liste des films tournés dans les studios français entre 1930 et 1934, on constate qu'il n'en est rien. Au-delà des exemples les plus célèbres des films réalisés par le duo formé par Lazare

Meerson et René Clair dans les studios Tobis d'Épinay-sur-Seine⁷¹⁸, les décors de Jean Perrier pour *Les croix de bois* (1931) puis *Les Misérables* (1933) de Raymond Bernard ou ceux réalisés par André Andrejew pour *Mirage de Paris* de Fédor Ozep (1932) et *Dans les rues* de Victor Trivas (1933) sont loin d'être des réalisations mineures. Par ailleurs, sans préjuger de leurs qualités artistiques, on dénombre de très nombreux décors de grande envergure construits dans les studios français durant les premières années du parlant. Qu'il s'agisse de reconstituer une partie du Château de Schönbrunn avec son parc à Billancourt (décor de Serge Pimenoff et Henri Ménessier pour *L'Aiglon* de Tourjansky en janvier 1931), un village calabrais traversé par des chevaux au galop à Joinville⁷¹⁹ (décor de Ivan Lochakoff pour *Fra Diavolo* de Mario Bonnard en janvier 1931), un music hall pouvant accueillir un travelling aérien et 700 figurants rue Francœur (décor de Serge Pimenoff pour *Paris-Béguin* d'Augusto Genina en juin 1931) ou une partie du quartier de Grenelle sur un terrain de Billancourt (décor de Pierre Schildknecht pour *Jeunesse* de Georges Lacombe en octobre 1933) pour ne citer que quelques exemples, de très nombreux décors nécessitent l'intervention d'équipes nombreuses de dessinateurs, menuisiers, peintres, staffeurs ou tapissiers.

Une fois les maquettes réalisées par l'architecte-décorateur en collaboration avec le réalisateur et approuvées par le directeur de production, les assistants-décorateurs, dessinateurs et apprentis du service de décoration du studio doivent établir des plans de construction. Bien que les décors soient construits avec des matériaux légers (bois, contreplaqué, staff) les plans de construction s'apparentent à de véritables plans d'architecte respectant une échelle et des conventions précises et nécessitent quelques notions minimums en matière d'architecture. Max Douy évoque dans ses souvenirs le bureau de dessin des studios Pathé et la mise à l'épreuve du débutant qu'il était alors, quand il se présente au chef du service décoration en juillet 1930, à peine âgé de seize ans :

*On monte au deuxième étage, sous les combles, c'est le bureau de dessin⁷²⁰ !
Une grande table à dessin, un tabouret, une autre table chargée de dossiers, de plans, de factures, et au mur, des maquettes et le planning ! Jacques Colombier :
- Alors tu sais dessiner ? – Oui. – Alors voilà un plan et des élévations. Tu vas me*

⁷¹⁸ *Sous les toits de Paris* (1930), *Le million* (1930), *A nous la Liberté* (1931), *Quatorze Juillet* (1932).

⁷¹⁹ « Une dizaine de cavaliers sur leurs montures traversent, brides abattues, le petit village italien et vont terminer leur course dans la cour du studio, dans la rue presque... pour la circonstance, les portes du plateau ont été ouvertes : parmi les bruits de la galopade, les bruits extérieurs ne sont pas gênants, au contraire. « Studios et plein air », *Pour Vous*, n°114, 22 janvier 1931, p.14.

⁷²⁰ A cette date le service de décoration est encore installé dans la Villa Lewinsky au cœur des studios. Ce n'est qu'à l'automne 1930 qu'un espace vaste lui est réservé à l'étage des ateliers au fond du terrain de l'avenue Gallieni.

faire une perspective de cet endroit, d'accord ? – Oui. – Je reviendrai à midi. C'était plutôt sec. J'ai fait la perspective. C'était une villa dans un parc, style 1920. J'avais à ma disposition la grande table, un té, deux équerres, un triple décimètre et des crayons Koh i Noor⁷²¹. J'oublie la gomme ! Il est revenu à midi. – C'est pas mal. Je vais te prendre à l'essai pendant huit jours et si ça colle, tu resteras ici. A demain⁷²².

Lorsque que le décorateur ayant conçu les maquettes ne fait pas partie de l'équipe de décoration des studios dans lesquels le film est tourné, il doit se mettre d'accord avec le chef du service décoration qui supervise la construction et peut éventuellement apporter quelques modifications aux plans en fonction des possibilités techniques du studio. La signature de Jacques Colombier, qui apparaît sur plusieurs factures du poste décoration du film *L'Arlésienne* de Jacques de Baroncelli, alors que les décors du film sont signés Robert Gys, illustre bien cette fonction de superviseur⁷²³. Si certains réalisateurs se voient imposer un décorateur de la maison – c'est notamment le cas de Grémillon pour *Dainah la Métisse* produit par la GFFA qui confie d'autorité la réalisation des maquettes au chef décorateur de la Victorine, Jean Laffitte⁷²⁴ – d'autres parviennent à imposer leur propre choix. Raymond Bernard par exemple, pourtant sous contrat chez Pathé, réussit à imposer Jean Perrier, avec lequel il collabore depuis *Le miracle des loups* (1924), pour tous les films produits par Pathé qu'il tourne à Joinville entre 1930 (*Faubourg Montmartre*) et 1934 (*Tartarin de Tarascon*).

Une fois les plans établis, la phase de construction à proprement parler peut commencer et c'est à ce moment que l'activité des équipes devient vraiment visible au sein du studio. Le premier atelier à se mettre à l'œuvre est généralement celui des menuisiers, puis suivent rapidement celui des staffeurs et des peintres chargés d'habiller les structures de bois en moulures et ornements divers ou d'imprimer à ces façades neuves et éphémères la patine du temps, propre à leur donner un certain réalisme. Même si l'on ne dispose d'aucun chiffre précis et encore moins officiel concernant les effectifs de ces équipes de

⁷²¹ Marque de crayons à mine de graphite couramment utilisés aux Beaux-Arts et chez les architectes, commercialisés par la société tchèque Koh i Noor Hardtmuth pionnière en la matière.

⁷²² Max et Jacques Douy, *Décors de cinéma, Op.Cit.*, p.328.

⁷²³ Archives de la Fondation JSP, Bordereaux de production du film *L'Arlésienne*, documents non classés.

⁷²⁴ Le procès verbal de la réunion du comité de production de la GFFA su 11 février 1931 indique que Jean Grémillon est invité à « faire connaître au comité les raisons pour lesquelles il souhaiterait faire appel à un décorateur étranger à notre personnel pour établir les maquettes de ses deux films [un contrat avait été passé pour deux réalisations, *Attendre*, le second film sera finalement abandonné]. Après l'examen de la question, le comité décide de confier l'établissement de ces maquettes au bureau de dessin du studio de Nice. En conséquence, est adoptée la proposition de M. Isnardon de télégraphier à son chef décorateur pour le faire venir à Paris et le mettre à disposition de M. Grémillon pour établir les maquettes suivant les renseignements que ce dernier lui fournira et les soumettre à son approbation. » Archives de la Cinémathèque Française, fonds Germaine Dulac, 280 B 17, « dossier des coptes rendus des réunions du comité de production 1930-1932 », Procès verbal de la séance du 11 février 1931.

construction des décors, il semble qu'elles tournaient en moyenne autour d'une cinquantaine de personnes. Max Douy évoquant la grande menuiserie des studios Pathé au début de la décennie indique qu' « on pouvait travailler à 120 menuisiers dans cet atelier »⁷²⁵. Si le chiffre peut paraître quelque peu exagéré – le décorateur emporté par son désir farouche de défendre la mémoire des studios français ayant toujours tendance à magnifier cette période de production intensive durant laquelle il fit ses débuts au cinéma – les équipes de décoration de chez Pathé comptaient c'est certains plus d'une centaine d'ouvriers, toutes spécialités confondues. Un article de *La Cinématographie Française* évoque le chiffre de quinze menuisiers permanents dans les studios Gaumont des Buttes Chaumont, dont la menuiserie occupe une superficie de 500 m²⁽⁷²⁶⁾. Si l'on considère que la menuiserie de l'avenue Gallieni atteint presque les 1500 m² et que la production y est beaucoup plus importante, il n'est pas absurde de penser que plusieurs dizaines de menuisiers pouvaient y travailler en même temps. Concernant les effectifs globaux pour les équipes de décorations, l'article de *La Cinématographie Française* évoque un total de 124 employés permanents aux Buttes Chaumont, directement placés sous la direction du chef du service décoration, Robert-Jules Garnier : « cinq architectes-décorateurs, vingt [peintres]-décorateurs, quinze menuisiers, douze staffeurs, quarante machinistes et trente-deux électriciens »⁷²⁷. Cet inventaire ne mentionne pas les serruriers, ingénieurs et mécaniciens qui conçoivent et construisent les chariots, grues, travelling et l'ensemble des mécanismes nécessaires aussi bien à donner de l'ampleur et de la souplesse aux mouvements de la caméra qu'à la mobilité de certains éléments du décors (portes, chaînes de montage d'usine et autres ponts levis). En juillet 1935, la Fédération Nationale du Spectacle estime à « cinquante, soixante hommes et plus » le nombre d'ouvriers de la construction dans chacun des « quatre centres principaux » que sont les studios de Joinville, Billancourt, Epinay, Buttes Chaumont⁷²⁸. Chiffres qui recourent ceux donnés par Lucien Aguetand qui indique dans une lettre adressé au journal *Le Monde* en novembre 1951 : « je peux affirmer que l'équipe de construction de décors en 1951 se compose en

⁷²⁵ Entretien avec Max Douy pour un reportage radiophonique de Françoise Seloron et Mehdi el Hadj diffusé le 3 novembre 1989, *Les bords de Marne, silence, on tourne, silence, on coule !*, émission *Nuits magnétiques*, sur France Culture. Consultable à l'inathèque, cote : PDC12- 923 (3), CD n°2, 20'50". Egalement consultable dans une version abrégée sur le site de France Culture, dans le cadre d'une rediffusion dans l'émission *Sur les Docks* le 16 mai 2012 à l'adresse suivante :

<http://www.franceculture.fr/emission-sur-les-docks-cine-nostalgie-23-les-bords-de-marne-%E2%80%93-silence-on-tourne-silence-on-coule-les>

⁷²⁶ « Studios GFFA », *La Cinématographie Française*, n°634, 27 décembre 1930, p.144.

⁷²⁷ Idem.

⁷²⁸ Notons qu'il n'est pas fait allusion aux studios de Saint-Maurice, dont l'activité a très nettement diminué après l'arrêt de la production Paramount au début de l'année 1933. « La page du cinéma », *Le Spectacle*, n°111, juillet 1935, p.3.

moyenne de 40 ouvriers alors qu'en 1939 cette moyenne dépassait largement 60 compagnons »⁷²⁹. Il s'agit là d'une estimation pour la production d'un seul film ; sachant que les grands studios accueillent fréquemment deux à trois productions au même moment, on peut aisément imaginer l'animation qui devait régner dans les ateliers, sur les plateaux, dans la cour, voire aux abords de certains studios parisiens.

Car si la construction des décors suscite la curiosité et l'intérêt des contemporains c'est qu'il s'agit de la phase la plus visible du travail de préparation du tournage et de celle qui occupe le plus d'espace. Si le visiteur qui se rend dans les studios de la rue du Mont à Epinay-sur-Seine en août 1931 peut éventuellement ignorer le travail de Marthe Poncin, en train d'effectuer dans une petite salle du premier étage le montage des *Cinq Gentlemen maudits* de Duvivier, celui des quelques musiciens et ingénieurs du son en train de sonoriser *Le vrai visage de l'Afrique : chez les buveurs de sang*, documentaire tourné en 1929 par un certain Baron Napoléon Gourgaud, et même éventuellement celui de René Clair en train de faire passer des essais pour trouver l'interprète féminine de son prochain film⁷³⁰, il lui est totalement impossible de ne pas remarquer l'impressionnant décor d'usine de disques qui est en train de recouvrir entièrement les façades de tous les bâtiments du studio et dont Lazare Meerson dirige la construction pour *A nous la Liberté !* dont le tournage est imminent. Le travail des décorateurs et de leurs équipes ne se limite pas à la construction de décors sur les plateaux et il n'est pas rare que des complexes, plus ou moins importants soient montés dans la cour, voire sur un terrain situé à proximité des studios. La société Paris-Studio-Cinéma, qui exploite les studios du quai du Point du Jour à partir de 1934 loue à la municipalité de Boulogne-Billancourt, de manière ponctuelle selon les besoins de la production, un terrain destiné à terme à l'agrandissement du cimetière municipal jouxtant le terrain des studios⁷³¹. C'est notamment sur ce terrain que seront construits les grands décors de Trauner pour *Hôtel du Nord* et *Le Jour se lève*⁷³². La société Pathé-Cinéma loue également un terrain sur la côte d'Azur, à Biot près d'Antibes, sur lequel

⁷²⁹ Lettre de Lucien Aguetand datée du 22 novembre 1951, adressée à Henry Magnan, critique de cinéma au *Monde*, suite à la publication d'un article sur une manifestation contre la fermeture des studios de Joinville en novembre 1951 (la lettre n'a pas été publiée ». Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lucien Aguetand, 53 B 5.

⁷³⁰ Nino Frank, « René Clair nous parle de son prochain film », *Pour Vous*, n°145, 27 août 1931, p.2.

⁷³¹ Le terrain (dont une partie est occupée par les studios) a été racheté par la municipalité à M. Grandel le 29 juillet 1932 (Archives municipales de Boulogne-Billancourt, Classeur n°9, dossier n°14, convention du 29 juillet 1932). A partir de cette date, la société des Etablissements Braunberger-Richebé, puis la société Paris-Studios-Cinéma deviennent locataires de la mairie de Boulogne-Billancourt. La partie non occupée par les studios est laissée en l'état et loué ponctuellement pour y construire les décors les plus importants. En 1938, le loyer se monte à 300 frs par journée d'occupation du terrain et 500 frs par journée de tournage (Archives municipales de Boulogne-Billancourt, Classeur n°9, dossier n°14, PV de la réunion du conseil municipal du 17 décembre 1938).

⁷³² Marcel Carné, *La vie à belles dents*, *Op.Cit.* pp.127 & 147.

elle réalise plusieurs décors importants au cours des années 1930. Serge Pimenoff et Henri Ménessier transforment le terrain en vaste champ de bataille afin d'y reconstituer la Bataille de Wagram, pour *L'Aiglon* de Tourjansky en février 1931. Pour *Les Misérables* de Raymond Bernard, c'est tout le Faubourg Saint-Antoine du XIX^{ème} siècle qui est ressuscité en mai-juin 1933, tandis que quelques mois plus tard, en mars 1934, Lucien Aguetand y réalise l'imposant décor de la ville imaginaire de Casinario pour *Le dernier Milliardaire* de René Clair. Mais l'usage des constructions en extérieur n'est pas réservé uniquement aux grosses productions et aux décors monumentaux. En 1931-1932 la cour des studios Joinville accueille successivement un petit décor de place et de ruelles pour *Faubourg Montmartre* de Raymond Bernard, de fête foraine pour *Tout ça ne vaut pas l'amour* de Jacques Tourneur, d'écuries pour *Sa meilleure cliente* de Pierre Colombier ou d'auberge du Dauphiné pour *Enlevez-moi* de Léonce Perret. Il est par ailleurs fréquent que les bâtiments des studios eux-mêmes soient utilisés comme décors après avoir subi (ou non) quelques modifications. Pour son film *La petite Lise*, Jean Grémillon n'hésite pas à tourner une scène, sensée se passer dans un atelier de menuiserie, directement dans la menuiserie des studios de l'avenue Gallieni. Illustrant ce cas de figure assez courant, Pierre Bost dans une série de reportages dans les studios parisiens, évoque sa surprise en entrant dans la cour d'un studio transformée pour les besoins d'un tournage :

*Entrant un jour dans la cour d'un studio que j'avais visité une semaine plus tôt, j'ai battu en retraite en m'excusant auprès du portier. J'étais dans une cour d'hôpital, comme le prouvait l'aspect des murs, les inscriptions couronnant les portes, les lits derrière les fenêtres, l'ordonnance même du jardin, et la chapelle. On avait maquillé tous le bâtiment, couvert les murs de faux murs, couvert les toits de faux toits. Le studio tout entier avait voulu jouer son rôle ; les pierres mêmes étaient utilisées pour la figuration*⁷³³.

Lorsque les tournages s'enchaînent, les décors ne sont parfois même pas démontés, mais directement modifiés et réutilisés pour la production suivante. C'est ainsi que Jacques Colombier réutilise l'imposant décor édifié par Meerson pour *La Kermesse héroïque* pour le film *Un grand amour de Beethoven* d'Abel Gance⁷³⁴ et que Lucien Aguetand réutilise ceux conçus par Jean Perrier pour *Les Misérables* dans le film de René Clair, *Le dernier*

⁷³³ Pierre Bost, « La terre tourne », *Les Annales*, 15 décembre 1931, p.539.

⁷³⁴ Bien que le tournage du film de Feyder ait pris fin le 31 octobre 1935, soit près d'un an avant le début du tournage du film de Gance qui démarre le 3 août 1936, les décors de Meerson sont restés en place dans la cour du studio Tobis dans lequel aucune production n'a été tournée dans cet intervalle.

*millionnaire*⁷³⁵. Concernant les courts-métrages, les modifications peuvent être sommaires et Roger Capellani n'hésite pas à transformer la salle de restaurant de *Noces et Banquets* en hall de château médiéval pour *Mimi Pandore*⁷³⁶ ! Ces constructions, démolitions, transformations apportées aux décors installés dans la cour des studios donnent lieu à un va et vient permanent d'ouvriers et techniciens rendant cette phase de préparation particulièrement visible, joyeuse et insolite aux yeux des journalistes et autres visiteurs occasionnels. Jean Bost s'émerveille face à ce mouvement perpétuel susceptible de transformer une colonie exotique en ville des Flandres ou vice versa !

*Voici que nous débouchons sur une place de Port Saïd. Maisons crépies, toits en terrasse, palmiers. Mais le metteur en scène [...] en a justement fini ce matin, avec les extérieurs et déjà des peintres, des charpentiers sont accrochés aux murs, badigeonnant, perçant des fenêtres, posant des toits sur les terrasses et mettant des portes à la place des rideaux de raphia. Quelques heures encore et Port Saïd sera le Quartier Latin*⁷³⁷.

Beaucoup moins spectaculaire mais néanmoins importante, une intense activité règne également dans le bureau des maquettistes et miniaturistes, également appelés « truquistes », durant cette phase de création des décors. Si le spectateur curieux remarque assez aisément les maquettes utilisées dans la production des années 1930, pour reconstituer, parfois un peu gauchement, des scènes de bataille navale ou de catastrophes ferroviaires⁷³⁸, de nombreuses maquettes destinées à compléter des décors construits en taille réelle passent la plupart du temps totalement inaperçues. Cette technique, qui consiste à reconstituer en miniature la partie haute d'un décor (dans laquelle aucun personnage n'évolue) et à placer cette maquette devant la caméra de manière à ce qu'elle se raccorde avec le décor réel sur l'image filmée, est pourtant extrêmement répandue et nécessite un travail minutieux effectué dans le service de décoration des studios⁷³⁹. Voici comment Paul-Emile Cadilhac évoque en avril 1931 le travail des maquettistes des studios Pathé de Joinville :

⁷³⁵ Jacques et Max Douy, *Décors de cinéma*, *Op.Cit.*, p.85. et Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lucien Aguettand, 165 B 9, cahier de brouillon – notes de Lucien Aguettand sur l'avancement des travaux, note du 18 mars 1934.

⁷³⁶ Alain Douarinou, *Op.Cit.*, p.22.

⁷³⁷ Pierre Bost, *Op.Cit.*, p.538.

⁷³⁸ Tous les combats aériens du film *L'équipage* d'Anatole Litvak, tourné à Joinville au début de l'année 1935 ont été réalisés par le maquettiste des studios Pathé, Henri Assola, d'après Max Douy, *Les bords de Marne, silence, on tourne, silence, on coule !*, *Op.Cit.*

⁷³⁹ Voir notamment les photographies de maquettes des décors de *Monte Cristo* d'Henri Fescourt (1929) dans l'ouvrage de Jean-Pierre Berthomé, *Le décor au cinéma*, Paris, ed. Cahiers du Cinéma, 2003, pp.46-47 et 72.

Il faudrait signaler les tours de force réalisés par le service des miniaturistes [...]. Les miniaturistes sont chargés de suppléer aux décors trop importants dont on ne peut tourner en studio que la partie inférieure et que, depuis le régime du film parlant, il n'est plus possible d'enregistrer en plein air. La pellicule à l'aide d'un cache, n'a été qu'impressionnée à demi, il s'agit de compléter l'image. Ainsi j'ai vu réaliser un intérieur de cathédrale. Tout le bas avait été pris au studio, mais le haut – les fines colonnes achevées en voûte, les vitraux traversés d'obliques rayons de soleil – manquaient complètement. Avec patience, minutie, le miniaturiste avait peint tout cela sur une toile et l'appareil immobilisé, cloué au sol pour éviter les reports malencontreux, on enregistrait maintenant la partie supérieure, destinée à donner aux spectateurs l'impression d'un vaste édifice⁷⁴⁰.

Si la partie miniaturisée du décor n'est ici qu'une simple toile peinte, il s'agit dans bien des cas d'une maquette en trois dimensions, donnant encore plus de réalisme au résultat final. Les maquettes sont également souvent utilisées pour les découvertes lorsqu'il s'agit de donner un peu de profondeur à une perspective aperçue à travers une fenêtre ou une porte entre-ouverte. Comme l'indique Max Douy, le recours aux maquettes n'avait rien d'exceptionnel :

C'était tout à fait classique. On faisait des trucages sans arrêt. On faisait des décors qui ne dépassaient pas trois mètres de hauteur et puis il y avait une maquette en volume, ou une maquette peinte qui se raccordait au-dessus. Et dans tous les films il y avait au moins une et parfois dix, quinze maquettes. Ce que l'on considère aujourd'hui comme un tour de force était en fait un travail quotidien⁷⁴¹.

Un article de *La Technique Cinématographique* sur les studios Pathé de Joinville indique que l'atelier des maquettes a réalisé 17 maquettes en 1930, 62 en 1931, 49 en 1932 et 112 en 1933. Pour cette dernière année, ce ne sont pas moins de 22 films qui ont eu recours à ce procédé, soit la quasi totalité des films tournés dans ces studios⁷⁴².

On ne peut enfin évoquer la construction des décors sans aborder la question du recours au stock des décors, meubles et accessoires des studios. Cette question, qui touche essentiellement les grands studios (les petits n'ayant pas ou peu de stock par manque d'espace et de moyens), est particulièrement importante durant cette période 1930-1934

⁷⁴⁰ Paul-Emile Cadilhac, « Au pays des ombres vivantes », *L'illustration*, 25 avril 1931, article cité par Jacques et Max Douy, *Op.Cit.*, pp.74-75.

⁷⁴¹ Témoignage de Max Douy dans *Les bords de Marne, silence, on tourne, silence, on coule !*, *Op.Cit.*

⁷⁴² « Les studios Pathé-Natan de Joinville », *La technique cinématographique*, n°43, juillet-août 1934, p.187.

pendant laquelle les grandes firmes comme Pathé, Gaumont, Paramount ou Eclair possèdent un personnel permanent suffisamment nombreux pour gérer et entretenir ces stocks. Constitué dès les années 1910 par Joseph Lewinsky puis enrichi au fil des ans, notamment par la société des Cinéromans, le stock de décors, meubles et accessoires des studios Pathé de Joinville-le-Pont paraît particulièrement fourni. Paul-Emile Cadilhac en donne une description détaillée, et semble particulièrement impressionné par cette succession de salles et de galeries dans lesquelles se succèdent, sur quatre étages, des luminaires de tous les styles, « tous les modèles de salons connus », des chaises de toutes les époques, « des meubles chinois pourpres et or » voisinant avec « une salle gothique » avec « haute cheminée à blason ». Avant de conclure comme étourdi :

Les couloirs s'allongent, on monte, on descend ; on se sent la tête perdue et lourde. En vain, des panoplies nous tendent-elles toutes les armes de l'antiquité et des temps modernes ; nous « brûlons » soixante mannequins de cire et à peine si nous jetons un coup d'œil sur les diamants de la couronne et les glorieux ferrets des « Trois Mousquetaires »⁷⁴³.

Max Douy indique à propos des décors du films de Joe May et René Pujol *La dactylo se marie* tourné en janvier 1934 avenue de Gallieni : « On travaillait comme des fous, vraiment. [...] J'ai passé 33 nuits de suite pour un film qui s'appelait *Dactylos se marie* [...]. Un grand hôtel de la Côte d'Azur pouvait être monté en une nuit, toutes les huisseries, les boiseries existaient déjà dans le stock »⁷⁴⁴. Si l'on peut, une fois encore, déceler dans cette affirmation une certaine exagération (le travail de finition des peintres, staffeurs, tapissiers et accessoiristes ne peut s'effectuer qu'une fois le gros du décor monté et peut difficilement être réalisé en pleine nuit en quelques heures pour un décor de cette envergure comme semble l'indiquer Max Douy), il n'en reste pas moins que le recours au stock des décors et accessoires est totalement intégré dans les méthodes de travail des décorateurs. Les archives de production du film *une femme au volant* produit par Romain Pinès et tourné à Joinville en juillet-août 1933 est sur ce point particulièrement éclairant. Un document, vraisemblablement rédigé par le service de décoration des studios sur la base des maquettes fournies par le décorateur du film, précise pour chaque décor, quels sont les éléments à construire et quels sont ceux à choisir directement dans le stock. Pour certains décors simples, comme celui du bureau du directeur ou celui de la chambre d'hôtel, il est simplement indiqué : « aucune construction neuve, tous les éléments étant à choisir dans notre stock ». Mais certains décors plus importants comme celui d'un music

⁷⁴³ Idem.

⁷⁴⁴ Max Douy, *Les bords de Marne, silence, on tourne, silence, on coule !*, Op.Cit. CD n°1, 5'35''.

hall s'appuient également largement sur le stock de décors puisque seuls « une porte, un châssis nu de paravent et deux bas flancs ornés et découpés pour l'estrade » sont à construire, tous le reste des éléments de décors (ouvertures, bar, miroirs, rideaux de scène, etc...) étant à choisir dans le stock⁷⁴⁵. Le contrat de location passé entre la société de production et la direction des studios précise : « Les éléments de décors dont vous aurez besoin pour ces travaux supplémentaires sont gratuits, autant qu'ils sont disponibles dans notre stock »⁷⁴⁶. L'existence d'un stock de décors, meubles et accessoires particulièrement fourni et bien organisé constitue un avantage certain pour les producteurs indépendants qui peuvent réduire considérablement le coût de construction de leurs décors. Notons que les producteurs qui louent les plateaux de la rue Francœur, ont également accès au stock des studios de Joinville, comme le précise un courrier de la société de production Les Films de Paris, qui récapitule les conditions de location, pour la réalisation du film de Raymond Rouleau *Une vie perdue* en mars 1933.

Vous mettez gratuitement à notre disposition les quelques éléments de décors vous appartenant et constituant votre stock rue Francœur.

Vous mettez également gratuitement à notre disposition, et selon vos disponibilités, votre stock d'éléments de décors de Joinville, (meubles et accessoires), dont nous devons faire une demande préalable à la direction des studios. Le transport de ces éléments de décors sera effectué par nous et à nos frais⁷⁴⁷.

Bien que le stock des studios de l'avenue Gallieni semble de loin le plus important, tous les studios français en possédaient un, parfois réduit au strict minimum. L'histoire et la localisation des infrastructures expliquent bien souvent l'importance de ce stock. Les studios parisiens dont l'espace de stockage est nécessairement limité sont souvent obligés de détruire les éléments de décors jugés moins utiles et trop encombrants. Maurice Goudard, chef machiniste chez Gaumont, évoque notamment la destruction de stocks de décors (notamment des toiles peintes réalisés par Robert-Jules Garnier) et de costumes au moment du passage au parlant afin de récupérer un peu d'espace dans la vieille cité Elgé⁷⁴⁸. A l'inverse les studios de Saint-Maurice, Neuilly ou Epinay pouvaient entreposer – parfois

⁷⁴⁵ Archives de la fondation JSP, HIST B 30 [146] Les films Romain Pinès. Archives du film *Une femme au volant*. « Description des décors », document daté du 5 juillet 1933, rédigé par le service de décoration des studios Pathé de Joinville-le-Pont et approuvé par Romain Pinès.

⁷⁴⁶ Idem. Contrat de location daté du 6 juillet 1933 et signé par Romain Pinès.

⁷⁴⁷ Archives de la fondations JSP, HIST B 75 [241] Les Films de Paris. Archives du film *Une vie perdue*. Courrier de l'administrateur de la société de production, adressé à Pathé-Cinéma, rue Francœur, le 9 mars 1933.

⁷⁴⁸ Michel Gorel, « Panoramas du monde truqué – A travers le passé des studios. II : le studio Gaumont », *Cinémonde*, n°261, 19 octobre 1933.

dans des conditions un peu sommaires⁷⁴⁹ - leurs éléments de décors, sans gêner le travail des équipes. Le studio François 1^{er}, inauguré en juillet 1935, dispose dès le début d'un stock de meubles et accessoires relativement bien fourni pour un studio de cette importance, son directeur André Decour étant lui-même « décorateur et antiquaire »⁷⁵⁰. Eugène Lourié indique d'ailleurs dans ces Mémoires que le studio avait été construit dans les locaux mêmes dans lesquels Decour entreposait autrefois ses meubles⁷⁵¹.

• Les costumes

Bien que tout aussi déterminantes dans la réussite esthétique du film, la conception et la réalisation des costumes ont laissé peu de traces dans les archives. Certes, La Cinémathèque Française dispose de nombreuses maquettes de costumes dont certaines peuvent se révéler précieuses pour comprendre l'évolution des choix esthétiques des auteurs et mettre en évidence la genèse de l'œuvre cinématographique, mais ces croquis ne donnent aucune information quant aux conditions de leur réalisation. Les chefs costumiers ont-ils l'habitude de travailler à domicile ou au studio ? Existe-t-il des costumiers salariés des studios ? Quels sont les effectifs de couturières et habilleuses et quand interviennent-elles précisément dans la préparation et la réalisation des costumes ? Autant de questions pour lesquelles je ne peux apporter que quelques bribes de réponses.

Le premier constat qui s'impose lorsque l'on s'intéresse à la question des costumes et à leur place dans l'activité des studios est celui de l'absence cruelle d'informations en la matière. Si le nom du chef décorateur est presque systématiquement indiqué dans les génériques de films du début des années 1930, c'est encore l'anonymat qui domine en ce qui concerne les costumes. Aucun chef costumier n'apparaît au générique des films tournés pour la Paramount à Saint-Maurice, aucun non plus pour ceux tournés à Saint-Laurent du Var entre 1929 et 1939 et seuls deux noms de costumiers apparaissent sur l'ensemble des films tournés aux Buttes Chaumont entre 1929 et 1935 : Paul Iribe pour *Le roi des aulnes* et Scarpini pour *La femme invisible*. Durant les années 1930, une demie douzaine de noms de costumiers professionnels, comme Boris Bilinsky, Jacques Manuel, Georges Annenkov, Max Pretzfelder, Louis Granier ou Georges K. Benda, apparaissent régulièrement dans les

⁷⁴⁹ Voir la photographie de la cour des studios de Neuilly dans laquelle sont entreposés, à peine protégés de la pluie par un petit apprentis, des châssis de portes et de fenêtres. Jacques et Max Douy, *Op.Cit.*, p.95.

⁷⁵⁰ « Un studio aux Champs-Élysées : le studio François 1^{er} », *La Cinématographie Française*, n°871, 13 juillet 1935, p.13.

⁷⁵¹ Eugène Lourié, *My work in films*, San Diego, New York, London, Harcourt, Brace, Jovanovitch publishers, 1985, p.38.

filmographies. Quelques décorateurs comme Eugène Lourié, Georges Wakhevitch, Rostislav Doboujinski ou Claude Autant-Lara occupent également cette fonction de temps à autres et quelques noms apparaissent de manière très ponctuelle comme René Decrais, Edouard Souplet ou Lou Tchimoukov (acteur touche-à-tout, gravitant autour de la bande des surréalistes et ami proche du tandem Carné-Prévert). Mis à part ces quelques noms, la grande majorité des costumiers restent totalement inconnus. Ignoré du grand public dans la majorité des cas, le costumier est au contraire mis en vedette lorsqu'il s'agit d'un couturier célèbre qui, en général, se contente de dessiner quelques maquettes pour les robes de la vedette. Jean Patou, Marcel Rochas, Jeanne Lanvin ou Elsa Schiaparelli ont ainsi signé les costumes de plusieurs films tournés dans les studios français durant la décennie⁷⁵² ; mais si l'on se souvient du petit imperméable transparent conçu par Coco Chanel pour Michèle Morgan dans *Quai des Brumes*, tout le monde a oublié le nom du chef costumier qui a créé tous les autres costumes du film et son nom n'apparaît même pas au générique.

Ce relatif anonymat des costumiers et le manque d'information concernant la conception et la réalisation des costumes dans les studios français sont en grande partie liés au fait que la part dévolue aux costumes dans le budget global du film reste assez limitée. Le devis du film *Le Million* de René Clair, prévoit 15 000 frs pour les costumes et 200 000 frs pour le décor, pour *Quatorze juillet*, 29 000 frs pour les costumes et 285 000 frs pour les décors. Pour *A nous la liberté !* les dépenses se sont montées à 71 250 Frs pour habiller les comédiens et 1 161 739 Frs pour le décor ! Mais leur « faible » coût n'explique pas tout. Contrairement aux décors entièrement conçus par un chef décorateur et réalisés au studio, le processus de « création » des costumes est souvent plus disparate. Une bonne partie d'entre eux est fournie directement par les comédiens. Du figurant à la vedette dont le nom orne l'affiche en grandes lettres, tous les acteurs sont susceptibles, selon le contrat, de devoir fournir leur propre costume qu'il s'agisse d'un vêtement de travail, d'une tenue quotidienne ou d'une robe de soirée. Josette Clotis, donnant quelques conseils à toute personne souhaitant débiter dans le cinéma indique que les deux impératifs sont d'avoir « une liasse de photographies qu'il faut les plus somptueuses possibles » et « des toilettes de toutes les heures et de tous les instants : costumes de golf, d'équitation, déshabillages

⁷⁵² *Prix de Beauté* d'Augusto Genina (1929), *La vie Parisienne* de Robert Siodmak (1935) et *La mode rêvée* de Marcel L'Herbier (1939) pour Jean Patou, *Lac aux Dames* de Marc Allégret (1933) et *La vie Parisienne* de Robert Siodmak (1935) pour Marcel Rochas, *Ménilmontant* de René Guissart (1936) et *Trois Valses* de Ludwig Berger (1938) pour Jeanne Lanvin, *Coralie et Cie* d'Alberto Cavalcanti (1933), *La chaleur du sein* de Jean Boyer (1938) et *La mode rêvée* de Marcel L'Herbier (1939) pour Elsa Schiaparelli, *Lucrèce Borgia* d'Abel Gance (1935), *La Marseillaise* de Jean Renoir (1937), *Quai des brumes* de Marcel Carné (1938) et *La règle du jeu* de Jean Renoir (1939) pour Gabrielle Chanel.

de bains de mer. Si vous n’offriez que de défiler dans une robe à traine et échancrée, de votre fabrication, je ne vous cache pas que votre avenir dans la figuration serait réduit »⁷⁵³. Mais cet impératif n’est pas réservé aux seuls figurants, Edwige Feuillère raconte avoir fait ses débuts au cinéma dans le court-métrage *La fine combine* d’André Chotin, pour « un cachet de cinq cents francs pour deux ou trois jours de travail », précisant : « Mais il fallait fournir la garde-robe et me rendre par mes propres moyens avant sept heures du matin au studio d’Epinay et en revenir de même en fin de journée »⁷⁵⁴. En mars 1932, lorsque Charles Vanel (qui est loin d’être un débutant à cette époque), signe un nouvel engagement d’un an avec la société Pathé-Cinéma, le contrat précise : « Pour les films d’époque, nous vous fournirons les costumes, pour les films modernes vous devrez assurer vous-même votre garde-robe qui devra toujours être très soignée. Les costumes spéciaux seront à notre charge »⁷⁵⁵. Lorsque les vêtements fournis par le comédien ou la comédienne étaient endommagés lors du tournage, ces derniers pouvaient réclamer une indemnisation, comme le montrent les archives du court-métrage de Pierre Colombier, *Radieux Concert*. Alina de Silva, second rôle engagée pour un cachet de mille francs, obtient une indemnisation du même montant pour une robe et un manteau abîmés pendant le tournage⁷⁵⁶. Sur *Chiqué* du même réalisateur, c’est un figurant qui touche 300 Frs pour un « smoking abîmé lors du tournage d’une scène »⁷⁵⁷. Pour les figurants, la fourniture du costume (excepté pour les films historiques) est une obligation qui peut parfois leur coûter cher. Dans un long reportage consacré aux figurants dans *L’image* en septembre 1933, Gilbert Stiebel évoque à plusieurs reprises cette question des costumes. « Ma convocation portait la mention « smoking », j’ai donc apporté mon smoking » écrit-il en introduction, avant d’essayer de déterminer le salaire moyen d’un figurant touchant 100 frs pour une journée de travail. « La moyenne de travail d’un figurant bien côté est de sept jours par mois. [...] Sans compter les frais de transports, de restaurant et surtout l’achat et l’entretien de la garde-robe »⁷⁵⁸. Les nombreux articles consacrés à la situation précaire des figurants mettent en avant la question du costume qui en l’occurrence devient son véritable outil de travail.

Il y a deux sortes de figurants. Il y a ceux qui touchent de trente à quarante Francs. Il y a ceux à qui on octroie de quatre-vingts à cent francs. La différence

⁷⁵³ Josette Clotis, « 2 jours de figuration », *Cinémonde*, n°234, 13 avril 1933, p.321.

⁷⁵⁴ Edwige Feuillère, *Les feux de la mémoire*, Paris, ed. Albin Michel, coll. Le livre de poche, 1977, p.73.

⁷⁵⁵ Archives de la BNF, fonds Charles Vanel, 4° COL 56 / 6. Contrat annuel du 1^{er} mars 1932.

⁷⁵⁶ Archives de la fondation JSP, bordereaux de production du film *Radieux Concert*, dossier « indemnisation Madame de Silva ».

⁷⁵⁷ Archives de la fondation JSP, bordereaux de production du film *Chiqué* de Pierre Colombier, semaine du 6 au 2 janvier 1930.

⁷⁵⁸ Gilbert Stiebel, « Les figurants », *L’image*, septembre 1933, p.55. Consulté aux archives de la BNF, collection Rondel, RK 305 dossier « figuration ».

du tarif n'accuse pas une différence de talent. Au contraire. Il y a de véritables artistes à trente francs et beaucoup d'amateurs à quatre-vingts. Mais cela tient au smoking qu'ils ont arboré, à la porte où ils ont frappé, à la garde-robe qu'on a pu sortir.[...] Avec un peu d'argent et un vêtement bien coupé, on est quelqu'un⁷⁵⁹.

Mais en dehors des vêtements « ordinaires », la production fournit aux acteurs et figurants tous les costumes un peu spécifiques tels qu'uniformes, tenues de travail particulières, costumes étrangers ou vêtement d'apparat. Parmi ces différents costumes, certains sont créés sur mesure, certains sont loués, d'autres enfin sont empruntés au stock de costumes du studio. Une fois encore, ce sont les studios Pathé de Joinville qui possèdent le plus important, près de 3000 costumes d'après *l'illustration*⁷⁶⁰. Les stocks de costumes, très variables selon les studios, sont constitués au gré des productions et sont parfois bien garnis dans tel type de tenues et dépourvus de tel autre. En 1929, les studios de la Victorine, proposent entre autre aux réalisateurs venus tourner à Nice : 60 paires de chaussures coloniales et 11 paires de babouches, mais une seule paire de sandales, 19 casques coloniaux, 60 Chéchias et 17 guenours mais seulement six chapeaux haut de forme ou encore 90 burnous, mais seulement deux pardessus. Cette abondance de vêtements et accessoires caractéristiques du Maghreb et du Proche-Orient est probablement liée au tournage d'un film colonial dans ces studios⁷⁶¹. Même chez Pathé, le stock des costumes ne peut être suffisant et chaque nouvelle production doit louer ou créer de nouveaux costumes qui intégreront le stock lorsqu'il s'agit d'un film produit par Pathé. Si l'on prend l'exemple du film *L'Arlésienne* de Jacques de Baroncelli tourné en mars 1930, les bordereaux de production indiquent que dix costumes d'Arlésienne ont été loués pour six semaines à la maison Guilbert et six autres chez Monerose-Barusseau, tandis que la maison Granier a fourni 38 costumes durant trois semaines et Le coq Hardi⁷⁶² « dix ensembles vestes, gilets et pantalons en velours type paysan » durant trois semaines également, le tout pour un total de 18 705 Frs. Mais la production a également acheté des chemises blanches sur le marché de Joinville et 528 Frs d'accessoires pour uniformes au Coq Hardi⁷⁶³. Parmi les factures adressées à Pathé-Cinéma pour le film *Mon gosse de père* de Jean de Limur, on trouve des fournisseurs de chapeaux et chemises, vêtements pour

⁷⁵⁹ François Bernay, « Figurants et figurantes », [titre de la revue illisible], 25 août 1933. Consulté aux archives de la BNF, collection Rondel, RK 305 dossier « figuration ».

⁷⁶⁰ Paul-Emile Cadilhac, « Au pays des ombres vivantes », *Op.Cit.*

⁷⁶¹ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Jean Bertin, 40 B 3, « Liste des costumes et accessoires mis à la disposition des metteurs en scène par le service de la garde robe des studios Franco-Film ».

⁷⁶² Magasin spécialisé dans les vêtements militaires et de chasse.

⁷⁶³ Archives de la fondation JSP, Bordereaux de production du film *L'Arlésienne*.

enfants (*Au paradis des enfants* sur les Champs-Élysées et *A la petite Jeannette* avenue de Gallieni), perruques (*Saboureau, Cheveux et postiches en tous genres* rue Sainte-Apolline à Paris) et bijoux (*Paul Spilmont – Bijoux* avenue de Gallieni et *Comptoir général parisien, bijoux en tous genres*)⁷⁶⁴. Loin d'être systématiquement confectionnés pour les besoins du film, de nombreux costumes sont achetés ou loués chez des commerçants parisiens et surtout Joinvillais. Davantage que les costumiers, ce sont les couturières et habilleuses qui constituent les équipes fixes du studio, attachées à la réalisation des costumes, bien qu'il en soit rarement question dans la description des services. A la Paramount, c'est par l'intermédiaire d'une photo aérienne des installations que l'on peut constater qu'un petit bâtiment, sur deux niveaux, est réservé à la couture à l'entrée des studios⁷⁶⁵. A Billancourt, c'est à l'occasion d'un incendie ayant détruit une partie des studios dans la nuit du 28 au 29 août 1933 que l'on apprend l'existence d'un local dédié à la couture :

Le feu a pris dans une pièce dite « de la couture ». L'alarme a été donnée par une quarantaine d'ouvriers qui travaillaient sous les ordres de MM. Serge Pimenoff, architecte, et Mirskine, régisseur [...]. Nous avons aperçu une leur dans le bâtiment qui fait l'angle de la rue du fief et du quai c'est là où se trouvent les loges des artistes, la cantine, la magasin des petits accessoires et celui des réparations des costumes. C'est dans ce dernier, appelé « pièce de couture » que l'incendie s'est déclaré⁷⁶⁶.

A Joinville, c'est « l'atelier de lingerie », dirigé par Madame Liberge, qui confectionne, entretient et gère le stock des costumes. Dans un article du mois d'août 1933, *L'image* propose une visite des lieux :

Nous montons à la lingerie. Une pièce immense toute divisée jusqu'en son milieu de longs placards. C'est calme, bien ventilé, ça sent la lessive. Nous surprenons Madame Liberge, la gardienne de ces lieux, en plein travail.

- *Vous êtes contente ?*
- *Mais oui. Je travaille les douze mois de l'année. Je dirige douze femmes de ménage, trois ouvrières⁷⁶⁷.*

Il semble d'après les différentes archives de production que ces services de couture, dont les effectifs semblent relativement limités, ne sont pas chargés de créer de toutes pièces des garde-robes complètes pour les productions tournées au studio, mais plutôt d'entretenir le stock et d'effectuer quelques réparations ou quelques retouches pour

⁷⁶⁴ Archives de la fondation JSP, Bordereaux de production du film *Mon gosse de père*.

⁷⁶⁵ Voir photo aérienne, annexe n° ?

⁷⁶⁶ « Le feu a détruit un studio à Billancourt », *Paris-Boulogne*, 3 septembre 1933, pp. 1-2.

⁷⁶⁷ Didy Gluntz, « Les petits métiers féminins au cinéma », *L'image*, n°73, 18 août 1933, p.10.

ajuster les costumes du stock à la morphologie des acteurs. Il peut toutefois arriver que des pièces simples soient confectionnées sur place comme le prouvent plusieurs factures du service des costumes pour l'achat de tissus, dentelle et articles de mercerie ainsi que la facturation d'heures de travail supplémentaires pour les ouvrières couture du service, sur le film *Accusée levez-vous !* de Maurice Tourneur⁷⁶⁸. L'atelier de lingerie des studios de Joinville travaille également pour le service de décoration en fournissant tous les tissus d'ameublement (rideaux, coussins, nappes, draps, etc.). Dans les devis de films du début des années 1930, les costumes sont d'ailleurs généralement comptabilisés dans une rubrique « meubles, costumes et accessoires ». Madame Liberge continue la visite des lieux :

*On fait tout ici, dit-elle en me montrant une ouvrière qui coud à la machine. Les tapissiers nous font leurs commandes. Il faut observer les mesures exactes du décorateur. Tenez, dans Charlemagne et dans L'Ordonnance, il y avait des rideaux de tulle de 18 mètres de large. C'était merveilleux. Et puis nous transformons, nous nettoions. On ne se rend pas compte du travail qu'on a*⁷⁶⁹.

Pour compléter le travail de ces ouvrières-couturières, plusieurs habilleuses sont attachées au service des studios et participent également à cette phase de préparation des costumes, avant d'en assurer l'entretien durant le tournage. Les habilleuses, dont certaines sont exclusivement au service d'une vedette, sont chargées de s'assurer que les costumes sont prêts au moment du tournage, de les repasser, de les raccommoier en cas d'accident, mais également d'aider les comédiens à s'habiller et plus généralement à veiller à leur confort. Madame Roussin, habilleuse aux studios de Joinville précise dans ses attributions : « je ne m'occupe des figurants que si les costumes sont fournis par la maison ». Voici comment Jacqueline Lenoir décrit la figure maternante de l'habilleuse :

*Sa blouse blanche est couverte de mille aiguilles. Des fils de toutes couleurs sont dans ses poches, une paire de ciseaux pend à sa ceinture.
Elle soigne les robes des artistes, détache le complet du jeune premier, repasse le déshabillé de la vedette.
C'est elle qui sait que la poitrine de la vedette est énergiquement soutenue, l'âge du vieux jeune premier et le nom de l'amant de la Vamp.*

⁷⁶⁸ Archives de la fondation JSP, bordereau de production du film *Accusée levez-vous !* factures des 20 et 25 mars 1930.

⁷⁶⁹ Didy Gluntz, « Les petits métiers féminins au cinéma », Op.Cit.

*Détenrice des petits secrets, elle passe, une tasse de thé à la main pour le metteur en scène qui s'enroue, un magazine sous le bras pour distraire la vedette, et du chocolat dans les poches pour tout le monde...*⁷⁷⁰

Il est intéressant de noter que dans sa galerie de portraits consacrés aux « gens de cinémas » Jacqueline Lenoir évoque la figure de l'habilleuse, personnalité incontournable qui hante les plateaux, les loges et les ateliers du studio, alors qu'elle ne dit pas un mot du chef costumier qui brille par son absence aussi bien dans les studios que dans les archives ou au générique des films.

4.2.3 Une vie après le tournage

Une fois que le tournage est achevé, que les comédiens et figurants ont déserté les lieux et que les opérateurs, électriciens, maquilleurs et habilleuses travaillent déjà à une autre production, ou se retrouvent au chômage technique pour les moins chanceux, la production du film n'est pas pour autant achevée et quelques ouvriers et techniciens continuent, pendant plusieurs semaines, d'occuper les studios. Travaux de montage, de synchronisation ou de doublage pour les films tournés à l'étranger, mais également démontage des décors et entretien du matériel, il existe bel et bien une vie au studio, après le tournage.

- **Ingénieurs du son, musiciens et bruiteurs travaillent à la synchronisation.**

La généralisation du film sonore et parlant n'engendre pas seulement d'importants bouleversements dans l'architecture des studios et une évolution des pratiques au moment du tournage, elle implique également une phase de travail supplémentaire dans la post-production, afin d'assurer la continuité et l'homogénéité de la bande son du film. Si les premiers films parlants utilisent essentiellement le son en prise direct, obligeant les musiciens et bruiteurs à s'installer directement sur le plateau et à jouer au moment de la prise de vue, les travaux de synchronisation prennent rapidement de l'importance et sont effectués, dans les studios, après les prises de vues. L'enregistrement de la musique, mais également les ajouts sonores en tous genres (bruitages, commentaires en voix off ou

⁷⁷⁰ Jacqueline Lenoir, « Parlons un peu des gens du cinéma – L'habilleuse », *Cinéma*, n°291, 17 mai 1934, p.401.

dialogues postsynchronisés pour certaines scènes d'extérieurs) sont effectués à l'intérieur même des studios, dans l'auditorium lorsque le studio en possède un ou directement sur un plateau. A Joinville, les petits studios A et C sont prioritairement réservés aux travaux de synchronisation. Bien qu'il s'agisse d'une phase importante de la réalisation, elle n'implique qu'un personnel relativement réduit, souvent étranger au studio (notamment en ce qui concerne les musiciens). Une fois le tournage terminé, les films disparaissent en général de la rubrique « studios » de *La Cinématographie Française*, pour ne réapparaître que quelques semaines ou mois plus tard dans la rubrique « sorties en salles ». Lorsque la production est moins intense il arrive que soient mentionnées les phases de synchronisation ou de montage mais ces informations apparaissent de manière trop aléatoire pour pouvoir se faire une idée précise du temps généralement dévolu aux travaux de synchronisation. De plus, comme pour toutes les étapes de la réalisation, l'importance de cette phase de travail peut varier considérablement d'un film à l'autre. Dans les quelques contrats de location des studios Pathé dont nous disposons, et pour lesquels les conditions concernant les travaux de synchronisation sont spécifiées, on constate que le temps prévu n'excède pas une semaine. La direction des studios offre deux journées de location du matériel au producteur Romain Pinès pour les travaux de synchronisation du film *Une femme au volant* en 1933 (sans préciser les conditions au-delà de cette limite)⁷⁷¹ et trois journées à la société Belgatos en avril 1939, assorties de deux journées à demi-tarif⁷⁷². René Clair prévoit quant à lui sept journées de travail pour les travaux de synchronisation de son film *Quatorze juillet*, étalées sur quatre semaines. La synchronisation est donc effectuée en parallèle du montage.⁷⁷³ On manque également d'information concernant les conditions dans lesquelles s'effectue la synchronisation des films et notamment sur le personnel chargé de cette tâche délicate. Les studios les plus importants possèdent un département de la musique. Chez Tobis, c'est le « directeur de la musique », Joseph-Etienne Szyfer, qui est chargé de superviser tous les enregistrements musicaux effectués dans le studio. Mais qu'en est-il pour les dialogues et bruitages en postsynchronisation ? La tâche de l'ingénieur du son se prolonge-t-elle au-delà des prises de vues ? D'autres ingénieurs sont-ils chargés des prises de son additionnelles ? Jean Devaivre, ayant une formation de décorateur puis de monteur et quelques expériences comme assistant-réalisateur, indique au printemps 1936 : « je me remets au montage, aux synchronisations, aux doublages de films : italiens, anglais, américains, allemands », laissant

⁷⁷¹ Archives de la fondation JSP, HIST B 30 [146] – Films Romain Pinès. Contrat du 6 juillet 1933 pour la location des plateaux D et G de Joinville, pour le film *Une femme au volant* de Kurt Geron et Pierre Billon.

⁷⁷² Archives de la fondation JSP, HIST B 49 [?] – Production Belgatos. Contrat du 12 avril 1939.

⁷⁷³ Archives de la BNF, fonds René Clair, 4° COL 84 / RC 12 (014) (Plan de travail – *Quatorze Juillet*).

supposer qu'il supervisait ces travaux sur des films dont il n'avait pas suivi le tournage et sans avoir la moindre formation d'ingénieur du son⁷⁷⁴. Des assistants, monteurs ou ingénieurs du son sans expérience, ou bien des metteurs en scène n'ayant pas réussi à faire une carrière dans la réalisation trouvent parfois dans la sonorisation et le doublage de films un moyen de subvenir à leurs besoins. C'est le cas par exemple d'Eugène Deslaw qui, après avoir réalisé plusieurs courts-métrages expérimentaux, remarqués par les milieux avant-gardistes des années 1920, poursuit tant bien que mal une carrière d'assistant-réalisateur dans les 1930 tout en assurant le doublage d'un grand nombre de films étrangers, aussi bien pour des firmes américaines (notamment la RKO) que pour des sociétés de distribution ou de doublage françaises. Parmi les revendications du syndicat français des ingénieurs du son, celui-ci réclame que les producteurs et réalisateurs imposent « que ce soit le même ingénieur qui procède aux divers enregistrements en studio, en extérieurs, ainsi qu'aux diverses opérations si délicates de mélanges et de sonorisation musicales »⁷⁷⁵, laissant supposer que ce n'est pas toujours le cas, comme le confirment les expériences de Jean Devaivre et Eugène Deslaw.

Dans cette phase de la réalisation du film, intervient un personnage rarement associé au studio de cinéma : le bruiteur. Quelques documents mentionnent ce technicien chargé de simuler devant les micros, le son d'une sirène de paquebot, d'un train lancé à toute vitesse, d'une pluie d'orage ou du chant d'un oiseau. Un article de *l'Intransigeant* du mois de mai 1929 indique que lors des toutes premières projections de films sonores, le bruiteur accomplissait sa tâche en direct dans chaque salle de cinéma, dissimulé derrière un paravent. La journaliste précise qu'il dispose d'une « petite notice résumant le scénario, indiquant les endroits précis où il faudra « bruiteur ». [...] Quand X achève cette phrase... coup de révolver, accentué en donnant un coup de révolver à blanc »⁷⁷⁶. Cette survivance de l'époque du muet sera pourtant rapidement amenée à disparaître, le bruiteur intervenant désormais en studio, directement sur le plateau dans un premier temps, puis au moment de la postsynchronisation, aux côtés des musiciens de l'orchestre ensuite. Voici comment un article retraçant la carrière d'un musicien devenu bruiteur pour la radio puis pour le cinéma, décrit sa situation au début du parlant :

⁷⁷⁴ Jean Devaivre, *Op.Cit.*, p.37

⁷⁷⁵ « Fédération nationale des syndicats d'artisans français du film- compte rendu d'activité des sections », supplément de *La Cinématographie Française*, n°842-843, 22-29 décembre 1934.

⁷⁷⁶ Le bruiteur, dissimulé derrière un paravent est muni d'un phonographe à deux plateaux et d'une collection de disques de bruits, ainsi que de quelques accessoires. Odette Marjorie, « L'art du bruit. L'homme qui fait le tonnerre. Au cinéma, derrière le paravent du bruiteur », *l'intransigeant*, n°18 120, 31 mai 1929, pp. 1-2.

D'un studio à l'autre, il promenait son brillant savoir. Certains sont spécialisés : bruiteurs à main ou bruiteurs à bouche. Lui savait tout, pouvait tout. A côté de l'appareil de prise de vues, près du micro enregistreur, il imitait à la fois le paquebot en train d'appareiller, la pluie tenace, l'avion qui vrombit, le chien, le cheval, le veau séparé de sa mère et tous les oiseaux de la forêt⁷⁷⁷.

Cette présence des bruiteurs au moment de la prise de vues est d'ailleurs confirmée par un dessin humoristique, publié en septembre 1930 dans *La Cinématographie Française*, censé dénoncer le caractère pléthorique des équipes de tournage, et le désœuvrement apparent de certains ouvriers et techniciens. Sur ce dessin, intitulé *Au studio*, on voit un personnage attendant, assis sur une caisse en bois, installé sur le plateau mais dissimulé derrière un élément du décor, portant entre les mains un pistolet à bouchon. Un visiteur demande à un membre de l'équipe : « - Qu'est ce qu'il fait ce type là ? » réponse de l'interlocuteur : « - C'est lui qui dans les scènes d'orgie, imite le bruit des bouteilles de champagne qu'on débouche ! »⁷⁷⁸. Les progrès rapides des techniques de mixage et de synchronisation limitent progressivement cette pratique et le bruiteur intervient désormais après le tournage au moment de l'enregistrement de la musique. En janvier 1931, le comité de production de la GFFA s'interroge sur la possibilité de postsynchroniser les bruits pour le court-métrage de Pierre Billon, *Route Nationale n°13*.

Afin de nous maintenir dans les limites étroites du devis, et éviter l'utilisation d'un camion sonore, il a été prévu qu'un certain nombre de scènes seraient tournées en muet et sonorisées après coup. Le dialogue sera enregistré au studio au cours des trois journées pendant lesquelles il a été prévu d'utiliser la cabine de son. L'enregistrement des bruits sera fait ultérieurement à l'auditorium. De l'avis des techniciens du son, cette méthode de travail est parfaitement réalisable⁷⁷⁹.

Evincé des plateaux, le bruiteur est surtout progressivement remplacé par les « disques bruiteurs », dont l'usage se diffuse rapidement. Dès le mois d'octobre 1930, dans un article intitulé « Le collectionneur de baisers et de bruits », *Pour Vous* évoque les initiatives de Maurice Poggi (acteur et réalisateur de quelques courts-métrages dans les années 1910) qui, avec l'arrivée du film parlant, a commencé à « chercher et à rapporter des sons » et de Jacques Lefort, (ingénieur du son) qui s'attèle à la création d'un « répertoire des sons pour

⁷⁷⁷ Maggie Guiral, « Les bruiteurs », [titre non indiqué], 9 février 1938. Article consulté aux archives de la BNF, collection Rondel, RK 817, personnel technique.

⁷⁷⁸ *La Cinématographie Française*, n°621, 27 septembre 1930, p.40.

⁷⁷⁹ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Germaine Dulac, 280 B 17, compte rendu de la réunion du comité de production de la GFFA du 26 janvier 1931.

le cinéma »⁷⁸⁰. Dans le même ordre d'idées, M. Bonneau, directeur technique des studios Gaumont des Buttes Chaumont, suggère au comité de production de la GFFA, en janvier 1931, de « créer une bibliothèque de bruits standards et signale qu'il existe une collection de disques bruiteurs »⁷⁸¹. Si l'on en croit les souvenirs de Régy déjà évoqués, c'est bien souvent l'ingénieur du son lui-même qui s'improvise bruiteur et peut collectionner les sons les plus insolites.

Je suis un collectionneur d'envergure. Sur mes étagères, qui s'agrandissent sans cesse, j'accumule des métrages, plus ou moins importants, de tous les bruits possibles et imaginables, que j'enregistre à mes moments perdus.

Tout cela est classé, étiqueté avec soin, prêt à servir. J'ai même établi un catalogue de bruits, où tous les boucans du monde se trouvent rangés par ordre alphabétique [...].

*Je tiens à la disposition des usagés [...] tous les bruits dont on peu avoir besoin pour donner plus de vigueur à un film, pour ajouter des effets en surimpression, voire même, pour remplacer tout bonnement le son mal pris au cours d'une réalisation extérieure*⁷⁸².

En 1938, l'article déjà cité de Maggie Guiral sur les bruiteurs, constate que « les progrès de la machine réduisent de plus en plus les cas où l'on doit employer les bruiteurs vivants. Dans les studios de TSF surtout, mieux équipés que les studios de cinéma pour utiliser la mécanique, les disques de bruitage ont remplacé le spécialiste »⁷⁸³.

Il convient de noter que les travaux de synchronisation ne sont pas toujours effectués dans le studio dans lequel le film a été tourné. C'est notamment le cas durant les années 1929-1930, période pendant laquelle de nombreux studios ne sont pas encore équipés pour effectuer les travaux de sonorisation. *Quand nous étions deux* de Léonce Perret, film produit par la société Aubert Franco-Film et tourné en septembre 1929 dans les studios muets de la Victorine, est sonorisé en janvier 1930 chez Tobis à Epinay-sur-Seine. *Prix de Beauté*, tourné en grande partie dans les studios de Joinville entre septembre et novembre 1929 est également sonorisé chez Tobis, en quatre versions (français, allemand, anglais et italien) durant tout le mois de février 1930, tout comme *Le collier de la Reine* de Tony Lekain et Gaston Ravel tourné rue Francœur. Premiers équipés pour le parlant, dotés d'un matériel de qualité et de techniciens talentueux, les studios Tobis ont rapidement attiré de

⁷⁸⁰ Boisvyon, « Le collectionneur de baisers et de bruits », *Pour Vous*, n°98, 2 octobre 1930, p.4.

⁷⁸¹ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Germaine Dulac, 280 B 17, compte rendu de la réunion du comité de production de la GFFA du 26 janvier 1931.

⁷⁸² Régy, « A l'écoute ! Souvenirs d'un ingénieur du son », *Pour Vous*, n°437, 1^{er} avril 1937, p.4.

⁷⁸³ Maggie Guiral, « Les bruiteurs », *Op.Cit.*

nombreuses productions, de longs ou courts-métrages, documentaires ou de fiction, tournés dans un autre studio ou en extérieurs. Pour l'année 1930, on compte une dizaine de films accueillis dans les studios de la rue du Mont, uniquement dans leur phase finale de sonorisation et synchronisation. Au-delà des longs-métrages de fiction, de très nombreux films de première partie (documentaires ou fiction) font également appel aux services de synchronisation des studios. En décembre 1930, *La Cinématographie Française* annonce la sonorisation aux Buttes Chaumont de cinq documentaires : un documentaire ethnographique d'Alfred Chaumel sur la maladie du sommeil au Cameroun, un documentaire scientifique de Jean Painlevé sur les caprelles⁷⁸⁴, deux documentaires sur la fabrication des meubles et de la bière et un documentaire sur le Pays Basque, pour lequel le maire de Biarritz est venu enregistrer une allocution rue de la Villette⁷⁸⁵. Mais les studios sont également sollicités pour sonoriser des films muets, tournés quelques mois, voire quelques années plus tôt. *Le miracle des Loups* grand succès de Raymond Bernard en 1924, est sonorisé chez Gaumont en octobre puis chez Tobis en novembre 1930. De la même manière, *La princesse du caviar* film réalisé par Carl Lamac avec son épouse Anny Ondra à Berlin en 1929 est sonorisé en août 1930 dans le petit studio de la rue Forest, près de la place de Clichy. Durant cette période d'aménagement des plateaux et de transition entre muet et parlant, les films voyagent beaucoup d'un studio à l'autre. Le film de Marie-Louise Iribé et Pierre Lestringuez, *Le roi des Aulnes*, s'installe dans plusieurs studios, au gré des besoins techniques et de la disponibilité des différentes structures. Les premiers intérieurs sont tournés début avril 1930, chez Tobis pour les scènes parlantes et à Joinville pour une scène subaquatique tournée dans la grande piscine du studio D ; l'équipe part ensuite tourner les extérieurs en Sologne, dans les Vosges et dans la Forêt Noire durant le mois de mai, avant de revenir à Paris, mais cette fois chez Gaumont pour tourner des scènes de surimpression à partir de la mi-juin ; enfin le film est sonorisé et monté chez Tobis entre les mois de juillet et novembre 1930, pour ne sortir sur les écrans que le 27 février 1931. Certains films tournés tardivement dans une version muette et ayant, de ce fait, été quelque peu boudés par les exploitants et le public, sont parfois sonorisés plusieurs mois, voire plus d'un an après, dans un autre studio. *Le petit chaperon rouge* d'Alberto Cavalcanti - avec Catherine Hessling et Jean Renoir, - après avoir été tourné dans une version muette durant l'été 1929 dans les studios de Billancourt, est sonorisé en décembre 1931 dans les

⁷⁸⁴ Les caprelles sont des petits crustacés marins de quelques millimètres vivant dans les algues et observées dans le film au microscope.

⁷⁸⁵ « Studios », *La Cinématographie Française*, n°663, 20 décembre 1930, p.14.

studios Tobis d'Épinay-sur-Seine⁷⁸⁶. Les travaux de sonorisation et de synchronisation sont bien à l'origine d'une activité relativement importante dans les studios français mais qui reste très difficile à mesurer. Très peu de sources mentionnent cette étape de la réalisation et la presse elle-même semble utiliser les informations relatives aux travaux de synchronisation essentiellement pour remplir les colonnes de la rubrique « studios » en cas de faible activité sur le front des tournages, qui restent de loin les plus commentés et documentés. On apprend incidemment dans *La Cinématographie Française* du 15 octobre 1932 que « À l'auditorium Eclair, tous les lundis, se font les raccords de sonorisation ou les orchestrations pour les commentaires de L'Eclair Journal et de France Actualités, dirigés le premier par M. Jacques Berr, le second par Mme Germaine Dulac »⁷⁸⁷. Il s'agit de la seule mention explicite concernant les travaux de sonorisation et de synchronisation des actualités cinématographiques produites chaque semaine pour être diffusées en première partie de programme. Comment expliquer que la GFFA, co-fondatrice de France-Actualité, n'accueille pas dans ses propres studios la sonorisation de ses journaux ? Par ailleurs qu'en est-il des travaux de post-production du *Pathé-Journal* relancé en version sonore par Bernard Natan dès 1929 et des *Actualités Féminines*, produites à partir de 1932 ? Le service des actualités (installé au rez-de-chaussée du 6, rue Francœur) dispose-t-il d'un local d'enregistrement propre ou bien utilise-t-il les plateaux situés aux étages supérieurs ? Aucune information ne filtre à ce sujet, ni dans la presse, ni dans les archives Pathé auxquelles j'ai eu accès.

• Travaux de doublage et studios spécialisés.

A partir de la fin de l'année 1932, une nouvelle pratique liée à la diffusion du film sonore se développe et offre aux studios un nouveau champ d'activité, il s'agit du doublage en langue française de films étrangers. Après « deux années d'euphorie » (1931-1932) pour reprendre l'expression de Jacques Choukroun, la production de films français commence à diminuer en 1933 avec 143 films (contre 157 l'année précédente) et cette baisse continue jusqu'en 1935-1936 pour se stabiliser ensuite autour de 115 films par an⁷⁸⁸. Cette baisse de la production s'accompagne d'une relance des importations, majoritairement en provenance des États-Unis, une large part de ces films étrangers étant doublés dans les studios français. Jacques Choukroun établit à 143 le nombre de films doublés diffusés en France en 1933, chiffre qui monte à 151 pour l'année 1934 et 251 en 1935. Cette augmentation

⁷⁸⁶ La version muette est sortie le 14 août 1930 et la version sonorisée le 14 décembre 1931.

⁷⁸⁷ Lucie Derain, « Studios », *La Cinématographie Française*, n°728, 15 octobre 1932, p.22.

⁷⁸⁸ Jacques Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français*, *Op.Cit.*, pp.187-188.

considérable de films doublés (même si l'on ne peut exclure qu'une partie d'entre eux soient directement doublés dans leur pays d'origine), représente indéniablement une source importante d'activité pour les studios français. En 1931, la notion de doublage, alors appelé *Dubbing*, commence à faire son apparition dans la presse et, dans son bilan annuel de la production pour 1931, *La Cinématographie Française* comptabilise treize films doublés présents sur le marché français dont deux par la Paramount⁷⁸⁹, deux par la MGM⁷⁹⁰, deux par la société Vandal et Delac⁷⁹¹, un par la Warner Bross⁷⁹², un par la Tobis⁷⁹³, un par les Exclusivités Artistiques⁷⁹⁴, un par Félix Méric⁷⁹⁵, un par la Fox⁷⁹⁶, un par la Columbia⁷⁹⁷ et un par les Exclusivités Européennes⁷⁹⁸. Sans que cela soit précisé, il semble probable que, mis à part le film de Walter Ruttmann dont le doublage est réalisé dans les studios Tobis d'Épinay-sur-Seine en septembre-octobre 1931, les doublages de ces films aient été réalisés dans leur pays d'origine. Ces premières expériences de doublage, encore peu nombreuses, attirent néanmoins l'attention de Marcel Colin-Reval qui indique dans son analyse de l'état du marché français du film en décembre 1931 :

*Il est à prévoir qu'en 1932, la MGM, de même que d'autres firmes américaines, rompront complètement leurs relations avec nos metteurs en scène et nos artistes pour ne réaliser que des dubbing*⁷⁹⁹.

Sans que ces prédictions ne soient totalement réalisées (trois versions françaises sont encore tournées à Hollywood en 1932, dont une produite par la MGM⁸⁰⁰), en 1932, le mouvement s'accélère considérablement et *La Cinématographie Française* commence à comptabiliser les « films étrangers doublés en français » dans ses bilans de production. A la fin de l'année 1932, elle compte 67 films doublés en français, dont 25 entre janvier et juin, puis 27 durant les mois de juillet à septembre inclus, et quinze dans les trois derniers mois

⁷⁸⁹ *Morocco* (*Cœurs brûlés*) de Joseph Von Sternberg et *Derelict* (*Désespérés*) de Rowland V. Lee

⁷⁹⁰ *Dance, fools, Dance* (*La Pente*) de Harry Beaumont et *Trader Horn* de W.S. Van Dyke

⁷⁹¹ *Die Singende stadt* (*La ville qui chante*) film allemand de Carmine Gallone et *Afrique vous parle*, film documentaire non identifié produit par la Columbia.

⁷⁹² *L'Afrique indomptée*, documentaire réalisé par W. Earle Frank.

⁷⁹³ *In der Nacht* (*L'ennemi dans le sang*) film germano-suisse de Walter Ruttmann.

⁷⁹⁴ *The great Gabbo* (*Gabbo le ventriloque*) film américain produit et réalisé par James Cruze avec Erich von Stroheim.

⁷⁹⁵ *Ekaluk* film danois non identifié

⁷⁹⁶ *The man who came back* (*Hors du gouffre*) de Raoul Walsh, produit par la Fox.

⁷⁹⁷ *Dirigible* (*Le dirigeable*) de Frank Capra produit par la Columbia.

⁷⁹⁸ *Im Kampf mit der Unterwelt* (*Le secret des cinq clés*) film allemand produit et réalisé par Carlo Aldini.

⁷⁹⁹ Marcel Colin-Reval, « 203 films parlants français dont 128 d'origine française ont été réalisés en 1931 », *La Cinématographie Française*, n°686, 26 décembre 1931, p.41.

⁸⁰⁰ *Le plombier amoureux* de Claude Antant-Lara (MGM), *Une heure près de toi* d'Ernst Lubitsch (Paramount), *Le bluffeur* André Luguet et Henry Blake (Warner Bross). Par ailleurs neuf autres versions françaises tournées à Hollywood sortent sur les écrans français en 1932 (dont quatre productions MGM), mais ces neuf films ont été tournés avant la fin de l'année 1931. Informations tirées de la filmographie établie en annexe de son ouvrage sur les versions françaises tournées à Hollywood par Martin Barnier, *Des films français made in Hollywood, Les versions multiples 1929-1935*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2004, pp.215 & sq.

de l'année⁸⁰¹. Au moment de son apparition, le doublage semble perçu comme un moyen positif de diffuser les films français à l'étranger et non comme une menace pour la production française. Dans son bilan de décembre 1931, Marcel Colin-Reval qui énumère les mesures à prendre afin de faire des économies et de développer le marché du film français mise donc sur l'utilisation du doublage :

*Enfin, il faut hâter l'emploi du dubbing, tel qu'il est pratiqué dans le film MGM La Pente, pour éditer notamment des films parlants espagnols, polonais, turcs, roumain ou tchécoslovaques*⁸⁰².

Dix huit mois plus tard, Lucie Derain titre sur deux pages : « La production française se reprend : pour 1933 on prévoit 125 films français et plus de 100 films doublés »⁸⁰³, laissant sous entendre que les travaux de doublage en français de films étrangers contribuent à la vitalité du cinéma français. Ces deux interventions laissent par ailleurs supposer que le doublage serait systématiquement effectué en France, que ce soit pour doubler des films français destinés à l'exportation ou pour doubler des films étrangers arrivant sur le marché français. Qu'en est-il réellement ? Et quels sont les studios qui bénéficient de cette nouvelle activité en plein développement ? Une fois encore, les informations sur cette question sont assez lacunaires et aucun recensement systématique des films doublés, semaine après semaine, n'est établi, pas même dans *La Cinématographie Française*. Même Pierre Autré, observateur pointilleux de l'activité des studios français, élude la question des doublages dans son « tableau de travail des studios de France en 1934 », malgré l'existence de 151 films doublés en français durant cette année⁸⁰⁴.

Dans un premier temps, les doublages sont effectués dans les studios traditionnels de prise de vues, puis, face à des besoins sans cesse croissants, les premiers studios réservés aux travaux de doublage et de synchronisation font leur apparition, tandis que quelques petits studios, peu actifs sur le plan des tournages, se spécialisent dans cette voie⁸⁰⁵. C'est durant l'année 1932 que *La Cinématographie Française* commence à mentionner dans sa rubrique « studios », les premiers doublages de films étrangers à Saint-Maurice, Billancourt,

⁸⁰¹ Lucie Derain, « Cette année, plus de deux cents films parlants français », *La Cinématographie Française*, n°712, 25 juin 1932, p.48, Lucie Derain, « Pour 1932, on comptera 239 films parlants français », *La Cinématographie Française*, n°725, 24 septembre 1932, p.50 et Lucie Derain « 176 films parlants français ont été réalisés en 1932 dans les studios de France », *La Cinématographie Française*, n°738, 24 décembre 1932, p.60

⁸⁰² Idem, p.43.

⁸⁰³ Lucie Derain, « La production française se reprend : pour 1933 on prévoit 125 films français et plus de 100 films doublés », *La Cinématographie Française*, n°764, 24 juin 1933, pp.44-45.

⁸⁰⁴ Pierre Autré, « tableau de travail des studios de France en 1934 », *La Cinématographie Française*, n°842-843, 22-29 décembre 1934, p.157.

⁸⁰⁵ Voir la carte des studios spécialisés en annexe, n°17.

Courbevoie et Epinay-sur-Seine, chez Eclair. Les titres des films sont rarement précisés et les informations sont incomplètes, mais l'on commence à deviner en filigrane la mise en place de nouvelles pratiques de doublage dans les studios français. Dès le début de l'année, un film allemand et plusieurs films américains sont doublés dans les studios de Jacques Haïk par la société Synchronciné. En mai 1932, la MGM procède à des essais dans les studios Braunberger-Richebé de Billancourt⁸⁰⁶ avant d'y faire doubler *Rasputin and the Empress* de Richard Boleslawski. Le 28 mai, *La Cinématographie Française* annonce quatre films américains en cours de doublage dans les studios français (sans préciser lesquels)⁸⁰⁷ et en août, la société Française de Rythmographie conclut un accord avec les studios Eclair d'Epinay-sur-Seine afin d'y réaliser tous ses travaux de doublage⁸⁰⁸. Au même moment, la société des films sonores Tobis fait installer dans ses studios d'Epinay-sur-Seine, un nouveau système de doublage, le procédé dit, Topoly. Dans la première quinzaine du mois d'août des essais de voix sont effectués avant de doubler une production allemande, *Der Schlemihl* de Max Nossek avec ce nouveau procédé. A partir de l'automne 1932, la pratique du doublage commence à toucher de nombreux studios, et des sociétés indépendantes, spécialisées dans les travaux de synchronisation et de doublage connaissent un nouvel essor comme Les Ateliers Techniques de Production, la Société Française de Rythmographie, la Société Industrielle de Sonorisation, la Société Parisienne de Sonorisation, les Doublages Artistiques Français ou les Enregistrements Français Salabert. *L'annuaire général de la cinématographie*, qui ne répertoriait que six établissements dans sa rubrique « Auditorium – synchronisation – sonorisation » dans l'édition 1932-1933⁸⁰⁹ en compte pas moins de 42 dans l'édition de 1937⁸¹⁰. Certaines d'entre elles passent des contrats avec des studios existants, c'est le cas notamment de la Société Française de Rythmographie avec les studios Eclair d'Epinay ou des Ateliers Techniques de Production avec les studios Jacques Haïk de Courbevoie, tandis que d'autres possèdent leurs propres infrastructures comme la Société Industrielle de Sonorisation qui s'installe avenue de la porte de Champerret, la société Melodium qui ouvre un petit studio rue Lecourbe, des Etablissements William de Lane installés rue de la convention dans le XV^{ème} arrondissement et surtout la société de Francis Salabert, déjà réputée dans l'édition musicale, dont le studio de doublage ouvre ses portes à l'automne 1932 rue de Gentilly à Montrouge. On retrouve

⁸⁰⁶ Lucie Derain « Studios », *La Cinématographie Française*, n°705, 7 mai 1932, p.26.

⁸⁰⁷ Tableau récapitulatif « Dans les studios », *La Cinématographie Française*, n°708, 28 mai 1932, p.21.

⁸⁰⁸ Louis Saurel, « Studios », *La Cinématographie Française*, n°720, 20 août 1932, p.10.

⁸⁰⁹ *Annuaire général de la cinématographie française et des industries qui s'y rattachent (1932-1933)*, Paris [sans éditeur spécifié], 1932 p.612. Cette édition a été imprimée au début de l'année 1932, par conséquent, les nouvelles sociétés de doublage n'y figurent pas.

⁸¹⁰ *Annuaire général de la cinématographie française et des industries qui s'y rattachent (1937)*, Paris, Edition et publications cinématographiques, 1937 p.54.

la même disparité dans l'importance et la qualité des installations que dans le domaine des studios de prise de vues et certaines microstructures ne doublent qu'un à deux films par an tandis que les studios Salabert de Montrouge, qui possèdent deux auditoriums, plusieurs salles de montage et de projection, une bibliothèque de disques bruiteurs, un grand piano de concert et un « orgue de cinéma »⁸¹¹, semblent fonctionner en continu, si l'on en croit les informations publiées dans *La Cinématographie Française*⁸¹². Entre janvier et septembre 1933, ce ne sont pas moins de trente films qui sont doublés dans ces studios⁸¹³. Sans passer par ces petites sociétés indépendantes françaises, certaines grandes firmes américaines installent à Paris leurs propres studios de doublage. C'est le cas de la Fox, dont les studios de Saint-Ouen, dirigés par M. Piperno, sont inaugurés en février 1934⁸¹⁴ et de la MGM qui après avoir doublé ses premiers films à Billancourt, s'installe dans un petit auditorium rue Condorcet. Cette situation n'est d'ailleurs pas spécifique à la France et des petits studios de doublage sont mis en place en Italie par la MGM, la Paramount, la Fox et la Warner, des équipes italiennes étant constituées pour diriger les prises de son et le mixage⁸¹⁵. Si les studios de Montrouge, de la porte de Champerret ou de la rue Lecourbe doublent des films en provenance de tous pays et de tous producteurs, ceux de Saint-Ouen et de la rue Condorcet se consacrent exclusivement au doublage des films produits par la Fox et la MGM. Les productions des autres Majors américaines (Columbia, Universal, Warner Bros, RKO et Artistes Associés) sont doublées dans les studios de prise de vues ayant fait leurs preuves, tandis que Paramount double naturellement ses productions dans ses studios de Saint-Maurice. C'est véritablement à partir des années 1934-1935 que le mouvement s'intensifie et que les travaux de doublage viennent apporter un complément d'activité appréciable dans des studios qui commencent à être touchés par la crise de la production française. Les studios de Billancourt, qui avaient effectué le doublage d'environ cinq films par an entre 1932 et 1935, en doublent une dizaine par an durant les années 1936 à 1938, dont une majorité pour la Warner Bros⁸¹⁶. Chez Tobis on observe une courbe inverse, les années 1933 à 1935 étant les plus productives (une dizaine de doublages par an pour la

⁸¹¹ Présenté comme le « seul modèle du genre en Europe », l'orgue des studios de Montrouge possède sept séries de jeux qui lui permettent de reproduire le son des bois, cuivres, cordes, percussions, etc... et de « remplacer un grand orchestre symphonique ». « Nouveaux studios Parisiens : les studios Salabert de Montrouge », *La Cinématographie Française*, n°738, 24 décembre 1932, p.184.

⁸¹² « Les studios de France », *La Cinématographie Française*, n°791, 30 décembre 1933, p.115.

⁸¹³ « Studios », *La Cinématographie Française*, n°774, 2 septembre 1933, p.21.

⁸¹⁴ Pierre Autré, « Les studios de synchronisation de la Fox Film, ouverts depuis trois semaines, sont en pleine activité », *La Cinématographie Française*, n°800, 3 mars 1934, p.18.

⁸¹⁵ Mario Quagnolo, *La parola ripudiata. L'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*, Gemonia: La Cineteca del Friuli, 1986.

⁸¹⁶ Il s'agit une fois encore de chiffres approximatifs tirés du dépouillement de *La Cinématographie Française* et probablement inférieurs à la réalité. Ils montrent néanmoins que cette activité est en forte augmentation dans la deuxième moitié de la décennie.

Fox, la RKO ou la Warner mais également pour quelques films allemands, tchèques ou suédois) avant que le studio n'abandonne toute activité de doublage, du moins d'après les données recensées dans la presse. Étrangement aucun doublage n'est signalé chez Pathé durant cette période et seule une ligne dans le tableau d'activité des studios publié dans *La Cinématographie Française* du 30 décembre 1933 indiquant : « films doublés : *King Kong*, etc... », laisse deviner une activité de doublage, au moins pour quelques titres. Il faut enfin signaler le cas des petits studios de prise de vues qui trouvent dans le doublage une source d'activité appréciable. En 1933, le petit studio Apollo réalise par exemple un long-métrage (*La rue sans nom* de Pierre Chenal), trois courts-métrages et trois doublages (deux films allemands et un film britannique). A partir de 1936, le petit studio de Gaston Roudès de Neuilly⁸¹⁷ rouvre ses portes sous l'impulsion de la société Radio-Cinéma et se spécialise dans les travaux de doublage et de synchronisation, tout en maintenant une petite activité de tournages. En juin 1935, la société Radio-Cinéma signe un accord avec la RKO pour le doublage en français des films tout d'abord diffusés en version originale⁸¹⁸. Après avoir effectué les premiers travaux de doublage dans divers studios, la société Radio-Cinéma s'installe définitivement dans les studios de la porte des Ternes. En 1936, année de leur réouverture, seuls deux courts-métrages y sont tournés (*Mais ne te promène donc pas toute nue* de Léo Joannon et *Faites comme chez moi* de Pierre Lafond, tous les deux produits par la société Radio-Cinéma), tandis que cinq longs-métrages français y sont synchronisés et trois films étrangers doublés⁸¹⁹. L'année suivante, le nombre de tournage est en augmentation (six longs-métrages y sont partiellement ou entièrement réalisés ainsi que cinq courts-métrages), tout comme celui des synchronisations (sept documentaires tournés en extérieurs ou longs-métrages réalisés dans d'autres studios) et des doublages (dix films y sont doublés dont sept films américains, un film italien, un film soviétique et un film britannique). Les travaux de post-production constituent donc la principale activité de ce petit studio qui trouve avec la pratique du doublage un moyen de poursuivre une activité relativement importante comparée à sa situation au début de la décennie.

On ne peut toutefois pas comparer, en termes de niveau d'activité pour un studio, le tournage d'un long ou même d'un court-métrage et le doublage d'un film étranger. Malgré

⁸¹⁷ Ce studio situé au 3bis, av. Victor Hugo à Neuilly (puis 3, Bd. d'Aurelle de Paladines suite à une modification de la limite administrative entre Paris et Neuilly-sur-Seine) a été exploité par la société Nord Film durant les années 1930 et 1931 puis a cessé toute activité entre la fin de l'année 1931 et le début de l'année 1936, avant d'être repris par la société Radio-Cinéma qui l'exploite jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Il est communément désigné dans la presse comme studio de la porte des Ternes.

⁸¹⁸ « RKO Radio Pictures », *La Cinématographie Française*, n°869, 29 juin 1935, p.104.

⁸¹⁹ Une production allemande Bavaria Film / Ondra-Lamac Films (*Soir de Carnaval* de Karl Lamac), une production RKO (*Mary of Scotland* de John Ford) et une production Franco-London Film (un documentaire britannique sur le temps d'Ankor).

les essais de voix, les séances d'enregistrement et les travaux de mixage, le doublage d'un film ne représente que quelques journées de travail, au maximum trois ou quatre semaines, et ne concerne qu'une toute petite catégorie des travailleurs du film, les équipes de décoration (de loin les plus nombreuses) d'électriciens et de machinistes en étant totalement exclues. Cette situation est d'ailleurs soulignée dans les conclusions d'un rapport rédigé conjointement par la Fédération Nationale du spectacle et le Syndicat Général du cinéma⁸²⁰ sur l'état du cinéma français :

*Un film doublé fait travailler environ quinze personnes pendant quinze jours. Un film courant en fait travailler plusieurs centaines pendant plusieurs semaines*⁸²¹

Ce manque à gagner n'a d'ailleurs pas échappé à l'Union des Artistes, qui dès le mois de mars 1932 s'inquiète du fait que « chaque film étranger postsynchronisé représente pour tous les travailleurs du film une raison de plus d'être inemployés et aggrave ainsi dangereusement l'état de chômage où ils se débattent »⁸²² et préconise un contingentement des films doublés. Trois ans plus tard, leur nombre n'a cessé d'augmenter et la FNS réclame toujours la « limitation des films doublés dont l'exploitation constitue [...] un véritable dumping » et l'établissement d'une « licence de doublage, dont le coût par mètre de film doublé portera le prix de revient de ces films approximativement au même prix que celui des films de la production courante (environ 100 frs par mètre taxé) »⁸²³.

Bien que leur nombre exact et leur répartition soient difficiles à établir, les doublages constituent indéniablement une activité d'appoint pour de nombreux studios français dans la deuxième moitié de la décennie, et l'organisation des équipes de doublage mériterait certainement une étude approfondie.

• Travaux de montage.

Tout comme l'ingénieur du son ou le costumier, le monteur (ou très souvent, la monteuse) peine à se faire une place au sein des métiers qualifiés et reconnus de la production cinématographique. Avec l'arrivée du parlant, il prend pourtant une place prépondérante

⁸²⁰ Futur SGTIF (Syndicat Général des Travailleurs de l'Industrie du Film)

⁸²¹ Reproduction des conclusions d'un rapport adressé par la FNS et le Syndicat Général du Cinéma au Conseil National Economique lors de la séance du 11 juillet 1935, rapport lui-même paru dans *Comœdia* du 16 juillet 1935, *Le Spectacle*, n°111, juillet 1935, p.3.

⁸²² Reproduction dans *La Cinématographie Française* d'un texte publié dans le *Bulletin de l'Union des Artistes* par ses délégués Jean Toulout et Philippe Heriat sous le titre : « L'Union des artistes contre le doublage », *La Cinématographie Française*, n°696, 5 mars 1932, p.27.

⁸²³ *Idem*.

dans cette étape décisive de la réalisation, autrefois largement dévolue au seul metteur en scène. Il ne convient pas ici de retracer l'histoire du montage et les liens, parfois orageux, parfois complices, qui unissent les metteurs en scène à leur monteur/euse, mais bien d'essayer une fois encore de comprendre comment cette phase du travail s'intègre dans l'activité des studios⁸²⁴.

Dans la première moitié de la décennie, bien que la complexité technique grandissante du montage (liée à l'arrivée du film parlant) ait rendu la présence de monteurs ou de monteuses professionnels de plus en plus indispensable, ils restent encore souvent confinés à un rôle d'exécutants et la plupart des réalisateurs continuent de diriger personnellement les travaux de montage. La presse annonce d'ailleurs systématiquement cette phase de travail selon la formule consacrée : « tel réalisateur travaille actuellement au montage de son film », y compris dans les rares cas où le nom du monteur ou de la monteuse est connu et cité dans la fiche technique du film. Tout comme pour les ingénieurs du son, c'est donc l'anonymat qui prévaut et mises à part quelques exceptions comme Louis Chavance, André Versein, Jean Feyte, Marthe Poncin, Marguerite Baugé ou Jean Dessagneaux, peu de noms de monteurs ou monteuses apparaissent au générique des films durant ces années 1929-1933. En décembre 1934, le tout jeune Syndicat des Monteurs Français de Films (affilié à la FNSAFF) compte seulement 17 adhérents, contre 33 pour la section des ingénieurs du son, 36 pour les décorateurs et 95 pour la section des chefs opérateurs⁸²⁵ ! Dans ces circonstances, il est rare que le travail de montage commence avant la fin du tournage, le réalisateur étant souvent réticent à l'idée de déléguer cette phase délicate de la réalisation à un technicien qu'il considère trop souvent comme un simple exécutant. Il arrive cependant fréquemment que quelques raccords, voire quelques scènes, soient tournés après un premier montage grossier du film, qui met en évidence des manques criants. Il est difficile sur la base des informations diffusées dans la presse corporative de se faire une idée du temps de montage nécessaire, d'autant plus que cette étape de la réalisation diffère beaucoup en fonction de la longueur du film, mais également des exigences de la mise en scène, et des habitudes de travail des réalisateurs. Dans son planning de production idéal, le Service Artistiques de la GFFA indique « qu'après les prises

⁸²⁴ Sur cette question de la naissance du métier de monteur et sur la distinction entre colleur et monteur, on se rapportera à l'article de Sébastien Denis, « À la recherche du monteur. La lente émergence d'un métier (France 1895-1935) », *1895*, n°65, Paris, AFRHC, hiver 2011, pp. 55 & sq.

⁸²⁵ Bulletin de la Fédération Nationale des Syndicats d'Artisans Français du Film joint à *La Cinématographie Française*, n°842-843, 22-29 décembre 1934.

de vues, une période de trois semaines doit être prévue pour le montage du film »⁸²⁶. Une fois encore, il s'agit d'une durée assez arbitraire et l'on constate que bien des films nécessitent un temps de montage plus important. Pour son film *Quatorze juillet*, René Clair prévoit sept semaines pour le travail de montage, dans lequel il inclut le montage du positif et du négatif, les travaux de sonorisation et toutes les finitions (dépolissage, mixage, cirage de la copie)⁸²⁷. Le montage se termine le 26 décembre 1932 et il faut encore attendre près de trois semaines avant que le film ne sorte sur les écrans parisiens le 13 janvier 1933. Cette durée de deux mois entre la fin du tournage et la sortie en salle n'a rien d'excessif, il s'agit même d'une durée relativement courte au regard de l'ensemble de la production. Si certains films peuvent battre des records de vitesse, comme *Je te confie ma femme* de René Guissart sorti en salles moins de trois semaines après que le dernier tour de manivelle ait été donné ou *On Purge Bébé* de Renoir qui aurait été tourné en 10 jours et monté en une semaine, la plupart des productions ne sortent en moyenne que deux ou trois mois après la fin du tournage. Certaines grosses productions peuvent même nécessiter un travail de post-production encore plus long ; c'est le cas notamment de *L'Aiglon* de Tourjansky (sorti 6 mois après la fin du tournage), *La fin du monde* d'Abel Gance (7 mois) ou *Les Misérables* de Raymond Bernard (7 mois et demi). Le temps écoulé entre la fin du tournage et la sortie en salle n'est pas exclusivement dédié au montage, les délais de diffusion pouvant être également liés aux négociations entre producteur et distributeur.

En règle générale, le montage s'effectue dans le studio dans lequel le film a été tourné, la direction mettant à disposition du réalisateur une salle de montage, une ou deux ouvrières, une salle de projection et un projectionniste. Dans le cas des studios Pathé, le montage s'effectue parfois dans l'usine voisine, à proximité des laboratoires de développement et de tirage. Le contrat de location des studios à la société Belgatos pour le tournage du film *Tempête sur Paris* en 1939 précise : « nous mettrons à votre disposition gratuitement une salle de projection et une salle de montage à notre usine de Joinville pendant la durée de vos travaux et jusqu'à l'établissement de la première copie standard »⁸²⁸. Il arrive toutefois, pour des raisons de disponibilité des infrastructures ou lorsque des travaux de sonorisation ont été effectués dans un autre studio, que le montage se déroule ailleurs que dans le studio de tournage. *Adémaï aviateur* de Jean Tarride est ainsi tourné chez Gaumont et Eclair puis monté par Léonie Moguy à Billancourt, sans que l'on connaisse les raisons de

⁸²⁶ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Germaine Dulac, 280 B 17, compte rendu de la réunion du comité de production de la GFFA du 22 décembre 1930, p.3.

⁸²⁷ Archives de la BNF, fonds René Clair, 4° COL 84 / RC 12 (014) (Plan de travail – *Quatorze Juillet*).

⁸²⁸ Archives de la fondation JSP, HIST B 49 [?] – Production Belgatos. Contrat du 12 avril 1939.

cette migration. *Pour un sou d'amour* de Jean Grémillon, produit et tourné chez Jacques Haïk à l'automne 1931 à Courbevoie, est monté dans les studios Gaumont de la rue de la Villette, tout comme *Coquecigrole* d'André Berthomieu, également tourné à Courbevoie quelques semaines plus tôt. Quand le film est tourné dans un petit studio ou bien dans un établissement qui ne possède pas d'usine de tirage, il arrive que le montage soit également « délocalisé ». Les studios Eclair d'Epainay-sur-Seine en particulier, accueillent de nombreux films uniquement dans la phase de montage, les travaux de développement étant effectués par les laboratoires de l'Eclair-Tirage. C'est le cas par exemple pour l'année 1934 de *L'étoile filante* de Jean-Louis Bouquet et *La caserne en folie* de Maurice Cammage tournés à Courbevoie, de *L'or dans la rue* de Kurt Bernardt et *Aux portes de Paris* de Jacques de Baroncelli tournés à Billancourt ou bien encore des *Hommes de la côte* d'André Pellenc tourné dans le petit studio SCAS de la rue Froidevaux. Dans la deuxième moitié de la décennie on voit même apparaître quelques sociétés proposant aux producteurs des salles de projection et de montage avec tables de montage et moviola, sans aucun lien avec un studio de prise de vues ou un laboratoire de tirage. C'est le cas notamment de la société Spardice, installée 40, rue du Colisée près des Champs-Élysées⁸²⁹ ou des Etablissements William de Lane qui proposent (en plus de leur salle de doublage) des « ateliers de montage, synchronisation - édition » au 116 rue de la convention⁸³⁰. Cette étape de la réalisation reste néanmoins très peu documentée et pour une majorité de films on ne connaît ni le nom du ou des monteurs ou monteuses, ni la durée du travail de montage, ni même le lieu où il s'est déroulé. Des rubriques « film au montage » ou « Montage et sonorisation » apparaissent épisodiquement dans *La Cinématographie Française*, mais les informations qui y sont données sont souvent évasives, voire contradictoires.

Avec l'arrivée du film parlant, les étapes de la post-production se sont multipliées et complexifiées. Entre les travaux de montage, de sonorisation et de doublage, les services annexes des studios (salles de montage, auditorium, salles de projection) sont souvent sollicités pour des travaux certes de courte durée et nécessitant une main d'œuvre limitée, mais qu'il ne faut néanmoins pas négliger. Durant cet « âge d'or » des années 1931-1933, les studios (du moins les plus importants) sont donc rarement vides, même si les dates de tournage des longs-métrages laissent apparaître de longues périodes d'apparente inactivité. Après le dernier jour de tournage, les équipes d'ouvriers sont en outre

⁸²⁹ Publicité pour la société Spardice, *Le reporter du studio*, n°55, 19 février 1938, p.2.

⁸³⁰ *Le tout-cinéma 1934-1935 – Annuaire général illustré du monde cinématographique*, Paris, Filma, 1935, p.1555.

employées au démontage des décors qui peut parfois durer plusieurs jours dans le cas de grands complexes. En effet, il ne s'agit pas de détruire purement et simplement le décor, mais de le démonter, de récupérer les éléments susceptibles d'être réutilisés afin de les réintégrer au stock. La réception des nouveaux éléments de décors, d'accessoires ou de costumes, leur inscription à l'inventaire et leur éventuelle remise en état (les costumes sont notamment lavés, repassés et éventuellement reprisés avant d'intégrer le stock) occasionnent encore quelques jours de travail pour les équipes fixes du studio. Dans cette période de forte activité, les structures les plus importantes affectent par ailleurs leurs équipes de techniciens et ouvriers à l'entretien et à l'amélioration du matériel. *La Cinématographie Française* du 20 juin 1931 indique dans la rubrique consacrée à l'activité des studios qu'aucun tournage n'est en cours chez Eclair et qu'on « procède à la révision des appareils d'éclairage et d'enregistrement sonores »⁸³¹. Les temps creux entre deux grosses productions peuvent également être consacrés à la construction de nouveaux dispositifs de tournage (grues, charriots, etc...), l'amélioration du dispositif de prises de son ou la réalisation de petits travaux sur les plateaux. *La Cinématographie Française* note en avril 1934 :

*La période habituelle de calme qui frappe nos studios pendant le premier trimestre de l'année a été bien employée aux studios Pathé-Natan. Au cours d'une visite récente, nous avons pu voir une grue géante en construction, analogue à celle que possèdent les studios Universal à Hollywood et qui sert en particulier aux prises de vues de A l'ouest, rien de nouveau*⁸³².

Les techniciens peuvent parfois être affectés à des tâches plus surprenantes. Les dessinateurs, menuisiers et machinistes des studios de Joinville, participent par exemple à la construction de plusieurs équipements pour la maison Pathé comme la piscine de l'association sportive Pathé-Natan inaugurée en septembre 1932⁸³³. Quant au décorateur Lucien Carré, il est chargé en février 1934, de réaménager un étage entier du cinéma Le Marignan, pour accueillir les mille invités du dîner de gala organisé pour la première des *Misérables* de Raymond Bernard⁸³⁴.

⁸³¹ Lucie Derain et Louis Saurel, « Studios », *La Cinématographie Française*, n°659, 20 juin 1931, p.20.

⁸³² « Des nouvelles améliorations aux studios Pathé-Natan », *La Cinématographie Française*, n°808, 28 avril 1934, p.29.

⁸³³ Témoignage de Max Douy dans l'émission de France Culture, *Les bords de Marne, silence, on tourne, silence, on coule !*, *Op.Cit.* à 7'41''.

⁸³⁴ Paul Autré, « Un grand événement : la première des *Misérables* » *La Cinématographie Française*, n°797, 10 février 1934, p.10.

4.2.4 Le studio « en extérieur »

On ne saurait enfin évoquer les multiples activités des studios, sans aborder la question des extérieurs. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, et malgré l'habitude prise – y compris dans la presse - de distinguer le tournage des scènes en extérieurs de celles réalisées sur les plateaux, il n'existe pas d'étanchéité franche entre les deux. Dans la majorité des cas, le tournage des extérieurs fonctionne selon la logique du « studio délocalisé ». Les liens existants entre le studio et les extérieurs sont de deux types : techniques et logistiques. Avec l'arrivée du parlant et la mise en place de dispositifs d'enregistrements sonores lourds et complexes, la première difficulté à surmonter pour tourner en extérieur est d'ordre technique. Comment transporter le matériel et comment fournir le courant nécessaire aux prises de son ? L'utilisation des « camions sonores », qui se développe dès les premières heures du parlant, joue donc un rôle déterminant dans cette question. La deuxième difficulté tient davantage à la logistique, parfois lourde, qu'il faut mettre en place afin de transporter le matériel, les techniciens, les costumes et les acteurs, mais également pour aménager les espaces de tournage, voire construire des décors, parfois importants, loin de la base arrière que constituent les studios.

• L'automobile au secours du cinéma ?

Une des idées les plus répandues concernant l'avènement du parlant, est qu'il aurait rendu les tournages en plein air pratiquement impossibles et que cette difficulté d'ordre technique aurait été la principale cause du repli sur le studio, avec sa cohorte de montagnes en carton-pâte, de fleurs en papier et d'arbres en contreplaqué. En réalité, il semble que les difficultés techniques pour effectuer des prises de vues sonores en extérieur ont été rapidement surmontées, et que l'attachement au studio est, au début des années 1930, davantage lié à un manque d'équipement – et parfois de budget - qu'à un manque de savoir faire. Certes la reconstitution maladroite du maquis corse aux studios d'Elstree pour *Les trois masques* d'André Hugon a laissé un mauvais souvenir et Michel Gorel n'hésite pas à écrire à propos du décor de ferme de *L'Arlésienne* de Baroncelli, « cela pue le studio »⁸³⁵, mais comme le note Martin Barnier, on trouve des scènes extérieures avec son en prise

⁸³⁵ Michel Gorel, « un opéra film : *L'Arlésienne* », Paris-Presse, 17 septembre 1930. Coupure de presse consultée à la BNF, fonds Charles Vanel, 4° COL 56 / 6.

directe, dès les premiers mois du parlant, notamment dans *La nuit est à nous* de Carl Froelich et Henri Roussel, *David Golder* de Julien Duvivier ou *Le parfum de la Dame en noir* de Marcel L'Herbier⁸³⁶. Dès le mois de novembre 1929, Jacques Haïk interrogé par *Cinémonde* indique qu'aucune difficulté technique ne s'oppose au tournage des extérieurs :

*Contrairement à ce que vous pourriez croire, nous a déclaré Jacques Haïk, il est plus facile d'enregistrer les sons et la parole en plein air qu'au studio. Aucun mur en effet ne provoque une résonance des sons – si fâcheux pour l'enregistrement – lorsque l'on travaille en plein air*⁸³⁷.

Ses propos semblent d'ailleurs confirmés par les faits comme le montre l'exemple des studios Pathé. En mars 1930, Maurice Tourneur tourne quelques scènes nocturnes aux Folies Bergères pour *Accusée levez-vous !* et durant le mois d'août pas moins de trois équipes sont envoyées par les studios Pathé sur la côte d'Azur pour tourner les extérieurs de *Maison de Danses* de Maurice Tourneur, *Une belle garce* de Marco de Gastyne, et *Arthur* de Léonce Perret (produit par Osso, mais tourné rue Francœur). Les extérieurs ne se limitent d'ailleurs pas aux rues de Paris ou au midi de la France et dès le mois de novembre 1930, une importante expédition est montée par Pathé-Natan pour tourner les extérieurs de *La femme et le rossignol* d'André Hugon sur les bords du lac Tchad et dans le Sahara⁸³⁸. A l'automne 1930, la GFFA réalise même une production entièrement tournée en extérieurs, *Au pays des Basques*, et *La Cinématographie Française* s'émerveille de cet exploit technique :

*On connaît la complexité des enregistrements des films parlants et la minutie avec laquelle doivent être réglés et isolés les appareils. [...] Cependant, le grand film parlant Au Pays des Basques a pu être tourné – prise de vues et enregistrement du son - entièrement en plein air, grâce aux voitures spécialement équipées à cette fin*⁸³⁹.

Au même moment, Charles-Félix Tavano sillonne avec son équipe technique, ses comédiens et « une voiture sonore de la GFFA » le sud ouest de la France où durant cinq semaines, il réalise les extérieurs de *Deux fois vingt ans*. Henri Diamant-Berger confirme s'il en était besoin qu'il n'existe aucun véritable obstacle technique au tournage des extérieurs :

L'inexpérience des producteurs et metteurs en scène en fait de plein air, est la seule cause de la soi-disant mauvaise qualité du son en plein air. En réalité, rien

⁸³⁶ Martin Barnier, *Op.Cit.*, p.82.

⁸³⁷ Louis Saurel, « Où en est le film parlant français », *Cinémonde*, n°, 7 novembre 1929, p.951.

⁸³⁸ Lucie Derain et Louis Saurel, « Studios », *La Cinématographie Française*, n°630, 29 novembre 1930, p. 24

⁸³⁹ Lucie Derain, « Comment on réalise les pleins-airs (son compris) pour le films *Au pays des Basques* », *La Cinématographie Française*, n°632, 13 décembre 1930, p. 37.

*ne vaut le son en plein air. Il est d'une bien plus grande pureté et d'une qualité qu'aucun studio ne peut donner. Le seul ennui actuel provient du vent. Nous parviendrons à corriger aussi cela lorsque nos travaux en plein air seront assez réguliers et importants pour nous permettre des progrès. En tous cas, c'est une hérésie technique impardonnable que de croire le son de studio supérieur au son de plein air*⁸⁴⁰.

Le nombre, parfois trop limité, des prises de vues en extérieur est en réalité dû à un manque de matériel, comme l'indique Jacques Haïk dans son entretien à *Cinéma* :

*Jusqu'à présent, les seules scènes parlantes que j'ai fait tourner en plein air étaient des tableaux d'actualité. Nous ne disposons à cet effet que d'une seule camionnette. Mais je vais développer le service préposé à ces enregistrements de sons et de paroles en plein air et je puis vous assurer que nos prochains films dramatiques parlants comprendront maintes scènes d'extérieurs exécutées en dehors du studio*⁸⁴¹.

Sans camion, pas de prise de vues sonores en extérieurs. D'où l'interrogation de Louis Saurel dans *Cinéma* en octobre 1934 : « Sans l'automobile, le cinéma existerait-il ? ». Si la question peut paraître incongrue, les liens entre l'automobile et le cinéma n'étant pas à première vue évidents, l'article souligne les apports de l'automobile au cinéma, apports renforcés avec l'arrivée du parlant et la nécessité de transporter un matériel lourd et volumineux pour toute prise de vues en extérieurs. Dans son article, Louis Saurel détaille les caractéristiques techniques de ces véhicules, et leurs équipements :

*Ces camionnettes [recèlent] un matériel considérable : Les appareils de prise de vues avec leurs trépieds, deux microphones, puis des batteries d'accumulateurs destinées à fournir le courant au moteur des caméras ainsi qu'aux appareils d'enregistrement du son. Ces batteries pèsent fort lourd. Mais ce n'est pas encore tout. Les camions emportent encore des dizaines, voire des centaines de mètres de câble sous caoutchouc, destinés à relier le micro qu'on place souvent loin des appareils. Ce sont de véritables usines roulantes*⁸⁴².

L'équipement de ces véhicules est d'ailleurs contemporain de l'aménagement des plateaux eux-mêmes. Chez Gaumont, une première voiture est équipée dès le mois d'octobre 1929 avec un poste d'enregistrement et au mois de mai 1930, un second véhicule est mis en

⁸⁴⁰ Entretien de Claude Vermorel avec Henri Diamant-Berger, « Le cinéma peut-il s'affranchir du studio ? », *Pour Vous*, n°216, 5 janvier 1933, p.11.

⁸⁴¹ Louis Saurel, « Où en est le film parlant français », *Cinéma*, n°55, 7 novembre 1929, p.951

⁸⁴² Raymond Berner, « Sans l'automobile, le cinéma existerait-il ? », *Cinéma*, n°311, 4 octobre 1934.

service, équipé cette fois de deux postes d'enregistrement⁸⁴³. Si en théorie, aucune difficulté technique ne s'oppose aux prises de vues sonores en extérieur, le matériel n'est cependant pas plus performant ou plus fiable que celui utilisé dans les studios. Afin de parer à toute éventualité de panne ou d'accident les véhicules doivent donc être équipés de plus de matériel que nécessaire et de pièces de rechange. Plus l'expédition se trouve éloignée du studio plus la quantité de matériel transporté est donc importante. Le comité de production de la GFFA, qui prépare dès la fin de l'année 1930 le tournage d'un film de Jean Grémillon (qui ne verra finalement pas le jour) précise les conditions matérielles dans lesquelles devront être tournés les extérieurs qui doivent avoir lieu sur un cargo transatlantique :

Le personnel devant accompagner le camion sonore et collaborer aux prises de son comprendra : 1 chef opérateur, 1 opérateur, 1 aide et chauffeur mécanicien.

Le camion sonore sera doté de pièces de rechange en qualité suffisante pour pouvoir garantir un coefficient de sécurité de 98%. Il est notamment prévu trois enregistreurs⁸⁴⁴.

Ces véhicules, loin de servir aux seules expéditions lointaines, sont utilisés très régulièrement pour une journée ou quelques heures, afin de tourner dans une rue de Paris ou dans des intérieurs réels tels que théâtres, musées ou bâtiments officiels. Ce qui fait dire à Louis Saurel, dans son ode à l'automobile au service du cinéma :

Combien de fois la grande salle du théâtre des Champs-Élysées n'a-t-elle pas été transformée en studio ? Tous les cirques de Paris, la plupart des salles de spectacle ont ainsi reçu la visite des troupes de cinéma et avec elles, celle des camions générateurs de soleil... Ces noirs camions si laids et si pesants, sont pourtant capables de fournir la plus belle, la plus éclatante des lumières... Trois de ces groupes seraient suffisants pour éclairer une ville de province. Si l'automobile n'existait pas, que de merveilles le cinéma n'aurait pas réalisées⁸⁴⁵ !

Indissociables et indispensables aux tournages en extérieurs, les camions sonores ne semblent pourtant pas nombreux au regard des besoins de la production. En consultant les

⁸⁴³ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Louis Gaumont 87 B 16 « liste des installations d'appareils d'enregistrement réalisées à la date du 20 juin 1930 par GFFA dans ses studios ».

⁸⁴⁴ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Germaine Dulac, 280 B 17, procès verbal de la réunion du comité de production du 19 janvier 1931. Passage relatif au tournage des extérieurs du film *Attendre*, que Jean Grémillon, devait tourner pour la GFFA après *Dainah la métisse*, avant que le comité de production ne décide de rompre le contrat à l'issue du premier film, durant la réunion du 6 mai 1931. Les extérieurs devaient être tournés à la Martinique et sur un cargo transatlantique

⁸⁴⁵ Raymond Berner, « Sans l'automobile, le cinéma existerait-il ? », *Cinémonde*, n°311, 4 octobre 1934.

annuaires de la cinématographie (pas toujours très précis sur la question) on constate que de nombreux studios n'en possèdent pas. Ce qui n'est pas très étonnant dans le cas de petites structures comme le studio de Montsouris ou de la Garenne paraît plus étonnant dans le cas de studios relativement importants comme ceux de Neuilly et - à partir de 1935 - ceux de la rue François 1^{er}. Certains studios parmi les plus importants ne disposent que d'un seul véhicule équipé, c'est le cas des studios de Billancourt, mais également de Saint-Maurice. Chez Gaumont (Buttes Chaumont et Victorine) ou à Saint-Laurent du Var le descriptif se contente d'un elliptique « camions sonores » au pluriel, sans que l'on sache véritablement combien de véhicules sont opérationnels et avec quel matériel. Il n'y a que chez Pathé que le nombre (qui ne varie ni au fil des ans, ni d'un annuaire à l'autre) paraît plus cohérent avec l'importance de la production, puisque les deux groupes de studios comptent au total sept camions. Mais ce chiffre honorable est néanmoins à relativiser quand on sait que quatre d'entre eux sont prioritairement affectés à la réalisation du Pathé-Journal⁸⁴⁶. Ce sous-équipement favorise donc l'essor des « studios ambulants », dont le nombre augmente au fil de la décennie dans les annuaires, mais pour lesquels nous n'avons malheureusement aucune information. Dans quelle mesure les studios fixes font-ils appel à ces structures pour des besoins ponctuels et quelle est la qualité des équipements sonores proposée ? Je n'ai trouvé aucun document permettant de répondre à cette question. Par ailleurs, si l'immense majorité des véhicules et camions sonores utilisés pour le tournage des extérieurs appartiennent à un studio, on voit apparaître dans la deuxième moitié de la décennie de petites entreprises indépendantes qui proposent de fournir aux producteurs – sans aucun autre service - des voitures équipées pour leurs extérieurs. *Le reporter du studio* signale en avril 1937 que Nino Roberti (également acteur dans le court-métrage de Jean Delannoy, *Ne tuez pas Dolly*) propose des « voitures spéciales pour prise de vues avec plateaux aménagés et toutes autres voitures pour films »⁸⁴⁷. L'encart publicitaire donne une liste de films pour lesquels les producteurs ont déjà eu recours à ses services, dont *la guerre des Gosses* de Jacques Daroy, *Gigolette* d'Yvan Noé, *Choc en retour* de Georges Monca ou *La Dame de Pique* de Fédor Ozep. Parmi les films cités, la plupart ont été tournés dans des studios bien équipés, notamment *La dame de Pique* tourné à Joinville ou *La guerre des Gosses* à Saint-Maurice, ce qui confirme que l'équipement des studios en matière de véhicules était parfois insuffisant pour couvrir les besoins des producteurs. Il

⁸⁴⁶ *Annuaire général de la cinématographie française et des industries qui s'y rattachent (1937)*, Paris, Edition et publications cinématographiques, 1937 p.53 et *Le tout-cinéma 1934-1935 – Annuaire général illustré du monde cinématographique*, Paris, Filma, 1935, p.1552 & sq. et *Le tout-cinéma 1936-1937 – Annuaire général illustré du monde cinématographique*, Paris, Filma, 1937, p.1515 & sq. Toutes les éditions ne détaillent pas les équipements techniques des studios et ne mentionnent pas l'existence de camions sonores.

⁸⁴⁷ Encart publicitaire paru dans *Le reporter du studio*, n°17, 30 avril 1937, p.2.

n'est d'ailleurs pas rare que les camions sonores d'un studio soient prêtés pour les besoins d'une production tournée dans un autre studio. Entre septembre 1935 et mai 1938, le camion sonore des studios de Billancourt, équipé avec du matériel Western Electric, est affecté à au moins sept productions tournées dans les studios de Courbevoie (Photosonor et Studios de la Seine), Epinay-sur-Seine (Tobis et Eclair), Montsouris, François 1^{er} et même dans les studios Pathé de Joinville⁸⁴⁸. Entre les mois de mars 1935 et mars 1937, le camion sonore des studios de Billancourt, est également utilisé à cinq reprises, non pas pour réaliser des extérieurs mais comme système d'enregistrement d'appoint pour un tournage en studio, en l'occurrence chez Gaumont aux Buttes Chaumont⁸⁴⁹. L'entretien des véhicules est confié au garage de chaque studio, quant au matériel embarqué, il est sous la responsabilité des services afférents : magasin général pour les câbles, batteries, projecteurs, pièces de rechange, service du son pour les micros et appareils d'enregistrements, et service des prises de vues pour les caméras. Avant chaque sortie, ce sont ces différents services qui assurent le chargement du matériel, les réglages et sont responsables du bon fonctionnement de l'ensemble. Deux ou trois techniciens, salariés du studio, sont chargés également de la manipulation (et éventuellement des réparations) du matériel durant les prises de vues en extérieurs, en plus de l'ingénieur du son et du chef opérateur de l'équipe du film. Dans le document détaillant les conditions d'accès au matériel des studios que la société Pathé-Cinéma remet aux producteurs indépendants, il est précisé que « les frais de voyages, l'huile, l'essence, le garage, etc... sont à la charge du client, ainsi que les frais de voyage du personnel attaché au camion, les frais de voyage de l'enregistreur et les indemnités de séjours fixés à 100 frs par jour pour l'enregistreur et le chef du camion et à 80 frs par jour pour chaque assistant ou chauffeur »⁸⁵⁰. Le camion sonore constitue donc une sorte de mini-studio délocalisé, étroitement lié à la « maison-mère ».

⁸⁴⁸ Il s'agit des films suivants : *Tarass Boulba* d'Alexis Granowsky (septembre-octobre 1935, studios Pathé de Joinville), *Trois artilleurs au pensionnat* de René Pujol (Décembre 1936, studios Photosonor), *La Grande illusion* de Jean Renoir (mars avril 1937, studios Eclair et Tobis), *Gribouille* de Marc Allégret (avril 1937, studios de la Seine à Courbevoie), *Désiré* de Sacha Guitry (octobre 1937, studio François 1^{er}), *Tempête sur l'Asie* de Richard Oswald (janvier 1938, studio Montsouris) et *Carrefour* de Kurt Bernardt (mai 1938, studio François 1^{er})

⁸⁴⁹ Les films concernés sont les suivants : *la mascotte* de Léon Mathot (mars 1935), *Les yeux noirs* de Victor Tourjansky (mai 1935), *L'argent* de Pierre Billon (février – mars 1936), *Les Hommes nouveaux* de Marcel L'Herbier (juillet 1936) et *Feu !* de Jacques de Baroncelli (mars 1937).

⁸⁵⁰ Archives de la fondation JSP, HIST B 49 [?] Production Belgatos, brochure des « conditions générales de mise à la disposition de la clientèle des studios et du matériel ».

• **Des extérieurs étroitement liés au studio.**

Pour le tournage des extérieurs, il ne suffit pas de disposer d'un camion sonore ; selon l'importance du film, c'est parfois une logistique assez importante qui doit être mise en place pour pouvoir réaliser les prises de vues. Les équipes doivent tout d'abord se déplacer sur les lieux du tournage, ce qui ne pose aucune difficulté pour un tournage dans les environs proches du studio, mais qui peut nécessiter plusieurs jours quand il s'agit de tourner à l'étranger. En général, les conditions de transports sont prévues dans le contrat qui lie les acteurs ou les techniciens au studio et sont entièrement pris en charge (en première ou seconde classe selon la notoriété de l'acteur ou du technicien), dès que les extérieurs sont tournés en dehors de Paris et sa proche région. Dans le contrat que Charles Vanel signe avec Pathé-Cinéma le 1^{er} mars 1933, il est précisé en annexe :

La société prendra à sa charge tous les frais de transport et de séjour en cours de voyage (nourriture et logement) de l'artiste pour les déplacements de service qu'il effectuera hors de Paris et les départements de la Seine et de Seine et Oise⁸⁵¹.

De même lorsqu'il est engagé par la GFFA pour tourner *Dainah La métisse* de Grémillon, son contrat précise :

En ce qui concerne vos déplacements, les frais de votre voyage Paris-Nice et retour seront supportés par nous, en sleeping et durant votre séjour à Nice, nous vous verserons à titre de défraiement, une somme de 150 Frs par journée de 24h⁸⁵².

Chaque transport de matériel donne par ailleurs lieu à une demande en bonne et due forme au service concerné, d'autorisation de sortie de matériel. Le 18 août 1931, par exemple, la production du film *Paris-Méditerranée* fait parvenir à M. Nadal, le directeur des studios de Joinville une demande d'autorisation concernant toute une série d'objets, outils et appareils nécessaires aux prises de vues notamment dix praticables, dix projecteurs, du « fil de fer pour fixer les appareils », des charbons de rechange pour les lampes ou 250 mètres de câble. Le courrier conclut « je vous informerai comment je ferai transporter ces objets, c'est à dire en chemin de fer ou par camion »⁸⁵³. Le personnel fixe des studios doit également obtenir une autorisation écrite de la direction afin d'accompagner les équipes en extérieurs. Quelques semaines plus tard, la direction des studios Pathé autorise

⁸⁵¹ Archives de la BNF, fonds Charles Vanel, 4° COL 56 / 7, annexe au contrat d'engagement annuel signé par Charles Vanel avec Pathé-Cinéma le 1^{er} mars 1933.

⁸⁵² Idem, fonds Charles Vanel 4° COL 56 / 6, contrat GFFA du 5 mars 1931 pour le film *Dainah la métisse*.

⁸⁵³ Archives de la fondation JSP, HIST D 840 [5], Société May Film. Courrier du 18 août 1931.

« Messieurs de Gastyne, Soler et deux électriciens » à accompagner Joe May à Nice pour le tournage des extérieurs de *Paris-Méditerranée*⁸⁵⁴. Une fois que le personnel et le matériel du studio sont arrivés sur les lieux du tournage, il faut prévoir de loger et nourrir les équipes. On trouve dans les archives de productions du film *Accusée levez-vous !* plusieurs notes de frais relatives à la restauration des équipes en extérieur, notamment une note pour « trente sandwiches » lors d'une journée de tournage dans le jardin des Tuileries le 2 mai 1930⁸⁵⁵ ! Lorsque les extérieurs durent plusieurs semaines, un service de cantine est généralement prévu par le studio. On apprend dans *La Cinématographie Française* qu'un certain Richard Benoît s'embarque en qualité de « cuisinier pour l'Afrique » avec la troupe du film d'André Hugon, *La femme et le Rossignol* pour le tournage des extérieurs sur les bords du lac Tchad⁸⁵⁶. Pour ce film, l'hebdomadaire indique que pas moins de 75 personnes se sont embarquées à Marseille en direction d'Alger avant de rejoindre l'Afrique centrale :

*Cette caravane formidable s'achemine en plein désert avec 14 autos de tourisme, 3 camions de groupes électrogènes, 2 camions de prise de son, 1 camion de matériel divers et 56 000 kilos de bagages. Miracle du cinéma*⁸⁵⁷ !

La troupe comprend notamment six opérateurs de prise de vues, un ingénieur du son, deux décorateurs, quatre régisseurs et un accessoiriste, deux chefs électriciens, un médecin et un cuisinier déjà nommée, dont la très grande majorité appartient au personnel fixe des studios Pathé de Joinville⁸⁵⁸.

L'importance des équipes tient au fait que le tournage des extérieurs est souvent associé à la construction de décors, parfois très importants sur le site choisi. Pour reprendre l'exemple de *La femme et le Rossignol*, quand la troupe débarque en Algérie, elle réalise plusieurs scènes sur place dans des décors supervisés par Lucien Aguetand, tandis que Christian-Jaque, le second décorateur du film, continue sa route avec une petite équipe en direction de l'Afrique centrale, « afin d'y monter un authentique village nègre, entouré de la flore et de la faune, village qui n'aura qu'une différence avec les autres villages avoisinants, c'est d'être pratique et de se prêter à tous les angles de prise de vues et de son »⁸⁵⁹. Il s'agit bien de reconstituer une sorte de « studio en plein air » en s'appuyant sur

⁸⁵⁴ Idem, lettre du 18 septembre 1931.

⁸⁵⁵ Archives de la fondation JSP, Bordereaux de production du film *Accusée levez-vous !*

⁸⁵⁶ Lucie Derain et Louis Saurel, « Studios », *La Cinématographie Française*, n°630, 29 novembre 1930, p.25.

⁸⁵⁷ Lucie Derain et Louis Saurel, « Studios », *La Cinématographie Française*, n°628, 15 novembre 1930, p.27.

⁸⁵⁸ Les opérateurs sont Raymond Agnel, Maurice Guillemain, Goesta Kottula et Robert Petiot, l'ingénieur du son : Louis Bogé, les décorateurs : Lucien Aguetand et Christian-Jaque, les régisseurs : Bobby Allen, Robert Saurin, Tahar el Hannache et Pierre Duval, l'accessoirite : Léoni et les chefs électriciens : Lyères et Louis. Lucie Derain et Louis Saurel, « Studios », *La Cinématographie Française*, n°630, 29 novembre 1930, p.25.

⁸⁵⁹ Lucie Derain et Louis Saurel, « Studios », *La Cinématographie Française*, n°629, 22 novembre 1930, p.46.

les ressources locales. Dans ce type de configuration, seuls quelques chefs d'équipe du service décoration sont amenés à se déplacer, les ouvriers et la main-d'œuvre étant généralement recrutés sur place comme le montre l'exemple du grand décor construit sur la côte d'Azur par Lucien Aguetand pour *Le dernier milliardaire* de René Clair. Dans ses archives, conservées à la Cinémathèque Française, on trouve un petit cahier de brouillon dans lequel le décorateur prenait des notes pendant la construction des décors. Parmi ces notes on trouve les noms et adresses de tous les ouvriers, peintres, machinistes et manœuvres ayant participé aux travaux. Mis à part son assistant Raymond Nègre, venu de Joinville-le-Pont, tous sont recrutés dans un rayon de 10km autour du terrain où sont construits les décors⁸⁶⁰. Il est d'ailleurs intéressant de constater que dans un tableau récapitulatif de tous les plans tournés pour le film, Aguetand classe ces derniers en trois catégories : « décors, extérieurs et studio », « studio divers » et « extérieurs réels », cette dernière catégorie ne comptabilisant que les plans de paysages n'ayant pas subi de modification, soit seulement 13 plans muets, contre 501 pour la catégorie « décors extérieurs et studio »⁸⁶¹. Les cas du *Dernier Milliardaire* ou de *La femme et le Rossignol* ne sont nullement exceptionnels et l'on compte de nombreux films pour lesquels les extérieurs sont tournés dans des décors entièrement construits par les décorateurs des studios. Pour *Regain*, Marcel Pagnol demande même à son ami et fidèle décorateur Marius Brouquier de reconstruire un village de Provence :

Marius construisit un village en pierre au sommet d'un plateau isolé. Dovi, le chef carrier brisa la roche à coup de dynamite que le gros Léon avait ramené de Marseille en camion. Pendule⁸⁶², installa des travelling suspendus au-dessus du vide, construisit un téléphérique pour acheminer le matériel au village. [...] Toute l'équipe habitait dans une vieille ferme en ruine, perdue au milieu des collines. Leur exil dura quatre mois d'hiver. Le ciment de cette bande était le respect et l'amitié que se portaient ses membres⁸⁶³.

Pour *Golgotha* de Julien Duvivier, Lucien Aguetand est chargé de reconstruire le Temple de Jérusalem à 25 kilomètres d'Alger, décor dans lequel doivent évoluer entre 3000 et 5000

⁸⁶⁰ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lucien Aguetand, 165 B9, archives du film *Le milliardaire*.

⁸⁶¹ Idem.

⁸⁶² Il s'agit du surnom d'Albert Spanna, chef machiniste de Marcel Pagnol.

⁸⁶³ Marcel Pagnol, *Carnets de cinéma*, textes inédits présentés par Nicolas Pagnol, Edition Privé / Editions de la Treille, 2008, p.32.

figurants recrutés sur place⁸⁶⁴. La logistique pour une telle entreprise est considérable comme le souligne Lucien Pinoteau, régisseur du film de Duvivier :

Même pour un régisseur qui a toutes mes années d'expérience, l'organisation à 25 km d'Alger d'un camp destiné à recevoir 5 500 personnes auquel il a fallu amener l'eau (analysée), où il a fallu installer des baraquements pour un magasin de 2000 costumes, créer un restaurant, une infirmerie, un épouiloir [...], un poste de police [...] demande pas mal de travail et ne va pas sans d'innombrables difficultés⁸⁶⁵.

Une telle entreprise nécessite évidemment plusieurs mois de préparation, durant lesquels les équipes du studio sont largement sollicitées, avant même d'être envoyées sur place pour la construction des décors. De manière plus modeste et afin que les acteurs restent imprégnés des lieux, pour *Partie de Campagne*, Jean Renoir fait construire sur les bords du Loing, à l'endroit même où sont tournés les extérieurs un véritable petit studio pour y tourner les scènes d'intérieur. Comme le précise Pascal Mérigeau dans sa biographie de Renoir, « le décor mobile de l'auberge, qui consiste en fausses portes, fenêtres, cloisons, fabriquées dans les studios de Billancourt est livré à Marlotte »⁸⁶⁶, propriété de Renoir, avant d'être monté sur le terrain de la maison forestière de la Gravine, situé non loin de là, sur les bords du Loing. Une très belle photographie de ce studio miniature est d'ailleurs reproduite dans l'ouvrage de Max et Jacques Douy sur le décor de cinéma⁸⁶⁷.

Cette limite presque intangible entre le studio et les extérieurs est évoquée par Alexandre Trauner à propos d'un film de John Huston dont les décors avaient été entièrement montés en extérieur : « Je n'ai pas passé une journée dans un studio, et pourtant que je considère que c'est un film de studio. [...] Le décor était entièrement sous contrôle, l'organisation était celle d'un studio, sauf qu'il n'y avait pas de bâtiments autour »⁸⁶⁸. Ce recours fréquent aux décors construits en extérieur, incite même Jacques de Baroncelli à suggérer la création de véritables « studios d'extérieurs ». Alors qu'il s'apprête à réutiliser, pour un décor vénitien⁸⁶⁹, le canal creusé par Lazare Meerson dans la cour des studios Tobis pour *la kermesse héroïque*, il précise son projet en ces termes :

⁸⁶⁴ P.A. « Golgotha », *La Cinématographie Française*, n°819, 14 juillet 1934, p.13. Lucien Pinoteau, « Dans les coulisses du cinéma - Souvenirs d'un régisseur », *Pour Vous*, n°365, 14 novembre 1935, p.4. *La Cinématographie Française* évoque le chiffre de 3000 figurants, tandis que le régisseur du film parle de 5000.

⁸⁶⁵ Lucien Pinoteau, *Op.Cit.*

⁸⁶⁶ Pascal Mérigeau, *Jean Renoir*, Paris, Flammarion, 2012, p.278.

⁸⁶⁷ Max et Jacques Douy, *Op.Cit.*, p.94

⁸⁶⁸ Entretien d'Alexandre Trauner dans *Libération*, 13 mars 1984, p.24.

⁸⁶⁹ Il s'agit du film *Volpone* entrepris par Jacques de Baroncelli en juin 1938 avant d'être abandonné pour des raisons financières et repris en 1940 par Maurice Tourneur avec une autre équipe technique.

Le canal de La kermesse héroïque est l'embryon de ce qu'il nous faudrait, de ce que possèdent et Hollywood et Berlin et Rome et, sauf erreur, Prague. [...] Ce que je souhaite, c'est qu'un homme ou un groupe, décide de construire sur un vaste terrain des rues bordées de maisons en solide, mais avec des façades à glissière...

- Qui pourraient tour à tour être rues de Paris ou de New York ou de Canton ou d'Athènes ?

- Ou même d'ailleurs, selon le style qui serait donné aux façades. [...] On aurait une place, un square, un bassin [...]. On aurait tous les éléments divers qui constituent une Cité, grande ou petite. Une église, une mairie, un théâtre. Des éléments stables quant à leur structure, modifiables quant à leur apparence. [...] Que de temps gagné pour les films, que de facilités pour les artistes et pour les techniciens. Que de vérité dans la réalisation : car les acteurs tournant parmi la foule, gênés par elle, handicapés par une sorte de trac qu'ils ne connaissent pas sur le plateau, perdent souvent leurs moyens. Et le metteur en scène qui se dit : « dans cinq minutes, la bousculade sera telle que nous devons déguerpir ! » fait répéter une fois de moins, recommence une fois de moins et se résigne à des résultats qui ne le contentent qu'à demi⁸⁷⁰.

Le projet de Baroncelli est bien de créer un espace de tournage intermédiaire entre le plateau et les extérieurs réels, un espace qui offrirait une lumière et un son de plein air, avec le confort du studio. Et le réalisateur de citer en exemple, *Dead end* de William Wyler tourné l'année précédente à Hollywood dans un immense décor de faubourg newyorkais, « film entièrement en extérieurs, bien qu'entièrement en studio... »⁸⁷¹. Les studios de la Victorine, dont les vastes terrains et l'activité relativement réduite durant les années trente leur permettent de ne pas systématiquement détruire un décor une fois le film terminé, proposent d'ailleurs parmi les prestations offertes aux producteurs : « Extérieurs installés : constructions, village suisse, mosquée, etc... »⁸⁷².

Le dernier élément qui relie fortement les extérieurs au studio concerne la question du contrôle de la qualité des prises de vues et de son. Lorsqu'il s'agit de tourner quelques heures ou une journée dans les environs de Paris, cela ne pose aucune difficulté, les rushes étant développés le soir même au laboratoire et les prises pouvant être éventuellement recommencées le lendemain en cas de problème technique grave. Lors des expéditions plus

⁸⁷⁰ Doringe « Ce qui nous manque ? Un studio d'extérieurs nous dit Jacques de Baroncelli », *Pour Vous*, n°503, 6 juillet 1938, p.10.

⁸⁷¹ Idem.

⁸⁷² *Le tout-cinéma 1934-1935 – Annuaire général illustré du monde cinématographique*, Paris, Filma, 1935, p.1557.

lointaines, ou de prises de vues s'étalant dans le temps, la production ne peut pas prendre le risque de réaliser, au bout de deux ou trois semaines, que la qualité des épreuves n'est pas à la hauteur des attentes. Les nombreux tournages en extérieurs sur la côte d'Azur sollicitent largement les studios de la Victorine ou de la Nicea Films à Saint-Laurent du Var pour leurs travaux de tirage et de projection. Lorsque aucun laboratoire n'est situé à proximité du lieu de tournage, les bobines sont souvent envoyées à Paris et les résultats projetés 24 ou 48h après dans une salle de cinéma locale, réquisitionnée par la production. Dans les expéditions plus lointaines le studio doit prévoir de délocaliser également un mini-laboratoire et du matériel de projection comme l'indiquent les recommandations du comité de production de la GFFA, pour le tournage des extérieurs d'*Attendre* de Grémillon sur un transatlantique :

Il sera indispensable qu'en cours de travail, des bouts d'essai soient régulièrement développés afin de s'assurer que les appareils sont toujours bien au point. La mission sera pourvue d'un appareil de projection sonore lui permettant de contrôler le travail qu'elle aura effectué⁸⁷³.

Le tournage des extérieurs, loin de constituer une phase de travail isolée du reste du tournage et indépendante du studio, entretient au contraire des liens étroits avec ce dernier. Non seulement le matériel embarqué, les camions sonores et les équipes chargées du tournage sont en grande partie fournis par le studio, y compris dans le cas de productions indépendantes, mais la conception même des prises de vues est totalement calquée sur les pratiques de tournage en intérieur. Certes on trouve des extérieurs réalisés en décors réels, non aménagés par les services de décoration des studios, mais l'on considère bien souvent que le décor extérieur doit s'adapter aux contraintes de la technique et de la mise en scène et non l'inverse.

Tenter d'analyser l'activité des studios français au début des années trente, c'est avant tout faire le constat d'un manque cruel d'information. Des sources souvent parcellaires, imprécises, des informations souvent erronées et des pans entiers de la production tombés dans l'oubli, les obstacles sont nombreux pour espérer dresser un tableau juste, précis et complet du travail réalisé dans les nombreux studios en activité. En s'éloignant un peu de cette toile parsemée de zones d'ombre, on parvient néanmoins à se faire une première

⁸⁷³ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Germaine Dulac, 280 B 17, procès verbal de la réunion du comité de production du 19 janvier 1931.

idée de la façon dont ces structures - souvent qualifiées d'usines ou de ruches, mais dont beaucoup s'apparentent davantage à l'atelier – fonctionnent au fil des mois, comme au jour le jour. Ce qui frappe avant tout dans ce tableau, c'est l'irrégularité qui prévaut dans la répartition des tournages, aussi bien entre les studios que dans le temps. A des phases d'intense activité, succèdent bien souvent des périodes de creux voire de fermeture totale des studios et ce, même durant les années les plus prolifiques de la production française. Mais à y regarder de plus près, on voit apparaître en filigrane toute une série d'activités moins brillantes, moins spectaculaires que le tournage d'une scène avec orchestre et 500 figurants ou que la construction d'un décor de Lazare Meerson pour René Clair, mais qui néanmoins assurent aux techniciens et ouvriers des studios du travail pour quelques jours, voire quelques heures supplémentaires, et qui, mis bout à bout, finissent par créer une activité non négligeable et permettent d'atténuer les inévitables variations de la production. Mais durant ces premières années du parlant, le studio ne constitue pas un simple espace de travail, un banal atelier dans lequel des travailleurs, pratiquant le même métier et appartenant tous à un même milieu, arriveraient le matin à 9h pour le quitter à 19h. Lieu de brassage, point de rencontre de toutes les professions, de toutes les classes sociales qui composent cette industrie si particulière qu'est le cinéma, le studio en devient rapidement le cœur géographique et symbolique.

Le studio, creuset des professionnels du 7ème Art

« Le Quai du Point du Jour, qui longeait les studios, était peu fréquenté. Les berges de la Seine étaient encore sauvages, et j'allais m'asseoir sur l'herbe des talus, regarder passer les péniches. J'aimais tant ce studio que j'envisageais sérieusement d'acheter, dans le cimetière contigu, une concession à perpétuité : ainsi, juste dans ma dernière demeure, je resterai proche de ce cinéma qui, j'en étais déjà sûr, allait être ma vie »⁸⁷⁴. Cette véritable déclaration d'amour au cinéma, du célèbre chef opérateur Henri Alekan, est révélatrice du rôle central joué par le studio, non seulement dans la pratique d'un métier, mais également dans la vie des techniciens et ouvriers du cinéma. C'est bien pour eux le studio, et non la salle de cinéma, qui incarne véritablement le 7^{ème} Art, qui en constitue le cœur géographique et symbolique. Si les figurants se rencontrent dans les cafés du boulevard de Strasbourg ou de la porte Saint-Martin, les réalisateurs et scénaristes accomplis, dans les cafés huppés des Champs-Élysées et les critiques ou aspirants réalisateurs au Studio des Ursulines ou dans les cafés de la rive-gauche, il n'existe qu'un seul lieu dans lequel peuvent se rencontrer toutes les catégories sociales et professionnelles du cinéma : le studio.

Au sein d'une industrie dans laquelle les techniciens sont souvent isolés (une équipe de production ne compte en général qu'un assistant, un monteur, une script-girl, etc.), le studio représente un espace commun, un lieu de partage dans lequel se tissent les amitiés, se développent les compétences et naissent les projets. Le studio constitue une sorte de creuset, un point de rencontre, un espace de brassage des différents milieux et métiers qui composent l'industrie du cinéma. On ne peut certes pas parler de réelle fusion ; malgré le respect mutuel qu'ils peuvent souvent se porter, un staffeur et un chef opérateur continueront d'appartenir à deux milieux différents et ont peu de chance de se croiser dans un restaurant ou un café, une fois franchies les portes du studio. Néanmoins, le sentiment d'appartenance à un même studio, constitue un ciment fort entre les travailleurs de la production, d'autant plus fort que durant ces premières années du parlant, la stabilité de l'emploi permet à de nombreux ouvriers et techniciens de se côtoyer presque quotidiennement durant plusieurs années. Plus qu'un simple lieu de tournage, le studio constitue dans ces années 1930-1933 un espace d'apprentissage et de formation pour les nouveaux techniciens, un espace d'expérimentation dans lequel les techniques de prise de

⁸⁷⁴ Henri Alekan, *Le vécu et l'imaginaire Op.Cit.* p.14.

vues et le matériel en perpétuelle évolution, sont mis au point, testés et appliqués, mais également un espace de sociabilité, au quotidien, comme à l'occasion de rassemblements festifs, organisés par la direction des studios afin de souder les équipes et de renforcer le sentiment d'appartenance à une « Maison ».

5.1 Espace d'apprentissage

Au début des années 1930, les écoles, cours ou formations destinées à l'apprentissage des métiers du cinéma sont extrêmement rares et concernent essentiellement les acteurs. De *Voulez-vous faire du cinéma ?* de Pierre Ramelot, à *Prix de Beauté* d'Augusto Genina, en passant par *Elle veut faire du cinéma* d'Henry Wulschleger ou *La Figurante* de Charles-Félix Tavano, nombreux sont les films qui évoquent les premiers pas d'un personnage dans le cinéma, et dans presque tous les cas, il s'agit d'une aspirante vedette⁸⁷⁵. Dans le court-métrage de Pierre Ramelot, *Voulez-vous faire du cinéma ?* le personnage pénètre dans un petit immeuble au-dessus de la porte duquel il est écrit : « école de cinéma ». Il s'agit en réalité d'un simple cours de récitation avec une caméra. En l'absence d'école spécifique pour les métiers techniques, le studio fait, dans la plupart des cas, office de lieu d'apprentissage. Recrutés souvent sans qualification, les futurs techniciens sont accueillis dans les différents services en qualité d'apprenti, d'aide ou éventuellement d'assistant et apprennent ainsi leur métier au contact de professionnels plus chevronnés, selon une logique assez classique d'atelier.

5.1.1 « On recrute : personnel non qualifié et sans expérience ».

« Est-ce que cela vous intéresserait de rentrer dans le cinéma ? Entrer dans le cinéma... c'est ce qu'on espérait tous, mais il n'y avait pas d'école [...] »⁸⁷⁶. Cet « échange » entre Charles David, jeune directeur de production, qui vient d'être nommé à 26 ans, directeur des studios Pathé de Joinville, et Jean-Paul Dreyfus (qui n'a pas encore adopté le nom de Le Chanois), jeune critique de 23 ans sans aucune expérience du studio, résume bien la

⁸⁷⁵ Voir Eric Le Roy, « Le cinéma par le cinéma (français), filmographie sélective 1895-1940 Fictions et documentaires », 1895, numéro spécial sous la direction de Laurent Le Forestier et Priska Morrisey « Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945 », n°65, Paris, AFRHC, hiver 2011.

⁸⁷⁶ Jean-Paul Le Chanois, *Le temps des cerises – entretiens avec Philippe Esnault*, Lyon / Arles, Institut Lumière / Actes Sud, 1996, p.61.

situation des professionnels du cinéma au début des années 1930. Dans ce très court extrait des Mémoires de Jean-Paul Le Chanois, on perçoit l'importance du hasard et des rencontres pour pénétrer un milieu assez fermé, mais également l'absence d'école ou de formation spécifique et enfin le fait que de nombreux techniciens ne cherchent pas, au départ, à exercer un métier, mais à intégrer un milieu, comme le souligne l'expression de Charles David, « rentrer dans le cinéma ». Sans qualification particulière ni tâche bien précise, on « entre au studio », un peu comme on entrerait en religion avec, pour certains, la passion du cinéma chevillée au corps.

•Des métiers sans formation ?

Avec l'arrivée du parlant, les pratiques évoluent et les tâches se spécialisent au sein des studios. La notion de métier se précise mais les passerelles restent nombreuses d'un métier à l'autre, l'absence de formation initiale tendant à renforcer ce phénomène. Parmi les divers métiers exercés au studio, on distingue plusieurs catégories : Les métiers administratifs ou généraux non spécifiques au cinéma, les métiers existants en dehors du cinéma mais dont la pratique est quelque peu différente au sein des studios, les métiers spécifiques au cinéma pour lesquels il existe un embryon de formation et enfin, les métiers spécifiques au cinéma pour lesquels il n'existe aucune formation et qui représentent la grande majorité des cas.

Dans la première catégorie, on trouve tous les métiers des services administratifs des studios : service de la comptabilité, service du courrier ou service du personnel. Dans ces services, les comptables, secrétaires ou sténodactylos, sont recrutés comme dans n'importe quelle entreprise et ont une formation classique, sans lien particulier avec le cinéma. Qu'il s'agisse de comptabiliser les heures de travail d'un décorateur de cinéma ou d'un chef d'atelier de construction automobile, cela ne présente aucune différence et les employés des services administratifs n'ont finalement que peu de liens avec les équipes de production. On trouve par exemple dans les fiches du personnel de la maison Pathé, une certaine Catherine Roche, embauchée comme sténodactylo et qui, avant d'épouser le concierge des studios de Joinville, exerçait la même profession dans une entreprise de bâtiment dans la Meuse. Dans cette catégorie on trouve aussi des métiers tels que gardien de nuit, concierge, femme de ménage, groom ou standardiste pour lesquels aucune formation particulière n'est véritablement requise. Les grooms, chargés dans les studios les

plus prestigieux⁸⁷⁷, d'accueillir, d'orienter et éventuellement d'accompagner les visiteurs dans les différents services, sont d'ailleurs souvent recrutés très jeunes. Marcel Lathière a tout juste treize ans lorsqu'il entre chez Pathé, comme groom rue Francœur et ses « collègues » ne comptent guère que deux ou trois ans de plus que lui⁸⁷⁸. Par ailleurs, de nombreux articles de presse évoquent la jeunesse de ces grooms, l'un d'entre eux étant qualifié dans un article de *L'image* de « moutard d'une douzaine d'années »⁸⁷⁹ ! A tous ces métiers d'une grande banalité, le cinéma confère un certain vernis, les rendant souvent plus attractifs aux yeux des employés. *Cinémonde* du 28 novembre 1935 consacre ainsi un long article à une standardiste de studio⁸⁸⁰, témoin des colères de producteurs, des histoires d'amours naissantes comme des infidélités des vedettes. On n'imagine mal le journal sportif *L'auto* consacrer un semblable article à la standardiste des ateliers de Cycles Gitane ou à celle des usines Renault de Billancourt !

D'autres métiers, n'existant pas exclusivement dans l'industrie du cinéma, y revêtent néanmoins un caractère un peu particulier. On pense notamment aux habilleuses, aux peintres, aux menuisiers, aux électriciens, aux mécaniciens-chauffeurs ou aux coursiers. Bien que l'on possède très peu d'informations sur le parcours de ces catégories professionnelles, on peut facilement imaginer qu'une grande partie de ces ouvriers des studios ont exercé leur métier dans d'autres contextes, avant d'intégrer un studio de cinéma. Les quelques fiches du personnel que j'ai pu consulter dans les archives de la maison Pathé montrent de nombreux cas d'électriciens ou de machinistes ayant exercé le même métier en dehors du cinéma. C'est le cas notamment d'Alphonse Rocher, électricien, anciennement employé par la Société Parisienne des Chemins de Fer et des Tramways Electriques, de Marcel Kiehl ajusteur-mécanicien au garage des studios, anciennement employé de la société de travaux publics Darras et Jouanin ou encore de Roger Rosarde, sous-chef du garage, ancien mécanicien dans un garage automobile à Saint-Denis⁸⁸¹. Pourtant, si les savoir-faire requis sont à peu près les mêmes pour réparer le moteur d'un camion de transport ou d'un camion sonore pour le cinéma, la pratique du métier est

⁸⁷⁷ La présence de groom en livrée est attestée dans les studios Pathé (Joinville et Francœur) et Paramount. Les comptes d'exploitation des studios de l'avenue de Galliéni pour la période allant de novembre 1929 à juillet 1930 laisse d'ailleurs apparaître à plusieurs reprises des frais d'habillement pour les portiers, groom et concierge (Archives de la fondation JSP, dossier Cinéromans). Dans les autres studios il n'en n'est question dans aucun des témoignages ou documents d'archives consultés. Néanmoins, dans la plaquette publicitaire de présentation des studios de la Franco-Film à Nice (La Victorine) en 1929, un groom en livrée et un chauffeur, figurent sur une photo de l'entrée des studios. Archives de la Cinémathèque Française, fonds Louis Gaumont, 286 B34.

⁸⁷⁸ Marcel Lathière, *Op.Cit.*, p.140.

⁸⁷⁹ Didy Gluntz, « Les petits métiers féminins du cinéma », *Op.Cit.*

⁸⁸⁰ Jacqueline Lenoir, « Les indiscretions d'une téléphoniste de studio... », *Cinémonde*, n°371, 28 novembre 1935.

⁸⁸¹ Archives de la fondation JSP, Fiches du personnel.

souvent bien différente. Travailler pour la production cinématographique signifie fréquemment travailler dans l'urgence, faire preuve de discipline, mais surtout d'initiative et d'adaptabilité car chaque film apporte avec lui sa cohorte d'événements inattendus et de difficultés propres. Les machinistes et les électriciens notamment, trouvent dans le cinéma une application bien particulière de leurs métiers et installer dans la bousculade un travelling ou démonter dans la nuit un décor de palais oriental n'a pas grand chose à voir avec le travail d'un manoeuvre sur un chantier de construction, ce qui conduit Jacqueline Lenoir à s'interroger dans *Cinémonde* :

Quels ouvriers menuisiers, quels peintres en bâtiments s'habitueront au travail de studio ? Pour un ouvrier, son ouvrage est son ouvrage. Il est spécialisé dans l'ébénisterie, le meuble, et ne voudra point faire autre chose. Au studio, il n'en est pas question. Aujourd'hui c'est un décor de palais, demain une mansarde. [...] Il faut qu'ils soient en même temps disciplinés et inventifs, obéissants et « combinards ». Ils ne peuvent pas prendre d'habitudes et iront de la construction des ogives d'une cathédrale à l'armature d'un cargo⁸⁸².

De la même manière, si la tâche du coursier d'un établissement bancaire ou d'une maison de couture est relativement répétitive, se contentant d'apporter aux clients un courrier, un échantillon de tissu ou une robe préalablement emballée, le coursier du studio est souvent confronté à des situations changeantes et parfois inattendues. Les bordereaux de production des films *Mon gosse de père*, *L'Arlésienne* et *Accusée levez-vous !*, tous les trois produits par Pathé-Natan et tournés à Joinville en 1930, contiennent une dizaine de notes de frais détaillées, établies par un certain Kalmès, coursier attaché au service de la production⁸⁸³. A travers ces quelques pages, on perçoit bien toute la variété des tâches qui lui sont confiées et les qualités de jugement, de débrouillardise et de bon sens que requiert cette fonction exercée dans le cadre du cinéma. Pour la préparation des décors du film *Accusée levez-vous !* c'est lui que le service de décoration envoie au palais de justice pour prendre quelques renseignements auprès du garçon de salle sur le déroulement d'un procès aux assises. Puis Jacques Colombier l'envoie chez des fabricants de lustres pour trouver les éléments nécessaires à la réalisation d'un lustre identique à celui de la salle de la cour d'assise, avant de lui demander d'aller voir à l'atelier de moulage du Louvre s'il n'existerait pas une copie de la statue installée devant le Palais de justice de Paris. Il est

⁸⁸² Jacqueline Lenoir, « Parlons un peu des gens de cinéma – Les Sans-grades », *Cinémonde*, n°291, 14 mai 1934, p.401.

⁸⁸³ Archives de la fondation JSP, bordereaux de production des films *Mon gosse de père*, *L'Arlésienne* et *Accusée levez-vous !*. Notes des 11 et 25 janvier, 1^{er} et 17 février pour *Mon gosse de père*, des 24 et 28 février et 7, 9, 11 et 17 mars pour *Accusée levez-vous !* et du 28 avril 1930 pour *L'Arlésienne*.

ensuite envoyé chez un marchand de cloches de la rue Saint-Martin, avant de passer encaisser un chèque à la banque et chercher des tampons pour le service de la régie des studios de Joinville et au BHV pour des fournitures de bureau. Des missions à plus forte responsabilité lui sont également confiées puisque c'est lui qui est envoyé à la préfecture de police pour obtenir une autorisation de tournage en extérieurs pour *Mon gosse de père* ou une prolongation du passeport du metteur en scène Roger Goupillères. On lui demande même de partir en repérage dans le quartier de la Muette « à la recherche d'un hôtel particulier pour y tourner ». Aucune école ne saurait apprendre un tel métier qui requiert pourtant un certain nombre de qualités. On retrouve d'ailleurs la même situation dans de nombreux métiers. A la question « Comment devient-on habilleuse ? » posée par une journaliste, une habilleuse de studio répond quelque peu interloquée : « - Euh... par destinée. Vous ne supposez pas qu'il existe des écoles et des concours de recrutement ? »

884.

La troisième catégorie concerne les métiers spécifiques au cinéma, pour lesquels il existe quelques possibilités de formation, qui peuvent être d'un recours précieux mais ne sont pas un passage obligatoire pour pouvoir intégrer la profession. Il s'agit des métiers d'opérateur de prises de vue et de décorateur. Concernant les décorateurs, la plupart entrent au studio avec une formation minimum en dessin, mais on croise tous les cas de figure. Depuis ceux ayant une formation en architecture, comme Christian-Jaque qui suit des cours d'architecture à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts et à l'école nationale des Arts Décoratifs, avant de débiter comme dessinateur d'affiches de cinéma, puis décorateur, jusqu'à ceux arrivés au studio en ne maîtrisant que quelques rudiments de dessin et de perspective. C'est le cas par exemple de Max Douy, contraint d'interrompre sa scolarité à 16 ans pour gagner sa vie et de quitter le Lycée Jean-Baptiste Say avec une simple lettre de recommandation de son professeur de dessin et quelques conseils en aquarelle, dessin et perspective donnés par un voisin, responsable de la publicité chez Citroën⁸⁸⁵. De nombreux décorateurs faisant leurs premiers pas au tournant de la décennie sont passés par les Beaux-Arts ou l'école des Arts Décoratifs, comme Jean d'Eaubonne qui, après des études aux Beaux-Arts, commence comme affichiste publicitaire, avant de devenir l'assistant de Lazare Meerson et de Jean Perrier, ou Alexandre Trauner, lui-même formé à l'école des Beaux-Arts de Budapest. Certains ont fait leurs armes au théâtre, comme Lucien Aguetand

⁸⁸⁴ François Holbane, « Métiers féminins autour d'un film », *Le Journal*, 26 mars 1937. Article consulté à la BNF, fonds Auguste Rondel, RK 817 – Personnel Technique.

⁸⁸⁵ Max et Jacques Douy, *Op.Cit.*, p.328. Le Lycée Jean-Baptiste Say est alors classé « Etablissement Primaire Supérieur » et prépare aux classes préparatoires des Arts et métiers en dispensant à côté de l'enseignement général un enseignement technique orienté vers les carrières de l'industrie et du commerce.

qui fait son apprentissage au Vieux-Colombier, sous l'influence d'architectes renommés comme Robert Mallet-Stevens ou Francis Jourdain. Pourtant l'usage du noir et blanc et les besoins techniques spécifiques au cinéma contribuent dès les années 1910 à différencier le métier de décorateur de cinéma de celui de théâtre⁸⁸⁶ et dès 1929-1930, le décorateur des studios Gaumont Robert-Jules Garnier, propose un cours de *Technique des décors appliquée au cinéma*, dans le cadre des cours dispensés par l'Ecole Universelle par Correspondance de Paris⁸⁸⁷. Il est difficile de savoir dans quelle mesure ces cours, payants, ont été suivis et par quel public. Quoi qu'il en soit, durant les années 1930 l'immense majorité des décorateurs qui intègrent les studios n'ont reçu qu'une formation souvent assez succincte et surtout non spécifique au cinéma. En ce qui concerne les opérateurs de prise de vues, les formations sont un peu plus nombreuses et la profession mieux organisée. Dès avant la Première Guerre mondiale, l'école privée de Bondy dispense des cours pour former les opérateurs de cinéma⁸⁸⁸. Puis à partir de 1924, l'Association Philomathique de Paris, dont la section « photographie et cinéma » est dirigée par Marcel Mayer (directeur des usines Pathé de Joinville) propose des cours gratuits et ouverts à tous, centrés sur les techniques de prise de vues, mais également sur l'éclairage, le tirage, la retouche des négatifs ou les appareils de projection. Les cours du soir sont consacrés à la théorie tandis qu'une série d'ateliers pratiques ont lieu le dimanche après-midi durant lesquels sont organisés des visites des Usines et des studios Pathé et des ateliers de prise de vues en plein air et en intérieur⁸⁸⁹. Henri Alekan, qui suit l'enseignement de l'Association Philomathique, assiste également aux cours dispensés par l'Institut d'Optique de Paris qui existent dès la fin des années 1920. Puis à partir de 1926 l'Ecole Technique de Photographie et de Cinématographie, plus connue sous le nom d'école de Vaugirard, accueille la première promotion d'étudiants et connaît un succès immédiat⁸⁹⁰. Le métier d'opérateur constitue donc un cas plutôt à part au sein des studios, étant le seul à bénéficier d'une véritable école, proposant des cours théoriques et pratiques spécifiques. Pourtant dans ce métier comme dans tous les autres, on peut entrer sans formation. Alain Douarinou qui avait passé le « concours de l'école des vendeurs Citroën » et ne rêvait que de destinations

⁸⁸⁶ Voir notamment Jean-Pierre Berthomé, « Les décorateurs du cinéma muet en France », dans le numéro de la revue *1895* consacrée aux métiers du cinéma, *Op.Cit.*, p.91.

⁸⁸⁷ Archives de la BNF, fonds Administration du cinéma et des Beaux-Arts (Jean Locquin – Edmond Benoît-Lévy), 4° COL – 80 / 17 (1) : enseignement du cinéma : Ecole Universelle par Correspondance de Paris, (s.d). Le premier cours de Robert-Jules Garnier est reproduit dans le numéro 65 de la revue *1895* consacré aux métiers du cinéma, *Op.Cit.*, p.113.

⁸⁸⁸ Priska Morrissey, « Naissance d'une profession, invention d'un art : l'opérateur de prise de vues cinématographiques de fictions en France (1895-1926) », *Op.Cit.* p.540.

⁸⁸⁹ Voir Henri Alekan, *Le vécu et l'imaginaire, chroniques d'un homme d'images*, Paris, La Sirène, 1999, pp. 12-13. Ainsi que la thèse de Priska Morrissey, *Op.Cit.* pp.544-547.

⁸⁹⁰ Priska Morrissey, *Op.Cit.* pp.547-551.

lointaines (il s'était même fait engager par une société d'exploitation forestière au Gabon qui fit faillite quelques semaines avant son départ !) se retrouve à 21 ans, employé de banque, bien loin des studios de cinéma. Rencontrant par hasard le chef opérateur Willy Faktorovitch et son cameraman Nicolas Hayer, qui tournaient les extérieurs d'un court-métrage en bas de chez lui, il sympathise avec eux. « Le lendemain, écrit Alain Douarinou, ils étaient là et ça a recommencé comme la veille avec cette différence que j'étais autorisé à donner un coup de main pour porter le matériel lors des changements de place autour du square et de la petite église des Batignolles. Enfin, le troisième jour, Hayer m'a demandé si cela me conviendrait de venir travailler avec eux pour un prochain film. Qui aurait refusé à ma place ? ». Quelques semaines plus tard, Douarinou reçoit un simple télégramme : « Rendez-vous lundi, 8 heures aux studios Pathé à Joinville – rémunération : 700 Frs par semaine – Nicolas »⁸⁹¹. Sans aucune formation, ni connaissance dans le domaine de la photographie, il fait son entrée au studio et débute sa carrière comme second assistant à la prise de vues pour un court-métrage de Roger Capellani, *Noces et banquets*. Il indique d'ailleurs lui-même : « En signant ce premier contrat, j'étais tout de même assez inquiet, ignorant absolument tout de ce nouveau métier », avant de conclure un peu abusivement : « C'est ainsi que cela se passait alors. Il n'y avait pas d'école, pas plus d'I.D.H.E.C. que de Vaugirard et on apprenait le métier sur le tas »⁸⁹².

Le cas d'Alain Douarinou est loin d'être exceptionnel et se trouve même être la norme pour toute une série de métiers, ceux appartenant à la dernière catégorie identifiée, celles des métiers spécifiques au cinéma, pour lesquels il n'existe aucune formation. S'il ne paraît pas surprenant qu'il n'existe pas d'école pour devenir assistant, script-girl ou accessoiriste, métiers pour lesquels, en 1930, l'enthousiasme, le sens de l'organisation et un peu d'expérience peuvent suffire, cela paraît en revanche plus surprenant pour des métiers plus techniques comme celui de monteur ou d'ingénieur du son. Certes, l'école des Arts et Métiers propose une petite formation au montage sonore - dans le cadre d'une série de cours du soir intitulés *Ciné-Photo-Radio* - mais si l'on en croit ce court dialogue entre une monteuse et une journaliste, elle s'adresse à un public restreint.

-Existe-t-il un enseignement organisé du montage ?

*- Officiel ? Non, hélas ! Pas plus d'ailleurs que pour un quelconque des métiers du cinéma*⁸⁹³.

⁸⁹¹ Alain Douarinou, *Op.Cit.* pp.16-17.

⁸⁹² *Idem*, p.17.

⁸⁹³ Françoise Holbane, *Op.Cit.*

• **Entrer au studio c'est avant tout intégrer un milieu.**

Quand on possède les éléments pour retracer les premiers pas dans le milieu du cinéma des techniciens et de quelques rares ouvriers, on est frappé par le caractère parfois sinueux de leur parcours, l'importance du hasard et des rencontres, et le fait que bien peu d'entre eux soient formés et se destinent à une tâche précise. Car entrer au studio, c'est avant tout intégrer un milieu professionnel. Ce n'est bien souvent que dans un second temps, au contact de travailleurs déjà chevronnés, et souvent après avoir été affecté à différents postes, que le choix d'un métier se précise. Lors de sa première expérience de plateau, aux côtés de Jacques Feyder, Marcel Carné est ainsi engagé officiellement comme assistant-opérateur (Feyder ayant déjà un assistant et la production ne lui en autorisant pas un second), mais c'est en réalité comme assistant à la mise en scène qu'il est en censé travailler.

Ce que je faisais ? Tout et rien. Fortement désorienté, dans un poste mal défini, je cherchais surtout à me rendre utile. Feyder demandait-il de déplacer une chaise qui le gênait ? Je me précipitais et gagnais de vitesse l'accessoiriste, qui arrivait toujours dans mon dos. Fallait-il rouler un tapis, transporter un vase de fleur d'une table sur une commode ? J'étais toujours là...

Je ne crois pas qu'il entrât dans ma conduite la moindre servilité. J'étais là pour seconder Feyder et je m'y employais de mon mieux dans la limite de mes moyens d'alors...⁸⁹⁴

On voit bien dans cette description de ses « fonctions », que le poste occupé par Carné lui permet avant tout de faire partie d'une équipe, l'exercice d'une tâche spécifique et le choix d'un métier étant finalement assez secondaire. Si certains techniciens sont animés d'une réelle passion pour le cinéma bien avant d'y travailler, d'autres semblent le découvrir au moment de leur entrée au studio. L'observation de quelques cas concrets permet de se faire une idée plus précise de la situation de ces travailleurs novices qui ont réussi à franchir les grilles et pénétrer dans le monde clos et si convoité des studios de cinéma.

En l'absence de formation spécifique, de nombreux techniciens arrivent dans les studios avec une formation générale ou technique sans lien avec le cinéma, voire, sans formation du tout. Jean-Paul Le Chanois, son baccalauréat en poche se consacre dans un premier temps à des études de lettres, droit et philosophie tout en multipliant les petits métiers sans lien avec le cinéma tels que serveur, plongeur dans un restaurant de Saint-

⁸⁹⁴ Marcel Carné, *La vie à belles dents*, Op.Cit. p.24.

Tropez ou encore ouvrier dans une imprimerie⁸⁹⁵. Passionné de cinéma, il fréquente le Studio des Ursulines et y fait la connaissance des frères Prévert et par ricochet de toute la bande du Groupe Octobre (Lou Bonin, Pierre Batcheff, Jacques-Bernard Brunius, Fabien Loris, Jean Dasté, etc.). Par le biais de ces rencontres successives il entre en contact avec le cinéma, devient rédacteur à la *Revue du Cinéma* dirigée par Jean-Georges Auriol et participe comme simple figurant à divers courts-métrages dans lesquels sont impliqués des acteurs ou techniciens gravitant autour des frères Prévert, notamment le désormais fameux *l'affaire est dans le sac* réalisé par Pierre Prévert, à Joinville, en août 1932. Jean-Paul Le Chanois a cette formule évasive pour évoquer ses premiers pas dans le cinéma :

Je n'ai pas postulé pour la figuration, mais c'est venu par des gens de connaissance, je ne sais plus comment je suis arrivé dans la chose, en jouant un petit personnage, celui d'un jeune étudiant dans une surprise-partie [...]»⁸⁹⁶.

Et c'est toujours le hasard des rencontres et des amitiés qui lui fait croiser la route de Charles David qui, fraîchement nommé à la direction des studios Pathé, l'embauche « comme adjoint à la direction des studios et chef de plateau à Pathé Francœur ». Sans aucune formation, ni expérience dans la production, Jean-Paul Le Chanois se retrouve donc du jour au lendemain être le principal interlocuteur des producteurs ayant loué les plateaux de la rue Francœur. Il devait « avoir connaissance des contrats, fournir le matériel technique, assurer le bon fonctionnement, être en rapport avec les techniciens et chef de services de Joinville, être responsable devant Charles David du personnel de Francœur : décorateurs, électriciens, peintres, menuisiers... et être sur le plateau pour assurer la bonne harmonisation des choses »⁸⁹⁷. Un poste comportant donc d'importantes responsabilités. Ces promotions rapides, voire fulgurantes, n'étaient pas si rares au tout début des années 1930 et dans l'euphorie d'une production en plein développement, les grandes maisons créaient parfois du jour au lendemain des postes à responsabilité, souvent confiés à des personnalités totalement novices dans le domaine. André Lang, journaliste et auteur de plusieurs romans adaptés au cinéma, est contacté en 1930 par Emile Natan et se retrouve quelques mois plus tard « directeur adjoint de la production de Pathé-Cinéma ». Son récit des faits met une fois de plus en évidence la rapidité de l'ascension et son absence totale d'expérience dans le champ cinématographique :

⁸⁹⁵ Jean-Paul Le Chanois, *Le temps des Cerises*, Op.Cit. pp.36-37. On notera que la plupart des récits, portraits et Mémoires de techniciens restent très évasifs sur la durée des études et sur l'obtention d'un éventuel diplôme, laissant souvent à penser qu'elles n'ont pas été suivies très longtemps, ni avec beaucoup de succès.

⁸⁹⁶ Jean-Paul Le Chanois, *Op.Cit.*, p.42.

⁸⁹⁷ *Idem*, p.61.

C'est à une circonstance fortuite, que je dus en 1930, d'entrer dans la Cour des Mirages... J'écrivais un roman en Bretagne, quand je reçus un mot de mon ami Raymond Bernard qui me fit rentrer brusquement à Paris. Le directeur de la production de Pathé-Cinéma, souhaitait alors publier un hebdomadaire qui servît la cause du cinéma français [...]. Emile Natan, à qui Raymond Bernard et Roland Dorgelès avaient amicalement affirmé que j'étais le « right man », me demanda de fonder ce journal, qui fut mis debout en deux mois, dans l'enthousiasme et sans compter, rassembla une équipe de brillants collaborateurs... et ne parut jamais – ce qui à part moi ne surpris personne. Les gares cinématographiques sont toujours pleines de ces trains splendides, toujours sous pression, et qui ne partent pas.

Telle fut l'étrange aventure qui me valut d'entrer dans la place, d'être adjoint, en manière de compensation, à la direction de la production de Pathé-Cinéma et de m'initier à la vie cinématographique française [...] ⁸⁹⁸.

Pas plus que pour les directeurs de production ou les chefs de plateau il n'existe alors de véritable école pour devenir assistant-réalisateur ou monteur. Denise Piazza (qui deviendra par la suite l'épouse de Pierre Batcheff, puis de Roland Tual), après avoir pris quelques cours de dessin à l'Académie Ranson de Montparnasse et tenté une brève et infructueuse carrière de décoratrice à l'Atelier-Théâtre de Charles Dullin, entre au studio Tobis en 1929 comme monteuse, sans réelle formation ni pratique du cinéma. D'après ses Mémoires, elle semble être à la fois assistante de production, apprentie-monteuse, ou script-girl (sur le premier film parlant d'Henri Chomette *Le Requin*), et indique que Lily Jumel cherchait avant tout « à former une équipe enthousiaste pour travailler aux premiers films parlants »⁸⁹⁹, l'enthousiasme semblant alors être le maître-mot et remplacer souvent avantageusement celui d'expérience. Jean Devaivre, avant de devenir assistant-réalisateur puis réalisateur lui-même après guerre, a expérimenté de nombreux métiers. Après des études aux Beaux-Arts il est engagé par une société de distribution pour laquelle il crée des affiches, mais aussi réalise des bandes annonces. Il suit en parallèle les cours du soirs des Arts et Métiers pour s'initier au montage, mais c'est comme assistant-décorateur qu'il est engagé en mai 1935 sur le film *Deuxième Bureau* de Pierre Billon, avant de devenir assistant du réalisateur Léon Mathot pour *Les loups entre eux* l'année suivante, puis doubleur, tout en continuant de travailler comme monteur pour la Compagnie Française de Distribution Cinématographique (en 1938 il signera même le montage du film *Alerte en Méditerranée* de Léo Joannon). Pour les script-girls, la situation est la même, aucune école ou formation n'existant pour ce

⁸⁹⁸ André Lang, « Dans la Cour des Mirages. Joinville Inconnu », *Pour Vous*, n°457, 19 août 1937, p.8.

⁸⁹⁹ Denise Tual, *Le temps retrouvé*, *Op.Cit.* p.55.

métier relativement nouveau et en plein développement depuis l'arrivée du parlant. Certaines script entrent dans le métier par relation, ayant un frère, une sœur, un mari ou une amie dans le cinéma – Le réalisateur Jacques Daroy embauche ainsi régulièrement son épouse Annie comme script-girl sur ses tournages⁹⁰⁰ - d'autres y ont d'abord fait leurs premières armes comme sténo-dactylo ou secrétaire de production. Avant de devenir une script-girl reconnue et appréciée, Jeanne Witta a démarré sa carrière comme secrétaire à l'usine Pathé-Kodak de Vincennes, avant d'entrer au service des scénarios des studios Paramount de Saint-Maurice, comme secrétaire trilingue pour faire de la traduction.

*En 1931, en réponse à une annonce parue dans L'intransigeant, je me présentai au studio de Saint-Maurice qui appartenait alors à la Paramount. Je fus engagée comme sténodactylo trilingue français-anglais-allemand.*⁹⁰¹

Grâce à ses connaissances en langues, on lui confie rapidement des petits travaux de découpage et elle se trouve chargée d'établir un script, plan par plan, une fois les films achevés. Pour gagner du temps et « pour ne pas importuner les monteurs, qui travaillaient dans leurs salles sur de petites movielas bruyantes et inconfortables » les secrétaires du service des scénarios prennent l'habitude de relever directement les dialogues et les images en salle de projection⁹⁰². Ayant acquis une certaine expérience dans la prise de notes rapides, et exercé son regard à ne rien omettre d'une scène (dialogues, décor, jeu des acteurs, éclairage...), Jeanne Witta devient rapidement une script appréciée. Dès le mois d'août 1931 (moins d'un an après son entrée à la Paramount) et bien que toujours salariée au service des scénarios, elle devient la script d'Harry Lachman sur le film *Mistigri*. Interrogée deux ans plus tard par un journaliste de *L'Image*, Jeanne Witta confirme, enthousiaste, que les qualités requises pour pratiquer le métier de script sont multiples et s'acquièrent au fil du temps et au hasard des expériences.

*C'est vraiment un métier très amusant, il faut connaître toute la technique du cinéma. [...]. C'est un métier qui demande une bonne culture générale. Avant de venir ici, j'ai fait de la philosophie. De plus, je dois être sténo-dactylo, taper mes rapports*⁹⁰³.

Une formation de secrétaire étant souvent requise, le métier semble attirer de nombreuses jeunes femmes qui y voient un moyen de pénétrer le milieu fermé et attractif du cinéma. La presse publie régulièrement des articles sur les qualités requises pour exercer ce métier, à

⁹⁰⁰ Alain Douarinou, *Un homme à la caméra*, Paris, édition France-Empire, 1989, p.14.

⁹⁰¹ Jeanne Witta-Montrobert, *Op.Cit.*, p.33.

⁹⁰² *Idem*, p.36.

⁹⁰³ Didy Gluntz, « Les petits métiers féminins au cinéma », *L'image*, n°75, 18 août 1933, p.11.

l'image de celui de Serge Veber dans *pour Vous* en réponse à « plusieurs lectrices que la question intéresse ». « Une de mes correspondantes qui aspire à ce poste m'envoie sa photographie en me demandant : « suis-je assez jolie pour être script-girl ? » Charmante et naïve question ! Mais Mademoiselle, la beauté n'a rien à voir avec cette profession », et le journaliste de décliner les différentes tâches d'une script et les qualités nécessaires à l'exercice de ce métier visiblement encore méconnu : mémoire, rapidité, intelligence, patience, décision et souplesse⁹⁰⁴. On attend, dans bien des métiers du studio, des qualités humaines plus qu'un savoir-faire technique très précis, comme le confirme la journaliste Françoise Holbane en 1937.

Vivacité et mémoire poussée au maximum et la prodigieuse faculté de créer l'ordre au milieu de tous les désordres, voici les vertus essentielles de la script-girl⁹⁰⁵.

Ce qui est vrai pour certains métiers de techniciens (script-girl, assistant, régisseur, etc...) l'est encore davantage pour les métiers moins qualifiés. La difficulté principale reste d'entrer dans le studio. Une fois passées les grilles, selon ses capacités, ses affinités et les hasards de la production on se spécialise progressivement pour devenir machinistes, peintre, couturière ou habilleuse. Une habilleuse précise à propos de son métier :

Certaines viennent du théâtre, d'autres ont d'abord été femmes de chambre : elles connaissent un producteur ou un acteur qui les a projetées dans les studios. D'ailleurs, c'est un emploi qui se sollicite comme tout autre⁹⁰⁶.

Car si les figurantes entrent dans les studios en rêvant de gloire et tout émerveillées d'être parvenues à travailler « dans le cinéma », de nombreux ouvriers des studios y voient avant tout un gagne-pain, un secteur porteur qui semble miraculeusement épargné par la crise économique qui touche la France à partir de 1931-1932. Dans les fiches du personnel de Pathé-Cinéma, au début des années 1930, on trouve des maçons ou menuisiers devenus machinistes, un interprète devenu peintre au pistolet ou un représentant de commerce embauché comme concierge⁹⁰⁷. Tous les chemins mènent au studio⁹⁰⁸ !

⁹⁰⁴ Serge Veber, « Ah ! Vous voulez être script-girl ! », *Pour Vous*, n°438, 8 avril 1937, p.2.

⁹⁰⁵ Françoise Holbane, « Métiers féminins autour d'un film », *Le Journal*, 26 mars 1937. Article consulté à la BNF, fonds Auguste Rondel, RK 817 – Personnel Technique.

⁹⁰⁶ Françoise Holbane, *Op.Cit.*

⁹⁰⁷ Constructeur de motos réputé, installé quai de la Marne à Joinville-le-Pont, soit à quelques centaines de mètres des studios.

⁹⁰⁸ Archives de la Fondation JSP, fiches du personnel.

5.1.2 L'école du studio

Avec le recrutement massif d'un personnel non qualifié - faute de formations appropriées - et bien souvent sans expérience, les studios se trouvent implicitement dans l'obligation de jouer le rôle d'école de cinéma. Disposant d'installations adéquates, d'un matériel performant et de techniciens expérimentés qui sont en contact permanent avec la réalité concrète de la production, les studios constituent finalement le lieu le plus évident et le mieux adapté à l'apprentissage de la plupart des métiers du cinéma. Fonctionnant un peu selon la logique de l'atelier, l'apprentissage se fait de façon assez informelle et une fois encore les affinités et liens d'amitié jouent souvent un grand rôle dans l'apprentissage d'un métier et dans l'orientation professionnelle des techniciens. Entre mise à l'épreuve et solidarité bienveillante, l'apprentissage au sein des studios permet aux nouveaux venus de saisir immédiatement le fonctionnement, les codes et les usages de ce milieu particulier qu'est celui des techniciens et ouvriers du film.

- **Transmission des savoir-faire selon une logique d'atelier**

Cette période de forte production et de relative stabilité de l'emploi, bénéficie largement à la transmission des savoir-faire sur un temps long. Entrés presque en simples observateurs, les aspirants techniciens commencent par se faire une idée globale des différentes étapes nécessaires à la réalisation d'un film, avant de se voir confier quelques tâches subalternes puis de se spécialiser dans un métier au sein duquel il ou elle pourra progresser, plus ou moins rapidement selon ses capacités, son désir d'apprendre et de s'investir, mais également selon les circonstances et les opportunités qui lui seront offertes.

Il ne faut évidemment pas entendre l'expression « l'école du studio » au sens littéral. Et il n'existe pas, même dans les grandes structures comme Saint-Maurice ou Joinville, de cours théoriques ni de personnel spécialement affecté à la formation des apprentis. Les techniciens étant, la majeure partie du temps, eux-mêmes totalement absorbés par leur ouvrage, l'apprentissage se base essentiellement sur l'observation. Contrairement à l'atelier d'un artisan « classique », dans lequel le temps de formation des apprentis fait partie intégrante des fonctions du Maître-artisan, au studio, aucune place précise, aucun temps spécifique ne sont prévus pour la formation. L'aspirant décorateur, opérateur ou régisseur doit trouver lui-même sa place, se tenir au plus près des techniciens chevronnés

afin de pouvoir les observer et éventuellement les questionner, mais sans jamais entraver le déroulement du travail, la réalisation du film étant toujours la priorité absolue pour les producteurs, comme pour la direction des studios et l'ensemble de l'équipe. L'apprenti est en quelque sorte toléré sur les plateaux et dans les ateliers et, si l'on n'attend pas de lui qu'il soit immédiatement opérationnel, on attend en revanche qu'il ne perturbe pas le fonctionnement du studio. Le point commun qui semble se dégager entre les différents techniciens concernant leurs premiers pas dans le cinéma, est leur incroyable soif de connaissance et leur capacité d'observation. Tout contact avec un technicien expérimenté, toute visite sur un plateau de tournage ou dans un studio, est une occasion d'apprendre. Jean Devaivre, alors salarié de la Compagnie Française Cinématographique, visite les studios Pathé de Joinville avec le producteur Jacques Schwob d'Héricourt qui projette de les louer pour tourner *Une gueule en Or* puis *Les loups entre eux* (réalisés respectivement par Pierre Colombier et Léon Mathot). Cette simple visite est l'occasion pour lui d'observer, d'écouter et de prendre un premier contact avec les pratiques du studio :

*Schwob m'emmène aux studios Pathé-Joinville. Il souhaite me faire connaître la façon dont on prépare un film. [...] Le directeur du studio, Nadal, nous fait visiter le studio de fond en comble. [...] On passe en revue le matériel et les stocks de décor, avant d'être reçus par le grand patron de Pathé : Roland Tual. Discussion serrée autour de la location des plateaux. Véga (la société de production de Schwob et la CFC veulent produire *Une gueule en Or* et *Les loups entre eux*, la suite de *Deuxième Bureau*. Schwob m'a présenté comme le principal technicien de la maison.*

J'écoute, le néophyte que je suis apprend beaucoup⁹⁰⁹.

Jean Devaivre qui a déjà travaillé comme assistant-décorateur pour *Deuxième Bureau* de Léon Mathot, monteur (pour la Compagnie Française de Distribution Cinématographique), auteur de doublages et réalisateur de films-annonces, sera finalement embauché comme assistant-décorateur pour *Une gueule en or* et assistant-réalisateur pour *Les Loups entre eux*.

Les premières expériences d'Henri Alekan avec le cinéma révèlent cette même curiosité, ce désir d'apprendre par tous les moyens, mais à la différence de Jean Devaivre et de bien des techniciens, Alekan est déjà fermement décidé à devenir opérateur, toute la difficulté étant de réussir à pénétrer ce milieu assez fermé. Son puissant désir de percer dans cette voie

⁹⁰⁹ Jean Devaivre, *Op.Cit.*, p.34.

l'incite à faire flèche de tout bois, son apprentissage du métier passant avant tout par l'observation. Lisant tout ce qui concerne de près ou de loin le métier d'opérateur et suivant les cours du soir de l'Association Philomathique, Alekan commence par faire le tour des studios en simple observateur. En 1929, il se présente au studio Francœur de la part d'Abel-Pierre Richard, directeur technique des studios d'Epinay-sur-Seine et Eugène Carré, chef du service décoration du studio l'autorise à suivre les prises de vues depuis les passerelles du grand plateau. Ebloui par cette première expérience, il devient, selon sa propre expression « le passager plus ou moins clandestin de tous les studios parisiens »⁹¹⁰. Après cette première phase d'observation distante, Alekan parvient à se faire engager à Billancourt, sur un court-métrage de Jean Milva, *Deux balles au cœur*, en qualité de second assistant de l'opérateur Marcel Lucien. Le récit de cette première expérience professionnelle rémunérée montre bien qu'il s'agit surtout d'un poste d'observateur privilégié ne nécessitant pas de connaissances spécifiques et ne comportant aucune responsabilité :

Tour à tour j'étais accessoiriste, assistant, figurant, caddie. J'étais ravi de « vivre » une nouvelle vie que je découvrais chaque jour à travers les multiples petites tâches que je m'appliquais à accomplir au mieux. Marcel Lucien, le chef opérateur était un homme souriant qui pratiquait son métier avec bonhomie. Il avait un assistant américain, qui lui ne souriait jamais et maniait la caméra avec des gestes rituels. [...] A cette époque il était interdit à un deuxième assistant de toucher à la caméra et à plus forte raison de l'ouvrir, de la recharger ou de changer les objectifs. Ces manipulations étaient si importantes que seul un initié pouvait les effectuer. Le second assistant était le pauvre ignare qui devait se contenter de porter le sac-magasin ou le sac d'accessoires, à la rigueur la cassette des objectifs, mais ne jamais l'ouvrir, car elle contenait les yeux de cristal de la caméra que seul le grand prêtre pouvait sélectionner. Je restais bouche bée devant les ordres de Marcel Lucien et de Bill l'exécutant qui ouvrait et refermait le coffret tandis que j'entendais : « donne-moi le 50 ! Non, le 75 !... pour le gros plan n'oublie pas le diffuseur triangulaire et la trame nid d'abeille ! »⁹¹¹.

Henri Alekan, malgré son contrat « d'assistant-opérateur », est bien dans la situation de l'apprenti qui découvre pour la première fois la réalité d'un métier. Alain Douarinou, né la même année qu'Alekan et ayant débuté quelques années plus tard, décrit d'ailleurs exactement la même situation lors de ses premières expériences auprès de l'opérateur

⁹¹⁰ Henri Alekan, *Le vécu et l'imaginaire*, Op.Cit., p.12.

⁹¹¹ *Idem*, p.13.

Nicolas Hayer. « Mon premier travail fut de déballer, avec Grisha [fils de Willy Faktorovitch et premier assistant] le matériel sur le plateau ». Mais contrairement à Alekan, Douarinou se voit confier, dès cette première expérience (et après avoir été brièvement « formé » par le premier assistant), la tâche de charger et décharger les magasins de la caméra avec la pellicule vierge ou impressionnée.

Ces opérations, en raison de l'extrême sensibilité de la pellicule panchromatique, devaient se faire dans un local complètement obscur, « le labo », auquel on accédait par une double porte à chicane. [...] Bien entendu, Grisha m'avait initié au cours de plusieurs séances d'apprentissage et prévenu des principaux traquenards qui me guettaient quand je me trouverais en tête à tête avec la pellicule dans le noir. Mais la première fois que je me suis vu tout seul dans le Labo avec un magasin de pellicule impressionnée, c'est à dire qui contenait le résultat de plusieurs heures de travail de toute une équipe et qui représentait une somme considérable d'argent, j'étais plutôt comme on dit dans mes petits souliers⁹¹².

En dehors de ce travail et du tirage des bouts d'essais (dans le petit laboratoire attenant au plateau) qui lui sont également confiés, Alain Douarinou dispose de temps pour observer l'ensemble des activités de production et compléter ainsi sa formation.

En réalité, ces divers travaux, s'ils réclamaient une certaine attention et un minimum d'habileté, me laissaient pas mal de liberté. Dès que je n'avais plus rien à faire au labo, je rejoignais tout de suite le plateau, sur lequel tournait notre équipe pour donner un coup de main aux machinistes ou à Grisha, mais surtout pour regarder comment se déroulaient le tournage, la préparation des plans, le réglage des lumières et les répétitions des acteurs. [...] Si je n'étais pas requis pour un coup de main ou un travail au labo, je me trouvais libre d'aller traîner mes bottes, à la découverte, dans les multiples dépendances des studios⁹¹³.

En ce qui concerne le montage, c'est également l'observation des aînés qui constitue la clé de l'apprentissage, selon une monteuse prodiguant dans la presse quelques conseils pour entrer dans ce métier :

Je conseille à une jeune aspirante monteuse de commencer par faire un stage dans l'usine d'une grande firme où elle apprendra les premiers éléments : manipulation, collures, etc. Après quoi, elle pourra achever son initiation auprès

⁹¹² Alain Douarinou, *Op.Cit.*, p.19.

⁹¹³ *Idem*, p.20

*d'une monteuse ou d'un monteur éprouvés, qu'elle aidera et qu'elle regardera travailler*⁹¹⁴.

Cette phase d'observation et d'apprentissage peut d'ailleurs être plus ou moins rapide en fonction de la technicité du métier et des besoins de la production. Si certains nouveaux venus dans les studios prennent le temps de se former et gravissent progressivement les échelons avant d'occuper un poste technique à responsabilité, d'autres au contraire se trouvent très rapidement en première ligne. Jeanne Witta raconte avoir été propulsée script-girl du réalisateur Harry Lachman, avant même d'avoir pu véritablement réaliser en quoi consistait ce métier : « En huit jours je suis formée par une script professionnelle qui m'apprend les rudiments du métier [...]. Puis au premier jour du tournage, je me retrouve au milieu du plateau, un bloc à la main. »⁹¹⁵. D'une manière générale les métiers dans lesquels le travail est relativement solitaire (script, monteur, assistant-réalisateur et dans une moindre mesure, régisseur) offrent des promotions assez rapides, tandis que les métiers pratiqués en équipes, permettent - ou imposent - une période d'apprentissage plus long. C'est le cas notamment dans tous les métiers liés à la création et la construction des décors. Les équipes comportant plusieurs dizaines de personnes, il est extrêmement rare de se voir confier du jour au lendemain, un poste de chef décorateur. Tandis que Jeanne Witta doit se lancer seule dans le métier après une semaine de formation, Max Douy passe une année entière à inventorier le stock des éléments de décors chez Pathé avant de se voir confier la réalisation de maquettes de films (il faut reconnaître qu'il a alors tout juste seize ans, tandis que Jeanne Witta en a trente et déjà une année d'expérience comme secrétaire au service des scénarios de la Paramount). Dans son « cours de technique du décor appliquée au cinéma », dispensé en 1929-1930, Robert-Jules Garnier décrit la composition habituelle d'un atelier de décoration de studio. Aux côtés du décorateur en chef, on trouve les chefs d'ateliers qui encadrent leurs propres équipes (menuisiers, staffeurs, peintres et machinistes), un « bureau d'étude » composé de un ou deux architectes et de plusieurs dessinateurs et enfin « un ou deux garçons d'atelier » qui « assurent le nettoyage et les grosses besognes de l'atelier, l'entretien du matériel »⁹¹⁶. A moins d'avoir une solide formation en dessin ou en architecture ou bien une expérience comme décorateur de théâtre, on entre généralement dans l'équipe en occupant cette

⁹¹⁴ Françoise Holbane, *Op.Cit.*

⁹¹⁵ Jeanne Witta, *Op.Cit.*, p.39.

⁹¹⁶ Robert-Jules Garnier, « Cours de technique des décors appliquée au cinéma », *Op.Cit.*

dernière place, et il faut parfois de longs mois, voire plusieurs années pour éventuellement devenir « décorateur de cinéma ».

Cette modalité d'apprentissage au contact des professionnels en activité, favorise la constitution de duos maître / élève, sur le modèle de l'atelier du peintre ou de l'artisan. Sans que les écarts d'âge soient nécessairement très importants, les techniciens plus expérimentés prennent souvent sous leur protection les débutants en fonction des affinités qui se créent et des liens qui se tissent dans le travail. C'est ainsi que Nicolas Hayer, après avoir contribué à faire engager Alain Douarinou (de onze ans son cadet) comme second assistant sur le court-métrage de Capellani, parvient à le garder à ses côtés en le faisant engager comme second assistant sur ses quatre films suivants. Puis le jeune opérateur, ayant eu le temps d'apprendre les rudiments du métier et de se créer un petit réseau de connaissances, commence ensuite à voler de ses propres ailes. Cela ne l'empêche de conserver un lien particulier avec Hayer comme il l'écrit lui-même :

Bien entendu les films ne s'enchaînaient pas automatiquement les uns derrière les autres. Il y avait entre chacun d'eux des périodes d'inactivité plus ou moins prolongées, pendant lesquelles je reprenais régulièrement contact avec Nicolas Hayer. J'étais un peu son poulain, et il se félicitait de ma progression dans le métier⁹¹⁷.

Des duos, à la longévité plus ou moins marquée, se forment entre opérateurs (on pense notamment au duo Rudolph Maté / Louis Née, le premier ayant formé le second) ou entre décorateurs (Lazare Meerson / Alexandre Trauner ou Henri Ménessier / René Renoux). Dans le domaine de la décoration, les équipes étant assez nombreuses, la « chaîne des apprentissages » peut parfois s'allonger d'un maillon et un décorateur chevronné peut facilement avoir plusieurs jeunes décorateurs sous son aile. Max Douy qui se forme dans un premier temps auprès de l'équipe des décorateurs de chez Pathé (Jacques Colombier, Lucien Aguetand, Guy de Gastyne, Jacques Krauss notamment) apprend ensuite beaucoup auprès de Trauner, qui lui même s'en remet à Meerson qui possède une plus grande expérience et une situation plus stable au début de la décennie⁹¹⁸. Chez Pathé, Lucien Aguetand, qui travaille sous la direction de Jacques Colombier forme et collabore régulièrement avec Raymond Nègre avant que celui-ci ne devienne à son tour chef-décorateur après guerre.

⁹¹⁷ Alain Douarinou, *Op.Cit.*, p.31.

⁹¹⁸ Entre 1929 à 1935, il est engagé à l'année par la société Tobis comme chef du service décoration des studios d'Epinau

Pourtant, si le studio est indéniablement un lieu de transmission des techniques et des savoir-faire de la plupart des métiers du cinéma, cette fonction, bien qu'implicitement reconnue par les professionnels, n'est absolument pas réglementée ou encadrée⁹¹⁹. Cet apprentissage se met en place de façon informelle et repose totalement sur le bon-vouloir des techniciens déjà en place. Si certains semblent avoir à cœur de transmettre leur métier et d'aider les techniciens débutants, rien ne les y oblige par contrat. Par conséquent, le temps passé à expliquer, montrer, former leurs cadets ne doit en aucune manière affecter la qualité de leur travail. Par ailleurs, aucune modalité d'accès au studio des stagiaires n'est clairement établie, tout dépend donc des recommandations dont on peut se prévaloir et du hasard des circonstances.

• L'apprentissage du cinéma au studio : entre mise à l'épreuve et solidarité bienveillante

Une fois arrivés dans le Saint des Saints, comment ces nouveaux venus sont-ils accueillis ? Durant cette période de plein emploi où l'on manque souvent de bras pour finir un décor et où les journées de travail sont régulièrement surchargées, en général les nouveaux sont bien reçus. Alain Douarinou qui, après quelques modestes expériences comme second assistant sur des courts-métrages, se présente sur le plateau de Billancourt peu avant le début du tournage de *Madame Bovary* est chaleureusement accueilli par l'assistant-opérateur Claude Renoir. « Je trouvais Claude Renoir, un garçon de mon âge, vérifiant au milieu de tout un matériel une caméra de 300mm et une de 120mm. Je tombais pile comme on dit. Il se montra ravi d'avoir quelqu'un pour lui donner un coup de main. C'est ainsi que j'ai tourné comme assistant-opérateur dans le film *Madame Bovary*, mis en scène par Jean Renoir. »⁹²⁰. Dans les premières années du parlant, durant lesquelles de nouveaux techniciens apparaissent sur les plateaux (ingénieur du son, script-girl, bruiteurs, etc...) et où la plupart des métiers sont en pleine évolution, nombreux sont les travailleurs qui tâtonnent, expérimentent et ne maîtrisent pas parfaitement leur métier. Dans ce contexte de mutation, les débutants sont généralement bien acceptés et leurs erreurs, liées à leur manque d'expérience, considérées avec indulgence. Jean-Paul Le Chanois qui, comme je l'ai déjà précisé, se retrouve sans aucune expérience nommé chef de plateau rue Francœur, évoque la bienveillance de ses aînés à son égard :

⁹¹⁹ Marcel Lathière mentionne l'existence d'un « livret d'apprenti » qui lui avait été remis lors de son entrée chez Pathé à l'âge de treize ans, mais c'est la seule allusion que j'ai pu trouver, relative à une forme d'encadrement de l'apprentissage au studio. Marcel Lathière, *Op.Cit.*, p.16.

⁹²⁰ Alain Douarinou, *Op.Cit.* p.25.

J'ai honte de penser au nombre de bévues que j'ai faites et que j'ai dû faire et je reste touché par l'extrême gentillesse des chefs de service que j'ai connus, déjà maîtres de leur métier, qui ne m'ont jamais témoigné ni mépris, ni ironie désagréable⁹²¹.

Les techniciens les plus expérimentés accueillent d'autant plus volontiers les jeunes recrues que ces derniers, loin de chercher à évincer la génération qui les précède, sont en général pleins de respect et d'admiration pour leurs aînés. Les Mémoires de techniciens regorgent de témoignages élogieux envers les opérateurs, décorateurs, ingénieurs et surtout peintres des studios, ayant déjà quelques années de métier derrière eux et dont le talent et l'ingéniosité soulèvent l'enthousiasme des débutants. Jean-Paul Le Chanois se souvient par exemple du peintre russe Rachenko, chargé chez Pathé de peindre les découvertes « avec un talent extraordinaire et une maestria confondante »⁹²², Alexandre Trauner et Max Douy évoquent quant à eux l'ingénieur-mécanicien Fédorov, « cerveau extraordinaire, qui imaginait des choses superbes »⁹²³, également sous contrat chez Pathé et dont l'ingéniosité et le talent faisaient l'admiration de tous. Plusieurs témoignages indiquent que des techniciens, décorateurs ou non, étaient capables de trouver n'importe quel prétexte pour se rendre dans les studios Tobis afin d'assister au montage d'un décor de Lazare Meerson, considéré par beaucoup comme le plus grand décorateur du cinéma français de l'époque.

Il ne faudrait cependant pas penser que cette période d'apprentissage au sein du studio soit une période des plus faciles, dénuée de toute difficulté ou tension. Même bien accepté et sous la « protection » d'un technicien déjà formé, le jeune apprenti est soumis à une certaine pression, la suite de sa carrière dépendant de ses capacités techniques, de sa réactivité et son intégration au sein de l'équipe durant cette première expérience. Une fois encore, le studio se distingue de l'atelier classique dans lequel l'apprenti peut éventuellement s'exercer seul sur une œuvre mineure voire factice, au studio il se trouve directement intégré dans une équipe et dans une chaîne d'actions dont dépend le résultat final. Si l'assistant de l'opérateur commet une erreur en déchargeant le magasin de la caméra, ce sont plusieurs heures de travail d'une équipe parfois nombreuse et coûteuse qui peuvent partir en fumée. On comprend aisément le trac qui saisit Alain Douarinou au moment d'effectuer cette opération pour la première fois. Les erreurs sont donc admises dans la mesure où elles ne se répètent pas trop souvent et surtout où elles n'ont pas de conséquences trop graves sur la production. Les débutants ont d'ailleurs généralement

⁹²¹ Jean-Paul Le Chanois, *Le temps des cerises*, *Op.Cit.*, p.61.

⁹²² Jean-Paul Le Chanois, *Op.Cit.*, p.66.

⁹²³ Max Douy, témoignages recueillis dans l'émission de France Culture *Les nuits magnétiques*, *Op.Cit.* et Entretien avec Alexandre Trauner, *Libération*, 13 mars 1984, p.23.

pleinement conscience de la responsabilité qui leur incombe et vivent souvent durement leurs premières erreurs ou leur premier échec. Suite à un incident sur le tournage du *Grand Jeu*⁹²⁴, le jeune Marcel Carné ayant essuyé une réflexion désobligeante de Feyder indique :

*J'avais bondi hors du plateau, incapable de me contenir plus longtemps, je gagnai une loge, et là, loin des yeux indiscrets, je sanglotai comme un enfant...
[...] J'étais anéanti. J'étais blessé au plus profond de moi même par tant d'injustice et ne savais que penser*⁹²⁵.

Alain Douarinou se souvient lui avec émotion des propos que lui tenait régulièrement Nicolas Hayer pour lui remonter le moral lorsqu'il avait commis une erreur : « dans ce métier pour être qualifié il faut avoir fait toutes les conneries, mais une fois seulement ! »⁹²⁶. L'apprentissage au studio est bien une mise à l'épreuve durant laquelle une marge d'erreur est permise, dans la mesure où le futur technicien en tire rapidement les enseignements. Mais au-delà de cette pression, commune à tous les débutants - dans le cinéma comme ailleurs - il existe bien souvent des rivalités et des inimitiés qui se créent entre jeunes techniciens, et ce, même durant cet âge d'or et de prétendu plein emploi des années 1930-1933. Carné indique ainsi à propos du premier assistant de Jacques Feyder, Charles Barrois, qu'il n'hésite pas à qualifier de « cabot raté [...] qui se montrait servile jusqu'à l'écœurement » : « autant dire qu'il ne vit pas mon intrusion sur un plateau d'un très bon œil »⁹²⁷. Quant à Alain Douarinou, qui durant une période de chômage se présente au chef opérateur Raoul Aubourdier pour lui proposer ses services, sur les conseils de Nicolas Hayer, « ce dernier [lui] a tout bonnement répondu qu'il ne serait pas assez idiot pour favoriser l'entrée dans la profession de quelqu'un qui pourrait un jour lui prendre sa place »⁹²⁸. La crainte de perdre son emploi n'est cependant pas la principale raison de la pression exercée sur les apprentis techniciens durant ces années de forte production. Les nouveaux venus sont en réalité soumis à une sorte de rite de passage, une forme de bizutage qui leur permet d'accéder à la communauté des travailleurs des studios. Edmond T. Gréville rapporte dans ses Mémoires, une série de canulars inventés par des techniciens ou acteurs chevronnés - et néanmoins blagueurs - comme Albert Préjean, Charles Vanel ou Gaston Modot et dont les nouveaux venus sur les plateaux faisaient généralement les frais ;

⁹²⁴ Pour le tournage d'une scène durant laquelle Françoise Rosay doit jeter au feu un paquet de lettres données par le légionnaire interprété par Georges Pitoëff, Carné était chargé de collecter des enveloppes - Feyder souhaitant qu'elles soient usagées. Le jour du tournage Feyder recommence la scène une quinzaine de fois jusqu'au moment où Carné n'est plus en mesure de fournir les fameuses enveloppes...

⁹²⁵ Marcel Carné, *Op.Cit.*, p.44.

⁹²⁶ Alain Douarinou, *Op.Cit.*, p.20.

⁹²⁷ Marcel Carné, *Op.Cit.*, p.23.

⁹²⁸ Alain Douarinou, *Op.Cit.*, p.31.

laissant patienter un assistant plusieurs heures dans une pièce, en caleçon, après qu'un membre de l'équipe déguisé en médecin lui ait indiqué qu'il devait patienter pour la visite médicale obligatoire du studio, ou terrorisant un nouveau figurant devant recevoir un coup de couteau dans une scène en lui indiquant que ses deux prédécesseurs étaient à l'hôpital, etc... Souvent bon enfant, ces plaisanteries potaches peuvent parfois prendre un tour plus cruel, surtout lorsque le nouveau venu se trouve sous la protection directe du réalisateur, ne cache pas ses ambitions et se montre parfois un peu trop pédant ou méprisant aux yeux des autres membres de l'équipe. C'est semble-t-il le cas de Marcel Carné, qui – engagé comme second assistant de René Clair sur le tournage de *Sous les toits de Paris* - devient rapidement la tête de turc de la petite bande formée autour de René Clair. Moqué pour sa petite taille, surnommé « la script-girl » (en référence à son emploi sur le film aussi bien qu'à son homosexualité) il est victime de toutes les moqueries et garde un souvenir épouvantable de cette expérience⁹²⁹. Ce bizutage prolongé ne semble d'ailleurs pas être une vue de l'esprit de Carné, puisqu'Edmond T. Gréville, lui même présent sur le tournage, l'évoque dans ses Mémoires. Il se souvient notamment des blagues circulant sur sa petite taille, de son surnom de *Script-Girl* et de « ses déclarations péremptoires et naïves qui amusaient beaucoup la galerie » et semble regretter le fait que personne dans l'équipe n'ait su alors déceler la valeur humaine et artistique de Carné⁹³⁰.

Sans modalité d'inscription, ni cours organisés ou cursus précisément établi, le studio constitue néanmoins la plus importante école de cinéma des années 1930. C'est au sein des studios les plus importants, dans lesquels il existe un personnel expérimenté et stable, que la plupart des jeunes techniciens font leur apprentissage. Entrés avec une formation minimum ou à peine sortis de l'enfance, décidés à devenir opérateur, décorateur ou sans désir plus précis que celui de « faire du cinéma » ou tout simplement de gagner sa vie, les nouveaux travailleurs des studios sont généralement accueillis avec bienveillance et formés plus ou moins rapidement selon leur poste et les besoins de la production. Aucune règle n'existant quant à l'attribution d'un emploi, la progression de ces jeunes techniciens dans la hiérarchie du studio, dépend largement de leur motivation, de leur capacité d'adaptation aux contraintes du travail et de leur intégration dans l'équipe de production. Mais plus que tout, c'est une fois encore le poids du hasard et des rencontres qui semble déterminant dans le lancement d'une carrière au sein des studios.

⁹²⁹ Marcel Carné, *Op.Cit.*, pp.31-32.

⁹³⁰ Edmond T. Gréville, *Trente-cinq ans dans la jungle du cinéma, Op.Cit.*, p.90.

5.2 Espace d'expérimentation et d'innovation

Au-delà de son rôle de production et de formation aux métiers du cinéma, le studio joue un rôle de laboratoire technique. C'est sur les plateaux et dans les ateliers des grands studios français que sont testés les divers procédés d'éclairage ou d'enregistrement des sons venus de l'étranger, mais également les nouveaux matériels de prises de vue, caméras, pellicules, filtres, etc. Le studio constitue un espace privilégié d'expérimentation afin de tester des procédés existants. Mais il est également un espace d'innovation, dans le domaine de la prise de vues notamment. C'est en effet au sein des différents ateliers que sont conçus et construits tous les systèmes et mécanismes destinés à améliorer la variété et la qualité des prises de vues et les conditions de travail sur les plateaux : praticables roulants, grues, chariots ou système pour prise de vues sous-marines ou aériennes, tout ces procédés naissent de la collaboration entre les opérateurs, ingénieurs du son, mécaniciens et autres directeurs techniques, faisant partie des équipes fixes des studios.

5.2.1 Tester toutes les nouvelles technologies

Si les caméras, les projecteurs, les systèmes d'enregistrement ou de mixage sont mis au point dans les ateliers et laboratoires des firmes qui les fabriquent, c'est bien dans les studios, sur les plateaux de Joinville, Saint-Maurice, Billancourt ou Epinay-sur-Seine que tous ces nouveaux appareils et systèmes sont testés, expérimentés, avant de subir parfois quelques améliorations puis d'être mis sur le marché. Dans cette période de forte concentration verticale de l'industrie cinématographique, parmi les grandes firmes qui conçoivent et produisent du matériel de prise de vues ou d'enregistrement sonore, sont également celles qui exploitent les studios les plus importants : Gaumont, Eclair ou Tobis notamment. Dans leur cas, ce sont bien évidemment leurs propres studios qui servent d'espace d'expérimentation pour les nouveaux appareils conçus. Concernant les autres firmes, comme les Etablissements Debrie par exemple, qui ne possèdent pas de lieu de tournage, nous n'avons pas d'indication précise sur la façon dont sont testés les appareils. Les nouveaux modèles sont-ils prêtés à certains opérateurs pour les convaincre de leurs qualités et inciter les studios à s'équiper ? Des plateaux sont-ils loués pour organiser des démonstrations en présence de producteurs, techniciens et directeurs de studios ? Je n'ai trouvé aucun document dans la presse ou les archives précisant la nature des liens

entretenus entre les fabricants de matériel et les exploitants de studios permettant d'apporter des précisions sur ce point. La presse fournit néanmoins quelques témoignages concernant les tests et expérimentations techniques effectués dans les studios et ce dans plusieurs domaines.

• Améliorer la qualité de l'image et du son

Le premier champ d'expérimentation durant ces premières années du parlant, concerne bien évidemment le son. Je ne reviendrai pas ici en détail sur les balbutiements techniques liés à l'installation des appareils d'enregistrement, des cabines de mixage et autres micros dans les studios, déjà évoqués dans le chapitre trois. Il est toutefois intéressant de rappeler qu'avant de choisir de s'équiper avec le procédé RCA, les studios Pathé ont pris le temps de tester, sur des tournages réels, du matériel de Forest et Tobis-Klangfilm. Mais au-delà de ces premiers tâtonnements, qui s'étalent entre l'été 1929 et la fin de l'année 1930 pour la plupart des studios, les recherches et améliorations apportées aux travaux sur le son se poursuivent tout au long de la décennie. Les studios ne sont jamais définitivement équipés et cherchent sans cesse à améliorer la qualité de leurs enregistrements, aussi bien au niveau des appareils ou des procédés employés qu'au niveau de l'insonorisation des plateaux ou de la qualité des travaux de postsynchronisation. Chez Pathé - dès le mois d'octobre 1932 - les appareils d'enregistrement RCA sont entièrement renouvelés pour installer le dernier modèle « RCA High Fidelity »⁹³¹. Concernant le doublage, quelques aménagements sont entrepris à Courbevoie, dans les studios de Jacques Haïk, afin de pouvoir utiliser le procédé de doublage Delacommune (inventé par le Français Charles Delacommune) dès le mois de janvier 1932⁹³². Chez Tobis, l'un des tout premiers studios parisiens équipés pour le tournage des films sonores, dès l'été 1932 de nouveaux travaux sont entrepris pour installer un système de synchronisation et de doublage sur procédé Topoly⁹³³ et au printemps 1934, le studio, qui n'accueille aucun tournage pendant plusieurs semaines, en profite pour entreprendre de nouveaux travaux d'insonorisation afin d'améliorer l'acoustique des deux plateaux⁹³⁴. Des travaux similaires sont réalisés dans la plupart des studios et signalés dans la presse. Les travaux entrepris à Billancourt après

⁹³¹ "Pathé-Natan installe les nouveaux appareils RCA d'enregistrement intégral aux studios de Joinville", *La Cinématographie Française*, n°727, 8 octobre 1932, p.12.

⁹³² Pour plus de détails sur ce dispositif d'aide au doublage, voir notamment Jean Collomb, Lucien Party, *Du cinématographe au cinéma. 1895-1995 : cent ans de technologie cinématographique française*, Paris, Dixit, coll. Premier siècle du cinéma, 1995, p.187.

⁹³³ « Ce que l'on dit, ce que l'on fait chez... », *Ciné-journal*, n° 1181, 25 juin 1932, p.18. « Ce que l'on prépare », *Le cinéma illustré*, n°7, 15 septembre 1932, p.27. Lucie Derain, « Studios », *La Cinématographie Française*, n°717, 30 juillet 1932, p.18.

⁹³⁴ Lucie Derain, « studios », *La Cinématographie Française*, n°809, 5 mai 1934, p.11.

l'incendie qui ravage une partie des installations dans la nuit du 28 au 29 août 1933 sont l'occasion d'améliorer les installations épargnées par le sinistre et quelques années plus tard, à l'occasion de l'inauguration d'un nouveau plateau en juin 1936, *La Cinématographie Française* indique qu'un nouvel auditorium a été aménagé au premier étage des studios⁹³⁵. Par ailleurs, les appareils d'enregistrement sont l'objet de soins constants et les studios les plus importants font régulièrement l'acquisition des derniers modèles des compagnies RCA ou Western Electric.

La qualité de l'image est également en perpétuelle évolution et de nombreux tests sont effectués au sein des studios soit sur des petits courts-métrages conçus spécialement à cet effet, soit au cours des prises de vues de longs-métrages. La généralisation de l'usage de la pellicule panchromatique et des lampes à incandescence au début du parlant, donne notamment lieu à différentes expérimentations sur les plateaux afin d'ajuster les techniques de maquillage, les palettes de couleurs des décors et costumes à ce nouveau type d'éclairage et obtenir une image satisfaisante. Dès le mois de janvier 1929, Abel-Pierre Richard (directeur technique des studios Eclair et ancien chef opérateur) procède à des essais pour un nouveau procédé d'éclairage – le procédé Gaba – qui, en combinant l'usage d'une ampoule opaline et d'un réflecteur parabolique, est sensé permettre l'obtention d'une lumière plus homogène tout en évitant les brûlures sur la rétine des acteurs, habituellement causées par les lampes à arc⁹³⁶. Ces tests, annoncés dans la presse, ont lieu dans les studios de Billancourt, sur le tournage du film d'Henri Fescourt, *Monte Cristo*, et sont effectués en prévision du prochain film produit par Eclair, *Le collier de la Reine*. Début mars 1929, les essais se poursuivent rue Francœur et plusieurs séances sont consacrées à des tests de maquillage et d'éclairage en présence des réalisateurs, du maquilleur Jules Burton, du chef opérateur Jean Bachelet mais également de Charles Jourjon (producteur du film) et du directeur technique Abel-Pierre Richard⁹³⁷. Au même moment, le réalisateur Maurice Kéroul procède à des essais sur pellicule panchromatique sur le petit plateau de la rue Francœur dans la perspective d'un film intitulé *Coup de Roulis* qui sera finalement abandonné. Les nouvelles caméras sont également testées dans les studios, parfois en présence d'autres techniciens ou de producteurs, le tournage se transformant alors en démonstration technique destinée à vanter les mérites de l'appareil et à inciter les producteurs, opérateurs et exploitants de studios à en faire l'acquisition. Le nouveau

⁹³⁵ « Les Paris-Studios-Cinéma de Billancourt ont inauguré leur cinquième plateau », *La Cinématographie Française*, n°921, 27 juin 1936, p.75.

⁹³⁶ Lucie Derain, « Courrier des studios », *La Cinématographie Française*, n°533, 19 janvier 1929, p.27.

⁹³⁷ Lucie Derain, « Courrier des studios », *La Cinématographie Française*, n°539, 2 mars 1929, p.30. et « Au studio », *Cinéma*, n°20, 7 mars 1929, p.367.

Caméréclair 100 (avec enregistrement du son en prise directe) est testé à plusieurs reprises en présence de producteurs français et étrangers, sur les plateaux de l'avenue d'Enghien au début de l'année 1932⁹³⁸. Quelques mois plus tard, un concert du Récital Casadessus est spécialement donné dans les studios d'Épinay, afin de tester le nouveau Caméréclair 300. Les prises de vues sont dirigées par Germaine Dulac, la séance d'enregistrement est effectuée en présence de Charles Jourjon et de quelques journalistes de la presse corporative. Le film « promotionnel » ainsi obtenu, doit ensuite être « présenté dans tous les studios européens »⁹³⁹. Les chefs opérateurs les plus réputés, qui possèdent souvent leur propre matériel de prise de vues, peuvent également devenir des ambassadeurs de choix pour les fabricants. Sur le tournage de *Gagne ta vie* d'André Berthomieu, l'opérateur Jules Krüger qui tourne quelques scènes avec une « caméra portative » (dont la presse ne révèle pas la marque) devient lui-même la vedette du tournage, « une suite imposante » d'observateurs étant invités à l'observer manier cette nouvelle caméra ultra légère⁹⁴⁰.

• Tester de nouveaux formats et procédés

De nombreux essais sont également effectués tout au long des années 1930 pour la mise au point de procédés de films en couleurs. Dès le printemps 1929, la réalisation de scènes d'extérieurs dans le parc du Château de Versailles pour *Le Collier de la Reine* donne lieu à des expérimentations dans le domaine du film en couleurs. En reportage sur le tournage, Lucie Derain écrit :

*Et pour ajouter à ces prises de vues et de sons, et pendant qu'une dame chante, faisant une concurrence aux plus bruyants des oiseaux des bosquets, d'autres opérateurs, d'une firme de films en couleurs, tournent cette scène précieuse par ses mille tons, en enregistrant un tableau d'un coloris éblouissant*⁹⁴¹.

Ces essais, visiblement effectués par une autre société qu'Eclair qui produit le film, n'ont apparemment pas eu de suite, et l'on ne trouve aucune mention de scènes en couleurs au moment de la sortie du film en salles en novembre de la même année. Avec un impact moindre sur l'activité du studio, la presse ou les archives signalent également au début des années 1930 quelques films conçus pour être colorisés. C'est le cas notamment du court-métrage sonore, *Radieux Concert* de Pierre Colombier, produit par Pathé-Natan en mars

⁹³⁸ « Ce que l'on dit, ce que l'on fait chez... », *Ciné-Journal*, n°1171, 5 février 1932, p.11 et Lucie Derain et Louis Saurel, « Studios », *La Cinématographie Française*, n°691, 30 janvier 1932, p.17.

⁹³⁹ Lucie Derain, « studios », *La Cinématographie Française*, n°722, 3 septembre 1932, p.27.

⁹⁴⁰ Lucie Derain et Louis Saurel, « Studios », *La Cinématographie Française*, n°641, 14 février 1931, p.31.

⁹⁴¹ Lucie Derain, « Courrier des studios – Dans le Parc de Versailles, on tourne *Le collier de la Reine* », *La Cinématographie Française*, n°554, 15 juin 1929, p.16.

1930. Un mois avant le début du tournage, Jacques Marette, le directeur technique des studios Pathé envoie un courrier au réalisateur pour lui demander de fournir au plus vite des maquettes, des décors et des costumes afin que le service chargé de la colorisation du film puisse donner son avis et émettre les recommandations nécessaires concernant les coloris choisis⁹⁴². Mais c'est surtout à partir de 1935 que les essais de procédés couleur (au moment de la prise de vues) se multiplient dans les studios. La société de production Paris-Color Films produit deux films en couleurs réalisés avec le procédé Francita dans les studios de Billancourt en mars et novembre 1935 : *Jeunes filles à marier* réalisé par Jean Vallée et Henri Roussel et *La terre qui meurt* de Jean Vallée⁹⁴³. Par la suite, c'est le procédé Ondiacolor France qui est testé dans divers studios. Un premier film intitulé *Le doigt du destin*, est tourné avec ce procédé par l'opérateur Georges Million dans le petit studio de la place Clichy en septembre 1936. Les prises de vues, interrompues probablement pour des raisons techniques, sont reprises en janvier 1937 dans le studio Migozzi de Montsouris, mais le film n'a vraisemblablement jamais vu le jour⁹⁴⁴. Le même procédé, Ondiacolor, est utilisé avec succès l'année suivante dans les studios Nicea de Saint-Laurent du Var, pour la réalisation d'un court-métrage de Raymond Leboursier : *Aventure Hawaïenne*⁹⁴⁵. Toujours à Saint-Laurent du Var, c'est le procédé belge Prodax qui est utilisé quelques mois plus tard pour le tournage d'un court-métrage avec Lisette Lanvin et Simone Mareuil : *Idylle au soleil*⁹⁴⁶. Dans les studios de Neuilly, c'est une société britannique qui vient tester un nouveau procédé de film en couleurs en tournant un film intitulé, d'après *La Cinématographie Française*, *Lovetide*⁹⁴⁷. Au même moment Marco de Gastyne réalise un court-métrage en couleur, *L'île de la solitude* dont les extérieurs sont tournés à Menton et dans le bassin d'Arcachon et les intérieurs au studio de Joinville, en juillet 1936. Pour tous ces films, une version en noir et blanc est également systématiquement tournée, afin de permettre une exploitation en salles, le travail sur la couleur en étant encore au stade de l'expérimentation. Ces essais de films en couleurs étant souvent réalisés par des petites sociétés indépendantes, les tests sont souvent réalisés en extérieur et dans les studios les plus modestes (place Clichy, Vézelay, Montsouris), le sujet, la mise en scène et les décors

⁹⁴² Archives de la fondation JSP, bordereaux de production du film *Radieux Concert*, courrier de Jacques Marette à Pierre Colombier daté du 18 février 1930.

⁹⁴³ Lucie Derain, « Studios », *La Cinématographie Française*, n°852, 2 mars 1935, p.16 et Lucie Derain, « Studios », *La Cinématographie Française*, n°884, 12 octobre 1935, p.23. et Christian Gilles, *Les écrans nostalgiques du cinéma Français*, Tome III, l'avant-guerre 1937-1939, Paris, L'Harmattan, 2002, p.23.

⁹⁴⁴ Lucie Derain, « Le travail dans les studios », *La Cinématographie Française* n°935, 3 octobre 1936, p.12 et Lucie Derain, « Dans les studios », *La Cinématographie Française* n°952, 3 octobre 1936, p.37. Le film est réalisé par Christian-Hermann Mihalesco.

⁹⁴⁵ Lucie Derain, « Le travail dans les studios », *La Cinématographie Française*, n°939, 31 octobre 1936, p.19.

⁹⁴⁶ Lucie Derain, « Le travail dans les studios », *La Cinématographie Française*, n°964, 23 avril 1937, p.28.

⁹⁴⁷ Lucie Derain, « Le travail dans les studios », *La Cinématographie Française*, n°929, 22 août 1936, p.16.

n'étant en général qu'un prétexte à la mise au point d'un procédé technique en cours d'élaboration. Bien que la presse ne les mentionne pas, il est toutefois probable que des essais de films couleurs aient été réalisés sur les plateaux de la cité Elgé dans les années 1929-1932, la société Gaumont développant alors une importante activité de recherche dans le domaine de la couleur⁹⁴⁸.

Les studios pouvaient également être le cadre d'essais concernant les nouveaux formats d'image. C'est le cas notamment des studios Pathé qui testent à plusieurs reprises un format large dont Bernard Natan a acquis les droits en décembre 1929 : l'Hypergonar. Ce procédé, inventé en 1926 par le professeur Henri Chrétien et qui est lié au départ au film en couleurs et en relief, avait déjà été utilisé par Bernard Natan, dans les studios Francœur, sur le tournage de *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* de Marco de Gastyne, qu'il produit en 1927. D'après André Rossel-Kirschen, pour la période 1930-1935, seuls « certaines séquences de *La Femme et le Rossignol* d'André Hugon (1930) et du documentaire sur l'exposition coloniale »⁹⁴⁹ auraient été tournées avec ce procédé. Après quelques projections au cinéma l'Hermitage et au sein de l'exposition coloniale de 1931 le procédé est abandonné par Pathé qui ne peut se permettre de nouveaux investissements, deux ans à peine après l'adaptation au parlant de tout son réseau de salles. Le procédé renaîtra de ses cendres en 1952, aux Etats-Unis, sous le nom de Cinémascope. Dans le même ordre d'idée, Bernard Natan crée en octobre 1930 la société Baird-Natan pour l'exploitation des brevets de la société anglaise Baird-Television. Durant les années 1930-1932, plusieurs démonstrations d'émissions de télévision ont lieu à Paris, dont *La Cinématographie Française* se fait l'écho⁹⁵⁰. Pour appuyer la diffusion des futurs programmes de télévision, Natan s'assure également le contrôle de la société de radiodiffusion Vitus (située à Montmartre à quelques pas de la rue Francœur) et fonde la Société Anonyme Radio-Natan-Vitus, le 15 juillet 1930⁹⁵¹. Dans quelle mesure les studios de Joinville ou Francœur ont-ils été sollicités pour ces essais radiophoniques et télévisuels (visiblement peu concluants) ? Il est difficile de l'établir, il paraît cependant fort probable que les ingénieurs de la maison, voire les plateaux, aient été utilisés, même modestement, pour procéder à ces premiers essais. De manière encore plus anecdotique et inattendue, les studios peuvent être utilisés pour

⁹⁴⁸ Voir notamment l'article de Karine Mauduit et Delphine Warin, « La couleur dans le fonds Gaumont : le Chronochrome. » publié en ligne sur le site de la Bibliothèque du film (<http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=252>). Il semble, d'après le fonds Louis Gaumont, que les recherches se soient ralenties à partir de 1932.

⁹⁴⁹ André Rossel-Kirschen, *Pathé-Natan, la véritable histoire*, Op.Cit., p.93.

⁹⁵⁰ *La Cinématographie Française* n°, 25 octobre 1930 et *La Cinématographie Française* 6 février 1932, articles cités par André Rossel-Kirschen, Op.Cit. pp.90-91.

⁹⁵¹ Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision française*, Tome 1, 1921-1944, Paris, La Documentation Française 1994.

mettre au point des procédés techniques totalement étrangers à l'univers du cinéma et des images animées. En septembre 1932, les studios Tobis d'Épinay-sur-Seine sont investis par une équipe d'ingénieurs de l'Observatoire de Paris pour mettre au point un petit film parlant destiné à prendre place dans un dispositif mis au point par l'ingénieur Edouard Belin pour donner l'heure par téléphone, autrement dit, la première horloge parlante ! C'est donc sur un plateau de la rue du Mont que Marcel Laporte, célèbre speaker à Radio Vitus (alors propriété de Pathé-Natan), vient enregistrer les heures, minutes et secondes, ainsi que la fameuse formule « au quatrième top, il sera exactement... »⁹⁵².

Qu'il s'agisse d'appareils de prise de vues ou d'enregistrement du son, de systèmes d'éclairage ou d'isolation phonique, d'une pellicule nouvelle par sa sensibilité, son émulsion ou son format, toutes les inventions liées au cinéma – et même au-delà aux images animées – conçues et fabriquées dans des ateliers et laboratoires indépendants, sont testées dans les studios, souvent même dans le cadre de films destinés à une diffusion commerciale classique. Sans que cela ait un impact majeur sur l'organisation de la production et les méthodes de travail des équipes, les techniciens des studios doivent néanmoins intégrer cette dimension d'expérimentation dans leur travail et accepter sur le plateau, la présence d'observateurs, d'ingénieurs ou de techniciens étrangers à la production.

5.2.2 Améliorer les techniques de prises de vue

Au-delà de la simple mise en application de procédés techniques nouveaux, élaborés au dehors, les équipes fixes des studios jouent un rôle considérable dans l'invention et la réalisation d'équipements ou procédés, destinés principalement à améliorer les techniques de prise de vues.

• Ingénieurs et inventeurs au service de la production cinématographique

L'importance accordée aux innovations techniques se caractérise par la mise en place, dans les studios les plus importants d'un service spécialement affecté aux recherches et inventions directement applicables sur les plateaux et dans les ateliers. Les studios Gaumont de la Villette disposent d'un « Service d'études techniques et d'inventions » qui

⁹⁵² « Ce que l'on prépare », *Le cinéma illustré*, n°7, 15 septembre 1932, p.31.

d'après *La Cinématographie Française* bénéficierait à partir de 1930 de moyens accrus pour travailler sur le perfectionnement des techniques de prise de son et de mixage. En décembre 1930, le ténor de l'opéra comique Azéma, est invité à participer à des essais dans l'auditorium de la cité Elgé, non pas pour les besoins d'un film, mais pour participer aux recherches en matière de « film parlant chantant » menées par le service d'études techniques de la firme⁹⁵³. Les archives de Germaine Dulac, contiennent par ailleurs diverses propositions de réorganisation de la GFFA, dont plusieurs rédigées par le collectif Mai 1936, dans lesquelles l'accent est mis sur l'importance des études à mener pour l'amélioration des diverses techniques du studio. Le collectif écrit, à propos de la nouvelle direction technique des studios Gaumont, qu'elle sera chargée de « toutes les recherches scientifiques et études de laboratoire ayant pour but le perfectionnement des procédés existants ou la création de nouveaux » et ajoute dans une note de bas de page : « En particulier la question du film en couleurs doit être sérieusement reprise et activée en France si nous ne voulons pas subir un nouveau monopole étranger »⁹⁵⁴. Dans les studios de Joinville-le-Pont, le commandant Yves Le Prieur, ingénieur et inventeur de divers brevets pour l'armement aéronaval et la plongée sous-marine, est engagé dès le début de l'année 1929 comme Ingénieur Conseil à la demande de son ami Jacques de Baroncelli. Les comptes d'exploitation des studios, conservés dans les archives Pathé pour la période allant de novembre 1929 à juillet 1930, laissent apparaître les appointements d'Yves Le Prieur ainsi que les sommes dépensées chaque mois pour les recherches en question. Désignés comme « Essais Le Prieur » ou « Etudes et essais », ces travaux engagent des sommes pouvant aller jusqu'à plus de 12 000 frs par mois⁹⁵⁵. C'est dans le cadre de ces travaux, que le commandant Le Prieur met au point le procédé de la transparence pour remplacer les découvertes, jusque là peintes à la main. Après avoir passé plusieurs semaines à résoudre les problèmes techniques liés à ce procédé (synchronisme de l'appareil de projection et de la caméra filmant la scène, intensité lumineuse de l'image projetée, surchauffe de la pellicule, etc...), il réalise de nombreux bouts d'essais sur les plateaux de Joinville avec une équipe technique et quelques comédiens, la technique de la transparence est utilisée pour la première fois en février 1929 sur le film *La Tentation* réalisé par René Barbéris et René

⁹⁵³ « Le ténor Azéma à GFFA », *La Cinématographie Française*, n°632, 13 décembre 1930, p.37.

⁹⁵⁴ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Germaine Dulac, 293 B 19, « Plan de réorganisation de la GFFA proposé par mai 1936 ».

⁹⁵⁵ Archives de la fondation JSP, dossier Cinéromans – Comptes d'exploitation des studios entre novembre 1929 et juillet 1930.

Leprince et supervisé par Jacques de Baroncelli⁹⁵⁶. S'il ne fait aucun doute que l'inventeur du procédé est bien le commandant Yves Le Prieur, cela n'empêche pas la presse de l'attribuer régulièrement à d'autres personnalités plus connues du grand public, notamment au réalisateur Pierre Colombier qui utilise le procédé en 1932 :

La réalisation de Sa meilleure cliente, vient de se terminer aux studios Pathé-Natan de Joinville par des prises de vues par projection sur écran. Nous avons déjà donné la description technique de ce petit secret de laboratoire, grâce auquel le film parlant retrouvera l'atmosphère du film muet. L'inauguration de cette méthode revient à Pière Colombier. Elle a permis dans certaines scènes de Sa meilleure cliente, d'incorporer le paysage naturel à des prises de vues en studios. Ce procédé qui n'est ni la surimpression, ni la juxtaposition par l'emploi de caches, est si simple, qu'il était bien extraordinaire qu'on ne l'ait pas employé plus tôt dans les studios français⁹⁵⁷.

Le procédé, qui nécessite de la part du chef opérateur un certain savoir faire afin que l'angle de prise de vues et le réglage des lumières en studio s'accordent parfaitement avec l'image projetée, se développe rapidement dans les années 1931-1932 et connaît un succès grandissant. Conçu dans l'esprit d'Yves Le Prieur dans le but de pouvoir intégrer des paysages lointains et exotiques dans les films tournés en studio et réaliser de substantielles économies, il est régulièrement utilisé pour éviter la lourdeur logistique du tournage en extérieurs, parfois simplement dans les rues de Paris. Pour éviter d'avoir à contenir l'inévitable foule de badauds attirés par la présence des caméras, le procédé de la transparence est utilisé dans une scène de l'opérette *Il est charmant* réalisée par Louis Mercanton dans les studios Paramount en octobre 1931, avec Meg Lemonnier et Henri Garat. « Un opérateur est donc allé, en taxi, rue des écoles et a enregistré le va-et-vient de la circulation sans attirer l'attention. C'est la pellicule portant ces images qui va être projetée sur la glace dépolie. Au premier plan, sur une plate-forme d'autobus reconstituée, Meg Lemonnier et Garat pourront tranquillement chanter leur petite chanson [...] »⁹⁵⁸. Le procédé, qui s'effectue au départ sur une vitre dépolie (fragile, lourde et par conséquent difficile à manipuler) connaît par la suite quelques améliorations mises au point au sein des studios ou par des industriels extérieurs au cinéma. *La Cinématographie Française* signale en février 1935 qu'un chimiste français, M. Warcollier, vient de mettre au point un écran de

⁹⁵⁶ « Hommage au commandant Yves Le Prieur, inventeur du procédé de la « transparence » en studio », *Bulletin de l'AFITEC*, n°21, 1969, p.3 et Jean Collomb, Lucien Party, *Du cinématographe au cinéma*, Op.Cit., p.223.

⁹⁵⁷ « On tourne des scènes par projection au studio Pathé-Natan », *La Cinématographie Française*, n°726, 1^{er} octobre 1932, p.22.

⁹⁵⁸ Odile D. Cambier, « Jeux et travaux de la transparence », *Cinémonde*, n°370, 21 novembre 1935, p.860.

toile constitué de « soie revêtue d'une composition brevetée qui la rend translucide », permettant d'effectuer des travaux de transparence avec plus de facilité et un excellent résultat⁹⁵⁹. En 1934, *La Technique cinématographique* indique que les studios de Joinville disposent d'un « office de brevets et de bibliographie, chargé du dépôt et de l'analyse de tous les brevets et de toutes les publications françaises et étrangères intéressant la société », mais également d'un « corps d'ingénieurs ayant mission de contrôler les études techniques des différents départements et d'étudier les inventions nouvelles (télévision, procédé Stille, hypergonar) »⁹⁶⁰.

Les recherches menées par ces « bureaux d'études », peuvent parfois toucher des domaines assez spécifiques voire anecdotiques. Toujours à Joinville, le Commandant Le Prieur (également inventeur, avec l'industriel Maurice Fernez, du premier scaphandre autonome pour la plongée), développe ses recherches dans le domaine de la photographie et des prises de vues sous-marines en mettant au point un caisson étanche pour caméra⁹⁶¹. Dans une bande d'actualité Pathé, *Une cité cinématographique moderne*, tournée en 1929 aux studios de Joinville, on le voit d'ailleurs filmé dans la piscine du studio D, équipé de son scaphandre autonome⁹⁶². Chez Gaumont, le directeur des studios de la Victorine René Isnardon fait mettre au point un système de plateau tournant qui devrait permettre de construire des décors d'un côté tandis qu'on tournerait de l'autre, apportant selon lui un gain de temps considérable et de substantielles économies⁹⁶³. Il indique au comité de production que le réalisateur Lucien Jaquelux serait prêt à venir tourner un court-métrage sur ce nouveau plateau pour tester le dispositif. Cette invention, qui paraît quelque peu fantaisiste et complexe à réaliser étant données les exigences acoustiques du film parlant⁹⁶⁴, n'a visiblement pas connu de développement et je n'ai pas trouvé trace d'un éventuel court-métrage de Jaquelux tourné à la Victorine à cette date.

Sans que l'on puisse précisément évaluer le nombre de personnes travaillant dans ces services, ni l'importance de leurs activités, il existe bien, au début des années trente, un personnel spécifiquement employé par la direction technique des studios pour améliorer les techniques de prise de vues et de son et faire progresser la « recherche fondamentale »

⁹⁵⁹ « Le procédé par transparence : des écrans en toile de soie », *La Cinématographie Française*, n°851, 23 février 1935, supplément Technique et Matériel, p.II.

⁹⁶⁰ « Pathé-Natan », *La technique cinématographique*, n°48, décembre 1934, p.346.

⁹⁶¹ Commandant Yves Le Prieur, *Premier de plongée*, Paris, Editions France-Empire, 1956.

⁹⁶² *Une cité cinématographique moderne*, Pathé Revue, 1929, Gaumont-Pathé Archives, référence : cm 1386.

⁹⁶³ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Germaine Dulac, 280 B 17, comptes rendus des réunions du comité de production de la GFFA, séance du 17 février 1931.

⁹⁶⁴ Notons qu'au moment où René Isnardon met au point ce dispositif, les studios de la Victorine ne sont pas encore équipés pour le parlant. Il paraît néanmoins étrange de chercher à mettre en place un système aussi lourd ne convenant qu'au tournage de films muets, à une date aussi tardive.

dans le champ de la production cinématographique. Même si elles sont expérimentées sur les films en cours de tournage sur les plateaux, les inventions mises au point par ces services ne sont pas liées à une production en particulier ; elles sont faites à la demande de la direction technique des studios et non pas d'un réalisateur ou d'un directeur de production.

- **A chaque réalisation, son déficit technique.**

Au-delà des inventions qui, comme le procédé de la transparence, peuvent modifier considérablement les techniques de tournage et être adoptées dans l'ensemble des studios, de nombreuses innovations voient le jour en réponse aux besoins spécifiques d'une production. Comme l'indique Alexandre Trauner, « Ce qui est merveilleux dans ce métier, c'est que chaque film a ses propres règles »⁹⁶⁵. Répondant à la demande d'un chef décorateur qui souhaiterait pouvoir rendre mobile une partie de son décor ou d'un réalisateur désireux d'effectuer un travelling aérien pour mettre en valeur l'imposante figuration d'une scène de bal, les équipes de machinistes et ingénieurs-mécaniciens des studios sont régulièrement amenés à concevoir des dispositifs nouveaux, dont certains seront réutilisés pour les besoins d'autres productions. Alexandre Trauner évoque en détail ce travail d'invention au quotidien qui se développe selon lui dans « un esprit de recherche continue » :

Pour chaque film il fallait trouver une idée, résoudre un problème. Par exemple, Le Million de René Clair, il fallait inventer le vol au dessus des toits au début du film. Pour Les toits de Paris, il y avait la grande pente inclinée qui descendait jusqu'au chanteur. On cherchait toujours quelque chose qui donnerait un intérêt particulier au film.

C'est au sein des équipes de construction des studios que sont conçus et réalisés tous les dispositifs de tournage, chariots, travelling, grues ou ascenseurs destinés à donner de la mobilité à la caméra et permettre tous les effets de mises en scène imaginable. Les dispositifs les plus audacieux sont parfois réalisés pour les besoins de la mise en scène et au fil des mois, le matériel à disposition s'étoffe de nouvelles réalisations. Dans le court-métrage d'Eugène Deslaw, *Autour de la fin du monde*, reportage réalisé sur le tournage du film d'Abel Gance au début de l'année 1930, dans les studios de Saint-Maurice, on voit un opérateur, suspendu à un simple filin avec sa caméra, en train d'effectuer une sorte de

⁹⁶⁵ Entretien avec Alexandre Trauner dans *Libération*, 13 mars 1984, p.22.

travelling aérien au dessus d'une foule de figurants⁹⁶⁶. C'est pour éviter ce genre d'acrobaties et simplifier les prises de vues, que les studios se mettent à inventer et construire toutes sortes de grues, plates-formes roulantes et autres ascenseurs. Chez Pathé, le service de construction était dirigé par deux ingénieurs l'un américain et l'autre russe : Schoumaker et Fédorov. Plusieurs témoignages évoquent l'habileté et la réactivité de ces deux ingénieurs-mécaniciens. A propos de Fédorov, Trauner déclare :

On lui exposait à chaque fois notre problème. Il était attaché au studio, c'était notre mécanicien. Je lui disait par exemple : « voilà, il faut un ascenseur qui roule ». Pour Ciboulette d'Autant-Lara on a vraiment construit un ascenseur qui roulait ![...] S'il fallait une grande grue, on la construisait spécialement. Une grue télescopique avec un bras de 18 mètres ! [...] On travaillait exactement comme à la foire. Quand on veut faire un grand spectacle, il faut bien fabriquer les engins⁹⁶⁷.

La référence à la foire n'est pas fortuite, puisque Fédorov, avant de travailler dans le cinéma, était, d'après Trauner, ingénieur pour les attractions foraines et fabriquait des manèges et balançoires. Max Douy se souvient quant à lui d'un travelling de 35 mètres de long construit pour le grand plateau de Joinville et déclare à propos des deux ingénieurs :

Et ces messieurs avaient fait également un petit chariot hydraulique qui permettait de faire des mouvements très souples de quatre-vingt centimètres du sol jusqu'à quatre mètres et roulant en autonome, avec évidemment un poids très important de batteries, sans être relié à l'électricité. Ce qui permettait de faire le tour du décor sans avoir de câbles. [...] Cet atelier a donc engendré toute sorte de petites mécaniques, de grues, de travellings incroyables⁹⁶⁸.

A Billancourt, le rôle de Simon Feldman semble avoir été déterminant dans le domaine des équipements techniques au service de la mise en scène. En reportage sur le tournage de *Nuits de Princes* de Marcel L'Herbier, Lucie Derain s'émerveille des prouesses techniques réalisées par le directeur technique des studios :

Marcel L'herbier, avec la collaboration dévouée de M. Feldman, directeur des studios de Billancourt, réalise un film qui sera riche en procédés techniques nouveaux. On a notamment conçu et exécuté plusieurs praticables roulants, des

⁹⁶⁶ Eugène Deslaw, *Autour de la fin du Monde*, film muet de 1930. Conservé aux Archives Françaises du Film et consultable en salle à la BNF ainsi que sur le DVD accompagnant le n°65 de la revue *1895*, consacrée aux métiers du cinéma.

⁹⁶⁷ Entretien avec Alexandre Trauner dans *Libération*, 13 mars 1984, p.22.

⁹⁶⁸ Max Douy, *Les bords de Marne, silence, on tourne, silence, on coule !* Op.Cit.

chariots sur pneumatiques, sur rails, des plateformes rotatives qui soutiennent les appareils de prise de vues et permettent des angles intéressants et des panoramiques extraordinaires. Ainsi on pourra suivre les personnages jusqu'au bout de leurs gestes, de leur marche. Les plans continus ne seront pas un mythe mais une réalité. [...] Nous avons ainsi vu une montée d'escalier prise du haut d'un ascenseur à mouvement rotatif où Burel opère, et Gina Manès enregistrée dans sa lente escalade des marches⁹⁶⁹.

Durant cette période 1930-1933, durant laquelle un personnel relativement important est salarié à l'année, les moments d'accalmie entre deux productions sont mis à profit pour entretenir le matériel mais également inventer de nouveaux dispositifs en vue des prochains tournages. *La Cinématographie Française* note :

La période habituelle de calme qui frappe nos studios pendant le premier trimestre de l'année a été bien employée aux studios Pathé-Natan. Au cours d'une visite récente, nous avons pu voir une grue géante en construction, analogue à celle que possèdent les studios Universal à Hollywood et qui sert en particulier aux prises de vues de A l'ouest, rien de nouveau.

Un premier modèle de cette grue est achevé. Le second modèle sera plus grand et pourra se déplacer d'un mouvement simultané de rotation et de translation.

Dans les mêmes studios, on a construit un train miniature, dont tous les éléments sont complètement à l'échelle et qui entrera bientôt en service pour les catastrophes des studios⁹⁷⁰ !

Pour des raisons financières, pratiques aussi bien que stylistiques, le recours aux constructions mécaniques est donc très fréquent et la stabilité des équipes permet, au début de la décennie, de réaliser des progrès rapides dans ce domaine et d'améliorer la qualité des équipements des studios. Comme l'indique Trauner, « La technique se développait au fur et à mesure des films, pour gagner du temps, ou pour donner du spectacle, ou une souplesse de vision »⁹⁷¹.

Les bouleversements techniques liés à l'arrivée du film parlant créent dans les studios français un climat d'ébullition et un désir d'innovation technique qui semble se déployer dans toutes les directions. Favorisés par la mise en place de services d'études techniques et d'équipes fixes d'ingénieurs et de mécaniciens, la recherche et le développement de procédés nouveaux progressent rapidement durant les premières années du parlant. Qu'il

⁹⁶⁹ Lucie Derain, « Dans les studios », *La Cinématographie Française*, n°544, 6 avril 1929, p.27.

⁹⁷⁰ « Des nouvelles améliorations aux studios Pathé-Natan », *La Cinématographie Française*, n°808, 28 avril 1934, p.29.

⁹⁷¹ Entretien avec Alexandre Trauner, *Libération*, 13 mars 1984, p.22.

s'agisse de tester de nouveaux appareils de prise de vues ou de sons, de mettre au point un système d'éclairage, de développer les recherches sur le film en couleurs ou de réaliser une grue articulée munie d'un plateau capable de transporter la caméra, le réalisateur et l'opérateur... les studios constituent un espace privilégié d'expérimentations et d'innovations. Chaque nouveau film semble être l'occasion de relever un défi technique différent et de réinventer des pratiques en perpétuelle évolution.

5.3 Espace de sociabilité

René Clair et sa petite équipe dormant dans les loges pour ne pas avoir à quitter le studio durant tout le tournage d'*A nous la Liberté !*, Pierre Larquey tricotant et discutant avec les habilleuses entre deux prises sur le tournage des *Ronds de cuir* d'Yves Mirande, ou Jean Gabin faisant la sieste sur un petit carré de pelouse devant la cantine des studios de Joinville, durant une pause déjeuner sur le tournage de *La Bandera*, toutes ces images insolites ne relèvent pas du simple folklore ou de l'anecdote, elles révèlent une manière d'être, une façon d'investir les lieux qui donnent aux studios une certaine singularité. Au-delà de l'outil de production et du lieu de travail, le studio est également un lieu de vie, un espace de sociabilité central dans la vie des artistes, des techniciens et des ouvriers du cinéma. Au quotidien, dans les espaces communs de détente (la cour, le bar, le restaurant), tout au long de l'année dans le cadre de loisirs organisés et encadrés par la direction des studios, ou bien lors d'événements festifs exceptionnels, les occasions de rencontres et d'échanges sont multiples et concourent à créer un sentiment d'appartenance fort à un studio, voire à « une maison ».

5.3.1 Le bar-restaurant des studios : lieu de rencontre quotidien et reflet des hiérarchies sociales et professionnelles.

Il n'est pas de studio digne de ce nom qui ne possède, fut-il modeste, son bar-restaurant. Qu'il réponde à un besoin pratique en servant chaque midi un vrai repas aux équipes, en leur évitant d'avoir à sortir de l'enceinte des studios ou bien qu'il permette juste de boire un verre et d'y avaler un sandwich, le bar-restaurant est toujours un lieu central dans les studios qui en possèdent un. Espace de restauration, salle d'attente et de réception, c'est le

lieu idéal pour prendre le pouls du studio. On y rencontre aussi bien les machinistes que les vedettes, les producteurs que les habilleuses et les journalistes se plaisent à discuter avec les serveurs qui généralement connaissent tout des petites et grandes histoires du studio.

• Le restaurant au service de la production

Dans les nombreux articles publicitaires publiés dans la presse qui proposent une description des studios Pathé de Joinville dans les années 1930-1935, une large part est toujours consacrée à l'évocation du bar-restaurant, avec en général cinq ou six photos des installations. Au même titre que les salles de montage, l'atelier de menuiserie ou la centrale électrique, le restaurant fait partie intégrante des « services du studio » et présenté comme tel dans tous les descriptifs des installations (y compris dans les notices, pourtant assez succinctes, des annuaires de la cinématographie). Les grands studios parisiens, Buttes Chaumont, Joinville, Billancourt et Saint-Maurice possèdent leur propre restaurant dans la première moitié de la décennie. Mais on en trouve également un dans les studios de La Victorine à Nice, et même le petit studio de la Nicea Films à Saint-Laurent du Var possède un bâtiment dédié à la restauration. Étrangement, les studios Eclair et Tobis ne semblent pas en posséder, pas plus que les studios de la rue Francœur, ceux de Courbevoie ou de Neuilly. La première grande visite des studios Tobis organisée en novembre 1929 pour plus de deux cents personnes (essentiellement des exploitants), se termine d'ailleurs par « un excellent déjeuner volant », ce qui semble confirmer qu'aucune structure fixe de restauration n'existe à cette date au sein des studios⁹⁷². Mis à part le restaurant des studios Pathé de l'avenue Gallieni, ces services n'ont d'une manière générale, pas laissé beaucoup de traces dans les archives et il est difficile de se faire une idée précise de leur importance et du nombre de couverts qu'ils étaient susceptibles de servir. On imagine cependant aisément qu'à Saint-Laurent du Var, petit studio accueillant de quatre à cinq tournages pas an au maximum, le restaurant n'a pas la même capacité qu'à Saint-Maurice où les studios Paramount comptent plusieurs centaines d'ouvriers et techniciens travaillant tout au long de l'année. A la Victorine, bien qu'une plaquette publicitaire de 1929 indique que « le restaurant est organisé de telle sorte que les jours de prise de vues avec grande figuration, on peut servir rapidement jusqu'à 500 repas »⁹⁷³, les quelques photos des installations donnent plutôt l'impression d'une petite structure et la salle de restauration ne paraît pas pouvoir accueillir plus d'une cinquantaine de couverts. Trois photos conservées dans les

⁹⁷² « Les directeurs de cinémas visitent les studios Tobis », *La Cinématographie Française*, n°575, 9 novembre 1929, p.15.

⁹⁷³ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Louis Gaumont, LG 286 B 34,

archives de Charles Vanel montrant « la cantine de la Victorine », durant le tournage de *Dainah la Métisse* au printemps 1931, offrent l'image champêtre de quelques tables dressées sous une tonnelle accueillant quelques artistes et techniciens, bien loin des « 500 repas » annoncés dans la plaquette publicitaire adressée aux producteurs⁹⁷⁴. Chez Gaumont, seul un plan de la Cité Elgé datant de 1924 indique l'emplacement du restaurant, qui devait vraisemblablement être commun à tout le personnel de la maison, studios, laboratoires et ateliers de construction⁹⁷⁵. Il se trouvait alors situé sur un terrain annexe, de l'autre côté de la rue Carducci, au sein d'une série de bâtiments servant de hangar et d'atelier de décoration. Mais un plan de la cité Elgé paru dans une notice publiée en 1935 sur l'histoire des Etablissements Gaumont entre 1895 et 1929 ne mentionne plus le restaurant et je n'ai trouvé aucune autre mention postérieure à la constitution de la GFFA en 1930 certifiant qu'il était toujours en activité⁹⁷⁶. A Billancourt, le plan des installations indique que la salle du restaurant dépasse à peine les 40 m² avec une cuisine d'environ 15 m² attenante, il s'agit donc d'un espace relativement modeste eu égard à l'importance de ces studios⁹⁷⁷. A Saint-Maurice, l'espace dévolu au bar-restaurant est nettement plus important et avoisine, d'après les plans, les 200 m² (978). Le plus conséquent reste cependant celui des studios Pathé-Natan de Joinville. Construit en 1926 pour le compte de la société des Cinéromans, le bâtiment abritant une cuisine, un bar et quatre salles à manger est conçu dès le départ pour pouvoir accueillir simultanément 184 couverts. Sur une superficie de près de 350 m², le bâtiment possède une cave de 70 mètres carré en sous-sol, une cuisine d'environ 50 m² au rez-de-chaussée, ainsi qu'un bar, un réfectoire de 96 couverts, deux salles à manger de 40 et 36 couverts et une salle à manger privée pour la direction, pouvant accueillir douze personnes⁹⁷⁹. On notera que la cave est divisée en trois espaces distincts, dont un réservé à la direction des studios qui compte, en octobre 1929, pas moins de 4000 bouteilles, parmi lesquelles une majorité de grands crus et plus de 2000 bouteilles de Champagnes⁹⁸⁰ ! A Joinville plus qu'ailleurs, le restaurant remplit parfaitement son rôle premier, étant en mesure d'accueillir quotidiennement une grande partie des travailleurs

⁹⁷⁴ Archives de la BNF, fonds Charles Vanel, 4° COL 56 / 6, p.370 du cahier.

⁹⁷⁵ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Louis Gaumont, LG 77 B 16, *Notice sur les Etablissements Gaumont*, 1924.

⁹⁷⁶ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Louis Gaumont, LG 77 B 16, *Les Etablissements Gaumont 1895-1929*, 1935.

⁹⁷⁷ Archives Municipales de Boulogne-Billancourt, Classeur 9, dossier n°17, plan de construction des Etablissements Braunberger-Richebé.

⁹⁷⁸ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lucien Aguetand, 166 B 9, plans des studios de Saint-Maurice, s.d. [vers 1945].

⁹⁷⁹ Archives Départementales du Val de Marne, dépôt de la commune de Joinville, série O, cote : 3 O 5 (5), plan du restaurant des studios de Joinville, s.d. [1926].

⁹⁸⁰ Archives de la fondation JSP, dossier Cinéromans, Inventaire des vins du studio, établi le 4 octobre 1929.

du studio. Car l'objectif initial de ces espaces de restauration est bien de permettre aux artistes, ouvriers et techniciens de manger le midi sur leur lieu de travail, d'éviter que la pause déjeuner ne s'éternise et que les équipes ne se dispersent dans les rues avoisinantes. N'ayant plus à sortir de l'enceinte des studios, les acteurs et figurants ne sont plus obligés de se changer et de se démaquiller durant la pause déjeuner, ce qui permet à la production de gagner un temps précieux. Ce que les publicités à destination des producteurs ne manquent pas de souligner.

Un restaurant, disposé en grande et petites salles à manger, peut assurer un service de 200 couverts à la fois. Il évite aux artistes l'ennui de sortir en ville maquillés et les pertes de temps⁹⁸¹.

Le bar des studios est également la providence des assistants et des régisseurs qui n'ont plus (en théorie) à courir après les vedettes ou les figurants qui s'éparpillent dans les bistrotts environnants ou sur les bords de la Marne ou de la Seine les jours de chaleur. Dans les studios de la côte d'Azur, à Nice comme à Saint-Laurent du Var, les installations étant assez isolées, le restaurant permet de raccourcir singulièrement la pause déjeuner en évitant d'avoir à rejoindre le centre-ville en tramway.

Bien que ces bars et restaurants soient ouverts à l'ensemble des travailleurs du studio (qu'ils soient salariés à l'année, embauchés pour une production ou même simples visiteurs autorisés) et constituent de ce fait un espace de rencontre privilégié, ils n'abolissent pas pour autant les barrières sociales. A Joinville, le réfectoire de 96 couverts est destiné aux ouvriers (peintres, machinistes, électriciens, menuisiers, etc...) et aux figurants, la salle à manger de 40 couverts aux acteurs de seconds rôles, employés et techniciens de second rang (secrétaires, accessoiristes, dessinateurs, etc...), la salle à manger de 36 couverts aux vedettes, aux metteurs en scènes et à leurs proches collaborateurs (chef opérateur, architectes-décorateurs, directeurs de production), enfin la salle à manger de 12 places n'est accessible que sur invitation de la direction et réservée à quelques vedettes, metteurs en scène ou auteurs triés sur le volet. Max Douy indique même que les menus et les tarifs pouvaient varier en fonction des salles⁹⁸². Voici comment Alain Douarinou, alors jeune assistant-opérateur décrit les lieux en 1934 :

Il y avait dans les studios un excellent restaurant tenu par Madame Gautheret, réservé au personnel. En réalité, il y avait trois restaurants : un pour les vedettes, les producteurs et les metteurs en scènes, on ne mélangeait pas les

⁹⁸¹ « Les studios Pathé-Natan de Joinville », *La technique cinématographique*, n°43, juillet-août 1934, p.187.

⁹⁸² Témoignage de Max Douy, dans l'émission de France Culture, *Les bords de Marne, Silence on coule ! Op.Cit*

*torchons avec les serviettes, un autre pour les techniciens dont j'étais et le troisième pour les ouvriers et le petit personnel*⁹⁸³.

Cette division de l'espace en fonction des catégories professionnelles n'est pas spécifique à Joinville et même dans le petit studio de Saint-Laurent du Var, le bâtiment est divisé entre trois espaces distincts : le bar (ouvert à tous), la cantine (pour les ouvriers), et le restaurant (pour les techniciens et les acteurs). Afin d'illustrer l'article de Tamara Loundine intitulé « Une journée au studio », *Pour Vous* publie une série de photos parmi lesquelles une photo de figurants attablés dans une grande salle et une photo d'Albert Préjean - également en train de manger - sous-titrée : « tandis que dans la salle voisine, une gloire de l'écran, qui sera peut-être Albert Préjean, déguste le même menu... »⁹⁸⁴. Même si elle partage son menu, dans le même restaurant, une figurante a donc peu de chance de partager la table d'Albert Préjean !

Contrairement aux pratiques hollywoodiennes, les studios français, même les plus importants, ne possèdent pas de foyer pour accueillir les figurants durant leurs longues heures d'attente, ce sont donc bien souvent le bar ou le restaurant qui jouent ce rôle. Dans son article sur « une journée au studio », Tamara Loundine écrit : « Au studio on recommence à tourner. On prend de gros plans des vedettes, tandis que les comparses attendent dans la cantine, un jeu de cartes en mains. Les heures d'attente sont longues »⁹⁸⁵. Deux photos illustrant l'article sont également légendées : « Pour tuer l'ennui mortel - entre une scène qu'on a tournée et une autre qu'on tournera – bridge, belote et rebelote... sandwich, beefsteak aux pommes, vin et propos joyeux occuperont les loisirs »⁹⁸⁶. Le bar-restaurant constitue même une sorte de refuge quand les tournages se prolongent dans la nuit et que les restaurants des environs ont fermé leurs portes. Roger Régent, en visite dans les studios de la Paramount un soir d'hiver 1931, évoque l'atmosphère des lieux vers 23h :

Les rues sombres de Joinville sont désertes. Une mince couche de neige reste au flanc des maisons sur les bords des chemins, seule la rue des Réservoirs semble vivre. [...] Dans la vaste cour aux pelouses blanches quelques ombres courent, emmitouflées dans de longs pardessus [...] A l'intérieur, l'heure tardive n'a pas ralenti le travail. [...] Au restaurant, la plupart des chaises sont renversées sur les tables, signe de « fin de service »... Dans un coin, à trois tables séparées, trois

⁹⁸³ Alain Douarinou, *un homme à la caméra*, Op.Cit. pp.30-31.

⁹⁸⁴ Tamara Loundine, « Une journée au studio », *Pour Vous*, n°472, 1^{er} décembre 1937, p.37.

⁹⁸⁵ Idem.

⁹⁸⁶ Idem.

acteurs se restaurent. Comment la solitude du lieu ne les réunit-elle pas ? Je m'approche, l'un est Allemand, l'autre Suédois, l'autre Espagnol⁹⁸⁷.

Avant d'être un espace de convivialité et d'échange, la cantine des studios est bien un lieu où se restaurer, destiné à faciliter le quotidien des acteurs, techniciens et ouvriers dont les horaires de travail s'accommodent parfois mal de la réalité du monde extérieur.

• **Le bar-restaurant, vitrine du studio.**

Mais au-delà de leur caractère fonctionnel, les restaurants et bars des studios se transforment parfois en lieu de rencontre, voire de réception. Accueillant, dans un périmètre réduit, toutes les catégories de personnel, ils reflètent l'atmosphère du studio, et les journalistes se plaisent à venir y prendre le pouls de la production. En fonction de l'affluence, de la façon dont les groupes de travailleurs se mélangent ou non, de leur façon de s'attarder en fin de repas ou au contraire de regagner rapidement les ateliers et les plateaux, l'observateur attentif pourra en déduire que le studio fonctionne à plein régime ou au ralenti, qu'on y travaille dans la convivialité ou dans le respect des hiérarchies, qu'il attire ou non des acteurs et techniciens étrangers. Déjeuner au restaurant d'un studio semble être, sous la plume de nombreux journalistes, le meilleur moyen d'entamer un reportage sur le niveau d'activité du cinéma français !

Mardi dernier, ayant envie de passer une heure dans l'atmosphère des lampes à arcs, [...] je décidai d'aller déjeuner au restaurant des studios de Billancourt. [...] 1h10 : à table ! [...] Le filet de porc aux macaronis a succédé aux coquilles Saint-Jacques. La cuisine est bonne, le service impeccable et l'atmosphère sympathique... Il y a bien des restaurants à la mode dont on ne peut pas en dire autant...

Il m'aurait amusé de déjeuner au studio des Cinéromans au milieu de beaucoup, beaucoup de figurants portant tous les costumes et parlant toutes les langues... Mais il faut pour y pénétrer une autorisation écrite. Complication regrettable, je voudrais bien m'y soumettre, mais je n'ai pas le temps, la vie est si courte⁹⁸⁸!

Si l'on y mange visiblement assez bien, on y donne également assez facilement rendez-vous. Au cours de journées de travail souvent surchargées, la pause déjeuner est l'occasion de discuter entre membres de l'équipe, avec des collègues en train de tourner sur le plateau voisin ou avec les journalistes. Les vedettes et réalisateurs sous contrat semblent

⁹⁸⁷ Roger Régent, « Devant la porte », *Pour Vous*, n°119, 26 février 1931, p.14.

⁹⁸⁸ Raymonde Latour, « Au restaurant du studio », *Cinémonde*, n°10, 27 décembre 1928, p.198.

effectivement prendre l'habitude de recevoir la presse dans le restaurant des studios. Pour un entretien avec René Lefèvre durant l'été 1932, la journaliste de *Cinémonde* Odile-D. Cambier est reçue « dans le petit restaurant campagnard du studio Pathé-Natan à Joinville »⁹⁸⁹, tandis que Maurice Tourneur, reçoit Suzanne Chantal, rédactrice dans le même journal, « dans la salle à manger rustique de Pathé-Natan » pour lui parler de son dernier film, *Au nom de la loi*⁹⁹⁰. Le réalisateur Pierre Colombier y invite quant à lui régulièrement des personnalités à déjeuner sur le tournage de *Chiqué* en novembre 1929, c'est du moins ce qui ressort des notes plutôt élevées (entre 270 et 520 Frs par déjeuner !) qu'il laisse à la production du film le soin de régler à sa place⁹⁹¹... Quant au bar - ouvert toute la journée et parfois même assez tard le soir en cas de tournage prolongé - il est ouvert à tous et semble-t-il plus propice aux rencontres informelles qui permettent parfois de renforcer des liens professionnels avec des techniciens plus chevronnés ou mieux introduits dans le studio et de trouver, éventuellement, un engagement pour une prochaine production. Alain Douarinou profite par exemple d'une pause au bar des studios de Joinville pour aborder Joseph-Louis Mundwiller, chef opérateur déjà réputé :

*Il y avait également un bar. C'est là, au hasard des voisinages à table, que se faisaient les rencontres. Ainsi ai-je connu Mundwiller, un des chefs opérateurs importants de Joinville et son cadreur René Ribaud qui tournaient sur un autre plateau des raccords pour Les Misérables de Raymond Bernard. Ils m'ont proposé de me prendre comme assistant dans leur équipe pour leur prochain film qui devait également être réalisé par Raymond Bernard*⁹⁹².

S'il constitue un lieu de rencontre et sociabilité au quotidien, le bar-restaurant sert également de cadre à des réceptions plus exceptionnelles et plus formelles. La direction des studios y organise parfois des vins d'honneur, des réceptions ou des déjeuners avec les vedettes de la maison lors de visites officielles. Un banquet de 80 couverts est organisé au restaurant des studios Pathé pour fêter la légion d'honneur remise à son directeur René Nadal⁹⁹³ et un déjeuner « familial et intime » pour fêter la « médaille d'or de l'éducation sportive » remise à Bernard Natan⁹⁹⁴. Lorsqu'Eugène Lautier, Ministre des Beaux-Arts, visite les studios de la Paramount en octobre 1930, c'est dans le restaurant des studios que Robert Kane le reçoit pour un déjeuner, avant de lui faire visiter les installations :

⁹⁸⁹ Odile-D. Cambier, « De Joinville à Montmartre avec René Lefèvre », *Cinémonde*, n°203, 8 septembre 1932, p.730.

⁹⁹⁰ Entretien de Maurice Tourneur avec Suzanne Chantal, *Cinémonde*, n°169, 14 janvier 1932, p.24.

⁹⁹¹ Archives de la fondation JSP, bordereaux de production du film *Chiqué*.

⁹⁹² Alain Douarinou, *un homme à la caméra*, Op.Cit. pp.30-31.

⁹⁹³ E.M. « A Joinville-le-Pont, on a fêté la croix de M. Nadal », *La Cinématographie Française*, n°994, 19 novembre 1937, p.13.

⁹⁹⁴ « Fête familiale à Joinville », *La Cinématographie Française*, n°736, 10 décembre 1932, p.12.

Le Ministre fut reçu par M. Robert T. Kane, Directeur Général de la Production Paramount en Europe. Un déjeuner fut servi au restaurant des studios. Avec une grande simplicité et une affabilité exquise, le Ministre prit place à la table d'honneur, où se trouvait Marcelle Chantal, la grande vedette française. Outre M. Robert T. Kane, on reconnaissait autour de M. Eugène Lautier, Marcel Pagnol, le talentueux auteur de Topaze et Marius, Saint-Granier le grand fantaisiste parisien, les metteurs en scène Alberto Cavalcanti, Louis Mercanton et Charles de Rochefort, qui travaillent tous pour les studios Paramount⁹⁹⁵.

Le restaurant semble en outre être une étape obligée de toutes les visites officielles de studio, chez Pathé comme à la Paramount. Y ont ainsi déjeuné durant la saison 1930-1931, une délégation de sénateurs français⁹⁹⁶, le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts Aimé Berthod⁹⁹⁷, l'Ambassadeur d'Argentine⁹⁹⁸, le Consul général de Chine et sa famille⁹⁹⁹ ou encore le consul général d'Egypte¹⁰⁰⁰. Symbole de cette centralité du restaurant dans l'image du studio, le premier prix accordé au gagnant du grand concours *Cinémonde* de 1932, n'est autre qu'un déjeuner au restaurant des studios Pathé-Natan, en présence de quelques vedettes de la maison. C'est donc toute intimidée que Mademoiselle Esther Asséo se retrouve attablée dans la salle à manger privée du studio, en compagnie du directeur de production Affif Gargour, du réalisateur Pierre Colombier, mais surtout des vedettes Alice Field et Albert Préjean ! Le tout en présence d'un photographe de la maison Pathé, chargé d'immortaliser la scène et de véhiculer l'image de l'atmosphère bon enfant qui règne dans ces studios, où les plus grandes vedettes ne rechignent pas à « se régaler de cornichons et de saucisson » en compagnie d'une simple lectrice de *Cinémonde*, comme le précise la légende¹⁰⁰¹ !

Prestation intégrée des grands studios au service des travailleurs, et indirectement de la production, le bar-restaurant se transforme bien souvent en un lieu de rencontres, d'échanges et de réceptions. Lieu à la fois fonctionnel et symbolique, il constitue un espace de transition entre la sphère professionnelle et privée, entre le cinéma et le monde extérieur et participe à la création de ce « réseau d'amitiés professionnelles » qui est au fondement de la sociabilité des travailleurs du film. Pourtant, avec la crise et l'éclatement

⁹⁹⁵ « Le ministre des Beaux-Arts visite les studios Paramount de Joinville », *La Cinématographie Française*, n°624, 18 octobre 1930, p.28.

⁹⁹⁶ « Aux studios Paramount de Joinville », *La Cinématographie Française*, n°627, 8 novembre 1930, p.11.

⁹⁹⁷ « Monsieur Berthod chez Pathé-Natan », *La Cinématographie Française*, n°636, 10 janvier 1931, p.10.

⁹⁹⁸ André Arnyvelde, « Gabry Morlay tourne *Faubourg Montmartre* », *Pour Vous*, n°115, 29 janvier 1931, p.2.

⁹⁹⁹ Archives de la BNF, fonds Charles Vanel, - 4° COL 56 / 7, coupure de presse de septembre 1931, titre du journal non précisé.

¹⁰⁰⁰ « Le consul d'Egypte visite Saint-Maurice », *La Cinématographie Française*, n°681, 21 novembre 1931, p.41.

¹⁰⁰¹ « Le dixième déjeuner du concours aux studios Pathé-Natan », *Cinémonde*, n°217, 15 décembre 1932.

des structures de production, certains restaurants de studios ferment leurs portes dans la deuxième moitié de la décennie ou réduisent leur activité. Lorsque la production devient trop faible ou trop intermittente, il est évidemment difficile de maintenir une activité de restauration. Chez Pathé, l'exploitation du restaurant est confiée à un prestataire privé et le contrat de cession stipule qu'aucune réclamation ne pourra être émise en cas de fermeture temporaire ou définitive des studios¹⁰⁰².

5.3.2 Des loisirs encadrés par la direction des studios

Au début des années 1930, il existe pour les travailleurs du film une structure transversale, à laquelle tous les membres de l'industrie cinématographique peuvent adhérer - qu'ils travaillent dans l'exploitation, la distribution, dans les usines de tirage ou dans les studios - il s'agit de la *Mutuelle du Cinéma*¹⁰⁰³. Fondée en 1921 par Léon Brézillon (président du syndicat des exploitants), elle offre à ses adhérents les services d'une mutuelle classique (consultations médicales gratuites, indemnités en cas d'accident, congé maternité pour les femmes, etc...¹⁰⁰⁴) mais dispose également d'une « maison de repos », située à Orly, qui accueille les adhérents en villégiature et, à partir de 1937, les retraités du cinéma. La Mutuelle du Cinéma propose également des colonies de vacances pour les enfants et organise régulièrement des sorties collectives, ou des déjeuners champêtres. Pourtant, malgré l'existence de cette structure qui compte environ 2000 adhérents en 1936¹⁰⁰⁵, il semble que l'assistance sociale des travailleurs des studios, de même que l'organisation des loisirs et du temps libre soient davantage prises en charge par les maisons de production elles-mêmes. Dans les grands studios, un médecin salarié est à la disposition du personnel en cas de maladie ou pour délivrer des certificats d'accident du travail et d'arrêt maladie. Chez Pathé, les enfants des ouvrières de l'usine du quai Hector Bisson bénéficient de visites médicales et d'une pouponnière. Bien que nous n'en ayons pas la preuve formelle, il est probable que les ouvrières et salariées des studios, situés à quelques dizaines de mètres des usines, peuvent également en bénéficier pour leurs enfants. La plupart des studios disposent en outre d'une infirmerie pour les premiers soins. Un bâtiment spécial y est

¹⁰⁰² Archives de la Fondation JSP, HIST B 72 [100] « Restaurant de Joinville », contrat signé entre la société Pathé-Cinéma et M. Duluc (futur exploitant du restaurant), le 10 février 1938.

¹⁰⁰³ Madeleine Epron, « Les œuvres mutuelles du cinéma », *La Cinématographie Française*, n°934, 26 septembre 1936, p.101.

¹⁰⁰⁴ Marcel Colin-Reval « Caisse primaire de l'Industrie Cinématographique et la Mutuelle du Cinéma », *La Cinématographie Française*, n°717, 30 juillet 1932, p.13.

¹⁰⁰⁵ Madeleine Epron, « Les œuvres mutuelles du cinéma », *Op.Cit.*

consacré à la Victorine¹⁰⁰⁶, à Saint-Maurice l'infirmierie partage avec le poste des pompiers un bâtiment situé à proximité des ateliers de mécanique et de la menuiserie¹⁰⁰⁷. Tout semble conçu pour que les employés n'aient à chercher, à l'extérieur du studio, ni assistance ni moyen d'occuper leur temps libre.

La plupart des grandes sociétés offrent à leur personnel la possibilité d'adhérer au club sportif de la maison, qui regroupe bien souvent les salariés de toutes les branches d'activité de la firme (studios, laboratoires, usine de tirage, ateliers de construction). On trouve un club sportif Chez Gaumont (Gaumont Sports), chez Pathé (Association Sportive Pathé-Natan), à la Paramount, mais également chez Osso (Osso Sporting Club), bien que cette dernière société ne possède pas de studio. Au-delà de la pratique sportive régulière qu'ils proposent (le plus souvent le football, mais également le cyclisme, la natation et même chez Gaumont le Tennis) ces clubs sportifs sont surtout l'occasion de rencontres festives en dehors des heures de travail, mais néanmoins encadrées par la direction. Chez Gaumont, le club, fondé en 1929 est d'ailleurs qualifié de « Société amicale et sportive » et son bulletin est présenté comme un outil de communication qui dépasse largement la seule pratique sportive, comme l'indique le premier éditorial écrit par Emile Adrian, chef monteur chez Gaumont et président du club :

Après bien des hésitations, nous avons décidé de créer ce modeste journal ; il ne tient qu'à vous, chers lecteurs, de le voir prospérer. Ses pages sont ouvertes à tous. Dans un double but de propagande et de liaison soutenue, il vous tiendra au courant de la vie de notre association, de ses manifestations de toutes sortes, il vous permettra d'apprécier les efforts de ses dirigeants, de constater les progrès obtenus, facilitera nos relations amicales, aidera à mieux nous connaître.

Apportez-lui donc votre collaboration et vos encouragements, Gaumont-Sports ne s'en portera que mieux¹⁰⁰⁸.

Loin de toute compétition sportive, *Gaumont Sport* organise « une excursion en forêt de Fontainebleau » au printemps 1930 et un concours de photos comprenant deux catégories, l'une « se rapportant à l'activité de *Gaumont-sports* (prises lors des entraînements ou des

¹⁰⁰⁶ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lucien Aguetand, 166 B 9, plan des studios de la Victorine, 1945.

¹⁰⁰⁷ Archives Départementales du Val de Marne, fonds Viguier, 41 FI 128, photo aérienne des studios Paramount vers 1931.

¹⁰⁰⁸ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Louis Gaumont 722 B 81, « Les œuvres sociales : Gaumont sport », Premier numéro (non daté – début 1930).

matches) » et l'autre concernant « les photos de paysages, vacances, marines, etc... », sans lien avec une quelconque pratique sportive¹⁰⁰⁹. Par ailleurs, un article de *L'auto*, publié le 3 décembre 1929, annonçant la création du club qui regroupe alors environ 80 personnes, précise que « les parents et frères des sociétaires sont acceptés dans l'association »¹⁰¹⁰.

Durant ces premières années de la décennie, il semble que les associations sportives des studios (et au-delà, de l'ensemble des entreprises liées au cinéma – même *La Cinématographie Française* possède son club sportif - connaissent un certain dynamisme. Chez Gaumont, Emile Adrian le directeur du club indique dans l'entretien qu'il accorde à l'hebdomadaire sportif *L'auto* : « Pour l'avenir, nous sommes confiants. La direction, conquise à l'idée sportive, envisage par la suite la création d'un gymnase couvert, avec salle de culture physique, construit dans les usines mêmes de la rue Carducci »¹⁰¹¹. Ce qui semble être resté à l'état de projet chez Gaumont a été réalisé à Joinville par la très dynamique ASPN (Association Sportive Pathé-Natan), sous l'impulsion de son président Edouard Harispuru¹⁰¹². En septembre 1932, sont inaugurés le stade et la piscine Pathé-Natan, financés et construits par la société pour l'ensemble de ses employés. Max Douy, alors jeune apprenti décorateur se souvient avoir participé à la réalisation des plans de construction de la piscine.

En 1931 monsieur Natan a dit « il faut faire une piscine. Nous avons accès aux bords de Marne par l'usine et on va faire une piscine ». On a fait la piscine de l'ASPN (l'Association Sportive Pathé Natan). Je vous dis ça parce que je l'ai dessinée en partie. Alors, c'était un demi-cercle et puis du sable et puis une vraie piscine et on pouvait se reposer sur le sable¹⁰¹³.

Tout le personnel de la société peut bénéficier de ces infrastructures et, comme l'indique Marcel Lathière (alors jeune groom rue Francœur), l'adhésion à l'ASPN offrait également des réductions dans d'autres établissements sportifs.

Il y avait chez Pathé une association sportive dont les couleurs étaient celles de mon uniforme : bleu et jaune. Cette association disposait d'une piscine sur les

¹⁰⁰⁹ Idem.

¹⁰¹⁰ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Louis Gaumont 722 B 81, « Les œuvres sociales : Gaumont sport », coupure de presse, article paru dans *L'Auto*, le 3 décembre 1929.

¹⁰¹¹ Idem.

¹⁰¹² Directeur général des Cinéromans en 1929, c'est lui qui est chargé de superviser les travaux de transformation des studios de Joinville au moment du passage au parlant. Il devient ensuite directeur général de la Société de Gérance des Cinéma Pathé, tout en siégeant au conseil d'administration de diverses associations comme la Mutuelle du Cinéma, la maison de retraite d'Orly ou le Syndicat de la production française. M.C.R. « M. Harispuru, chevalier de la légion d'honneur », *La Cinématographie Française*, n°1046, 18 novembre 1938, p.11.

¹⁰¹³ Témoignage de Max Douy dans l'émission de France Culture, *Les bords de Marne, Silence on coule ! Op.Cit.*

bords de la Marne à Joinville, devant l'usine de tirage de films [...]. Enfin, toujours grâce à cette association, on pouvait disposer de tarifs réduits pour aller le soir à la piscine, aujourd'hui disparue, qui était située rue de la Butte aux Cailles, près de la place d'Italie¹⁰¹⁴.

En plus de l'association sportive, Pathé crée dans ces mêmes années 1930-1932 l'Orchestre Symphonique Pathé-Natan (dont le premier concert salle Wagram est diffusé en direct sur Radio-Vitus, dont Bernard Natan est le principal actionnaire)¹⁰¹⁵ et le Jazz Pathé-Natan. Ces deux formations musicales, sans que l'on sache s'agissait de formations musicales composées de membres du personnel ou simplement financées par Pathé, sont régulièrement sollicitées par les services de la production pour enregistrer des musiques de film dans les studios de l'avenue Gallieni¹⁰¹⁶.

Une association sportive aux couleurs de la maison, des grooms en livrée arborant les mêmes couleurs, un stade, une piscine et des manifestations sportives organisées pour les « enfants de l'association », l'encadrement des loisirs des employés du groupe Pathé-Natan semble fortement inspiré du modèle paternaliste de l'industrie métallurgique ou minière de la fin du XIX^{ème} siècle et reprend en grande partie le modèle instauré par Charles Pathé dans ses usines au début du siècle¹⁰¹⁷. Ce que souligne clairement le commentaire de *Ciné-Journal* au moment de l'inauguration de ces infrastructures sportives : « Monsieur Natan avait tenu à donner un nouveau gage de sa sympathie aux membres de la grande famille que constitue le personnel de la Cité Pathé-Natan, en prenant part aux diverses manifestations du programme »¹⁰¹⁸.

5.3.3 Événements destinés à créer un sentiment d'appartenance à un studio

Au-delà de ces prestations offertes tout au long de l'année par la direction des studios, de nombreux événements sont organisés, afin de renforcer le sentiment d'appartenance à un studio. Impliquant directement les clubs sportifs des studios, de nombreuses rencontres et tournois entre équipes des différents studios sont organisés. Le Osso Sporting Club publie

¹⁰¹⁴ Marcel Lathière, *Op.Cit.* p.149.

¹⁰¹⁵ «Radio Vitus a radiodiffusé le premier concert Pathé-Natan », *La Cinématographie Française*, n°727, 8 octobre 1932, p.13

¹⁰¹⁶ Notamment sur le film Paris-Méditerranée de Joe May tourné en décembre 1931. Archives de la fondation JSP, HIST D 840 [5] May Films.

¹⁰¹⁷ Laurent Le Forestier, *Aux sources de l'industrie du cinéma, Le modèle Pathé 1905-1908 Op.Cit.*, p.158-165.

¹⁰¹⁸ « La fête du personnel Pathé-Natan », *Ciné-Journal*, n°1186, 25 septembre 1932, p.15.

notamment un communiqué dans *La Cinématographie Française* afin d'organiser des matchs de foot entre les différents clubs sportifs du cinéma :

Osso Sporting Club a son équipe de football régulièrement constituée qui lui a permis de rencontrer en deux matches amicaux, ceux de GFFA. Chaque équipe ayant remporté une victoire, la rencontre décisive aura lieu samedi prochain, 22 mai à 10h précises sur le stade Saint-Gratien. Dès maintenant, Osso Sporting Club invite les équipes d'autres sociétés à se mettre en rapport avec son secrétaire général [...] pour l'organisation éventuelle de matches amicaux¹⁰¹⁹.

Bien que dénuées d'enjeux, ces rencontres sont l'occasion, pour le personnel, de se rassembler pour soutenir son équipe et dans la première édition de sa gazette, l'association Gaumont-Sport ne manque pas de signaler : « Le 1^{er} mars 1930 : match inter-corporatif avec le Club sportif Pathé-Kodak à Vincennes. Victoire de Gaumont-sport 7 à 0 !!! Suivi d'un match de revanche lui aussi gagné par Gaumont ! »¹⁰²⁰. Des équipes de chaque studio sont également présentes à des événements plus importants comme la Fête sportive du Cinéma, organisée le dimanche 5 octobre 1930 au stade Pershing par le Club Sportif Kodak-Pathé, en présence de nombreuses vedettes de l'écran¹⁰²¹.

Autre moment fort de sociabilité à l'initiative de la direction de Pathé, la Fête du personnel Pathé-Natan, qui est organisée chaque année à Joinville. Se déroulant durant toute une journée (généralement un dimanche d'été) la fête se passe en plein air (dans les jardins de l'usine) et mêle manifestations sportives, prestations musicales ou théâtrales de « Vedettes Pathé », kermesse, tombola et se poursuit dans la nuit avec un bal. Chaque année à cette occasion, est élue la « Reine Pathé-Natan ». Voici comment *La Cinématographie Française* rend compte de l'édition 1933 :

Comme chaque année, M. Natan a réuni au cours d'une grande fête, tout son personnel dans les jardins des établissements de Joinville.

Réunion pleine d'entrain, de bonne humeur et de jeunesse. Les attractions étaient aussi nombreuses que variées. Après des exercices sportifs, des acrobaties, des jeux, des concours comiques, on a applaudi les moniteurs de l'école de Joinville.

Les vedettes du cinéma s'étaient associées à M. Natan pour rehausser l'éclat de cette réunion toute familiale. Tour à tour, Marcelle Chantal, Biscot, Roger

¹⁰¹⁹ « Le cinéma sportif », *La Cinématographie Française*, n°968, 21 mai 1937, p.28.

¹⁰²⁰ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Louis Gaumont 722 B 81, « Les œuvres sociales : Gaumont sport », Premier numéro (non daté – début 1930).

¹⁰²¹ « Fête sportive du cinéma », *La Cinématographie Française*, n°, 4 octobre 1930, p.13.

Tréville, Fernandel, Charles Vanel, Boulicot et Recordier. Le fameux Jazz Gégor et ses 16 grégoriens.

Suivant l'usage consacré, il fut procédé à l'élection de la Reine Pathé-Natan¹⁰²².

Chaque année les enfants du personnel ont également droit à une distribution de cadeaux et des projections de dessins animés au moment de Noël. Le personnel peut également être rassemblé à l'occasion de distinctions décernées aux animateurs de la firme (légion d'honneur de René Nadal ou médaille d'or de l'éducation sportive de Bernard Natan déjà évoquées) ou au personnel. Une cérémonie avec un buffet de 200 couverts est par exemple organisée pour fêter les « trente ans de maison » de Philippe Mugler, entré au service de la comptabilité en 1906¹⁰²³. Toutes ces fêtes, cérémonies et manifestations ne s'adressent pas à l'ensemble du personnel, mais en mettant un stade à disposition des ouvriers des usines et des studios ou en invitant les secrétaires et employés des services administratifs à un buffet en l'honneur de leur collègue du service de la comptabilité, la direction cherche à créer des liens entre les membres du personnel et à renforcer l'idée que leur sort est étroitement lié à celui de la société pour laquelle ils travaillent.

Durant ces premières années de la décennie, bien que de nombreux techniciens ne bénéficient pas de contrat de longue durée avec un studio et sont susceptibles de travailler dans divers endroits, les besoins importants en personnel permettent une relative stabilité géographique des travailleurs du film. Renforcé par la création d'associations, d'infrastructures et d'événements sportifs ou festifs à destination du personnel de chaque studio, le sentiment d'appartenance à « la Paramount », « la maison Pathé » ou « la maison Gaumont » se manifeste notamment par une forme de compétition ou de moquerie bienveillante entre les équipes des différents studios. Entre le personnel des studios Pathé de Joinville et celui des studios Paramount situés sur les hauteurs de Saint-Maurice (distants de quelques centaines de mètres), les blagues et les moqueries sont alors monnaie courante. Les techniciens grassement payés de la Paramount et conscients d'appartenir à l'une des plus importantes Major d'Hollywood, regardent avec un peu de condescendance leurs collègues de chez Pathé, communément appelés « ceux d'en bas », tandis que les techniciens de l'avenue Gallieni, fiers d'appartenir à une maison dont l'emblème flottait sur tous les continents alors qu'Hollywood n'était encore qu'un village au nom inconnu, se plaisent à déclarer que les techniciens de Saint-Maurice « travaillent dans un champ de navets », raillant la qualité des films tournés chez « ceux d'en haut » !

¹⁰²² « La fête annuelle Pathé-Natan », *La Cinématographie Française*, n°765, 1^{er} juillet 1933, p.22.

¹⁰²³ « Pathé-Cinéma a fêté les 31 ans de travail d'un de ses employés », *L'action cinématographique*, n°41 10 décembre 1937, p.6.

S'il n'est pas toujours évident d'établir avec précision la liste des films tournés dans chaque studio et de dresser un tableau complet de l'activité de production qui s'y déroule, il est encore plus difficile d'étudier le fonctionnement des studios pour tout ce qui ne relève pas directement de la réalisation de films. Les discussions informelles entre techniciens, les expérimentations de quelques ingénieurs dans un coin de studio inoccupé, la façon d'investir les lieux, d'occuper les temps de pauses pendant la journée de travail ou la participation des employés à la fête du personnel, tous ces éléments qui font que le studio n'est pas uniquement un outil de production, mais également un lieu de vie, ne laissent pas ou peu de traces dans les archives. Glanées au détour d'une phrase dans la presse ou dans les Mémoires de techniciens, devinées à travers une facture ou une note trouvées dans des archives de production, les informations sont extrêmement parcellaires et souvent de seconde main. Comment être sûr que le journaliste décrivant l'atmosphère du restaurant de la Paramount ou de la fête du personnel Pathé-Natan n'a pas enjolivé, forcé le trait, voire inventé, pour rendre son papier plus vivant, plus pittoresque ? Comment être sûr que les souvenirs d'un Max Douy ou d'un Marcel Lathière, qui n'avaient pas 18 ans au début des années trente, ne sont pas déformés et embellis par la nostalgie ou tout simplement le temps qui passe ? En l'absence de sources abondantes, fiables et variées, on en est réduit à proposer quelques pistes, quelques amorces de réflexion plus qu'une analyse poussée. Il m'est cependant apparu important d'évoquer ces à-côtés, ces temps et ces lieux en marge de la production dans lesquels, pourtant, tout se joue. En l'absence de véritable école de cinéma, le studio devient, de fait, espace de formation et de transmission des savoir-faire et des pratiques des divers métiers de la production, transformant les techniciens chevronnés en maîtres-formateurs et contribuant à tisser des liens de filiation, des réseaux d'amitiés professionnelles qui perdureront au-delà de cet « âge d'or » des studios. De manière plus « horizontale », des liens se tissent également entre techniciens et ouvriers appartenant à différents corps de métiers, à travers un esprit d'inventivité et de créativité continu, au service de la production. Pour les besoins précis d'un film ou à la demande de la direction, le studio se mue en espace d'expérimentation et d'innovation technique et cette recherche collective permanente contribue à une reconnaissance mutuelle des talents et forge des liens de solidarité au sein des équipes. Mais ces rapprochements entre professionnels du cinéma, cette lente constitution d'un corps de travailleurs du film au cœur d'une industrie

en ébullition, se joue également en dehors des temps de travail. Chaque jour à l'heure du déjeuner, à l'occasion d'une pause au bar des studios, d'un match de foot entre collègues ou d'une fête champêtre offerte par la direction, les employés prennent le temps de faire connaissance, d'échanger sur leurs fins de mois difficiles ou de se passer quelques « bons tuyaux » pour être engagés sur une prochaine production. Comme le dit Max Douy, « il y avait un esprit d'équipe, presque de famille. On faisait tous le même métier, on avait les mêmes avantages, les mêmes embêtements »¹⁰²⁴. Sans vouloir minimiser le fossé existant entre les différentes catégories professionnelles ni sous-entendre que le studio, par la magie du cinéma, abolirait les barrières sociales et culturelles fortes qui peuvent exister entre les membres d'une équipe de réalisation, il semble néanmoins que l'intensité de la production et la relative stabilité des ouvriers et techniciens durant ces premières années du parlant, ont donné au studio une centralité nouvelle dans la mise en place de réseaux de sociabilité professionnelle et la naissance d'un sentiment de solidarité entre travailleurs du film.

¹⁰²⁴ Témoignage de Max Douy dans l'émission de France Culture, *Les bords de Marne, Silence on coule ! Op.Cit.*

Chapitre 6

Le studio comme pôle structurant de la vie locale

Lorsqu'en novembre 2009 le laboratoire de tirage GTC, installé dans l'ancienne usine Pathé du quai Hector Bisson à Joinville-le-Pont, ferme définitivement ses portes, *Le Parisien* titre : « La Cité du Cinéma amputée de son fleuron »¹⁰²⁵. « Berceau du cinéma », « Cité du cinéma », « Hollywood sur Marne », les qualificatifs ne manquent pas pour qualifier cette commune de l'est parisien indéfectiblement associée, dans la mémoire collective, au cinéma en général et à la maison Pathé en particulier. Mais au-delà d'une formule destinée à donner un peu d'éclat à cette petite ville de la banlieue parisienne, quelle signification donner à cette expression ? En quoi Joinville-le-Pont est-elle une « Cité du cinéma » ? Comme toute autre industrie - davantage même du fait de leur pouvoir d'évocation - les studios de cinéma entretiennent des liens étroits avec leur environnement et modèlent en partie le territoire dans lequel ils sont implantés. Comment mesurer ces liens entre les studios et leur environnement ? Quelle est leur nature et sont-ils identiques d'un studio à l'autre ? Les studios ont-ils une influence sur la vie économique et sociale locale et quelle en est la portée ? Si les ouvrages, souvent richement illustrés, traitant des liens entre un territoire et le cinéma ne manquent pas (de *Nice et le 7^{ème} Art*¹⁰²⁶ à *Joinville, le Cinéma*¹⁰²⁷ en passant par *Le cinéma et les Hauts-de-Seine*¹⁰²⁸ ou *Parcours du cinéma en île de France*¹⁰²⁹) tous évoquent la présence du cinéma à travers les salles, la localisation des tournages, les lieux de naissance de personnalité du 7^{ème} Art ou la présence d'industries liées au cinéma, mais aucun n'aborde la question des liens économiques et sociaux entre ces industries et leur environnement. Aucun ne se demande si les travailleurs des studios, des laboratoires ou des usines de tirage sont également des habitants de Joinville, Epinay-sur-Seine ou Saint-Cloud, aucun n'évoque la façon dont les commerçants, les habitants et les autorités locales perçoivent cette industrie et dans quelle mesure ils y participent.

¹⁰²⁵ Anne-Laure Abraham, « Joinville-le-Pont, la Cité du Cinéma, amputée de son fleuron », *Le Parisien*, 4 novembre 2009.

¹⁰²⁶ René Prédal, *Nice et le 7^{ème} Art Op.Cit.*

¹⁰²⁷ Christian Brieu, Laurent Ikor, Jean-Michel Viguier, *Joinville Le Cinéma, le temps des studios*, Paris, Ramsay, 1985.

¹⁰²⁸ Jean-Barthélémi Debost (sous la direction de), *Le cinéma et les Hauts-de-Seine*, éditions Sogemo, 1993.

¹⁰²⁹ Jacques Kermabon (sous la direction de), *Parcours du Cinéma en Île-de-France*, Paris, Les éditions Textuel, 1995.

Il faut reconnaître qu'il n'est pas aisé de répondre à ces questions sur la base de sources extrêmement réduites et éparpillées. Néanmoins, en conjuguant ces sources de différentes natures (presse corporative, presse locale, Mémoires de techniciens et bribes d'archives municipales) on parvient à dresser un premier tableau de ces liens multiples entre les studios et leur environnement. Les interactions entre l'activité des studios et la vie économique locale se développent dans deux directions. Le studio, en ayant recours aux biens et services locaux, participe d'une part au développement économique du territoire dans lequel il est implanté, mais dans le contexte de forte croissance de la production cinématographique du début des années 1930, il devient, d'autre part, pourvoyeur d'emploi pour la commune, en recrutant une part de ses effectifs dans la population locale. L'objectif de ce chapitre est donc d'essayer de déterminer la manière dont l'activité de production des studios « déborde » sur la vie locale, avant de s'interroger sur l'aire de recrutement des studios. Le cas particulier de Joinville-le-Pont, un peu mieux documenté, permet enfin de se faire une idée plus concrète de la façon dont un studio peut participer à la construction identitaire d'un territoire.

6.1 A Epinay, Joinville, ou Billancourt, impact des studios sur la vie économique locale.

Contrairement à une entreprise classique dans laquelle les salariés entrent et sortent à heure fixe, un studio de cinéma donne lieu à un ballet continu de techniciens, de figurants, de fournisseurs, de coursiers, de producteurs ou de vedettes qui entrent et sortent à toute heure et viennent y passer quelques instants, toute la journée ou toute une nuit. La foule des figurants patientant devant la grille, les voitures de luxe stationnées à proximité de l'entrée ou la présence d'équipes de tournage dans les rues, sont des images habituelles pour les riverains, et ces images contribuent à façonner l'identité d'un territoire, à rendre palpable l'implantation du studio dans son environnement. Plus ou moins forte selon les cas, cette présence des studios se concrétise par le recours fréquent aux commerces locaux pour les besoins du personnel ou de la production. Mais, également, de manière plus spectaculaire, par les tournages réalisés aux abords immédiats des studios.

6.1.1 A chaque studio sa façon d’occuper le territoire.

Contrairement à Joinville - malgré la présence de trois groupes de studios¹⁰³⁰ et de très nombreux acteurs qui y résident - Neuilly-sur-Seine n’est jamais qualifiée de « Cité du Cinéma ». Comment expliquer ce phénomène ? Pour quelle raison tel studio semble faire corps avec son environnement tandis que tel autre se fond dans le décor et semble passer totalement inaperçu aux yeux de la population ? Différents paramètres expliquent le fait que chaque studio entretient un rapport différent avec son espace environnant et laisse une trace plus ou moins forte dans la mémoire du lieu.

• Selon son niveau d’activité

Le premier élément, évident, tient à l’importance du studio. Le studio Taponier, dans lequel le personnel ne doit certainement pas dépasser huit à dix personnes et pour lequel je n’ai recensé qu’un film en 1932, ne peut évidemment pas prétendre marquer son territoire de la même manière que les studios Paramount de Saint-Maurice. Mais sans prendre des exemples aussi extrêmes, de très nombreux studios de taille moyenne ayant un rôle non négligeable dans le volume de la production française, comme les studios de la place Clichy, ceux de Jacques Haïk à Courbevoie ou même ceux du Boulevard du Château à Neuilly ne semblent pas avoir de liens étroits avec leur environnement. Avec une production intermittente et des équipes fixes réduites à quelques dizaines de personnes au maximum, la majorité des petits studios français n’a pas plus de poids et d’impact sur l’économie locale qu’un simple atelier d’artisan. Le nombre de studios pour lesquels on peut véritablement considérer qu’ils entretiennent des liens étroits avec la vie économique et sociale du territoire dans lequel ils sont installés, est extrêmement réduit. Dans Paris, seuls les studios Gaumont des Buttes Chaumont et Pathé de la rue Francoeur paraissent marquer l’image de leur quartier. En Banlieue les studios d’Epinay-sur-Seine (Tobis et Eclair), ceux de Joinville (Pathé et Paramount) et dans une moindre mesure de Billancourt semblent les seuls à véritablement influencer la vie économique locale. Concernant les deux principaux studios de la Côte d’Azur (La Victorine et Nicea Films) les sources auxquelles j’ai eu accès sont beaucoup trop lacunaires pour envisager la question avec sérieux. Dans son ouvrage sur *Nice et le 7^{ème} Art*, René Prédal aborde brièvement ce sujet dans le premier chapitre, mais non seulement il traite de la période muette, durant laquelle la production y est

¹⁰³⁰ Les studios du Film d’Art, 14, rue Chauveau, ceux de Gaston Roudès 3bis, avenue Victor Hugo et les studios de Neuilly, 42 boulevard du Château.

beaucoup plus intense¹⁰³¹, mais il s'agit, de plus, d'étudier l'impact du cinéma en général sur le tourisme et la vie économique niçoise et non celui des studios, certainement plus limité. Si le nombre très important de tournages en extérieurs dans les environs de Nice a probablement entretenu – y compris dans les années 1930 – l'existence d'une population locale vivant en grande partie du cinéma, rien ne permet d'affirmer que la présence des seuls studios de la Victorine ou de Saint-Laurent-du-Var ait eu une réelle influence sur la vie économique locale. Etant donné le caractère intermittent de l'activité de ces deux studios et leur isolement par rapport au principal centre de production cinématographique qui reste Paris et sa banlieue, le nombre de techniciens et ouvriers vivant exclusivement du cinéma à Nice doit de toutes façons être relativement limité. Même Léonce-Henri Burel, l'un des chefs opérateurs français les plus réputés et demandés de cette période, qui réside à Saint-Jean Cap Ferrat, se voit contraint de diffuser une annonce dans la presse afin de préciser que « son activité ne se borne pas au département des Alpes-Maritimes. Et [qu']il reste à la disposition de tous les camarades et metteurs en scène qui auraient des travaux à lui confier et cela pour n'importe quelle région »¹⁰³². Intermittente et en déclin, l'activité des studios niçois n'a pas dû beaucoup influencer l'économie de la région dans les années 1930, mais seules d'hypothétiques sources locales pourraient confirmer cette hypothèse.

• Selon sa situation géographique

Au-delà de son niveau d'activité et de la quantité de personnel qu'il emploie, l'implantation géographique du studio joue un rôle déterminant dans sa visibilité et son rapport au territoire. Plus il est isolé et éloigné d'un pôle économique majeur, plus les liens avec son environnement se révèlent importants. Il est évidemment plus difficile de se créer une « aire d'influence » au cœur de Paris, où l'activité économique est extrêmement dense et diversifiée, que dans une commune encore largement rurale et résidentielle comme Epinay-sur-Seine. Dans son « Panorama du monde truqué », Michel Gorel met en avant ce relatif anonymat des studios parisiens qui, contrairement aux studios de banlieue, n'offrent pas un contraste saisissant avec leur environnement :

Nos studios les plus pittoresques sont hors de Paris : Joinville, Epinay, Billancourt, en y arrivant, c'est un véritable dépaysement. [...] C'est dans un désert de ciment armé, de béton et de sable que les magiciens scientifiques sont

¹⁰³¹ Une trentaine de films par an durant les années 1926, 1927 et 1928, contre à peine une dizaine de films les meilleures années durant les années 1930.

¹⁰³² « Bulletin des Artisans Français du Film » – rubrique « chez les cinégraphistes » publié dans le supplément « Technique et Matériel » de *La Cinématographie Française*, n°869, 29 juin 1935, p.XII.

allés ouvrir leurs laboratoires du diable. Les illuminations blanches des studios se reflètent dans un macadam désespéré et uni. [...]

Il y a aussi des studios à Paris. Ceux-là frappent moins l'imagination. Il sont noyés, dissimulés dans la grande ville. Ils n'étaient pas leur feu permanent, millionnaire et pâle, en face de vieux cauchemars de pierre, de feuilles fanées et de mousse¹⁰³³.

Installé dans un environnement atone et peu dynamique, le studio de cinéma gagne donc en visibilité et en attractivité. L'éloignement de Paris nécessite par ailleurs un recours plus fréquent aux services locaux. Lorsqu'il dispose de trois ou quatre heures de repos, un technicien travaillant dans les studios Tobis ne rentre pas chez lui et s'installe dans un café voire un hôtel d'Epina-sur-Seine, tandis que le même technicien travaillant dans les studios François 1^{er} au cœur de Paris peut facilement rejoindre son domicile en métro. Les deux communes les plus fortement marquées par la présence de studios de cinéma sont également celles qui sont les plus difficiles à rejoindre par les transports en commun : Joinville-le-Pont et Epina-sur-Seine. En 1930, le terminus de la ligne n°1 du métro parisien est situé à la porte de Vincennes (la prolongation jusqu'au Château de Vincennes ne se fera qu'en mars 1934). Il faut ensuite emprunter le tramway n°108 qui traverse tout le bois de Vincennes et dépose les passagers place de Verdun à Joinville-le-Pont, à quelques dizaines de mètres de l'entrée des studios Pathé. Il faut compter plus d'une heure pour effectuer le trajet depuis la place du Châtelet jusqu'à l'avenue Gallieni. Lorsque les tournages se prolongent tard le soir il devient alors difficile de rejoindre Paris. Voici comment Jean Devaivre relate ce qu'il appelle ses « premiers pas dans le cinéma » alors qu'il vient de rencontrer Jean-Paul Le Chanois dans les studios Pathé de Joinville lors d'une visite effectuée dans le cadre des cours du soir dispensés par Ciné-Photo-radio :

« -Dis donc, tu vas louper le dernier tramway, il est minuit et demie passé !

- Et vous... ?

- On travaille toute la nuit, il faut finir le décor. »

Je lui serre la main et me sauve en courant. Je rate le dernier tram. Toujours en courant, je traverse le bois de Vincennes. Stade Pershing : aucun athlète, pas d'arrêt. Devant moi, le tram est à deux cents mètres. Je ne le regagne que lorsqu'il a gagné son dépôt après être passé devant le château. La prolongation jusqu'au château n'existe pas encore. En nage, j'arrive à la porte de Vincennes pour voir les grilles de la station se fermer ; le dernier métro vient de partir. Toujours en courant, [...] je traverse tout Paris pour arriver à Boulogne chez mes

¹⁰³³ Michel Gorel, « Panorama du monde truqué – III : les studios de Paris-Ville », *Cinéma*, n°262, 26 octobre 1933, p.885.

*parents, vers 2 heures 30 du matin, vingt-huit kilomètres. Mes premiers pas dans le cinéma*¹⁰³⁴.

Ce fameux « tram 108 », également évoqué par Max Douy (et qui sera remplacé à partir d'avril 1936 par un bus), est souvent mentionné dans la presse comme le tramway des artistes et travailleurs des studios qui conduit chaque matin une foule de figurants, en quête d'un cachet, vers la rue des Réservoirs et l'avenue Gallieni. A Epinay-sur-Seine la situation est à peu près la même, le tramway n°54 qui relie la place de l'église de la Trinité dans le IX^{ème} arrondissement à Enghien, met environ une heure trente pour rejoindre le centre-ville d'Epinay-sur-Seine¹⁰³⁵. Maintes fois évoqué dans la presse ou dans les souvenirs de techniciens, cet antique tramway semble matérialiser le fragile trait d'union entre Paris et le pôle cinématographique d'Epinay-sur-Seine. « Epinay l'église ? Huit Tickets » titre même Odile-D Cambier dans *Cinémonde* en décembre 1933. Dans son article elle évoque les communes traversées : Saint-Ouen, Saint-Denis, Gennevilliers, aperçues « derrière la vitre embuée d'un tramway cahotant » avant de conclure : « le trajet de la Trinité à Epinay ne prédispose donc pas outre-mesure à la bonne humeur et il faut la certitude de rencontrer là-bas des visages amis pour l'entreprendre sans répulsion »¹⁰³⁶. Suzanne Chantal et Michel Gorel semblent d'ailleurs partager son opinion et ce dernier consacre même un long passage de son « Panorama du monde truqué » au trajet épique qu'il faut entreprendre pour rejoindre les studios Tobis et Eclair.

Ces studios d'Epinay que l'on voit en rose ou en noir selon que l'on s'y rend en auto ou bien en empruntant ce préhistorique, ce cahotant, ce grésillant, cet époumoné tramway 54, qui à la Trinité, à la place Clichy, à la porte de Montmartre, ramasse tous les déçus du monde théâtral, de l'ancien art muet, du music hall pour les déposer aux pieds du dieu parlant, je veux dire le régisseur du studio Tobis et de celui du studio Eclair. [...] D'abord, c'est l'interminable défilé des petites communes plongées dans la grisaille, dans l'uniforme sarabande d'affiches politiques (« Citoyens votez pour moi et je ferai votre bonheur », en banlieue on vote toujours, toute l'année), dans cette déprimante « purée de pois » que certains confrères s'obstinent à nommer, malgré la puanteur et la chimie, « la douceur voilée des ciels de l'Île-de-France ». Le

¹⁰³⁴ Jean Devaivre, *Op.Cit.*, p.17.

¹⁰³⁵ Alain Douarinou, *Op.Cit.*, p.38

¹⁰³⁶ Odile-D. Cambier, « Epinay l'église ? Huit Tickets. », *Cinémonde*, n°270, 21 décembre 1933, p.1080.

*voyage dure presque une heure et demie, de quoi perdre définitivement toute joie de vivre*¹⁰³⁷.

Lors des réceptions de presse, les studios affrètent parfois eux-mêmes un autobus afin de raccourcir le temps de trajet et de ne pas décourager les journalistes¹⁰³⁸. Paulette Dubost confirme dans ses Mémoires que rejoindre le studio était parfois une expédition : « on ne se rend pas compte aujourd’hui, mais les studios en dehors de Paris, on mettait un temps fou pour y arriver. On prenait le train, le métro, des bus, quelquefois on logeait sur place »¹⁰³⁹. Ce relatif isolement des studios de Joinville, Saint-Maurice et Epinay-sur-Seine contribue à renforcer les liens avec leur environnement immédiat. En revanche, les studios de Neuilly-sur-Seine ou Billancourt facilement accessibles en métro dès le début des années 1930 (stations Porte Maillot et Porte de Saint-Cloud) sont plus directement rattachés à Paris ce qui n’incite pas les acteurs, techniciens et ouvriers à s’attarder outre-mesure dans le quartier.

• Selon les caractéristiques démographiques et économiques de son territoire

Un dernier élément semble compter dans la façon dont le studio influence ou non l’économie locale, il s’agit des caractéristiques démographiques et économiques du territoire dans lequel il est implanté. En 1931, la commune de Joinville-le-Pont compte 13 425 habitants et celle de Saint-Maurice 11 445. Les studios Pathé et Paramount qui comptabilisent à eux deux environ 500 travailleurs réguliers, sont donc des entreprises qui pèsent d’un point de vue démographique et dont l’implantation compte dans le paysage économique local. Si l’on ajoute le fait que l’usine Pathé du quai Hector Bisson emploie au début des années 1930 plusieurs centaines d’ouvriers¹⁰⁴⁰ et que les studios sont fréquentés par de nombreux ouvriers et figurants appelés ponctuellement en renfort lors des grandes productions, on constate que plus de 1000 personnes travaillent régulièrement dans le secteur du cinéma dans un périmètre extrêmement réduit (les usines Pathé sont situées à quelques dizaines de mètres des studios, quant aux studios de Saint-Maurice ils sont juste de l’autre côté de la Marne à quelques centaines de mètres des usines). Cette industrie cinématographique est d’autant plus visible que les communes de Saint-Maurice et Joinville-le-Pont sont, à cette époque, peu industrialisées et avant tout prisées pour leur

¹⁰³⁷ Michel Gorel, « Panorama du monde truqué – IV : Epinay et Billancourt », *Cinéma*, n°264, 9 novembre 1933, p.920.

¹⁰³⁸ « Courrier des studios », *La Cinématographie Française*, n°534, 26 janvier 1929, p.32.

¹⁰³⁹ Paulette Dubost, *C’est court, la vie*, Paris, Flammarion, 1992, p.51.

¹⁰⁴⁰ Rapport Guy de Carmoy Op.Cit. p.640

tranquillité et l'attrait des bords de Marne. Connue pour ses guinguettes, ses baignades sur la Marne, son club d'aviron et son école normale militaire de gymnastique (le célèbre *Bataillon de Joinville*), Joinville-le-Pont est surtout un espace récréatif et résidentiel. Installée dès le début du siècle (l'usine du quai Hector Bisson est construite en 1906) l'industrie cinématographique s'est donc développée en même temps que la commune et constitue, au début des années 1930, une composante essentielle de son identité. On trouve une situation analogue à Epinay-sur-Seine où la présence de la firme Eclair depuis le début du siècle fait partie intégrante de l'histoire locale. Durant les années 1930-1935, avec la relance de la production et l'activité intense qui règne dans les studios de la rue du Mont et de l'avenue d'Enghien, mais également dans les laboratoires et usines de tirage du groupe Eclair, la production cinématographique renforce encore sa présence et son influence sur la vie économique locale. A l'inverse, des communes comme Boulogne-Billancourt ou Neuilly-sur-Seine ne sont que très peu « affectées » par la présence de studios de cinéma sur leur territoire. A Neuilly-sur-Seine le petit studio Gaston Roudès, dont l'activité reste très intermittente durant la période, et le nouveau studio du Boulevard du Château qui s'installe en 1932 dans un ancien garage automobile, n'ont qu'un impact économique et démographique réduit, dans cette riche commune de l'ouest parisien qui compte environ 55 000 habitants dans les années 1930¹⁰⁴¹. A Billancourt, la présence relativement récente des studios dans le quartier du Point du Jour, malgré leur dynamisme durant les années 1930, semble passer presque inaperçu. Avec près de 90 000 habitants, l'économie de cette commune fortement industrialisée est totalement dominée par la présence des usines Renault, installées précisément dans le quartier du Point du Jour. Face à une entreprise qui emploie près de 30 000 ouvriers au début des années 1930, les quelques dizaines de techniciens et ouvriers des studios Braunberger-Richebé ne pèsent pas lourd dans l'économie locale et il n'est pas étonnant de constater que la presse locale consacre une large part de ses colonnes à la situation dans les usines Renault alors en pleine expansion, mais très peu de place aux studios de cinéma.

6.1.2 Les restaurateurs : premiers bénéficiaires de la manne des studios.

L'impact de la présence des studios sur la vie économique locale se joue avant tout dans le domaine de la restauration et de l'hôtellerie. Qu'ils possèdent ou non un bar-restaurant

¹⁰⁴¹ 53 491 au recensement de 1931 et 56 938 à celui de 1936.

dans leur enceinte, les studios drainent une foule de travailleurs et de visiteurs qui ont largement recours aux établissements voisins pour patienter, se restaurer ou passer la nuit lorsque le dernier tramway en direction de Paris a terminé son service.

• **Nourrir les équipes de tournage.**

Si la présence de nombreux travailleurs du film est largement avantageuse pour les restaurateurs du voisinage, ils doivent néanmoins composer avec les variations de l'activité et les aléas de la production. Autour de certains studios, ils peuvent toutefois, au début des années 1930, compter sur une clientèle régulière. C'est le cas notamment à Epinay-sur-Seine où, aucun des deux studios ne possédant de restaurant, les établissements du centre-ville bénéficient quotidiennement de la présence des techniciens et ouvriers travaillant chez Tobis et Eclair. Suzanne Chantal, rédactrice à *Cinémonde*, lors d'un reportage dans les studios d'Epinay dans une période plutôt calme (un long-métrage à petit budget, en cours de tournage chez Tobis, un long et un court-métrage chez Eclair) retrouve l'équipe dans un restaurant du centre-ville à l'heure du déjeuner :

*Il me faut rejoindre le peloton dans un restaurant à la face peinte de couleurs violentes, très bleu et très jaune, et qui ne peut faire autrement que de s'appeler le « restaurant jaune et bleu ». Et là, dans une salle toute petite, pleine de vacarme et d'ombres moites, je trouve une table pépiante et joyeuse comme une noce à Robinson. On mange n'importe quoi. On boit du pernod avec le bifteck. On se jette du raisin d'un bout à l'autre de la table. [...] On fume et un brouillard bleuâtre noie les visages où des gouttes perlent par dessus le maquillage au plomb. Enfin, quelqu'un crie : Au travail ! Et tout le monde y va...*¹⁰⁴²

Et l'équipe du film *L'indésirable* d'Emile de Ruelle, rejoint le studio Tobis tout proche pour reprendre le tournage. Mais si les équipes fixes des studios ne représentent qu'une centaine de personnes qui viennent se restaurer chaque jour dans les établissements du quartier de l'église, les jours de grande figuration ou durant les périodes de construction de grands décors où la main-d'œuvre ouvrière était plus nombreuse, les restaurateurs doivent faire face à un afflux encore plus important de clients. En mars 1981, à l'occasion du décès de René Clair, figure marquante du studio, un journal local évoque ce recours quotidien aux commerces d'Epinay :

¹⁰⁴² Suzanne Chantal, « De l'aube au soir au studio », *Cinémonde*, n°260, 12 octobre 1933, p.842.

A cette époque, les jours de tournage, le tramway 54 Trinité-Engbien amenait par voitures entières des acteurs et artistes de complément à la place de l'église d'où ils gagnaient les studios par la rue Lacépède. Bien entendu, le commerce local trouvait largement son compte à ces présences massives, les restaurants et surtout les cafés où beaucoup se contentaient de casse-croûtes¹⁰⁴³.

Ce cas de figure n'est bien évidemment pas spécifique à Epinay-sur-Seine et on retrouve la même situation à Joinville ou Billancourt. Bien que ces deux studios possèdent leur propre restaurant, leurs capacités ne sont pas toujours suffisantes, surtout les jours de grande figuration. Le Père Alix, restaurateur dans le quartier du Point-du-Jour se confie aux reporters de *Pour Vous* en août 1930 :

Drôle de métier que le mien Messieurs. Parfois vers 10 heures du soir, je reçois la visite d'un régisseur qui me prévient que j'aurai cinq cents déjeuners à servir le lendemain matin. Alors je m'habille. Je sors ma voiture. Et je pars aux abattoirs acheter des provisions¹⁰⁴⁴.

Mais si le restaurant du Père Alix est fréquenté par les machinistes, les électros et les figurants des studios ainsi que par les ouvriers de chez Renault, les techniciens, assistants et réalisateurs se donnent eux rendez-vous au Trois Obus, le grand café brasserie de la porte de Saint-Cloud à deux pas des studios et juste à la sortie du métro. « Rendez-vous habituel du personnel des studios », c'est là qu'Alain Douarinou retrouve « pour l'apéritif du soir », ses aînés les chefs opérateurs Nicolas Hayer et Willy Faktorovitch ainsi que le metteur en scène Jacques Daroy qui l'a fait débiter¹⁰⁴⁵. Si à l'intérieur des studios, le restaurant est compartimenté en plusieurs salles destinées aux différentes catégories de travailleurs (ouvriers, techniciens, « vedettes » au sens large), on retrouve la même séparation dans les établissements alentour. A Joinville, Le Rocher Fleuri, situé au 52 de l'avenue Gallieni juste à la sortie des studios est, avec plusieurs autres bistrotts de l'avenue, le repaire des équipes de construction et plus généralement des ouvriers du studio, tandis que les réalisateurs, acteurs et producteurs préfèrent se donner rendez-vous sur les bords de la Marne aux Bibelots du Diable (quai Hector Bisson) ou à l'Hostellerie de la Pomme d'Api (située sur le quai de Polangis). C'est d'ailleurs dans ce dernier établissement que Louise Brooks avait semble-t-il pris ses habitudes lors du tournage de *Prix de Beauté*, et qu'elle entraînait le

¹⁰⁴³ « René Clair tournait rue Lacépède », *Le Réveil*, 26 mars 1981. Article retranscrit sans précision de page ni d'auteur, consulté dans les archives municipales d'Epinay-sur-Seine, « dossier historique 1 ».

¹⁰⁴⁴ J. Vidal, « Vie de figurants : au restaurant du studio », *Pour Vous*, n°90, 7 août 1930, p.4.

¹⁰⁴⁵ Alain Douarinou, *Op.Cit.*, p.34.

réalisateur, le producteur et quelques membres de l'équipe technique pour déguster la fameuse « petite friture de Marne » du patron, le bien nommé Monsieur Goujon¹⁰⁴⁶.

- **Accueillir les travailleurs à toute heure du jour ou de la nuit.**

Les établissements des environs ne se contentent pas de travailler à l'heure du déjeuner, mais sont fréquentés à toute heure du jour et de la nuit par des équipes plus ou moins nombreuses. Qu'il s'agisse d'accueillir une cinquantaine de figurants sans le sous devant patienter quelques heures en milieu de journée, un petit groupe de machinistes affamés ayant terminé leur décor à onze heures du soir ou de trouver une chambre libre pour quelques heures à un réalisateur débordé, les restaurateurs et hôteliers doivent être prêts à parer à toutes les éventualités, à faire face à toutes les situations et les excentricités. Toujours en reportage à Billancourt pour *Cinémonde*, Suzanne Chantal se retrouve, tout comme les reporters de *Pour Vous*, chez le Père Alix, mais cette fois à l'heure de l'apéritif. Autre clientèle, autre atmosphère :

Nous allons prendre une bouffée d'air frais, à côté, dans la rue. C'est l'heure louche de l'apéritif. Un petit bistrot luit, jaune, derrière ses vitres embuées où une ardoise annonce : « chambres à louer ». Le brouillard est à la fois bleu et roussâtre. De l'autre côté de l'eau jaillissent de tristes cheminées d'usines, qui semblent sorties d'un film de René Clair. Près d'un comptoir aux panneaux de faux marbre, des ouvriers aux culottes de velours boivent un coup [...] Il flotte là dedans une odeur un peu canaille, et pourtant familiale. ça sent la soupe et le Pernod. Un vieux cabot en knicks râpés parle de son rôle et de son metteur en scène à une boniche qui mange flegmatiquement un indéfinissable sandwich. Quand on l'appelle dans la salle voisine, elle part en courant au milieu d'une phrase du vieux qui, résigné, l'attend et la raccroche avec toujours sa même petite histoire, dès qu'elle reparaît.[...] Souvent la porte de la rue s'ouvre avec une bouffée d'air humide et froid, laisse entrer une poignée de figurants, qui passent, se tenant par le cou avec cette familiarité sans tendresse, sans vraie camaraderie même, si particulière au peuple du studio¹⁰⁴⁷.

Après avoir patienté encore quelques temps, la journaliste de *Cinémonde* retrouve la jeune troupe du film que Georges Lacombe est en train de tourner chez Braunberger-Richebé, Lisette Lanvin, Robert Arnoux, Jean Servais et Paulette Dubost qui tous dînent sur place

¹⁰⁴⁶ Edmond T. Gréville, *Trente cinq ans dans la jungle du cinéma*, Op.Cit. p.72.

¹⁰⁴⁷ Suzanne Chantal, « De l'aube au soir au studio », *Op.Cit.*

avant de reprendre le travail pour quelques heures de tournage. En habitués des lieux, l'un recommande la « saucisse maison », l'autre « la soupe aux choux du père Alix » et, malgré « le mauvais vin », la journaliste se montre ravie de ce type de repas « dans les bouchons banlieusards, avec des bons petits artistes sans chiqué » qui selon elle « consolent de bien des embêtants diners de cérémonie, où un Monsieur se lève au dessert pour déclarer que le metteur en scène a du génie ou que la vedette est divine ». A l'image du Père Alix, la plupart des établissements situés aux abords des studios devaient donc travailler en continu - afin d'être ouverts aussi bien à l'heure du déjeuner que de l'apéritif ou du dîner - et disposer en outre de quelques chambres à louer. Dans la deuxième moitié de la décennie, les cafés des environs servent également de lieu de rassemblement pour les réunions syndicales, parfois le soir après la journée de travail, mais le plus souvent le dimanche matin, indiquant que de nombreux travailleurs habitent dans la commune ou à proximité du studio. *Le spectacle* annonce par exemple plusieurs réunions au café du Rocher Fleuri avenue de Gallieni à Joinville, dans les cafés du quartier Francœur ou au bar de l'Hortensia, à l'angle du boulevard de la République et de l'avenue des Moulineaux à Billancourt¹⁰⁴⁸. Lorsque les studios ne possèdent pas de bar à l'intérieur des locaux, les cafés voisins proposent par ailleurs un service de « livraison », comme l'indique cette anecdote relatée par *Cinémonde* :

Studio Gaumont, plateau D. La voix d'André Hugon s'élève :

- *A vous d'entrer Pauley...*

Et il entre, mais catastrophe, ce n'est pas Pauley ! Le garçon du bar voisin apporte sur un plateau deux jus d'orange commandés par les assistants et traverse béatement le décor, livrant à la caméra sa mine ahurie et son regard de chien battu¹⁰⁴⁹.

Le recours aux chambres d'hôtel semble enfin assez fréquent, surtout à Joinville et Epinay-sur-Seine, les deux communes les plus éloignées et isolées du centre de Paris. A Joinville, Lucien Aguetand évoque notamment le Tennis-Hôtel situé à deux pas du studio Pathé. « Quand on était fatigué et que Paris nous semblait trop loin, les soirs de travail acharné, certains restaient là pour dormir. Il s'en est passé au Tennis-Hôtel »¹⁰⁵⁰. Aguetand évoque, une fois de plus, les canulars dont les techniciens semblent particulièrement friands et qui contribuent à animer la vie du studio et au-delà, du quartier. Lorsque, pour se moquer gentiment de l'opérateur Rudolph Maté - qui adorait les palmiers et en réclamait dans tous

¹⁰⁴⁸ « La page du cinéma – activité des sections », *Le Spectacle*, mars-avril 1935, pp.5-6

¹⁰⁴⁹ Pierre Ramelot, « Grande activité sur les plateaux parisiens », *Cinémonde*, n°396, 21 mai 1936, p.364.

¹⁰⁵⁰ « Faut-il brûler Joinville-les-Studios ? », entretien avec Lucien Aguetand, *Libération*, 29 février 1960, p.1.

les décors - Lucien Aguetand et René Clair décident, avec la complicité d'un assistant et d'un accessoiriste, de remplir, à son insu, sa chambre du Tennis-Hôtel de palmiers, le propriétaire ne peut pas l'ignorer ! A Epinay, les tournages de films de René Clair étaient systématiquement l'occasion pour les hôteliers des environs de remplir leurs chambres. Connu pour travailler avec une équipe soudée de proches collaborateurs, René Clair souhaitait s'éloigner le moins possible des plateaux durant le tournage, mais aussi pendant les phases de préparation, comme l'indique son assistant Georges Lacombe :

Quand René Clair commençait la préparation d'un film, c'était comme s'il s'embarquait avec toujours la même équipe pour une longue traversée entre ciel et mer ou comme s'il partait avec elle au bout du monde, dans quelque Hermitage solitaire. On campait au studio, on couchait dans les loges, on travaillait nuit et jour sur le plateau, on blaguait toujours et partout¹⁰⁵¹.

Si quelques collaborateurs comme Meerson ou Lacombe dorment directement dans les studios de la rue du Mont, l'équipe plus élargie doit avoir recours aux hôtels des environs. Même Georges Auric, le compositeur de la musique d'*A nous la liberté ! ci !* ne quitte pas les lieux durant toute la durée du film :

René attachait beaucoup d'importance à la musique dans ses films. Pour cette raison vraisemblablement, il exigea que fut stipulée dans le contrat qui me liait à lui une clause particulière, et au premier abord curieuse : je devais être présent tous les jours sur le plateau et assister du matin au soir au tournage du film.

J'avais à ma disposition, dans une petite pièce voisine du plateau, un piano et lorsqu'une scène était recommencée plusieurs fois, ce qui arrivait souvent, en raison du souci de perfection de René Clair, je me retirais dans cette pièce pour travailler. J'assistais tous les soirs aux projections des prises de vues de la veille et participais ainsi au travail de l'équipe. Je passais ainsi tout un été dans un hôtel d'Enghien, à proximité du studio¹⁰⁵².

Les premières années du parlant, durant lesquelles la production est intense et les équipes nombreuses, les hôteliers et restaurateurs situés aux abords immédiats des studios bénéficient pleinement de la fréquentation de cette clientèle disparate, dont les horaires et

¹⁰⁵¹ Archives de la Cinémathèque Française, fonds de la Commission de Recherches Historiques, CRH 96 B 5, séance non datée, dédiée aux collaborateurs de René Clair.

¹⁰⁵² Idem.

les besoins parfois fantaisistes aux yeux de la population locale, contribuent à animer et faire vivre le quartier.

6.1.3 La production fait marcher le commerce local.

Les bars, hôtels et restaurants ne sont pas les seuls à bénéficier de la présence des studios, on recourt également largement aux artisans et commerçants du voisinage pour les besoins de la production. Si l'on en croit les factures conservées dans les dossiers de comptabilité des premières productions Pathé-Natan, tournées entre octobre 1929 et septembre 1930¹⁰⁵³, les décorateurs, les régisseurs, les accessoiristes et les couturières se fournissaient, au maximum, dans les commerces alentours. Pour le film *accusée levez-vous !*, 45% des fournisseurs se trouvent situés à Joinville ou à moins de 500 mètres des studios de la rue Francœur. Ce pourcentage monte à 49% pour *Mon gosse de père* et même à 68% pour *Le roi des resquilleurs* tourné rue Francœur¹⁰⁵⁴. Si l'on observe de plus près les adresses de ces fournisseurs on constate qu'une part importante d'entre eux se situe à proximité immédiate des studios, avenue Gallieni et rue Francœur.

D'une manière générale, tous les articles courants pouvant intervenir dans la production d'un film sont achetés, ou loués, dans la commune. Tissu et articles de mercerie pour la confection des costumes, peinture, vernis et quincaillerie pour la réalisation des décors, plantes pour l'aménagement des décors, nourriture pour les scènes de repas ou cosmétiques pour le service du maquillage, tous les types de commerces sont concernés. A Joinville, le marché en plein air (pour la nourriture surtout), le Bazar de Polangis (24, av. Gallieni), la pharmacie Guinot (23, av. Gallieni), l'imprimerie Huby (24 bis, rue du pont) et la société d'horticulture Pierre Phalampin (15, av. Gallieni), semblent être des fournisseurs particulièrement réguliers et l'on peut supposer que le service de la production disposait d'un compte dans ces établissements, d'autant plus que les sommes concernées sont souvent minimes. Les commerçants non Joinvillais, ne sont sollicités, quant à eux, que pour des articles ou des prestations très spécifiques comme les fards Leichner¹⁰⁵⁵, des armes anciennes, des instruments de musique ou des « maillots de bain en maille américaine » ! Sur le film *Maison de danses*, par exemple, seuls quelques accessoires particuliers sont

¹⁰⁵³ La fondation JSP conserve les bordereaux de production des films suivants (classés par ordre chronologique de tournage) : *Chique*, *Mon gosse de père*, *Accusée levez-vous !*, *L'Arlésienne*, *Radieux concert*, *Le roi des resquilleurs* et *Maison de danses*.

¹⁰⁵⁴ Archives de la fondation JSP, bordereaux de production des films cités.

¹⁰⁵⁵ Marque allemande spécialisée dans le maquillage pour le théâtre et le cinéma.

fournis par des établissements situés en dehors de Joinville : « oiseaux mécaniques chanteurs », « chignon et mèches pour Mademoiselle Gaby Morlay », « antiquités espagnoles », « éventails » ou location d'un piano¹⁰⁵⁶.

Le recours à la location, très répandu, ne concerne d'ailleurs pas exclusivement les objets de grande valeur tel qu'un piano à queue ou difficilement réutilisables et périssables comme un aquarium garni de poissons (pour *Mon gosse de père*), un palmier (pour *Maison de danses*) ou un coucou (pour *Accusée levez-vous !*). On loue les objets les plus divers (chaises, tables, marquise, caisse enregistreuse, phonographe, plantes, bocaux, voiture des quatre saisons, peignoirs de bain, etc.) dans tous les types d'établissements (restaurant, entreprise de démolition, horticulteur, pharmacie, piscine, etc.). Pour le tournage d'*Accusée levez-vous !*, Monsieur Rousseau, Taxi à Joinville, se voit par exemple rémunérer 100 Frs pour l'utilisation de son véhicule dans un décor de rue¹⁰⁵⁷. On loue notamment chez les restaurateurs de Joinville tous les meubles et accessoires nécessaires aux nombreuses scènes se déroulant dans un bar, un music hall ou une salle de banquet : tables, chaises, verres, carafes, caisses enregistreuses, etc. Le personnel de l'établissement étant parfois sollicité pour faire de la figuration dans le film¹⁰⁵⁸. Rien de tel qu'un vrai serveur pour jouer un serveur. Le grand établissement balnéaire « Aux bibelots du diable », situé sur le quai Hector Bisson, est très régulièrement sollicité, notamment pour les films *Mon gosse de père*, *Chiqué* et *Le roi des resquilleurs*. Pour ce dernier, on dénombre pas moins de cinq factures établies pour la location de guéridons, chaises, tables, plateaux et chopes de bière¹⁰⁵⁹.

Au-delà des besoins en meubles, costumes et accessoires, destinés à figurer à l'écran, le fonctionnement quotidien des différents services des studios s'appuie sur l'économie locale. Les fournitures de bureau sont achetées sur place tout comme les travaux de reproduction et d'impression pour les plans de constructions des décors et documents divers. Les services de blanchisserie des bains-douches municipaux sont par ailleurs utilisés pour le nettoyage de certains costumes ou du linge (serviettes du service maquillage, nappes et serviettes du restaurant des studios). Des artisans locaux indépendants peuvent aussi être appelés en renfort pour les besoins de la production. Toujours chez Pathé, on trouve plusieurs factures adressées par deux coiffeurs de Joinville pour divers services

¹⁰⁵⁶ Archives de la fondation JSP, bordereaux du film *Maison de danses* de Maurice Tourneur.

¹⁰⁵⁷ Archives de la fondation JSP, bordereaux du film *Accusée levez-vous !* de Maurice Tourneur, facture du 3 mai 1930.

¹⁰⁵⁸ Archives de la fondation JSP, bordereaux du film *L'Arlésienne* de Jacques de Baroncelli, feuille de présence des figurants.

¹⁰⁵⁹ Archives de la Fondation JSP, bordereaux du film *Le roi des resquilleurs* de Pierre Colombier, factures du 23 et 26 juin, 19, 24 et 30 juillet 1930.

(coiffure de perruques ou envoi d'un extra)¹⁰⁶⁰. A Billancourt, Max et Jacques Douy évoquent, dans leur ouvrage sur le décor, l'existence de plusieurs ateliers de staff indépendants auxquels on pouvait confier des travaux de création ; l'un dirigé par le sculpteur italien Donada, l'autre par Maurice Van de Voorde¹⁰⁶¹ et Michel Makovski, qui « venaient compléter les équipes de staffeurs attachés aux studios pour les films dont l'importance des décors dépassait la capacité de ces derniers »¹⁰⁶². Toujours à Billancourt, et dans le domaine de la décoration, il semble qu'un atelier, indépendant des studios, existe au début des années 1930 dans l'enceinte de l'ancienne usine Niepce et Fetterer et fournit des décors pour la scène et le cinéma. En visite sur le tournage de *Jeunesse* de Georges Lacombe en octobre 1933, Suzanne Chantal visite un décor de rue construit sur un terrain adjacent aux studios et précise : « on y accède par un grand hangar qui sent le copeau et où est bâti tout ce qu'il y a de propre et d'imposant comme décor sur les grandes scènes de Paris. [...] Je crois que cela s'appelle les « chantiers Niepce, décoration »¹⁰⁶³. Les annuaires de la cinématographie du début des années 1930 signalent en effet, dans la rubrique « décorateurs », une entreprise de décoration dirigée par Henri Niepce – la société *Art et Industrie* – installée 14, Bd de la République à Boulogne-Billancourt (sur une partie des anciennes usines Niepce et Fetterer non occupée par les studios)¹⁰⁶⁴. Marc Lauer qui signe (en propre ou en collaboration) les décors de neuf films en 1932-1933 - avant de devenir l'administrateur des studios de Billancourt - possède semble-t-il un atelier de décoration indépendant dans les environs du studio. Durant les années 1932 et 1933, le décorateur Léon Barsacq touche ainsi des appointements (9 000 frs pour l'année 1932 et 12 700 frs pour le premier semestre de l'année 1933), pour son travail au sein de la société Lauer & Cie¹⁰⁶⁵. Visiblement lié à leur fondateur Henri Diamant-Berger (quatre des neufs films auxquels il participe sont réalisés par Henri ou Maurice Diamant-Berger), Marc Lauer, entre au capital des Etablissements Braunberger-Richebé et participe à plusieurs films tournés dans ces studios en 1933.

¹⁰⁶⁰ Archives de la fondation JSP, bordereaux du film *Accusée levez-vous !* de Maurice Tourneur, factures du 8 avril 1930 établie par Lucien Dupuis, coiffeur à Joinville-le-Pont et facture du 9 avril 1930 établie par Armand Henry, également coiffeur à Joinville-le-Pont.

¹⁰⁶¹ Maurice Van de Voorde sera pendant la guerre le chef staffeur de l'équipe de construction des décors du film de Louis Daquin *Nous les gosses*. Lucien Aguetand, « Construire une Cité », *Le Film*, n°24, 27 septembre 1941, supplément Technique et matériel, p.1.

¹⁰⁶² Max et Jacques Douy, *Décors de Cinéma, Op.Cit.*, p.93.

¹⁰⁶³ Suzanne Chantal, « De l'aube au soir au studio », *Op.Cit.*

¹⁰⁶⁴ *Annuaire Générale de la Cinématographie et des industries qui s'y rattachent*, Paris, [sans éditeur], 1932, p.791.

¹⁰⁶⁵ Archives de la BNF, fonds Léon Barsacq, 4° COL 110 (2), courriers de la société Lauer & Cie datés des 30 janvier 1933 et 31 janvier 1934, faisant le bilan annuel des appointements versés au décorateur.

Qu'il s'agisse de commerces ordinaires destinés à l'ensemble de la population ou de petites entreprises spécialisées attirées par la présence des studios, l'activité des artisans et commerçants du voisinage, est largement influencée par la production cinématographique. A Joinville, au numéro 26 de l'avenue du général Gallieni (l'entrée des studios se situant au numéro 20), on trouve même un magasin dont l'enseigne confirme, s'il en était besoin, l'influence des studios sur le petit commerce local ; sous le nom « Un peu de tout », l'enseigne précise : « papeterie, musique, produits cinématographiques »¹⁰⁶⁶.

6.1.4 Tournage aux abords des studios : le cinéma fait l'attraction

Le studio marque enfin le territoire d'une façon plus symbolique et visuelle qu'économique, à travers les tournages des extérieurs dans la commune. Qu'ils soient effectués dans la cour des studios, voire dans le parc pour les studios Eclair d'Épinay-sur-Seine, ou directement dans les rues et places environnantes, les tournages de films font presque partie du quotidien des riverains. Les décors monumentaux de Serge Pimenoff pour *L'ordonnance* de Tourjansky ou de Lazare Meerson pour *A nous la liberté !* sont visibles depuis la rue. Pour *La kermesse héroïque*, Marcel Carné indique dans ses Mémoires que Meerson y ajoutant chaque jour un élément supplémentaire, « lorsque s'achevèrent les prises de vues, le décor enjambait la loge du concierge et mordait sur la rue voisine !... »¹⁰⁶⁷. Cette activité spectaculaire et pittoresque ne manque pas d'attirer les badauds. Spécialement lors des tournages dans les rues du centre-ville pour lesquels la population locale est occasionnellement recrutée pour faire de la figuration. Le studio constitue une attraction, un endroit extraordinaire au sens propre, dont l'observation pimente le quotidien des riverains, comme l'indique Pierre Ramelot à propos des studios Paramount :

*Les heures de « jonction » sont les plus animées aux studios de Saint-Maurice. Va-et-vient général durant lequel on peut facilement entendre parler huit langues... même le français ! C'est le moment attendu par les petites ouvrières des usines voisines qui regardent tout cela, ce défilé d'artistes, ce mirage qui les fascine, avec de grands yeux ronds*¹⁰⁶⁸.

A Billancourt, de nombreux tournages ont lieu en dehors des studios (dont la cour déjà modeste, est devenue inutilisable depuis la construction d'un nouveau plateau en 1934),

¹⁰⁶⁶ Archives de la fondation JSP, bordereaux du film *Chiqué* de Pierre Colombier.

¹⁰⁶⁷ Marcel Carné, *Op.Cit.*, p.66.

¹⁰⁶⁸ Pierre Ramelot, « Saint-Maurice, Hollywood français », *L'intransigeant*, 9 septembre 1930.

sur un terrain loué à la mairie¹⁰⁶⁹. Ce terrain – destiné à terme à l'agrandissement du cimetière communal – est situé à une centaine de mètres de l'entrée des studios ce qui donne lieu à un va-et-vient permanent d'ouvriers, de techniciens et de comédiens pendant le montage des décors et le tournage. C'est notamment sur ce terrain que sont construits les grands décors d'*Hôtel du Nord* et du *Jour se lève*, qui créent durant quelques semaines, l'attraction dans le quartier¹⁰⁷⁰. Cette familiarité des habitants vis-à-vis de l'activité cinématographique semble particulièrement marquée à Epinay-sur-Seine, où durant les années 1930-1932, la présence de René Clair et de ses équipes a fortement marqué les esprits, comme le rappelle un journaliste spinassien à l'occasion de la disparition du réalisateur :

*En dehors des artistes, le père Samson recrutait des figurants parmi les gens du quartier dont les noms fusaient dans le public du Magic, à la projection de Sous les toits de Paris, en reconnaissant Clément en gendarme, le père Rousseau dans un état [sic] de barbier, Hammener avec ses moustaches célèbres, écoutant Albert Préjean chanter le refrain bien connu. Pour Le Million, comme pour bien d'autres films de l'époque en partie tournés en extérieur, on annexa purement et simplement la rue Lacépède. [...]*¹⁰⁷¹.

Le journaliste évoque ensuite les noms des vedettes présentes sur le tournage, Raymond Cordy, Annabella, René Lefèvre, avant de préciser qu'ils étaient « aussi connus dans le quartier que ses propres habitants ».

Certains tournages particulièrement bruyants doivent faire l'objet d'une communication aux autorités locales et sont annoncés sous forme d'avis à la population, placardés sur les murs de la ville. Pour le film *Un soir au front*, produit par Osso, quelques scènes de bataille sont reconstituées dans le parc des studios Eclair de l'avenue d'Enghien avec d'importants moyens pyrotechniques ; Charles Jourjon, directeur des studios, en informe par courrier M. Thiboust, maire de la commune, en lui demandant de bien vouloir « donner à [ses] services les instructions nécessaires pour que ce tintamarre ne soit pas pris en mauvaise part par [ses] concitoyens ». Deux jours plus tard, est affiché sur les murs d'Epinay l'avis suivant :

Afin que la population d'Epinay ne s'alarme pas, elle est informée que les 6, 7 et 8 janvier 1931, il sera procédé dans les dépendances de la propriété du Cinéma

¹⁰⁶⁹ Le terrain n'est loué que ponctuellement en fonction des besoins de la production et en 1938, Marc Lauer (administrateur de Paris-Studios-Cinéma) négocie même avec la mairie de Boulogne-Billancourt un tarif réduit pour les journées sans tournage (montage et démontage des décors). Archives municipales de Boulogne-Billancourt, Procès verbal de la réunion du conseil municipal du 27 décembre 1938.

¹⁰⁷⁰ Marcel Carné, *Op.Cit.*, pp.127 et 147.

¹⁰⁷¹ « René Clair tournait sur Lacépède », *Op.Cit.*

Eclair à des prises de vues militaires, que ces prises pourront se prolonger jusqu'à 22h. et que pendant ces 3 journées des coups de feu seront tirés¹⁰⁷².

Même au début des années 1930, les tournages en extérieurs sont donc soumis à une autorisation préalable et tout manquement au règlement expose les producteurs à des poursuites. Lors du tournage du film de Victor Trivas, *Dans les rues*, en avril 1933, plusieurs scènes sont tournées dans le centre d'Épinay sans que la municipalité en ait été avertie. Le maire envoie alors immédiatement une réclamation à la direction des studios Tobis dans lesquels ont été tournés les intérieurs. Mais contrairement à Charles Jourjon, qui avait effectué la démarche au nom de la société Osso pour *Un soir au front*, Georges Loureau (administrateur des studios Tobis) entend faire porter la responsabilité de la faute au producteur du film qui aurait dû selon lui faire le nécessaire, comme il l'indique dans sa réponse au maire :

J'ai l'honneur de vous accuser réception de votre lettre du 4 courant relative à des prises de vues qui ont été faites ces temps derniers dans les rues d'Épinay. Ces prises de vues n'ont pas été faites par nos opérateurs ni pour notre compte, car nous ne tournons aucun film en ce moment. J'ai appris toutefois que des prises de vues ont été faites dans Épinay pour le film Dans les rues, de la société S.I.C., 7 rue Montaigne. Je suis très étonné que cette société qui a tourné tous ses intérieurs dans nos studios, ne vous ait pas auparavant demandé l'autorisation, car je lui avais donné moi-même toutes les indications nécessaires à ce sujet¹⁰⁷³.

La présence des équipes de production dans l'espace public peut parfois durer plus longtemps que les prises de vues elles-mêmes, lorsque les extérieurs font l'objet d'aménagements spécifiques pour le tournage. C'est le cas notamment pour *L'homme du jour* de Julien Duvivier pour lequel Jacques Krauss fait édifier un grand décor représentant une rue de Belleville, dans une carrière située à quelques centaines de mètres des studios, à la limite des communes de Joinville et Saint-Maure des Fossés¹⁰⁷⁴ ou pour *Ariane, jeune fille russe*, pour lequel la façade de l'hostellerie de la Pomme d'Api, située quai de Polangis, est transformée en bureau de poste pour une scène d'extérieurs¹⁰⁷⁵. La police municipale est parfois mise à contribution pour interrompre le trafic automobile voire, encadrer les

¹⁰⁷² Archives municipales d'Épinay-sur-Seine, dossier « Société Eclair », avis du maire daté du 31 décembre 1930.

¹⁰⁷³ Archives municipales d'Épinay-sur-Seine, dossier « Documents non classés », courrier de l'administrateur des studios Tobis [Georges Loureau ? Signature incertaine] au maire d'Épinay-sur-Seine, datée du 5 mai 1933.

¹⁰⁷⁴ « Le travail dans les studios », *La Cinématographie Française*, n°932, 12 septembre 1936, p.24.

¹⁰⁷⁵ M. G. [probablement Michel Gorel] « En regardant tourner *Ariane* », *Cinéma*, n°159, 5 novembre 1931, p.717.

troupes de figurants pour éviter tout débordement, comme l'indique Henri Diamant-Berger dans ses Mémoires à propos du tournage de *Vingt ans après*, en 1922¹⁰⁷⁶. La familiarité dont fait montre Charles Jourjon dans le courrier qu'il adresse au maire d'Épinay en décembre 1930, tout comme la conclusion de son courrier - « Ainsi, une fois de plus, j'aurai à vous remercier de vos amabilités, que je ne suis plus à compter, et dont je vous suis très reconnaissant » - laissent supposer que les interactions entre les studios et les autorités locales sont particulièrement fréquentes. A n'en pas douter, à Joinville-le-Pont comme à Épinay-sur-Seine, le cinéma fait partie du paysage et les studios constituent un élément important dans l'identité de ces territoires. Dès 1933, Michel Gorel évoque dans *Cinémonde* cette imbrication entre la vie des studios et la vie des riverains, à travers l'exemple d'Épinay :

Aux yeux de tous les habitants d'Épinay, le studio Tobis est le studio « René Clair ». Ils ont vu se dresser dans le parc [...] de spirituels décors qui parodiaient les petits travers de Paris tout en exaltant sa mélancolie intime. Ils ont vu le maquilleur Chakatouny fabriquer avec du noir animal et une fantaisie inépuisable, des masques hilares et typiques de parisiens moyens. Pour tous ceux qui habitent à gauche de l'église d'Épinay, le cinéma, c'est le royaume de la fantaisie. Pourquoi ? Parce qu'ils connaissent le cinéma à travers René Clair, les habitants de ce quartier d'Épinay sont des gens heureux¹⁰⁷⁷.

6.2 Le studio pourvoyeur d'emplois pour la commune ?

Les radiations du studio ravagent les alentours dans un rayon illimité : tel employé du tram quitte brusquement son poste pour poser sa candidature - Après tout, pourquoi c'ne serait-y pas moi qui toucherais quinze billets par semaine comme Tony d'Algy ? Vous ne trouvez pas que je lui ressemble ? La femme de ménage et la dame du bungalow sont attirées par un courant irrésistible : un gentilhomme tourangeau déserta le plus poétique manoir pour émouvoir Lebon, régisseur.¹⁰⁷⁸

¹⁰⁷⁶ Henri Diamant-Berger, *Op.Cit.*, p.100.

¹⁰⁷⁷ Michel Gorel, « Panoramas du monde truqué – IV : Épinay et Billancourt », *Cinémonde*, n°264, 9 novembre 1933, p.920.

¹⁰⁷⁸ A.P. Barancy, « Promenade dans Babel-Joinville », *Pour Vous*, n°125, 9 avril 1931, p.2.

Cette description loufoque des « ravages du studio » sur les espaces environnants, au-delà de son caractère fantaisiste assumé, illustre le pouvoir d'attraction des studios dans l'imaginaire collectif. Tel un puissant aimant, le studio attirerait à lui tous les travailleurs des environs, toutes catégories sociales confondues, dans l'espoir d'accéder à la célébrité, d'être payés grassement ou tout simplement pour enchanter leur quotidien. Qu'en est-il dans la réalité ? Durant les années 1930-1933, les studios ne se contentent pas de tourner à plein régime et de faire ainsi marcher les commerces et services environnants, ils recrutent également un personnel nombreux, dont une partie, directement dans la population locale. Comment évaluer l'impact des studios, en terme d'emploi, sur les territoires dans lesquels ils sont installés ? La difficulté est de deux ordres. Il convient d'une part de connaître les adresses personnelles des travailleurs, et d'autre part de rassembler des données suffisamment nombreuses pour qu'elles soient pertinentes d'un point de vue statistique. Au cours de mes recherches, j'ai relevé avec précision chaque adresse de technicien, d'ouvrier, de figurant ou d'acteur que j'ai pu rencontrer, en spécifiant à chaque fois la date et la source. Cette base de données, qui contient plus de 2 000 adresses, a permis de géolocaliser un à un les travailleurs des studios recensés et de visualiser sous forme de cartes leur répartition dans l'espace. C'est essentiellement sur ce travail préalable de collecte de données et de cartographie que reposent les analyses qui suivent¹⁰⁷⁹. Il convient toutefois d'indiquer les deux principales limites de ces cartes : la faible représentation des ouvriers d'une part et la surreprésentation des travailleurs des studios Pathé d'autre part. En ce qui concerne les ouvriers (seulement une cinquantaine d'adresses recensées) ils apparaissent de façon très marginale dans les archives et hormis quelques références trouvées dans les fonds municipaux de chômage de Saint-Maurice ou d'Épinay-sur-Seine, la grande majorité des ouvriers recensés travaillent dans les studios Pathé de Joinville ou de la rue Francœur. D'une manière générale, les archives de la fondation Jérôme Seydoux Pathé sont celles qui offrent au chercheur les informations les plus complètes concernant le personnel employé dans les studios, à travers de nombreux contrats de techniciens, des feuilles de présence de figurants ou bien des fiches du personnel dans lesquelles sont clairement indiquées l'adresse du travailleur ainsi que sa date d'embauche et ses expériences antérieures. Ceci explique en partie le fait qu'un nombre très limité de travailleurs soit recensé sur la commune de Boulogne-Billancourt par exemple. Au-delà de ces déséquilibres, de ces limites inhérentes à toute recherche sur des données

¹⁰⁷⁹ Les cartes obtenues sont reproduites dans l'annexe n18.

personnelles, on peut dégager quelques tendances et proposer une première analyse spatiale concernant les travailleurs des studios en fonction de leurs métiers.

6.2.1 Ouvriers et employés des studios : un recrutement très local.

On entend par ouvriers et employés, tous les travailleurs exerçant un métier manuel ou administratif demandant peu de qualification et cantonnés à des tâches d'exécution. Il s'agit, avant tout, des nombreux ouvriers des services de la production (machinistes, électriciens, peintres au pistolet, menuisiers, mécaniciens) mais également de tous les employés des services administratifs (secrétaires, comptables, standardistes) et du personnel chargé de l'accueil, de la surveillance et de l'entretien des studios (concierges, grooms, portier, gardiens de nuit, femmes de ménage).

Pour toutes ces catégories professionnelles, il semble que le studio représente une entreprise comme une autre, offrant l'immense avantage de recruter au moment même où la production industrielle française est touchée par la crise, où le chômage connaît une hausse significative - le nombre de chômeurs secourus en France étant multiplié par trois entre 1930 et 1932¹⁰⁸⁰. Les fiches du personnel de la société Pathé consultées, confirment qu'une majorité d'ouvriers et employés qui entrent aux studios de Joinville durant les années 1930-1934 étaient préalablement embauchés dans des entreprises étrangères au cinéma, parfois même à des emplois différents, comme je l'ai évoqué dans le chapitre précédent. Sur les 25 fiches d'ouvriers embauchés entre 1930 et 1935 dans les studios de l'avenue Gallieni, seuls deux ont déjà travaillé dans l'industrie cinématographique¹⁰⁸¹. La plupart travaillaient précédemment à Paris et, plus rarement, dans des entreprises de Joinville ou des communes limitrophes, avant que le chômage ne les incite à se présenter à la porte des studios voisins, alors en plein développement. Illustration parfaite de ce phénomène, René Thévenin, précédemment « portier-interprète » dans une prestigieuse compagnie bancaire américaine, la *Bankers Trust Company* située place Vendôme, et résidant à Joinville, est embauché en décembre 1933 au studio Pathé, tout d'abord comme portier, puis comme « peintre en bâtiment ». C'est également en voisin, que Marcel

¹⁰⁸⁰ Nicolas Baverez, « spécificité française du chômage structurel de masse, des années 1930 aux années 1990 », *Vingtième siècle*, n°52, 1996, pp. 41-65.

¹⁰⁸¹ L'un, André Salmon, au sein même de la société Pathé-Cinéma, comme imprimeur (il est embauché comme électricien dans les studios), le second, Marcel Rocher a déjà travaillé comme électricien dans les studios de Billancourt et de Montsouris.

Lathière (futur directeur de Franstudio), qui habite alors au numéro 127 de la rue Caulaincourt, se présente pour la première fois dans les studios de la rue Francœur, pour y être engagé en qualité de groom :

Un jour, en rentrant de l'école, je rencontre un de mes camarades, Bayle, qui ne venait plus à l'école depuis quelques jours [...] Je lui demande [...] la raison de son lâchage. Il avait appris que la société Pathé, située 6, rue Francœur, à deux pas de chez moi, avait besoin de grooms ou coursiers. Il s'était présenté et avait été embauché.

[...] Deux ou trois jours se passent, je le rencontre à nouveau et lui demande comment cela marche pour lui. Il me répond que le travail était trop fatiguant et qu'il n'avait pas continué. Aussitôt, m'armant de tout mon courage (car j'étais alors d'une timidité presque malade), je vins me présenter chez Pathé et faire mes offres de service¹⁰⁸².

Il semble bien que ce soit la proximité géographique plus que leur passion pour le cinéma qui incite ces ouvriers et employés à se présenter au studio. En effet, à l'image de René Thévenin ou Marcel Lathière, la majorité d'entre eux habitent le XVIII^{ème} arrondissement de Paris, à Joinville-le-Pont ou bien dans les communes voisines de Saint-Maur-des Fossés, Vincennes, Nogent-sur-Marne, La Varenne-Saint-Hilaire, Champigny sur Marne et Maison Alfort¹⁰⁸³. Alain Douarinou en fait d'ailleurs le constat lors de sa première expérience à Joinville au printemps 1933 :

La majeure partie du personnel des studios était recrutée parmi les gens du quartier où étaient installés les studios, les électriciens aussi bien que les machinistes, accessoiristes, assistants à la mise en scène ou à la prise de vues et même les opérateurs, et ceci sans qu'ils aient la moindre compétence particulière¹⁰⁸⁴.

Si ses propos sont à nuancer pour les opérateurs, ils paraissent assez pertinents concernant les ouvriers et assistants. En juillet 1935, le mensuel *Le Spectacle* vient d'ailleurs confirmer ce fort ancrage local des catégories ouvrières des studios. Dans un article intitulé « Machinistes et électriciens, peintres et menuisiers de studios », le journaliste précise à propos des « éléments ouvriers » que contrairement aux autres catégories professionnelles, « ils sont rassemblés sur les lieux du travail, aux quatre centres principaux

¹⁰⁸² Marcel Lathière, *Op.Cit.*, p.14.

¹⁰⁸³ Sur les 27 fiches consultées, 11 habitent à Joinville-le-Pont, 8 dans l'une des communes voisines citées, et 4 dans le XVIII^{ème} arrondissement à proximité des studios Francœur. Par ailleurs, deux électriciens habitant à Ormesson (commune légèrement plus éloignée du Val de Marne), sont nés à Joinville-le-Pont.

¹⁰⁸⁴ Alain Douarinou, *Op.Cit.* pp.17-18.

de Joinville, Epinay, Billancourt, Buttes Chaumont. Ils habitent en général la localité même »¹⁰⁸⁵. Les cartes obtenues à partir des adresses recensées, bien qu'assez pauvres concernant cette catégorie de travailleurs, vont également dans le même sens en mettant en évidence une plus forte concentration de points autour des studios de Joinville, Francœur et Epinay-sur-Seine¹⁰⁸⁶.

6.2.2 Acteurs et figurants : la faible influence des studios.

Cette deuxième catégorie de travailleurs des studios est mieux représentée que la précédente et recense 854 adresses : 329 figurants et 525 acteurs. Sont répertoriés dans la catégorie « acteurs », tous les comédiens bénéficiant d'un contrat individuel, quelque soit l'importance du rôle. Concernant les figurants, les adresses recensées constituent un corpus très homogène puisqu'elles proviennent toutes des archives de production de trois films Pathé tournés entre octobre 1929 et mai 1930 dans les studios de l'avenue Gallieni à Joinville-le-Pont : *Chiqué*, *Mon gosse de père* et *L'Arlésienne*. Ce qui ressort de l'observation des cartes obtenues, c'est avant tout la très faible influence des studios sur la localisation de ces deux catégories professionnelles. Ce qui peut paraître assez logique pour les acteurs – dont un nombre très limité sont sous contrat annuel avec un studio – est plus surprenant pour les figurants. La population locale, réduite au chômage et ayant recours de manière ponctuelle à la figuration comme moyen de subsistance, représente finalement une part assez marginale de ceux qu'on appelle alors parfois les « acteurs de complément ».

Sur les trois productions Pathé-Natan précitées, 81% des figurants engagés résident à Paris et seulement 19% en banlieue. Parmi ces derniers, près de la moitié (42%) sont toutefois domiciliés à Joinville ou dans une commune limitrophe. Le studio ne crée donc pas véritablement d'aire d'influence et le recrutement se fait davantage sur une logique professionnelle que spatiale. On peut arguer du fait que les données sur lesquelles se base l'analyse sont cantonnées aux premiers mois de reprise de la production et qu'une carte équivalente établie pour les années 1934-1935 donnerait peut-être des résultats légèrement différents. Il convient toutefois de préciser que la figuration reste, durant toute la décennie, largement dominée par des acteurs professionnels ; étant donné le caractère éphémère et aléatoire des engagements, et la nécessité pour les figurants de se déplacer d'un studio à l'autre, il paraît peu probable qu'une part significative d'entre eux aient fait le

¹⁰⁸⁵ « Machinistes et électriciens, peintres et menuisiers de studio », *Le spectacle*, n°111, juillet 1935, p.4.

¹⁰⁸⁶ Voir annexe n°18.

choix de s'installer à proximité d'un seul studio excentré, aussi florissante soit son activité au début des années 1930. Parmi les figurants domiciliés dans la Capitale, on constate qu'une majorité d'entre eux se situent dans le nord et l'est parisien, quartiers populaires dans lesquels existe une forte concentration de théâtres, cabarets et music hall. Ils sont particulièrement nombreux à Montmartre et autour de la place Pigalle, aux abords des boulevards de Rochechouart et de Clichy jusqu'aux quartier des Batignolles, dans le faubourg du temple et enfin dans le dixième arrondissement, autour de la porte Saint-Martin, les cafés du boulevard de Strasbourg étant traditionnellement le lieu de rassemblement de la profession. Les neuvième, dixième, onzième, dix-septième et dix-huitième arrondissements rassemblent en effet plus de la moitié (56%) des figurants recensés. En 1930, la répartition géographique des figurants est donc largement dominée par le théâtre et, malgré le gisement d'emplois que représentent les studios et les perspectives nouvelles que leur offre le cinéma parlant, la plupart d'entre eux n'abandonnent pas la scène, et les cafés des boulevards restent leurs lieux de rencontre favoris et leur espace de sociabilité ; bien plus que les bistrotts de Joinville ou d'Epina y où ils ne se rendent que ponctuellement lorsqu'ils sont à peu près sûrs d'y obtenir un cachet.

Concernant les acteurs, malgré quelques caractéristiques communes, la logique est un peu différente. Tout comme les figurants, ils habitent très majoritairement dans Paris (à 89%) et l'on peut dire que les studios n'exercent aucune influence sur leur localisation. Les rares acteurs résidants en dehors de Paris, ont élu domicile dans les banlieues huppées de l'ouest : Saint-Germain en Laye, Meudon, Saint-Cloud, Maison Laffitte, Versailles et surtout Neuilly-sur-Seine. Aucun acteur n'est recensé à Epina y-sur-Seine, pas plus qu'à Joinville. Albert Préjean possède bien une maison non loin des studios Pathé, à La Varennes Saint-Hilaire, mais sa résidence principale se situe rue des Dardanelles, entre Neuilly-sur-Seine et la place de l'Etoile. De même Charles Vanel, qui possède une maison sur l'île des Loups (à Nogent-sur-Marne) et ne déteste pas vivre sur son bateau qu'il amarre au quai Hector Bisson lorsqu'il tourne à Joinville, vit la majeure partie du temps dans un grand atelier d'artiste situé dans une villa privée au numéro 233 du Faubourg Saint-Honoré, à deux pas de la place des Ternes¹⁰⁸⁷. Concernant la répartition globale des acteurs dans Paris, on perçoit nettement, comme pour les figurants, l'influence du théâtre, mais surtout celle de la catégorie sociale dans laquelle ils évoluent. Tout comme les figurants, ils sont nombreux à vivre à Montmartre et autour de la place Pigalle, particulièrement dans le quartier de la Nouvelle Athènes (ou quartier Saint-Georges), plus chic et possédant une riche tradition

¹⁰⁸⁷ Jacqueline Cartier, *Monsieur Vanel*, Op.Cit. p.238.

artistique depuis le XIX^{ème} siècle. Contrairement aux figurants, ils sont pratiquement absents des quartiers populaires et encore industriels des X^{ème} et XI^{ème} arrondissement. En revanche, leur présence est massive dans les quartiers résidentiels et bourgeois de l'ouest parisien : les huitième, dix-septième et surtout seizième arrondissements. Près de la moitié d'entre eux (44%) résident dans l'un de ces trois arrondissements. La carte montre en particulier une forte concentration autour de la place de l'Etoile et des Champs-Élysées – quartier des sièges de maisons de production et des lieux de sociabilité que sont le Deauville, le Colisée ou le Fouquet's – ainsi que dans les quartiers résidentiels de Passy et d'Auteuil, jusqu'à la porte de Saint-Cloud.

Contrairement aux ouvriers et employés qui fréquentent quotidiennement le studio et n'en changent que très rarement durant la première moitié de la décennie, les acteurs et figurants, travaillent de manière intermittente et nomade et ne dépendent qu'exceptionnellement d'un seul studio. Ils ne sont donc pas tentés de s'installer à proximité des infrastructures de tournage et privilégient les quartiers traditionnellement fréquentés par les gens de théâtre ou les quartiers résidentiels de la grande bourgeoisie à laquelle ils appartiennent parfois ou rêvent d'appartenir. L'influence de la proximité géographique du studio par rapport au lieu de résidence est d'autant moins sensible que la dimension artistique du métier est importante. Un habitant de Joinville ou d'Épinay peut faire un aussi bon machiniste de cinéma qu'un habitant du XI^{ème} arrondissement de Paris, mais on ne possède pas un visage plus photogénique ou une voix plus gracieuse parce qu'on est né avenue Gallieni ou rue du Mont !

6.2.3 La grande mobilité des techniciens.

Cette dernière catégorie est de loin la plus nombreuse avec 966 personnes recensées pour Paris et sa banlieue¹⁰⁸⁸, réparties dans douze catégories de métiers. Apparaissent donc dans cette rubrique « techniciens », les principaux collaborateurs artistiques du film : metteur en scène, chef décorateur, chef costumier, chef opérateur, ingénieur du son, monteur, mais également leurs collaborateurs directs : assistant metteur en scène, script-girl, assistant-

¹⁰⁸⁸ On compte également 23 techniciens domiciliés sur la côte méditerranéenne (Nice, Saint-Laurent du Var et Marseille principalement), 3 dans d'autres régions françaises et 10 à l'étranger (dont un en Algérie, un aux États-Unis, deux à Bruxelles et six à Berlin). Ces chiffres n'étant pas suffisamment significatifs, l'analyse porte uniquement sur l'influence des studios de Paris et sa région.

décorateur, dessinateur, cadreur, habilleuse, maquilleur, coiffeur, et enfin les directeurs de production, les régisseurs et les accessoiristes¹⁰⁸⁹. Ils représentent un groupe très hétérogène à la fois socialement et en termes de conditions de travail. Il convient donc d'analyser leur répartition spatiale métier par métier et non de manière globale.

Mises à part les habilleuses, unique catégorie pour laquelle les résidentes à Paris intra-muros sont minoritaires (44%), toutes les catégories professionnelles citées vivent majoritairement dans la Capitale. Si dans certains métiers la tendance n'est pas très prononcée – les régisseurs et les opérateurs (65%), les monteurs et monteuses (62%) ou bien les ingénieurs du son (50%) - en ce qui concerne les script-girl, les assistants, les réalisateurs et directeurs de production, la proportion de Parisiens dépasse les 80%.

Sans grande surprise, les réalisateurs, directeurs de production et assistants à la mise en scène choisissent très majoritairement les arrondissements de l'ouest parisien¹⁰⁹⁰. Hormis pour les assistants, parmi lesquels un petit groupe est implanté autour des studios de Joinville et Saint-Maurice, les studios n'exercent aucune influence notable sur leur localisation. Aucun directeur de production n'est recensé à proximité des studios de Joinville / Saint-Maurice, pas plus qu'auprès des studios Gaumont des Buttes Chaumont, des studios d'Epinay-sur-Seine ou de Billancourt. Ces trois catégories sont regroupées essentiellement dans le quart nord-ouest de Paris, avec une concentration particulièrement marquée dans le quartier des Ternes, de l'Etoile et des champs-Élysées, ainsi que dans les quartiers résidentiels de Passy et Auteuil. Pour les réalisateurs et assistants-réalisateurs ils sont également assez nombreux dans les quartiers d'implantation traditionnelle des gens de théâtre : Montmartre et les grands boulevards. Cette situation s'explique en partie par la nature des liens qu'entretiennent ces trois catégories de techniciens avec les studios : leur présence y est pour la plupart intermittente et ils sont amenés à en changer fréquemment. Parmi les 402 personnes recensées, très peu bénéficient d'un contrat annuel avec une maison de production, même durant les années fastes 1930-1933. Les rares techniciens sous contrat ne semblent d'ailleurs pas davantage influencés par la situation géographique du studio auquel ils sont rattachés. En 1931, Marco de Gastyne (sous contrat chez Pathé) vit à Auteuil, René Clair et Henri Chomette (sous contrat chez Tobis) vivent dans le VIII^{ème} arrondissement et Marc Allégret (sous contrat chez Braunberger-Richebé) dans le VII^{ème} arrondissement. Seul Maurice Tourneur (également sous contrat chez Pathé), semble faire exception en décidant de s'installer – avec son fils Jacques également sous

¹⁰⁸⁹ Les informations concernant le statut des décorateurs et opérateurs étant souvent imprécises et pouvant évoluer d'un film à l'autre, les chef décorateurs, leurs assistants et dessinateurs sont regroupés dans une même catégorie, de même que les chef opérateur, assistants-opérateurs et cadreurs.

¹⁰⁹⁰

contrat - sur l'île des Loups à Nogent-sur-Marne où, contrairement à Charles Vanel, ils résident en permanence. Même les directeurs de production de Pathé-Natan : André Gargour et Henry Le Brument, dont l'activité au sein des studios de Joinville est continue durant cette période, vivent, le premier dans le quartier des Ternes, le second à Versailles, à l'exact opposé des studios.

Pour les décorateurs et les opérateurs, aucune véritable tendance ne se dégage, bien que le nombre d'adresses recensées ne soit pas dérisoire (84 pour les décorateurs et 110 pour les opérateurs). S'ils sont plus nombreux dans Paris qu'en banlieue, la proportion de « Parisiens » n'est pas aussi écrasante que dans la catégorie précédente (65% pour les opérateurs et 74% pour les décorateurs). Ils sont surtout assez équitablement répartis dans les vingt arrondissements de la Capitale, avec une légère prédominance des quartiers des théâtres, concernant les décorateurs (Montmartre et grands boulevards). En banlieue on trouve quelques cas regroupés autour des studios de Joinville / Saint-Maurice et d'Epinay-sur-Seine, mais rien de très significatif. Même les chefs décorateurs sous contrat, qui travaillent toute l'année dans le même studio, choisissent leur lieu de vie en fonction du standing du quartier, de leurs aspirations personnelles ou tout simplement des offres du marché, et non en fonction de l'implantation de leur lieu de travail. Lazare Meerson, sous contrat chez Tobis à Epinay, s'installe tout d'abord dans le quartier Saint-Sulpice avant de s'éloigner davantage en déménageant en 1933 dans le XIV^{ème} arrondissement. Lucien Aguetand et Guy de Gastyne, habitent respectivement avenue Montaigne et avenue Mozart et traversent quotidiennement tout Paris pour se rendre dans les studios Pathé de Joinville. Même Robert-Jules Garnier - figure incontournable de la cité Elgé qui travaille dans les studios Gaumont depuis les premières années du siècle - préfère vivre dans la très distinguée rue de Courcelles dans quartier des Ternes, plutôt que dans le quartier très populaire des Buttes Chaumont.

La seule catégorie de techniciens pour laquelle l'influence des studios semble réelle est celle des régisseurs et accessoiristes. Certes la majorité d'entre eux résident à Paris, où leur implantation recoupe à peu près celle des figurants (Montmartre, boulevards de Clichy et de Rochechouart, porte Saint-Martin et Faubourg du Temple), mais on note une concentration significative dans les communes de l'est parisien autour du pôle Joinville / Saint-Maurice. 61% des régisseurs et accessoiristes habitant en banlieue sont installés à Joinville ou dans l'une des cinq communes voisines : Vincennes, Champigny-sur-Marne, La Varenne-Saint-Hilaire, Charenton-le-Pont ou Nogent-sur-Marne. Cette proportion importante n'est pas liée à une surreprésentation des archives Pathé dans les sources utilisées, puisque les adresses proviennent essentiellement des annuaires de la

cinématographie (*Le Tout-Cinéma*) et de la presse corporative (*Le reporter du studio*). Dans Paris, on remarque également un regroupement de régisseurs et accessoiristes autour des studios Gaumont. En ce qui concerne le studio Francœur, situé sur les pentes de la Butte Montmartre, dans un quartier traditionnellement fréquenté par les artistes et techniciens de théâtre, il est difficile de déterminer son pouvoir d'attraction sur les techniciens de cinéma, il est vrai très nombreux aux abords de la rue Francœur.

Pour les autres catégories de techniciens (ingénieurs du son, monteurs, maquilleurs, costumiers, habilleuses, script-girls), les chiffres reposent sur un nombre de cas trop faible pour que les pourcentages soient significatifs. On trouve certes un petit groupe de maquilleurs autour des studios de Joinville et surtout dans le quartier de Pigalle à la place Clichy, les rassemblements d'ingénieurs du son s'effectuent autour des studios Pathé, Gaumont ainsi qu'à Epinay-sur-Seine, tandis que les monteurs ou monteuses et les script-girls sont éparpillés dans Paris et sa proche banlieue, mais il s'agit de population trop réduite et isolée pour déceler un mouvement de masse. D'une manière générale, l'emploi des techniciens de cinéma est marqué, même au début des années 1930, par une très grande mobilité qui ne les incite pas à se rapprocher d'un studio en particulier. Même si les studios Paramount et Pathé à l'est, Eclair et Tobis au nord ou Braunberger-Richebé à l'ouest, comptent parmi les plus importants et embauchent à eux cinq la majorité des techniciens français, il paraît aléatoire de choisir de s'installer auprès d'un de ces studios plutôt qu'un autre. A cette nécessaire mobilité, qui plaide en faveur d'une installation au croisement de ces grands pôles de production – soit au cœur de Paris – il faut ajouter un facteur déterminant qui est celui du cadre de vie. Au début des années 1930, Joinville, Billancourt ou Epinay-sur-Seine offrent peu de services et de distractions, en particulier nocturnes, et une fois les tournages terminés, les acteurs envolés et les portes des studios fermées, ces communes offrent un visage plutôt morne, peu enclin à séduire cette population souvent très jeune des techniciens de cinéma. Le caractère champêtre de Joinville et l'attrait des bords de Marne semble toutefois atténuer légèrement le phénomène et permettre l'existence d'un petit groupement de « gens du cinéma » dans la commune et les environs.

6.3 Joinville, la ville-cinéma ?

Dans toutes les notices sur l'histoire de Joinville-le-Pont, aussi succinctes soient-elles, l'installation des usines Pathé en 1906 puis le développement des studios de l'avenue Gallieni au début des années 1920, figurent toujours en bonne place. Plus que Paris, Epinay, Nice ou Billancourt, Joinville est considéré comme un des hauts lieux de l'industrie cinématographique française et la simple évocation de ce nom fait rejaillir dans la mémoire des techniciens du cinéma qui l'ont fréquenté, une foule de souvenirs souvent teintés de nostalgie. Comment expliquer ce rapport particulier de Joinville au cinéma et comment se manifeste-t-il dans les années 1930 ?

6.3.1 l'industrie cinématographique : principal acteur économique de la commune.

Si le cinéma occupe une place importante à Joinville-le-Pont – et plus largement dans les villes voisines de cette boucle de la Marne - c'est avant tout lié à une implantation ancienne et aux caractéristiques économiques de la commune. L'industrie cinématographique fait son apparition dès 1901 avec l'installation de l'usine Jougla dans le quartier Polangis. Joseph Jougla - qui s'associe en 1911 aux frères Lumières pour fonder l'*Union Photographique des Ets Lumière et Jougla réunis* - fabrique dans l'usine de Joinville des appareils, plaques et pellicules photographiques. Avec près de 600 ouvriers, cet établissement devient le premier employeur de la commune qui ne compte en 1906 que 7009 habitants. Concernant le groupe Pathé, qui s'installe en 1906 de l'autre côté du pont, sur le quai Hector Bisson, il est probable que l'usine de tirage emploie plusieurs centaines de personnes (en 1908 le groupe comptant environ 2000 employés)¹⁰⁹¹. L'industrie du cinéma occupe bien une place importante dans l'économie de la commune, dès le début du siècle. Au début des années 1930, malgré le doublement de la population (13 425 habitants en 1931 et 14 151 en 1936) et la diversification de l'économie locale, la ville n'a pas accueilli d'autres grandes entreprises et Pathé reste le premier employeur de la commune. En dehors de cette industrie cinématographique, l'activité économique repose sur le petit commerce, la restauration et les activités nautiques et sportives pratiquées sur la Marne. Le

¹⁰⁹¹ Laurent Le Forestier, *Op.Cit.*, p.72 et p.170.

cinéma est bien la principale source de revenus de la commune, ce que semble confirmer cette impression d'un journaliste de *Cinémonde* qui écrit en 1935 :

*Joinville. On ne parle que cinéma; chacun vit de cette industrie nouvelle, plus où moins directement : de l'ouvrier qui est machiniste sur les plateaux, au boulanger qui fournit le pain au restaurant des studios*¹⁰⁹².

Cette situation explique certainement les liens étroits entretenus entre les dirigeants du groupe Pathé et les autorités locales. Le Maire est en effet régulièrement convié lors des visites officielles ou réceptions diverses qui se déroulent dans les studios où il est parfois invité à prendre la parole afin, naturellement, d'adresser ses louanges aux représentants de la « vénérable maison Pathé », bienfaitrice de la commune. C'est le cas notamment lors d'une réception donnée à l'occasion de la remise de la légion d'honneur au directeur des studios, René Nadal, au cours de laquelle l'édile évoque la « popularité de M. Nadal » à Joinville et le remercie « pour le bienveillant appui qu'il lui a apporté en toutes circonstances »¹⁰⁹³. Les visites fréquentes des studios par des parlementaires et ministres, sont également l'occasion pour le Maire d'attirer l'attention des pouvoirs publics sur le sort de sa commune et de bénéficier de l'aura de cette industrie prestigieuse.

Largement dépendants de l'activité cinématographique, les autorités locales se mobilisent assez logiquement pour défendre leurs administrés face à la montée du chômage qui commence à sévir dès la fin de l'année 1933 dans les studios et dont les techniciens étrangers sont bien évidemment tenus pour principaux responsables. En mars 1934, M. Briolay, Maire de la commune, prend ainsi la tête d'une délégation de techniciens de la production, afin d'exposer à Adolphe Chéron, député de la circonscription et membre du gouvernement¹⁰⁹⁴, leurs doléances en matière de protection de la main-d'œuvre française.

Les édiles de la ville de Joinville-le-Pont, dont M. Adolphe Chéron est le représentant autorisé au Parlement, firent un exposé très net et très documenté de l'état de choses existant dans la « cité du cinéma », dont une grande partie de la population vit de cette industrie, par suite de la présence des usines et studios présents sur son territoire et aux environs.

Dans un rapport précis, il firent ressortir que le fait de l'emploi de la main-d'œuvre étrangère dans le cinéma, avait eu pour répercussion, le licenciement d'une grande partie des éléments français, ce qui a augmenté, dans une

¹⁰⁹² Max Maté, « Regard sur l'activité d'une grande firme française », *Cinémonde*, n°324, 3 janvier 1935, p.28.

¹⁰⁹³ E.M. « A Joinville-le-Pont, on a fêté la croix de M. Nadal », *La Cinématographie Française*, n°994, 19 novembre 1937, p13.

¹⁰⁹⁴ Comme sous-secrétaire d'Etat au ministère de l'Education Nationale en charge de l'éducation physique.

*proportion considérable, dont ils donnent les chiffres, le nombre de chômeurs français déclarés à la mairie*¹⁰⁹⁵.

Un an plus tard, les premiers licenciements massifs interviennent et la presse locale s'en fait l'écho. Dans *La voix des communes*, « Organe des cantons de Vincennes – Charenton », on s'inquiète des répercussions d'une telle nouvelle sur l'économie locale :

*Nous apprenons qu'une vague de débauchage sévit dans les établissements Pathé-Natan. C'est une des dernières importantes industries locales qui menace de se trouver réduite dans de fortes proportions. C'est également pour les travailleurs Joinvillais une grosse perte qui va compliquer la question du chômage. Il est vraiment regrettable que l'une des plus importantes industries cinématographiques françaises en soit arrivé à ce point. Sans vouloir en déterminer ici les raisons, nous sommes bien obligés d'en indiquer les conséquences fâcheuses*¹⁰⁹⁶.

Bien que les effectifs aient été en constante diminution depuis 1935, en 1960 la population locale se mobilise encore aux côtés des professionnels du cinéma contre la menace de fermeture des studios, précisant dans une résolution adoptée à l'unanimité que « la disparition des studios augmenterait le chômage et le marasme des affaires à Joinville et dans les communes environnantes », avant de conclure sur la nécessité de « maintenir et développer l'industrie cinématographique à Joinville, berceau du cinéma français »¹⁰⁹⁷.

6.3.4 Joinville cœur symbolique du cinéma français.

Les liens entre Joinville et le cinéma ne sont pas uniquement économiques mais également symboliques et pour ainsi dire affectifs. Les bords de Marne constituent dans ces années 1930 un cadre attractif, une sorte d'écrin de verdure dans lequel les travailleurs des studios, toutes catégories sociales confondues, aiment à se détendre. Connues pour leurs guinguettes et leurs fêtes nautiques, les communes de Joinville-le-Pont et Nogent-sur-Marne accueillent chaque dimanche les travailleurs de l'est parisiens à la recherche d'un peu de verdure et d'air frais, mais également lors des nombreuses fêtes qui y sont

¹⁰⁹⁵ « Pour la protection de la main-d'œuvre française », *La Cinématographie Française*, n°802, 17 mars 1934, p.15.

¹⁰⁹⁶ « Chez Pathé-Natan », *La voix des communes*, 15 février 1935, p.1.

¹⁰⁹⁷ « Faut-il brûler Joinville-les-Studios ? », *Libération*, 29 février 1960, p.1.

organisées chaque année (compétitions d'aviron, de natation ou fête nautiques) auxquels les vedettes de cinéma apportent parfois leur concours, en particulier Roland Toutain qui régale le public de ses acrobaties parfois périlleuses. Les fêtes du personnel et les « Journées nationales Pathé-Natan » s'appuient largement sur ce cadre bucolique et participent également à l'animation de la commune. Ces fêtes sont généralement l'occasion de mettre en valeur les deux aspects les plus dynamiques de la commune : le sport et le cinéma.

A travers l'organisation de ces fêtes sportives ou la construction d'une piscine sur les bords de Marne, Bernard Natan (qui reçoit en 1932 la médaille d'or de l'éducation sportive, évoquée plus haut) s'inscrit parfaitement dans la tradition locale. Filmant abondamment les événements de la commune, le Pathé Journal donne par ailleurs une visibilité à ces fêtes et en rehausse l'attrait. En septembre 1931, le Pathé Journal diffuse par exemple un reportage sur un défilé de « costumes de plage de nos grands couturiers », défilé organisé « à la piscine du populaire speaker Berretrot » située juste à côté de la piscine de l'ASPN¹⁰⁹⁸. Au quotidien, bien qu'ils disposent presque tous d'un logement à Paris comme je l'ai indiqué, de nombreux acteurs, réalisateurs et techniciens possèdent également un pied-à-terre à Joinville ou à Nogent qu'ils occupent en général à la belle saison. Charles Vanel organise de nombreuses fêtes dans sa maison de l'île des Loups comme l'indiquent plusieurs photos conservées dans ses archives et parfois même sur sa péniche, amarrée tout près des studios, comme l'atteste un menu, illustré de sa main, pour un repas donné en l'honneur de Jacques Feyder, de retour d'Hollywood en septembre 1933¹⁰⁹⁹.

Au-delà du cadre de vie verdoyant qui contribue à renforcer les liens entre Joinville et les professionnels du cinéma, c'est également le lieu choisi par les représentants de la profession pour se recueillir et célébrer collectivement la mémoire des cinéastes morts dans l'année. A partir de 1934, une « Cérémonie du souvenir » est organisée chaque année à Joinville. Une messe est célébrée dans l'église Sainte-Anne de Polangis par le cardinal Verdier, Archevêque de Paris, suivie d'un déjeuner au restaurant des studios, d'une visite des installations Pathé et d'une projection de films. Lors de la troisième cérémonie, en décembre 1936, *L'action cinématographique*, dont le directeur Léon Druhot fait partie des instigateurs de la manifestation, publie un très long article sur deux pages dans lequel il relate le déroulement de la journée, cite des passages des divers discours prononcés et donne la liste (non exhaustive) des personnalités présentes. L'article revient notamment

¹⁰⁹⁸ Gaumont-Pathé Archives, Pathé Journal, première diffusion 4 septembre 1931, cote : PJ 1931 095 7.

¹⁰⁹⁹ Archives BNF, fonds Vanel - 4° COL 56/6

sur le choix de Joinville, lieu « choisi parce qu'il constituait en quelque sorte la capitale de la petite patrie du cinéma »¹¹⁰⁰. Aux côtés des directeurs et principaux animateurs de la maison Pathé, des quelques personnalités de la GFFA, des représentants de la Mutuelle du Cinéma et des Œuvres d'Orly et de quelques producteurs et exploitants, la municipalité de Joinville est bien représentée, par l'intermédiaire d'une délégation du conseil municipal conduite par le Maire M. Lesestre. Si l'abbé Simonard accueille les convives dans l'église « devenue en quelque manière la paroisse de la Cinématographie française », le Maire de Joinville souligne pour sa part que « si l'abbé Simonard [a] l'honneur d'être le maître spirituel de la Cité du Cinéma, il [a] lui, la joie d'en être le chef temporel »¹¹⁰¹. Alors que la société Pathé est en pleine tourmente économique et judiciaire, que la production vient de connaître un net ralentissement et que la menace du chômage plane sur les travailleurs des studios, les autorités temporelles et spirituelles joinvillaises entendent veiller aux destinées de l'industrie cinématographique ou tout au moins en incarner symboliquement l'unité et la continuité. Dans cet élan de célébration, un projet de construction d'un édifice religieux désigné sous le nom de « Notre-Dame du Cinéma » voit même le jour au début de l'année 1937. D'après les croquis publiés dans *l'Action Cinématographique*, une vaste et audacieuse église au style résolument moderne, dessinée par l'architecte Baudet, doit voir le jour aux numéros 9 à 13 de l'avenue Gallieni, juste en face des studios¹¹⁰². Un comité, présidé par Louis Aubert et Jean Châtaigner est même constitué pour soutenir le projet. En novembre 1937, un film réalisé par René Lucot, *Trésors de pierre*, auquel le Cardinal Verdier apporte son concours en enregistrant quelques scènes dans les studios Pathé, est en partie consacré à la construction future de Notre-Dame du Cinéma¹¹⁰³. En octobre 1938, une fête organisée dans les studios des Réservoirs (alors administrés par Bernard Natan) est annoncée dans la presse avec grandiloquence :

Le Comité joinvillais de Propagande en faveur de la construction du Mémorial Corporatif Mondial « Notre-Dame du Cinéma », prie de noter que la grande fête artistique[...] aura lieu le dimanche 30 octobre 1938 à 14h45 aux studios de Saint-Maurice (rue des Réservoirs), avec la collaboration de la Compagnie Fermière des Studios, le concours des Artistes du Club des Jeunes, les Vedettes du cinéma et de la Radio, les Reines de Paris, la Dague de Joinville.

Cette manifestation est placée sous le patronage de Monsieur le Maire de Joinville-le-Pont.

¹¹⁰⁰ L.D. « III^{ème} cérémonie du souvenir à l'église Sainte-Anne de Polangis », *L'action cinématographique*, n°19, 25 décembre 1936, p.6.

¹¹⁰¹ Idem.

¹¹⁰² « Notre Dame du Cinéma », *L'Action cinématographique*, n°31, 25 juin 1937, p.6.

¹¹⁰³ « Le Cardinal Verdier aux studios de Joinville », *L'Action cinématographique*, n°39, 10 novembre 1937, p.1.

Malgré « l'énorme succès » de la manifestation, relatée par *l'Action cinématographique* (très partisane), qui indique que « le grand studio était archicomble » et qu'on « dut refuser plus de 1500 personnes », il semble que les professionnels du cinéma ne jugent pas cette cause suffisamment primordiale pour y apporter le concours financier nécessaire et l'église ne voit jamais le jour. Bien qu'inabouti, ce projet, dont le Maire de Joinville était l'un des principaux défenseurs, est assez représentatif des liens étroits qu'entretiennent Joinville et le Cinéma durant toutes les années 1930 et au-delà.

L'influence des studios sur la vie locale se révèle très variable d'un endroit à l'autre et n'est pas uniquement déterminée par l'importance du studio en termes d'activité et d'emploi. Des facteurs aussi différents que la distance ou la qualité des infrastructures de transports qui le relie à Paris, la démographie de la commune sur laquelle il est implanté ou bien la structuration de l'économie locale, peuvent influencer sur la nature des liens entretenus entre un studio et son espace environnant. Très limitée dans Paris et dans une commune aussi densément peuplée et industrialisée que Boulogne-Billancourt par exemple, l'aire d'influence du studio peut-être au contraire étendue aux communes voisines, comme c'est le cas à Joinville. Les studios de la rue des Réservoirs, qui connaissent une activité très intensive durant les années 1930-1933, semblent par exemple renforcer le pôle cinématographique de Joinville plutôt qu'ils ne modifient l'image de Saint-Maurice. L'identité peu marquée de cette petite commune coincée entre Joinville-le-Pont et le bois de Vincennes, ajouté au développement foudroyant et inattendu d'une activité cinématographique intensive, jusque là quasiment inexistante, tout conduit les travailleurs de ce studios à se tourner naturellement vers Joinville où l'industrie cinématographique est déjà profondément ancrée dans le paysage et dans les mentalités. Peu déterminante pour la majeure partie des techniciens du cinéma – qui choisissent leur lieu de vie indépendamment de la localisation du studio dans lequel ils travaillent – l'implantation des studios crée toutefois un bassin d'emploi réel pour les catégories ouvrières et dynamise l'économie locale dans le domaine du petit commerce et de la restauration. Enfin, sans lien avec la réalité économique, le nombre d'emplois créés où la part réelle de la population locale travaillant dans le cinéma, le studio marque, parfois fortement, l'identité culturelle du territoire dans lequel il est implanté. Les riverains et élus locaux ont le sentiment de

¹¹⁰⁴ « Pour la construction de l'église Notre-Dame du Cinéma », *Le Reporter du Studio*, 29 octobre 1928, p.2.

participer d'une manière diffuse, si ce n'est d'appartenir au « monde du cinéma », sentiment alimenté par les images insolites de tournages, les fêtes corporatives ou la présence, parfois plus symbolique que réelle, de vedettes ou techniciens renommés sur la commune.

Chapitre 7

l'âge d'or des studios : du mythe à la réalité

Lorsqu'en 1989, Max Douy déclare au micro de France Culture à propos de la situation des travailleurs durant cet « âge d'or » des studios : « On était tous frères. Lors des périodes de chômage on faisait la tournée des studios, on allait voir les copains qui nous mettaient sur des coups »¹¹⁰⁵, comment démêler la part de réalité du mythe, de la reconstruction à posteriori d'un passé idyllique ? Durant ces années 1930-1934, il existe certes un esprit d'équipe et une certaine solidarité entre les techniciens, solidarité d'autant plus forte que le travail ne manque pas et que les tournages s'enchaînent dans un esprit d'émulation et de déficit technique. Pourtant, derrière le tableau enchanteur d'une production intensive permettant aux studios de salarier leurs équipes et aux travailleurs d'enchaîner les films sans se poser de question, se cache une réalité plus contrastée. C'est ce hiatus entre l'image du studio - véhiculée à l'époque dans la presse et entretenue ensuite par de nombreux techniciens - et la réalité des conditions matérielles et financières du travail que ce chapitre cherche à mettre en évidence.

Durant la première moitié de la décennie, le studio, par le caractère mystérieux de sa technique et ses défilés de vedettes, devient un lieu d'autant plus fascinant qu'il est de plus en plus difficile d'accès. Fermé au grand public il est le lieu de nombreuses réceptions et se transforme en espace prisé des milieux mondains et de la presse. Hissés au rang de patrimoine industriel et culturel français, les studios deviennent l'étape quasi obligée de toute visite officielle à Paris. Mais s'ils ont souvent les honneurs de la presse et gagnent en visibilité aux yeux du grand public, ils restent difficiles d'accès pour les travailleurs et le recrutement y est inégalitaire et aléatoire. Une fois embauché dans un studio l'ouvrier, le technicien ou le figurant n'est pourtant pas au bout de ses peines. Précarité, faibles rémunérations, rythme et conditions de travail difficiles, tel est le lot d'une majorité de travailleurs des studios, bien loin de l'image de profiteuse et de « planqué » qui leur colle parfois à la peau.

¹¹⁰⁵ Témoignage de Max Douy, dans l'émission de France Culture, *Les bords de Marne, Silence on coule ! Op.Cit.*

7.1 Le studio : un monde fascinant et difficile d'accès.

Dans la presse corporative du début des années 1930, à côté des critiques de films, portraits de vedettes et exposés techniques divers, on trouve d'innombrables articles consacrés aux « visites de studios » qui sont en passe de devenir un genre en soi. Ni description technique des installations, ni bilan d'activité, il s'agit surtout d'articles d'atmosphère, destinés à « faire passer les lecteurs de la salle obscure de projection aux « coulisses » de l'écran, leur ouvrir la porte aux illusions »¹¹⁰⁶. A travers la lecture de ces articles, le spectateur ordinaire est invité à glisser un œil sous la porte généralement close des studios et à découvrir ce monde fermé des plateaux de cinéma. Mais s'ils ne sont pas accessibles au grand public – ce qui les rend d'autant plus attirants – les studios n'en sont pas moins des espaces privilégiés pour de nombreuses fêtes, réceptions de presse et visites officielles. C'est bien sur les plateaux, et non au siège des maisons de production ou dans les bars des Champs-Élysées que la presse et les milieux politiques sont invités à venir se faire une idée de l'état de l'industrie cinématographique française. Mais si le journaliste de *Pour Vous*, l'ambassadeur d'un pays voisin ou le député local sont toujours accueillis à bras ouverts dans les studios il n'en est pas de même pour les techniciens ou figurants en quête d'un engagement et les conditions d'embauche dans ces « usines à rêves », s'avèrent particulièrement aléatoires et inégalitaires.

7.1.1 Fêtes, réceptions, projections : le studio, espace prisé de la presse, des milieux mondains et politiques.

Durant les années 1930 à 1933, il ne se passe pas un mois sans qu'une réception ne soit organisée dans un studio français. Que ce soit pour faire visiter les installations, présenter un programme de production, découvrir un décor ou assister au tournage d'une scène, les journalistes et diverses personnalités du monde des affaires ou du monde politique sont régulièrement invités à franchir les portes des studios.

- **Les visites de studios organisées pour la presse par la direction.**

¹¹⁰⁶ Henri Périn, « Comment on tourne un film aux studios de Billancourt », *La tribune républicaine de Boulogne-Billancourt*, 26 janvier 1933, p.1.

Les réceptions organisées à l'invitation de la direction des studios, sont très nombreuses en début de période (de la fin de l'année 1929 à la fin de l'année 1932), diminuent quelque peu durant les années 1933 et 1934 avant de disparaître presque totalement à partir de 1935. Ces réceptions, souvent fastueuses, sont destinées à faire connaître les installations et surtout à montrer le dynamisme des grandes maisons de production. Le déroulement est presque toujours identique, les journalistes sont conduits en autocar depuis le centre de Paris jusqu'au studio où ils sont accueillis par quelques représentants de la direction, voire le directeur lui-même dans certaines occasions. Ils sont ensuite invités à visiter les installations (par petits groupes lorsque qu'ils sont particulièrement nombreux), avant d'assister à une projection puis de partager un cocktail, ou éventuellement un déjeuner. Voici comment Marcel Carné, alors journaliste à *Cinémagazine*, relate la visite organisée par la direction des studios Tobis à Epinay-sur-Seine en novembre 1929 :

Répondant aux nombreuses demandes de certains journalistes désireux de savoir où en était la réalisation des films parlants dans notre pays, la Tobis avait convié, samedi dernier, la presse parisienne à une visite de ses ateliers et de ses studios.

L'autocar a quitté Paris, et, pendant que les conversations vont leur train, les paysages industriels de la banlieue nord défilent. [...] Enfin nous arrivons, après que l'autocar s'est engagé dans une petite rue provinciale, calme et tranquille. [...] Les feuilles mortes crissent sous les pieds lorsque nous descendons du véhicule. Pose inévitable devant le photographe, déclic et déjà, l'aimable et érudit technicien A. P. Richard prend possession de nos personnes et nous entraîne vers la cabine de projection. Dois-je entrer dans les détails techniques ? J'ai peur que certains des lecteurs de cette revue, férus de T.S.F. et de mécanique, me trouvent novice en la matière et... les autres fastidieux ! Enfin, essayons tout de même de concilier les deux méthodes¹¹⁰⁷.

A l'image de l'article de Carné, les comptes-rendus de visites de studios publiés dans la presse sont souvent assez généraux, pour ne pas décourager le lecteur et s'attardent davantage sur l'ambiance ou sur quelques détails pittoresques que sur la description technique des installations. Si tous les studios ou presque organisent des réceptions de presse pour faire visiter leurs nouvelles installations sonores, ou présenter leur production, ces réceptions prennent, dans les grands studios, une importance remarquable. Elles sont particulièrement fréquentes dans les studios Paramount de Saint-Maurice et Pathé de Joinville où les journalistes viennent généralement très nombreux (plusieurs pullman sont

¹¹⁰⁷ Marcel Carné « Le film parlant français - Une visite aux studios de la Tobis », *Cinémagazine*, n°45, 8 novembre 1929, p.214.

parfois affrétés pour l'occasion) parce qu'ils sont assurés d'y croiser des acteurs de premier ordre et de se voir servir un déjeuner, tandis que les petits studios ne leur offrent généralement qu'un simple verre. Très fréquentes chez Paramount et Pathé, plus rares chez Tobis, Eclair, Gaumont, Jacques Haïk et dans les studios de Billancourt, ces réceptions sont exceptionnelles dans les petits studios, en tous cas, la presse ne s'en fait guère écho¹¹⁰⁸. Un journaliste de *Comœdia* ne manque d'ailleurs pas de souligner la fierté de Jacques Haïk et ses collaborateurs lorsqu'ils s'aperçoivent de la présence de deux intrus lors d'une visite qu'ils ont organisée pour inaugurer leurs nouveaux studios en février 1931 : « comme tout organisme qui se respecte, comme le théâtre, les studios ont leurs resquilleurs. [...] Jacques Haïk et ses collaborateurs furent tout fiers de la référence. La grande resquille est pour les grands théâtres. Pour les grands studios aussi maintenant »¹¹⁰⁹. Le succès de ces visites est bien un indicateur de l'importance de la firme et de son dynamisme. Dans sa quête de célébrité, Jacques Haïk décide même de venir au-devant de la presse et du grand public en reconstituant un studio miniature sur son stand de l'exposition coloniale de 1931, comme l'indique *Ciné-Journal* :

*Les Établissements Jacques Haïk préparent actuellement pour l'Exposition Coloniale un stand dans lequel on pourra voir une reconstitution absolument parfaite du studio de Courbevoie, pendant les prises de vues de Gagne ta vie, le deuxième grand film parlant de Victor Boucher, réalisé par André Berthomieu, d'après un scénario d'Albert Villemetz*¹¹¹⁰.

En dehors de ces visites organisées qui rassemblent souvent plusieurs dizaines de journalistes (dans les grands studios), certains privilégiés visitent les installations en plus petit comité, voire seuls en compagnie d'un réalisateur, d'un scénariste ou d'un technicien de la maison dont ils sont toujours fiers de faire savoir qu'il s'agit d'une connaissance personnelle. « Nous nous trouvons devant une porte de fer d'usine de faubourg et qui ne

¹¹⁰⁸ Entre janvier 1929 et décembre 1935, je n'ai trouvé qu'une mention de visite organisée pour les studios de la Garenne (*La Cinématographie Française*, n°651, 25 avril 1931, p.24.), une pour le studio de la place Clichy (*La Cinématographie Française*, n°848, 2 février 1935, p.18), une pour le studio du boulevard du Château à Neuilly (*La Cinématographie Française*, n°849, 9 février 1935, p.7) et une pour le studio François 1^{er} quelques semaines après son ouverture (*La Cinématographie Française*, n°883, 5 octobre 1935, p.11)

¹¹⁰⁹ Jean-Pierre Llausu, « La presse parisienne inaugure les nouveaux studios Jacques Haïk », *Comœdia*, 10 février 1931, article consulté dans le fonds Rondel, RK 788 (studios – France).

¹¹¹⁰ « Un stand du cinéma à l'Exposition Coloniale », *Ciné-journal*, n°1131, 1^{er} mai 1931, p.31. un studio similaire avait déjà été installé par Gaumont lors de l'exposition coloniale de 1925. Voir Aude Bertrand, *Le cinéma dans les expositions universelles parisiennes de 1900 à 1937*, mémoire de Master en Histoire et anthropologie culturelle, sous la direction d'Evelyne Cohen, Université Lumière Lyon 2, soutenu en septembre 2011.

s'ouvre que grâce à la signature de mon compagnon Yves Mirande »¹¹¹¹ écrit ainsi, avec une pointe d'orgueil, un journaliste de la *Revue de Paris* venu visiter les studios Paramount.

Si les premières réceptions organisées dans le courant de l'année 1930 ont surtout pour objectif de promouvoir la qualité technique des nouvelles installations mises en place pour le parlant, dès la fin de l'année 1931, Pathé et Paramount organisent des conférences de presse au studio afin de communiquer sur la bonne santé de leur entreprise. Alors que l'activité s'est très nettement ralentie dans les studios de l'avenue Gallieni entre décembre 1931 et février 1932 (avec même deux semaines de fermeture), la direction de Pathé organise une grande réception le 19 février, invitant la presse à passer une journée complète au studio avec au programme trois projections et un déjeuner en compagnie des vedettes les plus en vues : Gaby Morlay, Marcelle Chantal, Simone Cerdan, Ginette d'Yd, Victor Francen et Charles Vanel. La journée se termine par un cocktail avant que les journalistes ne regagnent Paris en autocar. Aucun tournage n'étant en cours, aucune visite de plateau n'est organisée et la réception se déroule exclusivement entre les salles de projection et le bar-restaurant des studios¹¹¹². Reçus avec égards par la direction de Pathé-Cinéma (Bernard Natan ne semble toutefois pas présent), les journalistes de la presse corporative sont sensés rassurer les professionnels du cinéma et faire taire les rumeurs négatives qui ne manquent pas de se répandre au moindre signe d'essoufflement de la production. Le reporter de *La Cinématographie Française* semble d'ailleurs assez séduit et indique pour conclure son compte-rendu : « En résumé, bonne journée, bon travail, rapide et facile, dans un silence respecté par des gens de métier, et trois bons films. Dans une prochaine réunion, nous verrons *Les croix de bois*, dont tous attendent la convocation avec impatience »¹¹¹³. Peu importe si parmi les trois films visionnés seuls deux sont des productions Pathé¹¹¹⁴. Chez Paramount une réunion similaire est organisée dès le 24 juin 1931 afin de couper court aux rumeurs de fermeture des studios de Saint-Maurice¹¹¹⁵.

• Les réceptions de presse à l'initiative des producteurs de films.

¹¹¹¹ article sur les studios Paramount sans titre ni auteur, publié dans la *Revue de Paris* du 13 décembre 1932, consulté dans les archives de la BNF, fonds Rondel, RK 788.

¹¹¹² F. Morel « Une journée aux studios Pathé-Natan », *La Cinématographie Française*, n°695, 27 février 1932, p.14. et « Une journée de la presse à Joinville », *Ciné-Journal*, n°1173, 26 février 1932, p.9.

¹¹¹³ F. Morel, Op.Cit.

¹¹¹⁴ Les trois films projetés sont : *Au nom de la Loi* de Maurice Tourneur, *Ariane*, *Jeune fille russe* de Paul Czinner produits par Pathé-Cinéma et *Paris-Méditerranée* de Joë May, produit par la May Film, tourné à Joinville et dans les studios de la Victorine à Nice.

¹¹¹⁵ « Paramount ne ralentit pas son activité en France », *La Cinématographie Française*, n°660, 27 juin 1931, p.62.

Dès 1929 et de manière croissante à partir de 1933, des réceptions de presse sont également organisées, dans les studios, par les producteurs indépendants. Contrairement à la catégorie précédente, il ne s'agit pas ici de mettre en valeur le studio lui-même mais bien un film, ou éventuellement un programme de production. Ces réceptions plus brèves – elles ne dépassent pas une heure ou deux là où les visites de studios peuvent occuper une pleine journée – sont souvent organisées en fin de tournage de façon à préparer la promotion du film, avant sa sortie sur les écrans. Ces réceptions de presse sont tellement nombreuses qu'elles ne sont pas toujours relatées comme telle dans la presse ou alors sous forme d'une simple ligne dans les rubriques consacrées à l'activité des studios. Lucie Derain et Louis Saurel, le duo de reporters de *La Cinématographie Française* sont par exemple conviés à au moins une réception de presse par mois entre janvier et septembre 1933. Ils se rendent l'un ou l'autre dans les nouveaux studios Photosonor de Coubevoie sur le tournage de *La maternelle*, à l'invitation du chef de publicité de Universal (qui distribue le film)¹¹¹⁶, dans les studios Eclair sur le tournage des *Bottes*, à l'invitation du réalisateur et producteur M. Gabrielfsky¹¹¹⁷, la semaine suivante à Billancourt à l'invitation de la société de production du film de Robert Vernay, *Le Prince des six jours*¹¹¹⁸, puis à Joinville invités par Noé Bloch et Romain Pinès les producteurs de *L'ordonnance* de Tourjansky¹¹¹⁹, etc. Ces brèves visites sur les plateaux sont souvent l'occasion de rencontres informelles entre la presse et les acteurs et permettent au producteur de faire parler du film avant même qu'il ne soit achevé. Elles permettent également à de jeunes maisons de production de se faire connaître et d'annoncer éventuellement leurs projets à venir. En septembre 1931, la Super-Film, société de location et de distribution qui vient de se lancer dans la production, organise une petite réception dans les studios Eclair d'Épinay, sur le tournage de son dernier film, *Prisonnier de mon cœur*, réalisé par Jean Tarride.

Les journalistes reçus par MM. Weill, Chicherio et André Brûlé, furent conduits dans le studio où se dressait un amusant décor de Meerson, représentant une prison de province. Roland Toutain et Mary Glory interprétèrent une courte scène de Prisonnier de mon cœur. Ensuite Roland Toutain improvisa un amusant petit discours de bienvenue ; M. Chicherio, secrétaire général, exposa ce que la Super-Film faisait actuellement et ce qu'elle compte faire : trois

¹¹¹⁶ Louis Saurel, « Une visite aux studios Photosonor où s'achève la réalisation de *La Maternelle* », *La Cinématographie Française*, n°745, 11 février 1933, p.33.

¹¹¹⁷ « Studios », *La Cinématographie Française*, n°753, 8 avril 1933, p.19.

¹¹¹⁸ « Studios », *La Cinématographie Française*, n°754, 15 avril 1933, p.20.

¹¹¹⁹ Lucie Derain, « On tourne *l'ordonnance* à Joinville », *La Cinématographie Française*, n°761, 3 juin 1933, p.69.

nouveaux films dont la réalisation sera entreprise dans deux ou trois mois. On se sépara après avoir porté un toast à la prospérité de Super-Film¹¹²⁰.

A côté des salles, dans lesquelles ont lieu les galas de première, les studios constituent bien un lieu de réception et de promotion privilégié, pour les grandes firmes comme pour les petits producteurs indépendants. Bien que ces prises de vues effectuées en présence de la presse relèvent davantage de la mise en scène que du travail réel et spontané, le cadre non apprêté du studio donne aux journalistes le sentiment de voir l'œuvre en train de se faire, d'entrer dans les secrets de la création, ce qui donne à leurs articles un attrait supplémentaire pour le lecteur.

• **Les fêtes et visites de personnalités du cinéma ou de la société civile.**

Le studio est également le cadre de fêtes ou de réceptions les plus diverses qui n'ont d'autre but que de faire parler à la fois des dirigeants du studio et de leurs prestigieux visiteurs. On vient se montrer au studio, comme on le ferait au théâtre ou à un vernissage d'exposition. En janvier 1930, une délégation de « personnalités du monde des Arts, des Lettres et des théâtres », visite les studios de l'avenue Gallieni :

Mardi, Miss France 1930, accompagnée de nombreuses personnalités du monde des Arts, des Lettres et des théâtres, a visité les studios Pathé-Natan de Joinville. Miss France 1930 a assisté aux prises de vues sonores et parlantes d'une scène de L'Enfant de l'amour, que réalise actuellement Marcel L'Herbier.[...] Cette visite de la plus belle femme de France aux plus beaux studios d'Europe fut vivement commentée¹¹²¹.

Cette visite de « pure courtoisie », n'a en effet d'autre objectif que de faire parler des studios Pathé, au-delà des milieux cinématographiques, en alimentant la rubrique mondaine des quotidiens. Quelques semaines plus tôt ce sont les gagnantes d'un concours de Beauté, organisé par *Paris-Midi* et *Le Journal*, qui sont reçues sur le plateau de *Prix de Beauté* d'Augusto Genina, toujours à Joinville¹¹²². Parmi ces nombreuses visites « gratuites », la presse mentionne régulièrement des visites d'acteurs venus assister à quelques prises de vues d'un film réalisé par un « ami réalisateur » ou dans lequel tourne un « camarade ». Le must étant de pouvoir accueillir sur ses plateaux une vedette française de retour d'Hollywood, voire, un acteur américain. *La Cinématographie Française* nous

¹¹²⁰ Louis Saurel, « Super-Film a reçu la presse aux studios Eclair d'Épinay », *La Cinématographie Française*, n°670, 5 septembre 1931, p.13.

¹¹²¹ « Miss France visite les studios Pathé », *La Cinématographie Française*, n°584 11 janvier 1930, p.38.

¹¹²² J.M. « Prix de Beauté nous reçoit », *La Cinématographie Française*, n°570, 5 octobre 1929, p.15.

apprend ainsi que Cecil B. De Mille et Gary Cooper ont visité les studios de Saint-Maurice, en compagnie du Ministre français de l'instruction publique et des Beaux-Arts, Mario Roustan en juillet 1931¹¹²³. Les directeurs de studios n'hésitent pas à saisir la moindre occasion pour organiser une fête ou un événement attirant la lumière sur leurs installations. Construction d'un décor monumental, scènes à grande figuration ou mise en place de nouveaux équipements, tout est bon pour inviter la presse et si possible les vedettes de l'écran à passer un moment festif au studio. Les studios de Billancourt organisent par exemple une « véritable *Garden Party* » dans la cour des studios aménagée en jardin, un après-midi de juillet 1934, à l'occasion de l'inauguration d'un nouveau plateau¹¹²⁴. Quant à Madame Chiappe, épouse du Préfet de police de Paris, elle est invitée sur le tournage du film de Jean de Limur, *Circulez*, pour l'enregistrement d'une scène, dans un décor rempli d'agents de police¹¹²⁵...

Certaines réceptions ont toutefois des visées économiques et commerciales plus directes. Dans les premiers mois du parlant, alors que très peu de salles françaises sont équipées, la direction des studios Tobis invite 250 exploitants à visiter les installations de la rue du Mont, dans le but affiché de leur vanter les mérites du matériel Tobis-Klangfilm, afin qu'ils choisissent ce procédé pour équiper leurs salles. Comme on peut le lire dans le récit de cette journée publié dans *La Cinématographie Française*, les dirigeants de la firme installée à Epinay n'hésitent pas à voir grand pour séduire le maximum d'exploitants :

Mercredi dernier, à 10 heures du matin, douze autocars ont amené à Epinay environ deux cent cinquante directeurs, tant de la Province que de Paris, avec, à leur tête, M. Brézillon et le Bureau du Syndicat Français.

Pendant trois heures en groupes compacts, ils visitèrent de fond en comble, ou plutôt de cabine en théâtre et de tirage en enregistrement, l'installation Tobis. [...] Trois séances successives de projections de films sonores et parlants eurent lieu. [...] Ils ont assisté à une prise de vue du grand film Le Requin, réalisé par Henri Chomette [...]. Un excellent déjeuner volant fut ensuite servi aux visiteurs¹¹²⁶.

En novembre 1930, Léon Gaumont en personne reçoit le congrès catholique du cinéma dans les studios des Buttes Chaumont¹¹²⁷, tandis qu'en mars 1933, c'est un banquet pour

¹¹²³ Lucie Derain et Louis Saurel, « Studios », *La Cinématographie Française*, n°665, 1^{er} août 1931, p.23.

¹¹²⁴ « Inauguration du nouveau studio de Paris-Studios-Cinéma », *La Cinématographie Française*, n°818, 7 juillet 1934, p.7.

¹¹²⁵ André Arnyvelde, « Quand l'agent Dorville fait circuler », *Pour Vous*, n°134, 11 juin 1931, p.4.

¹¹²⁶ « Les directeurs de cinémas visitent les studios Tobis », *La Cinématographie Française*, n°575, 9 novembre 1929, p.15.

¹¹²⁷ *Pour Vous*, n°104, 13 novembre 1930.

une trentaine de commerçants et industriels français, parmi lesquels plusieurs sénateurs et députés, qui est servi dans les studios Pathé de Joinville, pour fêter l'entrée de la société Pathé-Cinéma dans la Fédération des Industriels et Commerçants Français. Les milieux cinématographiques, les milieux mondains tout comme les représentants du commerce et de l'industrie, tout le monde se retrouve au studio.

- **Le studio, patrimoine industriel et culturel français.**

La dernière grande catégorie de visiteurs, largement représentée, est celle des hommes politiques français et étrangers. De manière assez logique et naturelle, les ministres de tutelle de l'industrie cinématographique se rendent fréquemment dans les studios parisiens, principalement chez Pathé et Paramount. Les ministres du commerce, des Beaux-Arts et de l'instruction publique visitent à plusieurs reprises les installations de Joinville et Saint-Maurice durant les années 1930-1932. Lors de ces visites protocolaires, les directeurs de studios sont toujours présents pour recevoir en personne le ou les ministres et leur faire visiter les installations. C'est le cas par exemple chez Pathé en janvier 1930 :

M. Aimé Berthod, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts a rendu visite, jeudi aux établissements Pathé-Natan à Joinville. M. Natan et M. Emile Natan, entourés des principaux chefs de service, ont reçu le Ministre, qu'accompagnait MM. Vuillaume et Pierre Lyautey.

M. Aimé Berthod visita l'ensemble des studios, se fit expliquer le fonctionnement des appareils sonores, assista à des prises de vues... et posa lui-même devant l'objectif.

M. le ministre complimenta les techniciens et s'entretint ensuite amicalement avec MM. Natan, les assurant de son entier concours pour la cause du cinéma français¹¹²⁸.

Son prédécesseur Eugène Lautier, avait été reçu dans les mêmes conditions par Robert T. Kane dans les studios de Saint-Maurice quelques mois auparavant¹¹²⁹. Au-delà de ces visites ministérielles officielles, on compte de nombreuses visites de députés et sénateurs intéressés à la cause de cette industrie, regroupés au sein du « groupe cinéma » du Parlement. Plusieurs visites sont relatées dans la presse à Joinville, Saint-Maurice, mais également, fait plus rare, aux Buttes Chaumont¹¹³⁰.

¹¹²⁸ « Monsieur Berthod chez Pathé-Natan », *La Cinématographie Française*, n°636, 10 janvier 1931, p.10.

¹¹²⁹ « Le Ministre des Beaux-Arts visite les studios Paramount de Joinville », *La Cinématographie Française*, n°624, 18 octobre 1930, p.28.

¹¹³⁰ « Des parlementaires visitent les studios GFFA », *Ciné-Journal*, n°1165, 1^{er} janvier 1932, p.5.

Si les directeurs de studios espèrent intéresser les politiques au fonctionnement de la production et les inciter à défendre les intérêts de l'industrie cinématographique au sein du Parlement, les dirigeants français s'appuient également sur les studios pour mettre en valeur le dynamisme technologique et commercial de nos industries aux yeux des diplomates étrangers. Durant les années 1930-1932, les studios de Joinville et Saint-Maurice semblent en effet être une étape obligée de toute visite officielle dans la Capitale des représentants de l'étranger ou des colonies. Les Ambassadeurs d'Italie et d'Argentine, les Consuls de Chine et d'Égypte, le Résident Général du Maroc, le Maire de Tunis, le fils du roi d'Éthiopie ou le prince héritier du Maroc (alors âgé de quatre ans), toutes ces personnalités se rendent dans les studios Paramount et Pathé, entre juin 1930 et août 1932¹¹³¹. Le but de ces visites semble davantage diplomatique qu'économique. Il ne s'agit pas directement de vendre une technologie ou des films, mais d'honorer une Nation amie en recevant ses représentants dans ce que l'on considère alors comme l'un des fleurons de l'industrie française en termes d'innovation technique et de rayonnement culturel. Ces visites contribuent également à faire connaître la production française, mais il ne semble pas que ce soit leur objectif premier qui reste plus politique. Elles sont d'ailleurs toujours organisées à l'initiative des représentants politiques français, qui accompagnent la délégation étrangère, et non des studios eux-mêmes.

Pour la diffusion du film français, d'autres réceptions sont organisées qui peuvent regrouper des représentants de la presse étrangère, des ingénieurs ou des membres de chambres de commerce étrangers. Lors du déjeuner organisé chez Pathé pour une délégation de diplomates et industriels canadiens en août 1932, (à l'initiative de Robert Hurel, président de la Chambre de Commerce du Canada), le communiqué publié dans *La Cinématographie Française* met en avant l'objectif clairement commercial de l'initiative, au-delà de la mise en scène protocolaire de l'amitié franco-canadienne :

Au cours d'un cordial déjeuner, des toasts chaleureux ont été portés aux deux pays unis par tant de liens de l'histoire, de la langue et du cœur. Le cinéma n'a pas été oublié. Tout en effet milite pour la diffusion des films français dans ces terres lointaines, fille de notre sang qui a su garder avec tant de persévérant bonheur, en même temps que le souvenir de sa première patrie, le culte des traditions de notre pays.

¹¹³¹ Il ne s'agit pas d'une liste exhaustive, toutes les visites n'étant pas relatées dans la presse.

La journée s'est terminée par une visite complète des studios et tous les services organisés à Joinville par Pathé-Natan¹¹³².

Le compte-rendu de cette visite met bien en avant le subtil exercice d'équilibre entre les visées diplomatiques et commerciales que représentent ce genre de réceptions.

7.1.2 La recette pour accéder au studio : de la chance, une pointe d'audace et beaucoup de persévérance.

« J'ai ma combine » chante Georges Milton dans *Le roi des resquilleurs*, succès populaire de l'année 1930. Il semble bien que la formule pourrait être la devise des nombreux jeunes - et moins jeunes – qui, en ce début de décennie, voient dans le cinéma parlant un nouvel Eldorado et sont bien décidés à tenter leur chance aux portes des studios. Certains essaient d'y entrer au culot, d'autres de se faire recommander par une vague connaissance ou d'attendrir le gardien en patientant docilement pendant des heures dans sa loge. Ce qui est certain c'est qu'il ne suffit pas de se présenter à la porte d'un studio en déclarant vouloir « faire du cinéma » ou « rencontrer un metteur en scène », pour obtenir satisfaction. En l'absence de tout organisme de placement et de toute règle de recrutement, l'embauche se fait de la manière la plus inégalitaire et aléatoire qui soit.

• Absence de réglementation en matière d'embauche.

Malgré la relance de la production et les besoins importants en main-d'œuvre qui en découlent au début de la décennie, il n'est pas si facile d'entrer dans un studio de cinéma, à fortiori pour y chercher un emploi. Le passage rituel par la loge du concierge, généralement décrit comme peu avenant, est presque devenu un classique dans les souvenirs de techniciens ou les récits de visites de studios, publiés dans la presse. Ralph Lowell, journaliste pourtant invité à visiter les studios Paramount de Saint-Maurice ne fait pas exception à la règle :

¹¹³² « Le Canada chez Pathé-Natan », *La Cinématographie Française*, n°719, 13 août 1932, p.11.

*On n'y entre pas comme dans un moulin... la consigne est sévère. Une courte attente dans la petite loge, encombrée de boys, de solliciteurs inconnus et de patientes figurantes... un coup de téléphone... Une réponse « O.K. » et avec un large sourire, le cerbère de l'endroit me délivre ma « carte de circulation »... Et me voici dans les studios européens de « Paramount »...*¹¹³³

Si certains de ces « solliciteurs inconnus » parviennent à force de persévérance à venir à bout de la patience du gardien qui finit par les laisser entrer, ils semblent plutôt rares et le meilleur, pour ne pas dire l'unique moyen, d'entrer au studio est de connaître quelqu'un qui se trouve déjà dans la place. Bien que nous ne disposions d'aucune information ou témoignage concernant le recrutement des ouvriers, il est vraisemblable qu'il se fasse, comme pour les techniciens, par le bouche à oreille. Le cas de Marcel Lathière, apprenant par son camarade de classe qu'une place de groom vient de se libérer au studio Pathé de la rue Francœur, est assez symptomatique de la façon dont les choses peuvent se passer alors, a fortiori concernant les emplois peu ou pas qualifiés. En l'absence de syndicats organisés et de bureaux de placement spécialisés pour régler et organiser l'accès aux studios, c'est véritablement le règne de la débrouillardise, tout au moins durant la première moitié de la décennie. En janvier 1934, l'association des anciens élèves de l'école de la rue de Vaugirard tente de rationaliser l'embauche des opérateurs et fait savoir par voie de presse aux directeurs d'entreprises cinématographiques, « qu'elle a fondé un service de placement afin de leur procurer, dans le plus bref délai, le concours de jeunes gens ayant achevé toutes leurs études théoriques et pratiques, et à qui leurs connaissances permettent une prompt adaptation à tous les emplois du studio, de l'usine ou du laboratoire »¹¹³⁴. S'il est difficile de connaître l'impact d'une telle initiative, on constate qu'elle reste totalement isolée et il faut attendre l'année 1935 pour que les syndicats commencent à s'emparer du problème et tentent de régler - un peu - l'accès au studio, pour le rendre plus efficace et plus juste. En attendant, chacun doit trouver sa propre stratégie en fonction de ses moyens financiers, de son niveau de qualification et de son réseau de connaissances. Les techniciens les plus fortunés passent parfois une annonce dans la presse pour signaler leur disponibilité, comme l'opérateur Otto Kanturek en janvier 1930, mais cela reste exceptionnel¹¹³⁵. On trouve, de façon tout aussi rare, des annonces de maisons de production à la recherche de techniciens et les Etablissements Braunberger-

¹¹³³ Ralph Lowell, « En flânant dans Paramount-City », *Cinémagazine*, n°1, janvier 1931, p.20.

¹¹³⁴ « Où trouver des collaborateurs jeunes et capables », *La Cinématographie Française*, n°793, 13 janvier 1934, p.23.

¹¹³⁵ « Informations corporatives », *La Cinématographie Française*, 585, 18 janvier 1930, p.41.

Richebé publie même une annonce dans *La Cinématographie Française* pour recruter des artistes et figurants pour son nouveau programme de films sonores :

Le service artistique va recevoir à partir du 25 août courant, les nombreux artistes et figurants dont il va avoir besoin. A cet effet, il examinera de dix heures à midi, 49-50 quai du point du jour au studio de Billancourt, toutes les candidatures des artistes qui devront se présenter munis de leur adresse, photographie et renseignements sur leur carrière (théâtre, musique, danse, sport, etc...)¹¹³⁶.

Mais ces modalités de recrutement restent rares et les récits de techniciens révèlent surtout la nécessité d'être recommandé par un professionnel pour pouvoir franchir les grilles d'un studio.

•L'importance des recommandations.

Max Douy, en quête d'un emploi, se rend au studio Francœur avec une lettre de son professeur de dessin qui avait connu Eugène Carré, le décorateur de chez Pathé, pendant la guerre. Ce dernier n'ayant pas de poste à lui proposer, le recommande à son tour à Jacques Colombier, chef du service décoration des studios de Joinville et c'est muni de ce petit billet rédigé à la hâte sur un morceau de papier que le jeune Douy se présente et se fait engager dans les studios de l'avenue Gallieni¹¹³⁷. Alain Douarinou présente lui le précieux télégramme que l'opérateur Nicolas Hayer lui a fait parvenir, quelques semaines, après leur rencontre fortuite dans les rues de Paris : « Rendez-vous lundi à 8 heures aux studios Pathé à Joinville – rémunération 700 frs par semaine – Nicolas »¹¹³⁸. Quant au jeune Henri Alekan, c'est une simple carte de visite d'un critique de *L'Intransigeant* qui lui sert de laissez-passer pour entrer dans divers studios. Son récit met parfaitement en évidence la différence de traitement accordé à un « inconnu-anonyme » et à un « inconnu-recommandé » :

Mes efforts entêtés pour franchir les portes des studios finirent par porter leurs fruits. Je fus reçu un jour par un critique de cinéma, Pierre Ramelot, qui tenait une rubrique au journal L'intransigeant. « Visiter un studio, jeune homme, rien de plus facile. Voici ma carte, tout le monde me connaît ».

Les brèves minutes qu'il m'accorda devaient se révéler extrêmement précieuses.

Sa carte était un véritable « Sésame, ouvre-toi ».

¹¹³⁶ « Bientôt, travail en sonore à Billancourt », *La Cinématographie Française*, n°616, 23 août 1930, p.11.

¹¹³⁷ Max et Jacques Douy, *Op.Cit.*, p.328. La lettre de recommandation de son professeur de dessin ainsi que le billet d'Eugène Carré sont tous les deux reproduits pour illustrer le texte intitulé : « Max Douy raconte ses débuts », preuve de leur importance aux yeux de l'auteur.

¹¹³⁸ Alain Douarinou, *Op.Cit.*, p.17.

Dès le lendemain, j'entrepris la tournée des maisons de production et des studios : régisseurs, producteurs, administrateurs renfrognés et secrétaires revêches me gratifiaient d'un large sourire à la seule vue du petit carton. [...] Le jeu consistait à récupérer mon fabuleux passe-partout à la fin de chaque entretien, à l'insu de mon interlocuteur¹¹³⁹.

Pour certaines personnes plus favorisées ayant, par leur naissance, fréquenté les milieux littéraires ou artistiques, pas besoin de carte de visite. Un mot glissé à un producteur ou un réalisateur connu fera l'affaire. La jeune Denise Piazza - fille d'un éditeur reconnu, qui fréquente Tristan Bernard et son fils Raymond, le groupe des surréalistes ou les jeunes réalisateur Henri Chomette et René Clair - se voit presque supplier par ses amis, Lily Jumel, régisseuse des studios Tobis en tête, de venir travailler avec eux rue du Mont, en 1929. Consciencieuse, elle demande un délai pour acquérir un minimum de connaissance en matière de cinéma, sans douter un seul instant que l'engagement qu'on lui propose peut attendre quelques mois : « Avant d'accepter une proposition qui me tombait du ciel, je demandais un délai qui me permît d'acquérir très vite un minimum de connaissances techniques »¹¹⁴⁰. Après un bref stage d'une semaine dans les laboratoires de montage de la société Eclair (sous un faux nom), la future monteuse estime qu'il lui faut « faire un stage sur un plateau pour voir comment se [tourne] un film ». Rien de plus facile, l'acteur Pierre Batcheff, qu'elle vient de rencontrer, parle d'elle à Marcel L'Herbier, qui s'apprête à tourner *Nuit de Prince* à Billancourt, et lui propose aussitôt le « seul poste [qui] restait disponible », celui d'attachée de presse. Conscients tous les deux que la jeune femme n'est pas en mesure d'assurer le lancement publicitaire du film, le réalisateur l'engage malgré tout, « pour faire plaisir à Pierre Batcheff ». Après cette première expérience aux côtés de Marcel L'Herbier, elle intègre la société Tobis où elle retrouve ses amis René Clair, Henri Chomette et Lily Jumel. Les débuts de Jacques Becker, qui fréquente depuis l'enfance la famille Renoir à Marlotte, se révèlent encore plus faciles. S'ennuyant dans l'entreprise paternelle il décide de quitter son poste :

Je profitai des vacances de mon père pour annoncer au directeur de la maison que je donnais ma démission. Il était onze heures du matin. A midi, je rencontre Renoir [...] qui terminait avenue Matignon la dernière prise de vue de La Chienne. En prenant un verre, je lui demande s'il n'accepterait pas que je

¹¹³⁹ Henri Alekan, *Op.Cit.*, p.12.

¹¹⁴⁰ Denise Tual, *Op.Cit.*, p.55.

*travaille avec lui. Sans hésiter, il est d'accord [...]. En une heure, j'avais une nouvelle situation*¹¹⁴¹.

On voit bien qu'au studio plus qu'ailleurs, le poids des relations est déterminant.

Il ne suffit pourtant pas toujours d'avoir franchi une fois les portes d'un studio et d'avoir eu une première expérience professionnelle pour être définitivement introduit dans le milieu. L'importance des recommandations peut jouer pendant plusieurs années, le temps que le technicien habile se bâtit sa propre réputation. Edmond T. Gréville, qui a déjà été journaliste à *L'intransigeant*, assistant de Ewald André Dupont à Londres, puis acteur pour René Clair dans *Sous les toits de Paris*, se retrouve non seulement sans engagement, mais sans accès aux studios et prêt à renoncer au cinéma : « la mafia qui veillait aux portes des studios me barrait impitoyablement. Le découragement m'assailait. J'étais assez côté comme journaliste, plutôt apprécié comme assistant ; j'avais publié deux livres et réalisé plusieurs documentaires réussis : cependant, j'étais incapable de « percer », et surtout de nourrir ma femme ! »¹¹⁴². On retrouve cette notion de « mafia des studios » dans les propos d'Alain Douarinou, qui semble davantage faire référence à des pratiques assez classiques de favoritisme au sein de réseaux de connaissances et d'amitié qu'à un système organisé destiné à barrer l'accès aux nouveaux venus. Après plusieurs expériences comme assistant de Nicolas Hayer, Alain Douarinou se retrouve sans engagement et fait – pour la première fois en ce qui le concerne – l'expérience de l'exclusion du cercle fermé des techniciens de cinéma :

*J'ai eu beau me présenter dans les trois studios où j'avais travaillé, à Joinville, aux Buttes Chaumont ou à Billancourt, là où les concierges me connaissaient, je me heurtais partout à l'opposition des petites maffias [sic] qui défendaient farouchement leurs prérogatives locales. Quant à pénétrer à Saint-Maurice dans les studios Paramount ou à Epinay chez Tobis, il n'en était pas question. C'était chasse gardée pour certains privilégiés*¹¹⁴³.

Car si le système des recommandations permet à un individu totalement inexpérimenté d'entrer au studio – comme ce fut le cas pour Alain Douarinou recommandé par Nicolas Hayer – il peut aussi précipiter son exclusion, le débutant n'étant jamais à l'abri d'un concurrent appuyé par quelqu'un de plus influent. C'est ainsi que Douarinou, après avoir

¹¹⁴¹ Entretien de Jacques Becker avec Jean Palaiseul, *Noir et Blanc*, novembre 1947, cité par Claude Naumann, *Jacques Becker*, Paris, édition Bibliothèque du film / Durante, collection Ciné-regard, 2001, p.17.

¹¹⁴² Edmond T. Gréville, *Op.Cit.*, pp.90-91.

¹¹⁴³ Alain Douarinou, *Op.Cit.*, p.23.

fait équipe à plusieurs reprises avec le chef opérateur Willy Faktorovitch qui semble l'apprécier, se fait ravir « sa place », par un autre débutant :

Pendant ce séjour à Marseille, Willy avait été contacté par un certain Marcel Pagnol, pour assurer les prises de vues d'un prochain film. [...] La catastrophe fut qu'il eut un protégé, un nommé Ledru, qu'il entendait bien caser dans l'équipe à ma place. Je suis donc resté sur le carreau¹¹⁴⁴.

Même durant cet « âge d'or » des studios, les places restent chères et les aspirants réalisateurs ou opérateurs sont nombreux. En l'absence d'écoles et de diplômes, d'office paritaire de placement ou de fichiers organisés par les studios eux-mêmes, il faut s'armer de patience et être particulièrement déterminé pour entrer comme assistant ou apprenti dans un studio. Mais la persévérance ne fait pas tout et – à moins d'être né dans un milieu artistique et culturel - c'est bien souvent le hasard des rencontres qui fait toute la différence.

7.2 Précarité et faiblesse des rémunérations.

« Le 11 juillet 1930, fin de l'année scolaire et, pour moi, fin des études. Je dois travailler, c'est la « crise ». Mon professeur de dessin [...] pensait que je trouverais du travail car le cinéma parlant n'était pas en crise - au contraire : « film parlant français », c'était écrit sur les affiches ! »¹¹⁴⁵. Sans qualification particulière et en quête de travail, le jeune Max Douy tente sa chance en premier lieu, dans le cinéma. Dès 1930, et plus encore à partir de la fin de l'année 1931 (lorsque la crise économique gagne véritablement l'hexagone, jusque là relativement épargné), le cinéma est perçu comme un monde à part, un îlot de prospérité et de travail facile dans un contexte économique globalement difficile. L'image véhiculée dans la presse populaire de jeunes actrices, hier totalement inconnues, menant grand train, passant leurs vacances sur la côte ou aux sports d'hiver et travaillant dans la joie et la facilité, alimente largement cette image du studio comme un eldorado. Pourtant, une fois franchies les portes du studio, la réalité est parfois amère. Précarité de l'emploi, faiblesse des rémunérations et chômage chronique font également partie du tableau de cet âge d'or des studios et l'expression générique de « travailleurs des studios » cache en réalité une grande variété de situations, des plus enviables aux plus délicates.

¹¹⁴⁴ Idem.

¹¹⁴⁵ Max et Jacques Douy, *Op.Cit.*, p.328.

7.2.1 Une grande diversité de statuts.

Au travers des contrats de techniciens conservés dans les archives de production ou archives personnelles, les divers rapports établis au milieu de la décennie sur l'état de l'industrie cinématographique (rapport Petsche et de Carmoy notamment) et les revendications syndicales formulées à partir des années 1934-1935, on peut dresser un tableau à peu près complet des différents cas de figure et des situations variées des travailleurs des studios.

- **Contrats et durée d'engagement divers.**

Que l'on soit machino ou administrateur de production, habilleuse ou acteur, reconnu ou débutant, on ne possède bien évidemment pas le même statut au sein des studios, pas le même type de contrat non plus.

Les ouvriers représentent, comme d'habitude, la catégorie professionnelle pour laquelle nous avons le moins d'information. Les documents les plus riches en la matière sont les fiches du personnel de la société Pathé et les quelques fiches individuelles trouvées dans les fonds municipaux de chômage. Il en ressort qu'avant la signature de la première convention collective de juin 1936, tous les ouvriers étaient rémunérés à l'heure, ce qui ne signifie pas nécessairement qu'ils ne travaillaient dans les studios que de manière ponctuelle. Ces archives étant très incomplètes, il est difficile de savoir si la durée de l'engagement était spécifiée sur les contrats d'embauche. La mise en place d'un préavis en cas de licenciement faisant partie des avancées obtenues par la convention collective de juin 1936, il est probable qu'avant cette date les ouvriers pouvaient être débauchés sur jour au lendemain. Etant rémunérés à l'heure, le paiement se faisait normalement chaque soir. Les nombreux peintres, machinistes et électriciens des studios devaient probablement enregistrer chaque jour leurs heures de travail, comme l'indique d'ailleurs la présence d'un employé préposé au pointage, à l'entrée des studios Pathé¹¹⁴⁶.

¹¹⁴⁶ Archives de la fondation JSP, Fiches du personnel, fiche de Fernand Roche engagé le 1^{er} décembre 1931 en qualité de « Pointeau ».

Les employés, dont la charge de travail est moins soumise aux fluctuations de la production, bénéficient généralement de contrats plus longs, en tous cas, certains sont payés au mois. C'est le cas par exemple de Catherine Roche, (secrétaire sténo-dactylo) et de son mari Fernand Roche (pointeau) rémunérés respectivement 500 frs et 1 000 frs par mois (on notera au passage la différence de salaire considérable entre les deux, bien que leurs emplois appartiennent à peu de choses près à la même catégorie)¹¹⁴⁷. Marcel Lathière, d'abord embauché à la semaine, bénéficie d'une promotion au bout de deux ans dans la maison Pathé en se voyant offrir un contrat mensuel et semble considérer cette évolution comme un traitement de faveur, laissant sous-entendre que même les employés dont l'activité n'est pas soumise aux variations de la production, pouvaient rester longtemps sous contrat hebdomadaire¹¹⁴⁸. Dans les documents de comptabilité des studios de Joinville entre novembre 1929 et juillet 1930, seuls les salaires des chefs de quelques services (service décoration, stock de meubles, stock de costumes) apparaissent sous forme d'appointments fixes, chaque mois, tandis que le coût de la main-d'œuvre affectée à la construction des décors, l'entretien des plateaux, des véhicules ou du matériel électrique varie chaque mois, ce qui confirme qu'une minorité d'ouvriers et employés sont payés le même salaire, chaque mois tout au long de l'année¹¹⁴⁹. Le coût de la main-d'œuvre affectée à la construction des décors par exemple (le document ne donne pas de détails sur les catégories d'ouvriers concernées) est multiplié par presque quatre entre les mois de février et juillet 1930¹¹⁵⁰. La courbe en dents de scie du coût global de la main-d'œuvre pour la construction des décors, suit les soubresauts de la production.

Concernant les techniciens et les acteurs, la grande majorité d'entre eux ne bénéficient que de contrats de courte durée n'excédant pas un ou deux mois. Ils sont généralement engagés dans le cadre d'une production précise et peuvent être payés au forfait, à la semaine ou au cachet. Les archives sont beaucoup plus riches en contrats d'acteurs et de techniciens et mettent en évidence d'importantes variations en fonction des métiers mais également de la notoriété des signataires. Les techniciens les plus réputés, tout comme les acteurs, se voient attribuer un forfait global pour la réalisation du film, le contrat précisant la date de début et la durée de l'engagement. Pour le film *Dainah la métisse* de Jean Grémillon, le contrat de Charles Vanel indique, « il vous sera alloué une somme forfaitaire de 50 000 frs représentant votre travail pendant un mois », avant de préciser plus loin : « le

¹¹⁴⁷ Archives de la fondation JSP, Fiches du personnel.

¹¹⁴⁸ Marcel Lathière *Op.Cit.*, p.165.

¹¹⁴⁹ Archives de la Fondation JSP, dossier Cinéromans.

¹¹⁵⁰ En février 1930 ce coût s'élève à 34 448 frs tandis qu'en juillet 1930 il se monte à 121 936 frs.

présent engagement est conclu pour une durée approximative d'un mois, à compter du 21 mars 1931 »¹¹⁵¹. Pour certains techniciens, comme les décorateurs, le contrat peut être plus précis sur la nature des travaux exigés. Pour le film de Marc Allégret, *Lac aux Dames*, Lazare Meerson est engagé au départ pour réaliser les maquettes des décors (une quinzaine), les plans détaillés avec les cotes pour la construction et doit également donner des conseils sur le choix du mobilier et des accessoires, mais il n'est pas chargé de superviser la construction des décors. Lorsqu'il signe son engagement, le 27 juin 1933, le choix du studio dans lequel le film doit être tourné n'a pas encore été fait. Le contrat indique donc qu'il devra se contenter de fournir tous les éléments nécessaires à la direction des studios choisis, pour que le service décoration puisse procéder à la réalisation effective des maquettes. Pour superviser ce travail, Lazare Meerson doit désigner un assistant (il choisira Alexandre Trauner), engagé et rémunéré par lui :

*En échange [du forfait de 24 000 frs] vous vous engagez [...] : A mettre à notre disposition exclusive un assistant-décorateur recommandé par vous et qui aura, pendant toute la durée des prises de vues en studio, l'entière responsabilité de l'exécution de ces décors dans les conditions et aux dates voulues, ceci bien entendu sous votre contrôle et votre propre responsabilité étant engagée*¹¹⁵².

Le film est finalement tourné dans les studios Tobis, dont Lazare Meerson est le responsable du service décoration, Alexandre Trauner occupant les fonctions classiques de l'assistant-décorateur, sans avoir la responsabilité exclusive de la construction des décors comme initialement prévu. Ces précisions sont importantes et peuvent expliquer que la rémunération forfaitaire du technicien varie d'un film sur l'autre. Moins d'un an après *Lac aux Dames*, Lazare Meerson signe un nouvel engagement pour un film de Marc Allégret, *L'hôtel du Libre échange*. Le forfait alloué n'est cette fois que de 12 000 frs, mais le contrat précise que la rémunération de l'assistant que choisira Lazare Meerson, sera prise en partie en charge par la production, à hauteur de 800 frs par semaine¹¹⁵³. Quant on sait qu'un assistant-décorateur est alors payé entre 1 000 et 1 200 frs par semaine, on voit bien que la part de rémunération de l'assistant prise sur le forfait du chef décorateur reste relativement faible. Le nombre et la complexité des décors peuvent également modifier le montant du forfait. Les contrats payés au forfait sont généralement réservés aux réalisateurs, chef décorateur et aux premiers rôles du film. Les chefs opérateurs ou les ingénieurs du son, même réputés sont rémunérés à la semaine comme la grande majorité

¹¹⁵¹ Archives de la BNF, fonds Charles Vane, 4° COL – 56 / 6, contrat GFFA du 5 mars 1931.

¹¹⁵² Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lazare Meerson, 29 B 1 (archives de production – archives personnelles) contrat pour le film *Lac au Dames* du 27 juin 1933.

¹¹⁵³ Idem, contrat pour le film *L'hôtel du libre échange* du 5 mars 1934.

des techniciens. Les contrats hebdomadaires sont en effet de loin les plus fréquents, avec des salaires pouvant aller de 300 frs environs pour une « secrétaire de production » à quatre ou cinq mille francs pour un chef opérateur réputé au début des années 1930, les jours supplémentaires étant généralement payés au prorata. Ces engagements « au film » pour les techniciens et acteurs peuvent parfois être assortis de clauses particulières notamment concernant la fourniture des costumes pour les comédiens ou la mise à disposition de leur propre matériel de prise de vues pour les opérateurs. Pour *La femme invisible*, l'actrice principale Suzanne Christy touche un cachet de 4 000 frs plus 3 000 frs de « dédommagement pour les frais de toilette du film »¹¹⁵⁴, quant à Mady Berry, son contrat précise que deux robes et un chapeau seront fournis par la production et deux robes par l'actrice elle-même¹¹⁵⁵.

Il existe enfin une dernière catégorie, celle des acteurs, employés et techniciens bénéficiant de contrats annuels. Bien que la presse corporative annonce régulièrement que tel acteur, tel réalisateur ou tel chef opérateur vient d'être engagé pour 2, 3 voire 5 ans par telle grande maison de production, il est très rare de trouver dans les archives des contrats d'engagement à l'année. Les employés concernés sont le personnel de direction des studios et les principaux chefs de services ainsi que quelques acteurs, réalisateurs, compositeurs et scénaristes réputés. Le 15 mars 1930, *La Cinématographie Française* indique par exemple que le groupe Pathé-Natan vient d'engager cinq « compositeurs célèbres dans le monde entier » : Oscar Strauss, Ralph Erwin, Hugo Hirsch, Ralph Benatzky et Walter Kollo. L'article précise que « ces compositeurs sont sous contrat jusqu'en 1932 et [qu']ils ne pourront travailler pour d'autres firmes qu'avec l'autorisation de Pathé-Natan »¹¹⁵⁶. Seules les principales maisons de production déclarent avoir des artistes et réalisateurs sous contrat annuel, attachés à leurs studios. Il semble qu'ils étaient particulièrement nombreux chez Paramount (une dizaine de scénaristes, autant de réalisateurs et une trentaine d'acteurs au moins), et Pathé (huit réalisateurs et une vingtaine de vedettes annoncés en 1930¹¹⁵⁷), mais les studios Braunberger-Richebé de Billancourt indiquent également avoir 9 acteurs sous contrat en juin 1931¹¹⁵⁸ tout comme les Etablissements Jacques Haïk qui arborent

¹¹⁵⁴ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Albatros, 204 B 20, archives du film *La femme invisible*, contrat du 22 mars 1933.

¹¹⁵⁵ Idem.

¹¹⁵⁶ « Pathé-Natan a engagé pour deux ans les célèbres compositeurs Oscar Strauss, Ralph Erwin, Hugo Hirsch, Ralph Benatzky et Walter Kollo », *La Cinématographie Française*, n°593, 15 mars 1930, p.7.

¹¹⁵⁷ Publicité sur huit pages donnant une liste présentée comme non exhaustive de vedettes et réalisateurs Pathé-Natan, *La Cinématographie Française*, n°594, 22 mars 1930.

¹¹⁵⁸ « Les artistes sous contrat » (dans le cadre d'un dossier complet sur les Etablissements Braunberger-Richebé), *La Cinématographie Française*, n°658, 13 juin 1931, p.19.

fièrement 17 « artistes aimés et connus du public » sous contrat en septembre 1930¹¹⁵⁹. Mis à part les réalisateurs, les techniciens sous contrat apparaissent rarement dans les publicités destinées au grand public (sauf chez Tobis où Lazare Meerson, Hermann Storr et William Most sont souvent mis en avant). Il semble pourtant que tous les studios (à l'exception des micros-structures comme les studios Taponier ou les studios de Vézelay) disposaient au moins d'un chef décorateur, d'un ingénieur du son, d'un chef opérateur et d'un régisseur sous contrat¹¹⁶⁰. En l'absence de document d'archive précis, il est difficile de savoir quelle était la nature exacte de ces contrats et quels étaient les engagements pris par les deux parties. Le contrat signé par Charles Vanel avec la société Pathé en mars 1932, pour une durée de un an renouvelable, paraît particulièrement avantageux pour l'acteur. Pour un montant total de 200 000 frs, Pathé s'assure l'exclusivité sur son nom et lui demande en échange de tourner dans deux films produits par la société. L'acteur doit toucher un cachet de 30 000 frs pour chaque film réalisé (en plus de ses appointements) et le contrat précise que « cette somme [lui] sera versée dans tous les cas, même si les deux films n'étaient pas exécutés »¹¹⁶¹. De fait, il tourne neuf films pour Pathé-Natan durant les années 1930 et 1931 mais un seul pour la période 1932-1935 (*Les Misérables* de Raymond Bernard). Par ailleurs, cet engagement chez Pathé ne lui interdit pas totalement de collaborer à d'autres productions, sous réserve d'autorisation de la part de la direction, sachant que la moitié du cachet touché par l'acteur doit être versé à la société Pathé. La notoriété de Charles Vanel au début des années 1930 explique certainement la nature très avantageuse de ce contrat. René Saint-Cyr, alors jeune débutante, se voit toutefois proposer un contrat à peu près similaire dont les appointements annuels se montent à 100 000 frs, plus 20 000 frs de cachet par film tourné¹¹⁶². Certains techniciens engagés à l'année peuvent toucher des appointements à peu près équivalents à ceux des vedettes, mais pour une charge de travail qui n'est pas comparable. Les appointements mensuels de Lazare Meerson, en tant que chef décorateur des studios Tobis, varient entre 10 500 frs et 14 000 frs par mois dans les années 1932-1935¹¹⁶³, mais ses tâches et ses responsabilités sont multiples comme le précise son contrat du 2 décembre 1930 :

¹¹⁵⁹ Publicité pour les Etablissements Jacques Haïk, *La Cinématographie Française*, n°621, 27 septembre 1930.

¹¹⁶⁰ Les informations les plus précises à ce sujet pour les petits studios, se trouvent dans les annuaires de la cinématographie.

¹¹⁶¹ Archives de la BNF, département, fonds Charles Vanel, 4° COL – 56 / 6, contrat d'engagement annuel chez Pathé-Cinéma daté du 1^{er} mars 1932.

¹¹⁶² Archives de la BNF, fonds Renée Saint-Cyr 4° COL – 103 / 1, contrat du 6 octobre 1932.

¹¹⁶³ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lazare Meerson, 28 B 7 Correspondance 1934-1937, courrier du 6 décembre 1935 récapitulant la situation financière de Meerson depuis 1932.

Vos fonctions seront celles de chef décorateur et comprendront, notamment, la création des maquettes de décors, tant pour les films de notre production que pour les films tournés par les clients de nos studios, la direction et la surveillance des ateliers de dessin, la direction et la surveillance de tous travaux de menuiserie, peinture, staffage, construction et enlèvement des décors, et d'une façon plus générale, tout ce qui concerne la création et l'exécution des travaux de décoration à effectuer dans nos studios, le tout, conformément aux instructions que vous recevrez de nous ou, à notre défaut, du directeur de la production ou de la direction des studios¹¹⁶⁴.

Durant ses six années à la tête du service décoration des studios de la rue du Mont¹¹⁶⁵, il signe les décors de trois à neuf films par an, produits par la Tobis, et supervise la construction de tous les décors des films tournés dans ces studios, soit environ une quinzaine de films par an entre 1930 et 1934¹¹⁶⁶, sans compter les innombrables courts-métrages. Tout comme pour les acteurs, les décorateurs sous contrat à l'année, peuvent, malgré tout, signer quelques engagements avec d'autres maisons de production et être amenés à tourner ailleurs lorsque l'activité de leur propre studio se ralentit. Lazare Meerson réalise les décors de treize films tournés en dehors des studios Tobis entre 1930 et 1935. Jean D'Eaubonne, chef du service décoration des studios Jacques Haïk de Courbevoie, signe quant à lui les décors de quatre films tournés dans les studios Eclair d'Épinay-sur-Seine et Braunberger-Richebé de Billancourt, en plus des quinze films tournés à Courbevoie, durant la période 1929-1934¹¹⁶⁷.

• Les contrats annuels, mythe ou réalité ?

L'histoire du cinéma français, toujours prompte à établir des passerelles entre Joinville et Hollywood, a bien souvent dépeint la période 1930-1934 comme la mise en œuvre

¹¹⁶⁴ Idem, fonds Lazare Meerson, 29 B 1, archives de production – archives personnelles, contrat daté du 2 décembre 1930.

¹¹⁶⁵ Son contrat dure du mois d'avril 1929 jusqu'au mois d'octobre 1935. Idem, fonds Lazare Meerson, 24 B 1, archives personnelles. Attestation de services émise par M. Tuffal, administrateur délégué de la Société Anonyme Films Sonores Tobis, datée du 29 janvier 1937.

¹¹⁶⁶ En 1935, seuls trois longs-métrages sont tournés dans les studios Tobis : *Les mystères de Paris* de Félix Gandéra, *Michel Strogoff* de Jacques de Baroncelli et Richard Eichberg et bien sûr *La Kermesse héroïque* de Jacques Feyder qui marque en beauté la fin de la collaboration de Lazare Meerson avec la société Tobis.

¹¹⁶⁷ Les films tournés chez Eclair sont : *Mademoiselle Josette ma femme* et *La femme idéale* d'André Berthomieu, *L'Ami Fritz* de Jacques de Baroncelli, (1933), *La reine de Biarritz* de Jean Toulout (1934) et ceux tournés à Billancourt : *L'Aristo de et Le petit Jacques* (1934). Il réalise en outre les décors de *La douceur d'aimer* (1930) et *Azaïs* (1931) de René Hervil aux Buttes Chaumont et *La ronde des heures* d'Alexandre Ryder (1930) tourné en partie à Billancourt, mais ces trois derniers films sont des productions Jacques Haïk tournées pendant la reconstruction de ses studios de Courbevoie qui avaient brûlé en février 1930.

éphémère d'un *studio system* à la française, dans lequel Gaumont, Pathé, Paramount ou Tobis auraient engagé tous leurs artistes et techniciens à l'année. Non seulement il n'en est rien, une majorité de techniciens ne bénéficiant que de contrats courts, comme je l'ai indiqué, mais il convient, au-delà des formules assez vagues des communiqués de presse, de s'interroger sur la réalité du phénomène. En d'autres termes, être estampillé « vedette Pathé-Natan » signifie-t-il automatiquement que l'on bénéficie d'un contrat annuel et les détenteurs de contrats à l'année sont-ils réellement assurés d'une stabilité d'emploi ?

Certes, il ne fait aucun doute que de nombreux techniciens, réalisateurs et acteurs ont bénéficié, durant les premières années du parlant, de contrats avantageux et d'un statut privilégié qui les mettaient, en théorie, à l'abri des difficultés financières et leur assuraient une continuité d'emploi. Mais leur proportion est peut-être plus réduite qu'il n'y paraît à première vue. Les annonces publicitaires affichant un nombre, parfois impressionnant, de vedettes présentées implicitement comme étant sous contrat avec la firme, sont souvent abusives et parmi elles, certaines ne sont en réalité engagées que pour une seule production. J'ai déjà évoqué le cas de Marcel L'Herbier, présenté dans les publicités comme faisant partie des « réalisateurs Pathé-Natan » pour son premier film parlant *L'enfant de l'amour*, alors qu'il n'a signé aucun engagement avec cette société avec laquelle il ne travaillera de nouveau qu'en août 1934 (pour la réalisation de *L'aventurier*). Il ne s'agit pas d'un cas isolé et il est fréquent qu'un technicien, réalisateur ou comédien, travaille de manière préférentielle dans un studio, sans qu'aucun contrat de longue durée ne l'y engage. Raimu qui, entre 1932 et 1935, a tourné tous ses films¹¹⁶⁸ dans les studios Pathé-Natan, n'a en réalité signé aucun contrat d'exclusivité avec la firme¹¹⁶⁹. La fidélité des techniciens à un studio s'explique bien souvent par l'habitude et le poids des réseaux professionnels dans la recherche d'emploi, davantage que par l'existence d'un contrat de longue durée. Cette fidélité *de facto* à un studio, peut parfois être préjudiciable, laissant à penser, à tort, que tel technicien ou artiste bénéficie d'un contrat de longue durée avec une maison de production, alors qu'il n'en est rien. Robert Arnoux, qui vient de tourner coup sur coup trois films pour la Paramount de Saint-Maurice se plaint dans *Pour Vous* de la méprise des professionnels sur son statut :

Quelqu'un qui voulait l'autre jour m'engager me disait : vous seriez mon interprète rêvé ; c'est dommage tout de même que vous ne soyez pas libre ! Je

¹¹⁶⁸ Sur les huit films tournés, six sont des productions Pathé-Natan et deux (*J'ai une idée* et *Minuit place Pigalle*) sont produits par La Société Parisienne des Films Parlants de Roger Richebé et tournés dans les studios Pathé de la rue Francœur.

¹¹⁶⁹ André Rossel-Kirschen, *Pathé-Natan, la véritable histoire*, Périgueux, Pilote 24 édition, 2004, p.137.

*suis évidemment très flatté, ajoute Robert Arnoux, que l'on me prenne pour un engagé à l'année, mais cet excès de gentillesse que l'on me témoigne se retourne contre moi*¹¹⁷⁰.

Le décorateur Gaston Dumesnil, qui travaille dans les studios Paramount entre le 31 mars 1930 et le 3 novembre 1936, fait préciser sur sa fiche individuelle du fonds de chômage municipal d'Épinay : « par intermittence, suivant les besoins de la production ». Suivant les années, son salaire peut varier du simple au double, oscillant entre 30 805,85 frs pour 1934 et 69 040 frs pour 1931, sa meilleure année en termes d'activité¹¹⁷¹. Ces variations prouvent bien que même dans ces studios censés assurer une continuité d'embauche, tous les techniciens n'étaient pas engagés à l'année.

Certains techniciens, se voient parfois obligés de publier des démentis dans la presse afin d'éviter toute confusion et de perdre un possible engagement. On trouve ainsi dans la rubrique "information corporative" de *La cinématographie française* le communiqué suivant :

*L'opérateur européen bien connu Otto Kanturek, nous prie de bien vouloir contredire le bruit selon lequel il aurait conclu un contrat de longue durée avec la maison Pathé-Natan. Il est seulement engagé comme chef opérateur pour le film parlant de M. J. de Limur, Mon gosse de père, avec Adolphe Menjou [...]*¹¹⁷².

Les rares contrats annuels que j'ai pu consulter représentent par ailleurs des cas assez exceptionnels. Au début des années 1930, Charles Vanel est, comme je l'ai dit, au faite de sa gloire et Lazare Meerson est considéré comme l'un des plus grands décorateurs du cinéma français ; quant à Renée Saint-Cyr, lorsque Pathé lui propose un engagement à l'année, elle vient de tenir un des rôles-titres dans *Les deux orphelines* de Maurice Tourneur ce qui lui vaut l'épithète « d'étoile montante du cinéma français ». On imagine aisément que Jean Dubuis, ingénieur du son des studios Photosonor ou Philippe Gréau, régisseur des studios Apollo ne bénéficient pas de contrats aussi avantageux et que l'activité réduite des studios dans lesquels ils sont engagés les oblige probablement à trouver des contrats complémentaires pour subvenir à leurs besoins. C'est ainsi qu'en 1930, on retrouve les régisseurs Fernand Tannière et Maurice Isolery, pourtant sous contrat dans les studios

¹¹⁷⁰ "Studio et plein air", *Pour Vous*, 07 avril 1932, p.14.

¹¹⁷¹ Archives municipales d'Épinay-sur-Seine, dossier société Eclair, fonds municipal de chômage, fiche de Gaston Dumesnil établie le 19 octobre 1939.

¹¹⁷² *La cinématographie française*, 18 janvier 1930, p.41.

Jacques Haïk de Coubevoie¹¹⁷³, faisant de la figuration pour Pathé dans les studios de Joinville¹¹⁷⁴ !

Enfin, il ne faut pas perdre de vue le fait que les contrats non honorés ou rompus pour cause de difficultés financières de l'employeur sont alors monnaie courante. Marcel L'Herbier, dont les qualités artistiques et la réputation sont déjà bien établies lors du passage au parlant, traverse à partir de la fin de l'année 1931 une période de deux ans de chômage, alors même qu'il a signé un engagement avec la Société des films Osso pour la réalisation de trois films, deux seulement ayant été tournés¹¹⁷⁵. Relatant un entretien avec Adolphe Osso, L'Herbier constate amer : « sans argent, sans trésorerie, sans espoir actuel de financement, il devait renoncer à réaliser immédiatement l'accord signé »¹¹⁷⁶. La société des films Osso semble coutumière du fait. En septembre 1930, elle annonce dans la presse avoir engagé pour cinq ans le plus populaire des acteurs français : Albert Préjean, qui ne tournera finalement que deux films pour la société¹¹⁷⁷, tout en menant une carrière intense en tournant pour Pathé, Tobis ou Vandal et Delac. Edmond T. Gréville, qui signe un contrat de six mois chez Osso, doit vite déchanter. Après avoir perçu un premier salaire de façon régulière, il ne perçoit plus rien et ne tournera finalement aucun film pour cette société¹¹⁷⁸, ce qui ne l'empêche pas de figurer en bonne place parmi les metteurs en scène de la maison dans le *Livre d'Or Osso* de 1933, publié avant que la société ne dépose son bilan en février 1934¹¹⁷⁹. Face à la multiplication de ces pratiques, la section des « chefs cinéastes » du syndicat des Artisans français du film propose de mettre à disposition des techniciens une liste de producteurs n'ayant pas tenu leurs engagements vis-à-vis des techniciens embauchés et précise : « nous conseillons à nos membres de consulter cette liste et par la suite de traiter avec ces producteurs avec la plus grande prudence »¹¹⁸⁰. Être un « engagé à l'année » selon la formule de Robert Arnoux, ne signifie pas nécessairement avoir un avenir tout tracé et une situation financière assurée. Certains techniciens préfèrent même y renoncer, comme Jean Tarride, dont la presse signale en mai 1931 que bien qu'étant

¹¹⁷³ « Etablissements Jacques Haïk », *La Cinématographie Française*, n°634, 27 décembre 1930, p.91.

¹¹⁷⁴ Fernand Tannière dans *L'Arlésienne* de Jacques de Baroncelli et Maurice Isolery dans *Chiqué* de Pierre Colombier.

¹¹⁷⁵ Il s'agit des deux adaptations des romans de Gaston Leroux *Le mystère de la chambre jaune* et *Le parfum de la dame en noir*, le troisième film prévu étant *La comédie du bonheur*, que L'Herbier ne tournera qu'en 1940, coproduit par Discina et la Scalera Film de Rome.

¹¹⁷⁶ Marcel L'Herbier, *Op.Cit.*, p.203.

¹¹⁷⁷ *Un soir de raffle* (1931) et *Un fils d'Amérique* (1932), tous deux réalisés par Carmine Gallone.

¹¹⁷⁸ Edmond T. Gréville, *Op.Cit.*, p.112.

¹¹⁷⁹ Archives Nationales, fonds F60, secrétariat général du gouvernement et bureau du premier Ministre, AN F60 – 301. Courrier d'Adolphe Osso au Ministre des finances daté du 22 juin 1936 dans lequel il demande un échancier pour payer les arriérés d'impôts

¹¹⁸⁰ « Dans nos syndicats », *La Cinématographie Française*, n°851, 23 février 1935, supplément Technique et Matériel, p.XII.

« attaché aux établissement Braunberger-Richebé, en qualité de metteur en scène, [il] vient, d'accord avec cette firme, de reprendre sa liberté »¹¹⁸¹.

7.2.2 Activité intermittente et emplois précaires : lot commun des tous les travailleurs des studios.

Comme il a été indiqué dans le chapitre 4, l'activité des studios, même les plus importants, connaît d'importantes variations d'un mois ou d'une semaine sur l'autre et l'emploi des travailleurs s'en ressent inévitablement. Dès que l'activité des tournages diminue, les techniciens engagés au film se retrouvent plus nombreux sur le marché de l'emploi. Les peintres ou menuisiers, rémunérés à l'heure, peuvent même être licenciés avant la fin du tournage, dès que la construction des décors est terminée. Pour les ouvriers et employés embauchés à la semaine, ils peuvent quant à eux conserver leur emploi une à deux semaines en étant affecté à des tâches annexes (entretien du matériel, améliorations apportées aux dispositifs de tournage ou affectation à un service autre que celui de la production) mais si aucun nouveau film n'est mis rapidement en chantier, une partie du personnel est mise à pied pour quelques semaines, voire quelques mois. La crainte du licenciement est une menace constante qui pèse sur le quotidien de la majorité des travailleurs des studios. Marcel Lathière évoque, dans les années 1932-1934, cette angoisse diffuse qui planait dans les studios Pathé de la rue Francœur, les jours de paie :

*On se présentait pour toucher sa paie, soit en fin de semaine, pour ceux qui avaient ce régime, soit en fin de mois pour les mensuels. Dans les deux cas, le salarié se trouvait devant deux inconnues : ou bien on était maintenu, on ne vous remettait qu'une enveloppe et on repartait pour un tour, ou bien on était licencié, on recevait deux enveloppes, la première contenant la paie hebdomadaire ou mensuelle et la seconde, une semaine ou un mois d'indemnité accompagné du certificat de travail dûment légalisé par le commissaire de police du lieu de travail. Inutile de dire que c'est toujours avec angoisse qu'on allait chercher sa paie, surtout qu'il n'y avait guère d'emploi à espérer et aucune indemnité de quelque ordre que ce soit pour les sans-travail*¹¹⁸².

Les indemnités, en cas de licenciement, étant limitées à une semaine de salaire pour les ouvriers les plus chanceux, quelle que soit leur ancienneté dans l'entreprise, ils sont

¹¹⁸¹ « Démission », *La Cinématographie Française*, n°656, 30 mai 1931, p.43.

¹¹⁸² Marcel Lathière, *Op.Cit.*, p.188.

congrédiés parfois plusieurs fois par an ; ce que confirment les fiches du personnel de la société Pathé, sur lesquelles il existe une rubrique « compression », divisée en deux colonnes : « entrée » et « sortie » pour indiquer les dates de licenciement et d'embauche. André Salmon, électricien entré au studio de Joinville le 3 mai 1932, connaît une première période de chômage de trois semaines fin février 1933, puis de nouveau cinq semaines de chômage de fin février à début avril 1934, réembauché pour trois semaines, il quitte de nouveau les studios une semaine. A partir de janvier 1935 la cadence des « entrées » et « sorties » s'accélère et l'électricien connaît durant cette année quatre licenciements, allant de six jours à 7 semaines consécutives d'inactivité¹¹⁸³. Cette extrême flexibilité de la main-d'œuvre ouvrière des studios est confirmée par un témoignage d'une habilleuse des studios Pathé qui, interrogée sur sa situation en 1933, déclare à la journaliste de *L'image* : « Le métier est bon. Evidemment on ne travaille pas toujours. Quand on ne tourne pas on ne nous paye pas. Mais c'est rare ici. Aussi n'y a-t-il pas à se plaindre. Ça va »¹¹⁸⁴.

L'insécurité de l'emploi n'est pourtant pas l'apanage des seuls ouvriers. Les techniciens connaissent à la fin de chaque tournage l'angoisse du lendemain et se mettent généralement en quête d'une nouvelle production sur laquelle se faire embaucher, avant d'avoir quitté le studio. Car une fois son contrat expiré, même en connaissant le concierge et quelques personnes dans la place, il devient plus compliqué de pénétrer à l'intérieur des studios et de croiser l'opérateur en quête d'un assistant ou l'administrateur de production ayant besoin d'un accessoiriste. Durant les années 1930-1934, les tournages étant nombreux, il est plus facile de ne pas perdre contact avec le milieu et de maintenir une activité à peu près continue, à condition d'accepter de tourner parfois des films mineurs ou alimentaires. Les filmographies de techniciens durant cette première moitié de la décennie mettent en évidence une alternance de longs et de courts-métrages, de films à grand budget et de comédies sans prétention tournées en deux ou trois semaines. Tout accepter plutôt que de s'éloigner trop longtemps des studios, semble être la stratégie dominante. Le chef opérateur Jules Krüger, déjà très réputé au début du parlant (il a notamment signé la photographie du *Napoléon* de Gance et de *L'Argent* de L'Herbier) connaît pourtant une période creuse à l'issue du tournage de *La fin du Monde* d'Abel Gance qui s'achève le 30 juin 1930. Sans engagement pendant plusieurs mois, il signe un contrat pour un film mineur, *Gagne ta vie* d'André Berthomieu produit par les Etablissements Jacques Haïk¹¹⁸⁵,

¹¹⁸³ Archives de la fondation JSP, fiches du personnel.

¹¹⁸⁴ Les petits métiers féminins au studio" par Didy Gluntz, *L'image*, 18 août 1933, coll. Rondel, dossier RK 817, personnel technique.

¹¹⁸⁵ Tourné du 2 février au 14 mars 1931 dans les studios de Courbevoie.

avant de retrouver un projet plus ambitieux avec *Les croix de bois* de Raymond Bernard qu'il tourne à l'été 1931. Il alterne ensuite les « petits films » comme *Ariane, jeune fille russe* et *Mélo* de Paul Czinner ou *La fleur de l'oranger* d'Henri Roussel, avec des films plus importants comme *Les Misérables* de Raymond Bernard, *La Bandera*, *Maria Chapdelaine* ou *Pépé le Moko* de Duvivier, entre autres. Le parcours d'Alain Douarinou, de ses débuts, au printemps 1932 à la fin de l'année 1934 est assez révélateur de la situation de nombreux techniciens à cette période et met en évidence le caractère non linéaire et intermittent de leur activité. Après un premier contact avec le métier sur le tournage d'un court-métrage de Jacques Daroy, *Riri et Nono en vacances*, Alain Douarinou enchaîne les courts-métrages comme premier ou second assistant selon l'importance des équipes. A la fin de l'année 1932, il participe à son premier long-métrage, *Clochard*, une modeste production avec Biscot, tournée aux Buttes Chaumont. Au printemps 1933, nouveau long-métrage, *Au pays du soleil*, une opérette provençale tournée à Billancourt¹¹⁸⁶. Un mois et demi plus tard, « au hasard de [ses] prospections dans les studios » comme il l'écrit lui-même, il obtient « quelques journées de travail sur un court-métrage, mis en scène par un Allemand, sur la musique du boléro de Ravel »¹¹⁸⁷. Immédiatement après, il est enfin engagé sur une « grosse production » : *Madame Bovary* de Jean Renoir ; trois mois de tournage, dont plusieurs semaines d'extérieurs et deux équipes complètes de prise de vues. Après une nouvelle pause de deux mois, il devient le premier assistant d'un jeune chef opérateur, Michel Kelber, pour « une production à petit budget » : *Les filles de la concierge* mise en scène par Jacques Tourneur. Ce qui pourrait être considéré comme une régression, lui permet finalement de rebondir sur le film suivant comme il l'explique dans ses Mémoires :

Ce tout petit film, aussi insignifiant qu'il ait été, devait avoir des conséquences importantes car Michel Kelber avait en projet un film bien plus intéressant et comme je lui avais rendu service en acceptant d'être l'unique assistant pour le film de Jacques Tourneur, il me remercia en me faisant engager pour le prochain. Peut-être était-il content de mon travail ? C'était pour la deuxième fois, une production importante : Zouzou, un film avec Jean Gabin et Joséphine Baker, mis en scène par Marc Allégret¹¹⁸⁸.

Entre ces deux derniers films, Alain Douarinou retrouve Jacques Becker, rencontré sur le tournage de *Madame Bovary*, qui l'engage pour son premier court-métrage : *Le*

¹¹⁸⁶ Il indique dans ses Mémoires qu'il a enchaîné les deux tournages (*Clochard* et *Au pays du soleil*) alors qu'en réalité le premier se termine vers le 15 novembre 1932, tandis que le second ne démarre que le 22 mai 1933.

¹¹⁸⁷ Alain Douarinou, *Op.Cit.*, p.28. Il s'agit vraisemblablement d'un film intitulé *Le boléro*, court-métrage de fiction avec Gaston Modot et Tchéaï réalisé par un certain Reischmann aux studios de Billancourt.

¹¹⁸⁸ Idem, p.29.

commissaire est bon enfant, tourné en juin 1934. Sans rejeter l'hypothèse de quelques oublis dans cette filmographie¹¹⁸⁹, elle met clairement en évidence l'importance des périodes de chômage (qui durent dans ce cas précis de six semaines à plus de six mois) et la nécessité d'accepter tout type de collaboration, la priorité étant de rester dans le cercle des techniciens en activité.

Même sous-contrat, aucun technicien n'est à l'abri d'un renvoi pour faute grave ou tout simplement parce qu'il a émis un avis divergeant de celui de réalisateur ou du directeur de production. Chez Paramount, où les techniciens bénéficiant de contrats de longue durée sont plus nombreux qu'ailleurs, tout écart aux règles de la maison ou esquisse de rébellion, peut facilement conduire à un licenciement, comme l'évoque la scripte Jeanne Witta :

Les conditions de travail étaient typiquement américaines : gros moyens et décisions subites. [...] L'envers de la médaille venait de ce que, peu soucieux sur les moyens, les directeurs attendaient de tous une soumission quasi absolue ; ils n'hésitaient pas à flanquer à la porte, quiconque se rebiffait ou commettait la moindre erreur¹¹⁹⁰.

Chez Tobis, le directeur de production Pierre Guerlais, qui participe en 1935 à toute la préparation du tournage de *La Kermesse héroïque*, se dispute violemment avec Jacques Feyder après seulement quelques jours de tournage, ce qui lui vaut un renvoi immédiat de la production, à la demande du réalisateur. Guerlais, qui avait réalisé toute la préparation et organisé le plan de travail se voit remplacé au pied levé par Marcel Carné, alors assistant de Feyder qui, sans aucune expérience en la matière, doit porter la double casquette d'assistant et de directeur de production d'un film à très gros budget¹¹⁹¹.

Dressant le portrait de la figure typique de la dactylo ayant quitté son entreprise pour tenter l'aventure du cinéma, un journaliste de *Pour Vous* conclut dès avril 1930 : « elle découvre qu'elle eût peut-être mieux fait de rester dans le bureau où elle œuvrait, péniblement peut-être, mais avec la certitude de toucher des appointements fixes »¹¹⁹². Même au début des années 1930, à l'exception de quelques chefs de services et membres de la direction, la sécurité de l'emploi n'existe pas dans les studios, y compris ceux dont l'activité semble la plus intense et la plus stable.

¹¹⁸⁹ Alain Douarniou commet quelques erreurs de chronologie dans ses Mémoires ce qu'il admet bien volontiers, écrivant lui même : « je dois avouer que je patauge un peu dans la chronologie exacte des films de cette période ». Alain Douarniou, *Op.Cit.*, p.39.

¹¹⁹⁰ Jeanne Witta-Montrobert, *Op.Cit.*p.36.

¹¹⁹¹ Marcel Carné, *Op.Cit.*, p.64.

¹¹⁹² Boisvyon, « Les physionomies du studio : la dactylo », *Pour Vous*, n°75, 24 avril 1930, p.4.

7.2.3 Quelques cachets de vedettes qui cachent une forêt de bas-salaires.

L'ouvrier ou l'employé extérieur au cinéma a tendance à considérer les temps de chômage entre deux films comme des vacances, partant du principe que les « gens du cinéma » gagnent des millions ! Qu'en est-il exactement ? Gagne-t-on bien, ou tout au moins correctement, sa vie en travaillant dans un studio de cinéma ? La réponse n'est évidemment ni simple, ni univoque.

- **Chez les ouvriers et employés.**

Maçons, menuisiers, électriciens, machinistes ou peintres, tous les salaires des ouvriers des studios se situent, au début des années 1930, dans une fourchette assez réduite, comprise entre 4 frs et 4,75 frs de l'heure. Ce tarif est certes légèrement plus élevé que le salaire moyen ouvrier à la même époque (qui est de 3,45 frs)¹¹⁹³, mais si l'on prend en considération les fluctuations de la production et les nombreuses périodes de chômage, on ne peut pas considérer que les ouvriers des studios soient particulièrement privilégiés. Pour que leurs revenus annuels soient équivalents au revenu annuel ouvrier moyen (soit 8 664 frs), il faudrait que l'ouvrier des studios travaille 45 semaines par an (à raison de 48 heures par semaine) ce qui est, semble-t-il loin d'être le cas, même pour les ouvriers des studios Pathé qui sont pourtant parmi les plus actifs durant cette période. Il existe certes, en théorie, une majoration (entre 50% et 100%) pour les heures supplémentaires effectuées de nuit ou le dimanche, mais leur mise en pratique semble aléatoire. De plus, le travail de nuit occasionne des frais supplémentaires (repas du soir en dehors du domicile notamment) et est réservé aux ouvriers habitant suffisamment près du studio pour pouvoir rentrer à pied, une fois les services de bus et tramway terminés. Je n'ai trouvé aucune indication précise concernant les salaires des ouvriers des studios Paramount ou Tobis, réputés pour payer davantage leurs employés, mais ce qui est vrai pour les acteurs et les techniciens ne l'est pas nécessairement pour les peintres ou les machinistes. Le courrier d'un menuisier ayant travaillé chez Tobis en 1933, consulté dans les archives municipales d'Epina-sur-Seine, laisse à penser que la situation des ouvriers de ces studios n'était pas toujours très enviable. La lettre, datée du 1^{er} juillet 1935 et adressée probablement à un responsable syndical local, décrit les difficultés financières de cet ouvrier qui, après une dizaine de jours de travail dans les ateliers de décoration du studio se retrouve de nouveau

¹¹⁹³ Concernant les salaires moyens français et le coût de la vie dans les années 1930, voir Olivier Marchand et Claude Thélot, *Le travail en France 1800-2000*, Paris, Nathan, 1997 et en ligne : www.jourdan.ens.fr/piketty

au chômage. Persuadé d'être réembauché dans un délai bref, il tarde à se réinscrire au chômage, puis se voit radié en raison de l'augmentation de salaire de son fils, majeur, qui passe de 4,75 frs à 4,95 frs de l'heure. Lui et sa femme se voient donc contraints de vivre avec une indemnité de 9 frs par jour versée par les services sociaux de la mairie, (le kilo de pain coûte alors 2,15 frs)¹¹⁹⁴. Sans vivre dans la misère, la majorité des ouvriers des studios n'a pas les moyens de se constituer une épargne suffisante pour faire face aux licenciements chroniques du métier et lorsque le chômage dure plus d'une à deux semaines, leur situation financière devient vite délicate.

En ce qui concerne les employés rémunérés au mois, les rares informations disponibles montrent un éventail de salaires plus large et des rémunérations globalement plus élevées que la moyenne. Tout en bas de l'échelle, on trouve, sans surprise, les femmes de ménage (payées 400 frs par mois) et les « garçons-encaisseurs », dont les salaires sont si dérisoires (entre 50 et 100 frs par mois), qu'il doit s'agir de mineurs embauchés à temps partiel¹¹⁹⁵. Dans les studios Pathé de Joinville, en décembre 1929, les secrétaires sténos-dactylos du service des scénarios, du montage et de la comptabilité, touchent entre 750 et 900 frs par mois, selon l'ancienneté¹¹⁹⁶. Mme Turillon, secrétaire sténo-dactylo qui travaille au service des « ventes à l'étranger », parle probablement l'anglais et effectue également des travaux de comptabilité, est rémunérée 1 200 frs par mois¹¹⁹⁷. Pour les hommes les salaires sont plus élevés puisqu'un caissier touche 1 400 frs par mois, un comptable 1 900 (soit 700 frs de plus que Mme Turillon), un sous-chef comptable 2 400 et le chef du service comptabilité ne touche pas moins 4 500 frs par mois. Ce qui représente l'équivalent du salaire moyen d'un enseignant de faculté ou d'un chef de bureau dans l'administration civile centrale. Leur sort semble globalement plus enviable que celui des ouvriers et même que certains employés de bureau ; un employé de banque en début de carrière touchant à l'époque, entre 700 et 800 frs par mois.

• Chez les techniciens

Là aussi, la palette des salaires est très étendue. Si les chiffres des rémunérations hebdomadaires ou, plus rarement, mensuelles, peuvent paraître élevés, il faut bien évidemment tenir compte du caractère intermittent des contrats évoqués plus haut.

¹¹⁹⁴ Archives municipales d'Épinay-sur-Seine. Copie d'une lettre signée d'un certain Edouard Racine, adressée au « camarade Berlioz » le 1^{er} juillet 1935. Consultée dans le « dossier Eclair ».

¹¹⁹⁵ Archives de la fondation JSP, dossier Cinéromans, document daté du 17 décembre 1929 et faisant l'état des appointements des personnes payées par Pathé-Cinéma et celles payées par la société des Cinéromans, dans les studios de Joinville.

¹¹⁹⁶ Idem.

¹¹⁹⁷ Idem.

Classées généralement parmi les techniciens (car elles sont pour la majorité engagées au film) les habilleuses ne dépassent pas les 600 frs par semaine, même en fin de carrière¹¹⁹⁸. Elles peuvent même être payées à l'heure, et touchent alors à peine plus que les ouvriers. Pour le film *Chiqué* de Pierre Colombier, Madame Salvat, habilleuse, est rémunérée 6,66 frs de l'heure (sans heures supplémentaires ou gratification pour le travail de nuit ou le dimanche), quand ses « ouvrières-couture », touchent, elles, 4 frs de l'heure en journée, et 5,35 frs le dimanche ou la nuit¹¹⁹⁹. Dans le meilleur des cas, une habilleuse expérimentée gagne à peu près le salaire moyen d'un assistant débutant. 700 frs par semaine, c'est ce que touche Alain Douarinou, lors de sa première expérience sur un plateau à Joinville en 1932, tout comme Pierre Lebon et Nic Belaieff, assistants-opérateurs de Louis Chaix et Marius Roger pour *une femme invisible* de Georges Lacombe en 1933¹²⁰⁰. Ferry, assistant-décorateur de Jacques Colombier pour *Accusée levez-vous !* n'est rémunéré que 500 frs par semaine¹²⁰¹, tandis que Maurice Delattre, assistant-opérateur un peu plus expérimenté, est payé 800 frs par semaine sur le tournage des *Bas fonds* de Jean Renoir¹²⁰². Chez les assistants metteurs en scène, bien que ce soit un métier souvent transitoire dans lequel peu de techniciens font carrière, il existe également une évolution des salaires en fonction de l'expérience. Le jeune Sacha Kamenka est embauché pour 600 frs par semaine comme assistant-réalisateur et assistant-régisseur sur le tournage de *La femme invisible* de Georges Lacombe, tandis que Jacques Becker touche comme assistant pour *Les bas-fonds*, 1 000 frs par semaine de préparation et 1 500 frs par semaine de tournage. Il faut dire qu'en 1936, à 30 ans, il a déjà réalisé deux courts-métrages et été l'assistant de Jean Renoir sur six films. Ces salaires pour des débutants, souvent sans qualification, sont particulièrement élevés quand on sait qu'un facteur débutant touche 200 frs par semaine à Paris en 1930 et qu'un instituteur en fin de carrière ne dépasse pas les 400 frs par semaine. « J'étais riche ! » s'exclame Alain Douarinou après le tournage de ses premiers courts-métrages. « Cinq ou six semaines d'affilée à 700 francs la semaine, cela représentait à peu près six mois de travail à la Société Générale. Alors je me suis offert des culottes de golf (knickersbockers) et des chaussures à grosse semelles ; c'était la grande mode dans le cinéma »¹²⁰³. L'enthousiasme du jeune assistant est pourtant rapidement refroidi quand, après avoir été engagé pour un autre film, il entame une période de chômage qui durera plus de cinq mois. Et Douarinou

¹¹⁹⁸ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Albatros, 204 B 20 archives du film *La femme invisible*, 1933 et 105 B12, archives du film *Les bas-fonds*, 1936.

¹¹⁹⁹ Archives de la fondation JSP, bordereaux de production du film *Chiqué* de Pierre Colombier. Facture du 1^{er} novembre 1929.

¹²⁰⁰ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Albatros, 204 B 20 archives du film *La femme invisible*, 1933.

¹²⁰¹ Archives de la fondation JSP, bordereaux de production du film *Accusée levez-Vous !*

¹²⁰² Archives de la Cinémathèque Française, fonds Albatros, 105 B12, archives du film *Les bas-fonds*, 1936.

¹²⁰³ Alain Douarinou, *Op.Cit.*, p.21.

de conclure : « Hélas, la roche tarpéienne est voisine du Capitole ». Les régisseurs, accessoiristes, monteurs ou script-girls, en fonction de leur expérience et de leurs qualités, peuvent être rémunérés entre 800 et 1 500 frs par semaine. Mais parmi les techniciens, ce sont sans conteste les décorateurs et surtout les chefs opérateurs qui peuvent espérer les rémunérations les plus élevées. Entre 4 000 et 5 000 frs par semaine pour des opérateurs réputés comme Louis Chaix (*La femme invisible*, 1933) ou Fédote Bourgassof (*Les bas-fonds*, 1936) et même jusqu'à 8 000 frs par semaine à la fin de la décennie pour les plus demandés, Curt Courrant, Otto Heller ou Jules Krüger par exemple. Chez les décorateurs, les contrats consultés montrent également de grandes disparités entre quelques personnalités très réputées qui peuvent toucher des forfaits très importants par film comme Eugène Lourié (15 000 frs pour *Les bas-fonds*) ou Lazare Meerson (24 000 frs pour *Hôtel du Libre échange*) et des décorateurs presque anonymes comme Roger Berteaux qui touche un forfait de 3 000 frs pour livrer les maquettes, plans et élévations cotées des décors de *La femme du bout du monde* de Jean Epstein, ou oubliés comme Gaston Dumesnil, qui à 61 ans, après avoir débuté sa carrière chez Pathé au début du siècle, puis travaillé plus de quinze ans chez Eclair, n'est appointé que 1 000 frs par semaine en 1938, par la Compagnie Fermière des studios de Saint-Maurice¹²⁰⁴.

Parmi les techniciens, les chefs de services attachés à un studio et rémunérés chaque mois tout au long de l'année, vivent dans un confort certain. En 1930, Jacques Colombier, chef du service décoration chez Pathé à Joinville, touche 5 000 frs par mois¹²⁰⁵ et, à cette même date, Germaine Dulac perçoit 8 500 frs d'appointements mensuels pour diriger le « bureau d'études artistiques » de la GFFA¹²⁰⁶. Il faut dire que leur charge de travail et surtout leurs responsabilités sont souvent lourdes, ayant à superviser, dans leur domaine, l'ensemble de la production tournée dans le studio qui les embauche. Concernant Germaine Dulac, le contrat précise qu'elle devra « collaborer à la réalisation de tous les films que la société déciderait de produire et notamment la mise au point du scénario, du découpage, à la mise en scène, au tirage et au découpage des films, à leur synchronisation ou sonorisation, etc... ». En plus de ce travail, à priori considérable (mais je n'ai trouvé aucun élément permettant de savoir comment ce contrat a été réellement appliqué), Gaumont s'engage à lui permettre d'assurer elle-même la mise en scène d'un film par an, travail pour lequel elle

¹²⁰⁴ Archives municipales d'Épinay-sur-Seine, dossier société Eclair, fonds municipal de chômage, fiche de Gaston Dumesnil établie le 19 octobre 1939.

¹²⁰⁵ Archives de la fondation JSP, dossier Cinéromans, comptabilité.

¹²⁰⁶ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Germaine Dulac, 280 B 17, contrat daté du 14 août 1930.

doit toucher une rémunération supplémentaire, calculée au prorata sur une base annuelle de 100 000 frs.

Mais c'est sans conteste les salaires mirobolants versés par la société Paramount, à certaines personnalités engagées dans ses studios parisiens, qui alimentent le plus l'idée que le cinéma est un secteur particulièrement rémunérateur. Charles de Rochefort, réalisateur prolifique qui met en scène une douzaine de films durant l'année 1930-1931 dans les studios de Saint-Maurice, gagne selon ses propres déclarations, 30 000 frs par semaine de tournage et indique que l'acteur et auteur vedette de la maison, Saint-Granier, touche lui 100 000 frs par mois¹²⁰⁷. Si ces sommes peuvent paraître extravagantes, elles sont pourtant confirmées par Yves Mirande, qui déclare également avoir touché chaque mois 100 000 frs, pendant plusieurs années et mené une vie particulièrement fastueuse, jusqu'à ce que la société cesse sa production en France et résilie la majorité des contrats longue durée :

Le jour où la Paramount ferma ses portes, j'avais un yacht à Cassis avec trois marins ; j'avais deux chevaux de courses, un appartement avenue Montaigne, un valet de chambre, une gouvernante pour mon fils et une cuisinière de premier ordre. [...] Je vendis mon yacht, mes chevaux, mon appartement. Je mis mon fils en pension et retournai à l'hôtel Scribe¹²⁰⁸.

En plus des salaires, il semble que Robert Kane n'était pas regardant sur les bonus et gratifications, estimant que l'argent peut consoler de tout, des horaires accablants, comme des frustrations artistiques de ses auteurs, acteurs ou réalisateurs. Charles de Rochefort qui, suite à un problème d'organisation des équipes, vient de tourner durant trois jours et trois nuits d'affilée les versions serbe et roumaine de *Paramount en parade*, se voit gratifier, en plus de son salaire hebdomadaire d'un chèque de 50 000 frs en dédommagement de la fatigue accumulée¹²⁰⁹. René Renoux, alors décorateur dans les studios de Saint-Maurice, confiait dans un entretien, avoir touché une fois le double de sa paye sans avoir rien demandé, « il suffisait qu'un metteur en scène dise du bien de vous et chez le chef comptable, on recevait 100 frs de plus »¹²¹⁰. Ces pratiques, bien qu'exceptionnelles au sein de l'industrie cinématographique française, n'en alimentent pas

¹²⁰⁷ Charles de Rochefort, *Op.Cit.*, pp. 208 et 213.

¹²⁰⁸ Yves Mirande, *Souvenirs Op.Cit.*, p.152.

¹²⁰⁹ Charles de Rochefort, *Op.Cit.* p.213.

¹²¹⁰ Témoignage de René Renoux dans au sein d'une série d'entretiens sur le thème « Anarchisme et cinéma », réalisés par la CIRA (Centre International de Recherche de l'Anarchisme) de Lausanne et cité par Christian Brieu, *Op.Cit.*, pp.10-11.

moins l'idée que les techniciens des studios représentent une catégorie à part de travailleurs extrêmement privilégiés.

• Chez les acteurs

Plus encore que ceux des techniciens, les salaires des acteurs alimentent tous les fantasmes et focalisent toute l'attention des détracteurs de l'industrie cinématographique. Même en laissant de côté le cas particulier des figurants (évoqué plus précisément en fin de chapitre), la palette des rémunérations est extrêmement large entre les petits rôles payés 250 ou 300 frs le cachet et les grandes vedettes de l'écran qui peuvent toucher jusqu'à 160 000 frs pour quatre semaines de tournage, comme Jean Gabin dans *Les bas-fonds*.

Même pour les moins bien payés d'entre eux, les acteurs qui parviennent à franchir les portes d'un studio de cinéma bénéficient de salaires plutôt confortables, en tous cas bien plus élevés que ceux pratiqués dans les milieux du théâtre et du music-hall et l'on comprend aisément que le cinéma parlant ait attiré une foule de comédiens habituellement engagés sur les petites scènes parisiennes. Les premières impressions de Paulette Dubost sur le cinéma sont assez révélatrices de cette situation. Alors chanteuse d'opérette connaissant quelques petits succès, elle se voit proposer un petit rôle dans un court-métrage de Marc Allégret, *J'ai quelque chose à vous dire*.

L'assistant d'un metteur en scène de cinéma vient un soir dans ma loge :

- Paulette, mon patron vous a vue hier soir, il a un petit rôle à vous proposer dans un film. Ça vous intéresse ?

- Pourquoi Pas.

- Vous avez un jour de tournage, un seul, on vous donnera quatre cents francs.

- Hein ? Vous voulez répéter, monsieur ? Quatre cents francs pour la journée ?

- Absolument.

Vers la fin des années 1920, c'est ce que je gagnais en un mois dans la troupe en agitant les gambettes. Il y avait des factures à régler. Je suis allée illico aux studios d'Epinay. Le premier jour j'ai regardé. On ne 'a rien demandé et je n'ai pas tourné. J'ai passé la plupart du temps dans une loge à attendre qu'on vienne me chercher. On n'est pas venu me chercher, mais j'ai touché quatre cents francs. Le lendemain, itou. Au bout de quelques jours, j'avais gagné une jolie somme sans rien faire et je me suis dit que ce métier était vraiment passionnant¹²¹¹.

¹²¹¹ Paulette Dubost, *C'est court, la vie*, Paris, Flammarion, 1992, p.49.

De quatre cents francs par journée de travail, un acteur de second rôle passe rapidement à 500 ou 600 frs, mais beaucoup ne dépassent jamais ce niveau de rémunération. La production cinématographique du début des années 1930, très riche en courts-métrages, comédies légères et opérettes, emploie de très nombreux acteurs dont la présence à l'écran ne nécessite souvent pas plus de trois à quatre jours de tournage, au mieux une dizaine, mais qui sont extrêmement prolifiques. Des acteurs comme Mady Berry, Odette Talazac, Georges Bever ou Madeleine Guitty sont des figures familières et appréciées du public et on peut les retrouver, certaines années, dans dix voire douze films ! Un acteur comme Georges Bever, qui ne touche que 400 frs par cachet pour son rôle dans *La femme invisible* de Georges Lacombe en 1933¹²¹², tourne 10 films en 1931, 12 en 1932, 10 en 1933, 9 en 1934 et 11 en 1935. Qu'il campe une simple silhouette dans une grosse production, ou un rôle de premier plan dans un court-métrage, son temps de travail et son salaire sont à peu près équivalents. En y ajoutant quelques engagements au théâtre, il parvient peut-être à gagner entre 15 000 et 20 000 frs par an, ce qui lui permet de vivre très correctement, mais ne représente en rien une situation de privilégié. Situés au-dessus de cette catégorie, on trouve de nombreux acteurs qui bénéficient d'une certaine notoriété, jouent souvent les faire-valoir de vedettes de l'écran et obtiennent parfois des premiers rôles dans de petites productions. Pour des acteurs comme Suzy Prim, José Noguéro, Alcover, Camille Bert ou Jim Gérald (pour ne citer que quelques noms pour lesquels je dispose de chiffres précis) les cachets peuvent monter à 1 000 ou 2 000 frs par journée de tournage, voire 10 000 à 11 000 frs par semaine. Ce niveau de rémunération leur permet de vivre très confortablement, d'affronter les périodes de chômage sans trop d'angoisse et surtout de commencer à choisir leurs rôles.

Mais c'est surtout sur la dernière catégorie que la presse se focalise : celle des vedettes de l'écran. Les Annabella, Jean Murat, Henri Garat ou Marcelle Chantal qui font régulièrement la une des périodiques grand public et dont les toilettes et le train de vie sont examinés à la loupe par toutes les lectrices de *Mon Ciné* ou de *Pour Vous*. Malheureusement, mis à part les salaires déjà cités de Jean Gabin (160 000 frs pour *Les bas-fonds* en 1936¹²¹³) ou de Charles Vanel (100 000 frs pour *L'équipage* d'Anatole Litvak en 1934¹²¹⁴) les sommes perçues par les vedettes restent souvent secrètes, ce qui contribue d'ailleurs à alimenter les suspensions. En août 1937, *Le Reporter du studio*, démarre une campagne à charge contre

¹²¹² Archives de la Cinémathèque Française, fonds Albatros, 204 B 20 archives du film *La femme invisible*, 1933

¹²¹³ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Albatros, 105 B12, archives du film *Les bas-fonds*, contrat du 21 juillet 1936.

¹²¹⁴ Archives de la BNF, fonds Charles Vanel, 4° COL – 56 / 9 , contrat du 2 octobre 1934 pour le film *L'équipage*.

Jean Gabin, accusé d'avoir perçu un premier versement de 60 000 frs pour le tournage d'un film auquel il aurait finalement renoncé, sans rendre l'argent au producteur. Après avoir demandé à l'acteur quelques explications, le journal titre en première page le 14 août : « Le scandale Jean Gabin : les producteurs français auront-ils le courage d'inscrire Gabin en tête d'une liste noire qui s'impose ? »¹²¹⁵. Mais si quelques cas de salaires exagérément élevés font régulièrement la une de la presse (en particulier de la droite extrémiste et antisémite comme *L'action cinématographique*), il ne doivent pas éclipser les dizaines d'acteurs qui, comme les figurants, les accessoiristes ou les assistants, se lèvent régulièrement à l'aube pour prendre le train ou le tramway qui les conduira aux portes d'un studio dans lequel ils travailleront dans des conditions souvent difficiles jusqu'à une heure avancée de la nuit pour un salaire décent mais qui, pour la majorité d'entre eux, n'a rien d'extravagant.

Dans un rapport publié en février 1935 dans *Le spectacle*, sur les conditions de travail et de rémunération dans les studios, le Syndicat Général du Film (futur SGTIF) évoque en quelques lignes les déséquilibres existant entre quelques acteurs privilégiés et la masse des travailleurs qui peinent à vivre correctement de leur métier. « Il y a une disproportion invraisemblable entre les appointements des grosses vedettes, des gros producteurs, des administrateurs, et ceux des salariés ». Après avoir donné la liste des salaires moyens - qui reprennent à peu près les chiffres mentionnés plus haut - le rapport conclut : « Tandis que la grosse vedette tourne deux et trois films par an, ce qui représente des appointements d'environ un million de francs, [...] tout le reste du personnel à la plus grande peine à souder les affaires entre elles et il est courant qu'un technicien reste un mois, deux mois, quelquefois un an sans travailler et sans que jamais un bureau de chômage ne l'ait soutenu »¹²¹⁶. Si ce rapport syndical appuie bien évidemment son argumentaire sur des cas extrêmes, il met toutefois en lumière une situation bien réelle qui tend à s'accroître au cours de la décennie, la part de rémunération des vedettes dans le coût global du film étant en constante augmentation entre 1930 et 1939.

7.3 Des conditions de travail difficiles.

À l'été 1934, face à la crise que traverse le cinéma français, le Conseil Economique décide de lancer une grande enquête sur l'état de cette industrie. Après presque un an de

¹²¹⁵ « Le scandale Jean Gabin », *Le reporter du studio*, n°31, 14 août 1937, p.1.

¹²¹⁶ « Au cinéma », *Le spectacle*, n°107, février 1935, p.6.

consultations, un rapport, rédigé sous la direction du député Maurice Petsche est rendu le 28 juin 1935 et met notamment l'accent sur les mauvaises conditions de travail des salariés des studios et laboratoires. Le chapitre consacré au « travail dans l'industrie cinématographique » commence par ces mots : « Si le capital ne trouve pas dans le cinéma un placement de tout repos, *le travail n'y rencontre pas davantage un traitement enviable* »¹²¹⁷. La suite du texte met en avant les deux difficultés principales auxquelles sont confrontés les travailleurs des studios, toutes catégories professionnelles confondues : l'irrégularité et la flexibilité des horaires d'une part, les mauvaises conditions d'hygiène et de sécurité d'autre part. Un an plus tard, le rapport de Guy de Carmoy, présenté au conseil national économique, ajoute à ces trois points noirs, la question des figurants, dont les conditions de travail et de rémunération paraissent particulièrement préoccupantes.

7.3.1 Des rythmes de travail intenses et irréguliers.

« Le travail dans les studios est des plus pénibles pour tous. Il est quelquefois de dix, de douze et seize heures par jour. Les machinistes, peintres et électriciens travaillent le plus souvent la nuit »¹²¹⁸. S'il y a bien un point sur lequel tous les témoignages s'accordent, sans exception, c'est celui des rythmes de travail excessifs et irréguliers pratiqués dans les studios au début des années 1930. Le cas des machinistes, peintres et électriciens évoqué par le rapport Petsche, est de loin le plus répandu. L'arrivée du parlant ayant imposé le silence sur les plateaux pendant les prises de vue, la solution la plus simple adoptée par la direction des studios, est de faire travailler les équipes de décoration de nuit.

Les témoignages de techniciens - en particulier de décorateurs - abondent pour évoquer les enchaînements de nuits sans sommeil pour terminer un décor à l'aube, avant que les équipes de tournage ne viennent s'y installer. Disposant souvent de quelques heures de repos dans la journée, les équipes reprenaient le travail dans les ateliers ou sur un autre plateau durant l'après-midi, avant de démonter le précédent décor, une fois les caméras et les micros coupés. Mais ce travail de nuit, assez fréquent si l'on en croit les nombreux témoignages, n'est pas le seul apanage des ouvriers, l'ensemble des techniciens et souvent des acteurs et figurants sont concernés. Le décorateur qui a supervisé toute la nuit le travail

¹²¹⁷ Archives Nationales, fonds du Conseil Economique, CE 115, rapport Petsche publié en annexe du procès-verbal de la séance du 28 juin 1935, p.7. (En italique dans le texte).

¹²¹⁸ Rapport Petsche, *Op.Cit.*, p.7.

de ses équipes de construction, après trois ou quatre heures de sommeil, reprend généralement le chemin des studios (quand il n'a pas dormi dans une loge comme Lazare Meerson sur les tournages de René Clair ou dans l'hôtel d'en face) pour superviser le travail des menuisiers, peintres et staffeurs dans les ateliers ou discuter des détails et améliorations à apporter au prochain décor avec le réalisateur ou son assistant. Il faut noter que si les ouvriers sont en principe payés en heures supplémentaires la nuit et le dimanche, ce n'est pas le cas pour les techniciens, comme le précise le rapport Petsche :

*Les habilleurs, maquilleurs, accessoiristes, script-girls, aides opérateurs sont engagés au film et subissent des périodes creuses. Ils ne touchent jamais d'heures supplémentaires, bien qu'ils les fassent*¹²¹⁹.

Ce constat est d'ailleurs confirmé par les témoignages d'Alain Douarinou (« On ne connaissait pas les heures supplémentaires. »¹²²⁰) ou de Jeanne Witta qui indique à propos des conditions de rémunération de la Paramount : « Nous ne recevions aucune heure supplémentaire, seulement une indemnité lorsque le tournage nous retenait après vingt et une heures, et une autre un peu plus conséquente au-delà de minuit »¹²²¹.

La nuit on ne se contente pas de monter les décors, on poursuit souvent les prises de vues ayant pris du retard pour un problème technique quelconque, l'arrivée tardive de la vedette sur le plateau ou une panne d'inspiration du réalisateur. C'est ainsi que Marcel Carné évoque, la docilité – jusqu'à un certain point – des équipes d'ouvriers retenus abusivement par Jacques Feyder sur le tournage de *Pension Mimosa* en août 1934 :

[Feyder] avait des heures de travail assez fantaisistes. Un jour que l'inspiration lui était venue assez tardivement dans la journée, il émit le souhait qu'on travaillât le soir. Il demanda donc qu'on lui accordât une heure supplémentaire. Elle lui fut acquise sans difficulté.

Celle-ci achevée, il en réclama une seconde. Avec déjà plus de réticence, il obtînt encore satisfaction. Non sans que le chef électricien ne l'ait prévenu à haute voix : - La dernière, Monsieur Feyder, après nous voulons aller dîner.... Nous ne refusons pas de revenir ensuite, mais nous désirons manger entre-temps...

Il était en effet neuf heures du soir. Feyder promit ce qu'on voulut et l'on reprit le travail. Dix heures arrivèrent, le réalisateur de Carmen, fit celui qui n'avait rien remarqué et voulut poursuivre.

Un coup de sifflet strident le fit sursauter, le chef électricien venait de manifester son refus. D'un geste de la main, il invitait ses hommes à stopper le travail.

¹²¹⁹ Rapport Petsche, *Op.Cit.*, p.8.

¹²²⁰ Alain Douarinou, *Op.Cit.*, p.30.

¹²²¹ Jeanne Witta-Montrobert, *Op.Cit.*, pp.44-45.

Feyder était blême, je crois bien que je ne vis jamais son regard chargé de haine à ce point¹²²².

Les assistants-opérateurs, assistants-réalisateurs, les régisseurs ou la script-girl, toute l'équipe technique pâtit de ces horaires décalés et surchargés. Une fois les caméras éteintes, il faut encore préparer la journée du lendemain. Car si en cas de tournage tardif, les acteurs sont autorisés à ne venir tourner qu'à partir de midi le lendemain, le reste de l'équipe est généralement convoquée à 8h, comme chaque matin. Alain Douarinou qui fait équipe avec l'opérateur Boris Kaufmann sur le tournage de *Zouzou* de Marc Allégret évoque ces rythmes de travail effrénés :

Le travail au studio commençait à 8 heures du matin, et se prolongeait souvent jusqu'à 9 ou 10 heures, sans bien entendu que cette longue durée ait la moindre répercussion sur les salaires. [...] Un jour même, nous avons tourné dans ce grand décor jusqu'à 3 heures du matin. Boris me déposa vers 4 heures chez moi, où je suis allé dormir en vitesse, car à 7 heures et demie j'étais devant sa porte où je l'ai retrouvé profondément endormi dans sa voiture, affalé sur le volant. Nous sommes repartis pour une nouvelle journée de douze ou quatorze heures¹²²³.

La pratique des tournages tardifs est alors si courante qu'il paraît presque incongru de s'y opposer. Edwige Feuillère évoque dans ses souvenirs, le tournage de *Lucrèce Borgia* d'Abel Gance en octobre 1935, et la docilité des équipes face aux conditions de travail difficiles :

*C'est l'hiver. Dans les studios de Joinville¹²²⁴ insuffisamment chauffés nous grelottons. Abel Gance nous dirige, maître d'œuvre et chef d'orchestre, dans *Lucrèce Borgia*[...]. Le producteur mijote une superproduction historique à budget économique. Nous tournons douze, quatorze et parfois seize heures par jour. Techniciens et interprètes sont à bout de forces. Personne n'ose protester contre ces exigences, contre ces horaires épuisants, contre l'inconfort des conditions de travail. Quelques mois plus tard, on osait : 1936 amenait le *Front populaire*¹²²⁵.*

Le travail de nuit est accepté comme un mal nécessaire. Marcel Carné, assistant de Jacques Feyder, réalisateur réputé pour arriver toujours très tard au studio, conclut après 26 heures de travail en continu sur le tournage du *Grand Jeu* : « les conventions collectives n'ayant pas encore vu le jour, toutes les fantaisies d'horaire étaient permises, et, la plupart du

¹²²² Marcel Carné, *Op.Cit.* p.54.

¹²²³ Alain Douarinou, *Op.Cit.* p.30.

¹²²⁴ Il s'agit en réalité des studios Paramount de Saint-Maurice.

¹²²⁵ Edwige Feuillère, *Les feux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, coll. Livre de poche, pp.106-107.

temps, tolérées... »¹²²⁶. Le travail dans les studios étant par définition irrégulier, la tendance est alors de considérer que le repos doit se prendre après la fin du tournage, peu importe si pour certains ouvriers les productions peuvent parfois s'enchaîner sans interruption pendant plusieurs mois. Après avoir travaillé 33 jours de suite et accumulé les nuits de 4 ou 5 heures pour *Dactylo se marie* en janvier 1934, Max Douy se voit offrir par la direction de Pathé, une semaine de repos dans un hôtel du Jura¹²²⁷ !

7.3.2 Les mauvaises conditions d'hygiène et de sécurité des travailleurs du film.

A l'image des cathédrales de verre bâties au début du siècle pour les besoins de la production muette, les nouveaux studios sonores, construits ou réaménagés entre 1929 et 1931 pour le parlant, ont été conçus en fonction des impératifs techniques dictés par la réalisation (superficie, lumière, acoustique), sans aucun souci du confort, ni même de la sécurité des travailleurs. Malgré les efforts de quelques grands studios pour aménager des loges confortables et même luxueuses pour les premiers rôles, la principale vedette d'un studio reste le film, les acteurs, techniciens et ouvriers à son service doivent donc s'accommoder de conditions de travail pas toujours optimales.

- **Au studio, la qualité du film prime sur la sécurité des travailleurs.**

La première source d'inconfort, concernant le travail en studio, tient à la température tantôt tropicale, tantôt glaciale qui règne généralement sur les plateaux¹²²⁸. Le rapport Petsche note d'ailleurs :

Les studios sont mal ventilés. La chaleur qui se dégage pendant les prises de vues est intolérable pour les hommes qui commandent les lampes près des

¹²²⁶ Marcel Carné, *Op.Cit.*, p.43.

¹²²⁷ Discours de Max Douy, prononcé lors d'une réunion amicale de techniciens du cinéma à l'occasion de sa remise de la légion d'honneur en avril 1991, et retranscrit sur le site de l'institut Alekan. http://www.institutalekan.com/ca_douy1.html

¹²²⁸ Il ne s'agit pas d'une spécificité des studios sonores, les anciens studios entièrement vitrés, étaient - davantage encore - soumis à des variations de températures importantes entre le jour et la nuit, l'hiver et l'été.

*passerelles. Ils sont brusquement soumis à de violents courants d'air provoqués par des ventilateurs qui aspirent l'air vicié*¹²²⁹.

La chaleur dégagée par les lampes à incandescence, dont l'usage se généralise avec l'arrivée du film parlant, rend l'atmosphère des studios souvent irrespirable, spécialement pour les machinistes travaillant sur les passerelles. Le rapport du Syndicat Général du Film publié dans *Le Spectacle* cité plus haut, évoque une température pouvant atteindre soixante degrés sur les passerelles¹²³⁰. Contrairement à ce qui se pratiquait à l'époque du muet, où rien n'interdisait d'ouvrir les portes du studio pendant les prises de vues lorsque la chaleur y était excessive, avec le parlant, les tournages se font sur des plateaux hermétiquement clos. Les systèmes de ventilation des premiers studios parlant ayant souvent été négligés (par souci d'économie probablement), on prend donc l'habitude de renouveler l'air du studio entre les prises, comme le précise Louis Saurel qui visite le premier studio de Jacques Haïk à Courbevoie en septembre 1929 : « après chaque prise de vues et enregistrement de sons, on ouvre la porte du théâtre, dont on renouvelle l'air au moyen d'un puissant ventilateur »¹²³¹. Cette pratique, notamment en hiver, occasionne bien évidemment des oscillations brutales de température assez néfastes pour la santé. Ces quelques extraits d'un reportage effectué par André Arnyvelde sur un tournage de René Hervil aux Buttes Chaumont au cœur de l'hiver 1931 permet de s'imaginer assez précisément l'atmosphère surchauffée qui règne alors dans les studios :

Sous une lumière plus éblouissante et torride qu'il n'en peut luire au pire Sahara, trois cents personnes en toilette de gala, boivent et bavardent dans le hall d'un palace. [...] Soudain bondit au plein milieu de cette fastueuse foule, un individu vêtu d'une blouse blanche de peintre en bâtiment, dont les pans ouverts flottent sur un caleçon plissé aux mollets par les fixe-chaussettes. [...]

L'homme au caleçon est René Hervil. [...] Il a trop à faire pour pouvoir supporter un pantalon.[...]

- Silence ! Tonne Hervil. Fermez les portes ! [...] ça tourne ! [...]

- coupez ! Vocifère Hervil. Quelque chose a cloché. Orchestre, danseurs, discussion, tout s'immobilise. Des feux clignotent et meurent. Des figurants ont un vague balancement.

*- Restez, nom de dieu ! Hurlé Hervil. Que personne ne s'en aille ! Je fais éteindre pour que vous n'ayez pas trop chaud. [...]*¹²³²

¹²²⁹ Rapport Petsche, *Op.Cit.*, p.7.

¹²³⁰ « Au cinéma », *Le Spectacle*, n°107, février 1935, p.6.

¹²³¹ Louis Saurel « L'aménagement d'un studio parlant », *L'intransigeant*, 27 septembre 1929, p.7.

¹²³² André Arnyvelde, « Dans le hall d'un palace, en tournant Azais », *Pour Vous*, n°113, 15 janvier 1931, p.2.

Une fois la scène réglée, le réalisateur s'essuie le front, « d'une serviette éponge qu'il a autour du cou et sur les épaules, comme un soigneur de ring ». Si la chaleur règne pendant les prises de vues, c'est souvent le froid qui indispose les travailleurs dans les autres parties des studios, les coûts de chauffage étant à la charge des producteurs, il arrive fréquemment, dans les petits studios, que les loges ou les bureaux de la production ne soient pas ou très peu chauffés pendant l'hiver. Les studios n'étant pas équipés de foyers ni de lieux spécifiques pour accueillir les figurants, les jours de grande figuration, les acteurs convoqués doivent bien souvent patienter en silence dans un coin de plateau ou dans la cour du studio, et ce, quelles que soient la saison et la température. En janvier 1938, *Le reporter du studio* interpelle en première page les directeurs de studios sur le sujet et leur demande de faire le nécessaire pour aménager convenablement leurs locaux :

Messieurs les Directeurs de studios,
N'avez-vous jamais pensé que les artistes qui travaillent dans vos studios puissent quelquefois, être fatigués ou souffrants. [...] Il y a, au studio, des journées longues, des scènes dures, des heures creuses aussi et pendant lesquelles nul ne peut s'éloigner, susceptible d'être appelé à toute minute.
Que font-ils pendant ces pauses forcées ? Ils errent lamentablement dans les couloirs, dans les cours, au froid, à la pluie, [...] et jamais, jamais une chaise, un banc pour se reposer, un abri pour se mettre !
Aucun studio – fait inouï – n'a eu l'humanité de penser que dix... ou trois cents artistes de complément pourraient être réunis et pourraient aussi avoir envie de s'asseoir...
Joinville, Billancourt, Eclair, Tobis, Neuilly, Courbevoie ?? Rien, rien ! A Paramount, un local réservé baptisé « Foyer des Artistes », oui, quatre ou cinq chaises dans un petit espace... l'idée était là... Mais combien insuffisante ! Où aller ? Dans les loges ? (et souvent quelles loges !!) la plupart sont dans les combles : le temps de s'y rendre, on vous appelle. [...]
Un bon mouvement, Messieurs les Directeurs de studios, un mouvement « humain » envers ces artisans du film ; il ne doit pas être très difficile de trouver un abri, un endroit convenable, des chaises, des bancs. Et puis quelle commodité pour les régisseurs et assistants qui au lieu de courir de droite et de gauche auront tout leur monde sous la main¹²³³.

Outre la chaleur, le froid ou l'absence de lieu d'accueil, les ouvriers travaillent dans des conditions d'hygiène souvent pénibles. Dans des ateliers mal ventilés, où la sciure de bois est évacuée manuellement, les menuisiers sont en permanence exposés à la poussière des

¹²³³ « Lettre ouverte à MM. Les Directeurs de Studios », *Le Reporter du Studio*, n°52, 8 janvier 1938, p.1.

décors. Quant aux peintres au pistolet, ils utilisent des peintures et solvants hautement toxiques et volatiles sans aucune protection particulière, si ce n'est une simple combinaison de coton blanc. Le rapport du Syndicat Général du Film indique que « le dépoussiérage des studios est rarement effectué » et que « la pratique de la peinture au pistolet, qui est courante, entraîne chez les peintres des accidents graves »¹²³⁴. Au-delà des risques latents d'infections respiratoires ou d'intoxications, les menuisiers, machinistes et électriciens sont soumis aux risques classiques du métiers, accentués par les cadences qui leurs sont souvent imposées et la fatigue liée au travail de nuit et aux journées surchargées. Les quelques cas d'accident du travail signalés dans les fiches du personnel Pathé concernent souvent de petits accidents classiques (pied abîmé après avoir marché sur un clou, pouce écrasé lors du démontage d'un décor, etc.) mais également des cas plus graves de chute. Les machinistes, appelés parfois « voltigeurs », se promènent en effet à cinq ou six mètres au-dessus du sol sans aucune protection et déplacent des projecteurs et du matériel lourd, en équilibre sur des échelles de plusieurs mètres. Dans un article en hommage aux machinistes, intitulé « Les seigneurs du marteau », Jacqueline Lenoir évoque dans *Cinémonde* les accidents parfois graves qui font partie des risques du métier et sont accueillis avec philosophie :

De temps à autre il y en a un qui tombe du haut d'un échafaudage et se casse une jambe, un bras, la colonne vertébrale... On reste tout bête : ils ne pensent jamais au danger possible.

– C'est Bébert qui s'est retourné les pincesaux...

On l'emporte, ses camarades le suivent, le soutiennent avec cette grande tendresse qui les prend soudain devant la douleur. Ils se grattent la tête, bouleversés, essaient encore de rigoler :

- Ben quoi Bébert, y faut toujours que tu te fasses remarquer. Y croit qu'la vedette ira l'voir à l'hosto !...

*Ce qui est une bonne blague parce que rien ne les laisse plus indifférents que la fréquentation des artistes que le public admire*¹²³⁵.

• **L'incendie : risque majeur et problème récurrent dans les studios français.**

Le principal risque reste toutefois celui lié aux incendies. Particulièrement fréquents dans les grandes salles de montage des usines de tirage, les incendies n'épargnent pas les studios. Le rapport du Syndicat Général du Film souligne le danger dans les petites salles de montage « où on laisse manipuler à des femmes du celluloïd, matière extrêmement

¹²³⁴ « Au cinéma », *Le Spectacle*, n°107, février 1935, p.6.

¹²³⁵ Jacqueline Lenoir, « Les Seigneurs du marteau », *Cinémonde*, n°414, 24 septembre 1936, p.676.

inflammable, dans des pièces où courent des canalisations électriques non protégées » avant de préciser que « les salles de projection devraient également être soumises au contrôle de Commissions d'Hygiène et de Sécurité »¹²³⁶. Les mêmes conclusions sont reprises dans les rapports de Maurice Petsche et Guy de Carmoy. Il faut dire que les accidents sont nombreux. Le rapport Petsche indique que « tous les ans, dans des salles de montage, un incendie éclate, qu'on réussit à circonscrire, plus ou moins. Des accidents ont déjà coûté la vie à des monteurs. D'autres sont infirmes définitivement. Cependant, les mêmes errements se répètent, sans souci des responsabilités encourues »¹²³⁷. On dénombre pas moins de cinq incendies importants dans les studios français entre 1930 et 1935, dont certains ont conduit à la destruction totale d'un plateau (comme à Billancourt en août 1933) ou de l'ensemble des bâtiments comme à Courbevoie le 6 février 1930. Dans presque tous les cas, c'est un court-circuit qui est à l'origine du sinistre. En raison du caractère extrêmement inflammable de la pellicule c'est effectivement souvent dans les salles de montage que le feu se déclenche, mais cela se produit également dans les salles de projection (comme à Saint-Maurice le 15 mars 1931 »¹²³⁸), un stock de décor (comme chez Pathé à Joinville le 19 mars 1931¹²³⁹) ou même sur un plateau comme à Courbevoie¹²⁴⁰. Lors de ces incendies, parfois violents, et en attendant l'arrivée des pompiers, ce sont bien souvent les ouvriers des studios qui sont en première ligne et qui tentent d'éteindre les flammes, comme le confirme un rapport du capitaine des pompiers d'Épinay-sur-Seine, sur une intervention aux studios Tobis :

Alerté par la gendarmerie à 17h45 qu'un feu assez important venait de se déclarer aux studios Tobis, 10, rue du Mont à Epinay. Je me suis rendu sur les lieux [...]. A mon arrivée le plus fort de l'incendie avait été maîtrisé par le personnel des studios au moyen d'extincteurs. [...] Je signale que cinq personnes des studios qui ont participé à l'extinction ont été blessées¹²⁴¹.

Lors de l'incendie qui détruit le plateau A des studios de Billancourt à la fin du mois d'août 1933, le feu s'étant déclenché au milieu de la nuit, c'est une équipe d'une quarantaine d'ouvriers en train de terminer un décor qui tentent dans un premier temps de circonscrire le feu. Dans un entretien accordé au quotidien local *Paris-Boulogne*, le peintre Mirskine -

¹²³⁶ « Au cinéma », *Le Spectacle*, n°107, février 1935, p.6.

¹²³⁷ Rapport Petsche, *Op.Cit.*, p.8.

¹²³⁸ « Des studios en flamme, ou les exagérations de la presse », *La Cinématographie Française*, n°646, 23 mars 1931, p.12.

¹²³⁹ Idem.

¹²⁴⁰ « Les studios Jacques Haïk à Courbevoie ont brûlé jeudi soir », *La Cinématographie Française*, n°588, 8 février 1930, p.11.

¹²⁴¹ Archives municipales d'Épinay-sur-Seine, dossier « Société Eclair », rapport d'intervention de l'adjudant Blattes, sapeur pompier d'Épinay, daté du 6 août 1937.

présent aux côtés de Serge Pimenoff au moment du déclenchement du feu - témoigne de la violence de l'incendie et des risques pris par les ouvriers et techniciens des studios :

C'est un miracle que personne n'ait été blessé grièvement... [...] Nous nous sommes précipités armés de lances et en déroulant les tuyaux de nos trois postes d'incendie. Mais en arrivant en haut de l'escalier, nous avons été tous renversés les uns sur les autres par ce qui nous a semblé être une déflagration. Nous sommes dégringolés [sic] pêle-mêle, et le tapissier, Maurice Bourbotte, qui se trouvait le plus en arrière, a eu la chance de ne pas être écrasé sous le poids de toute la bande. [...] Au cours des travaux d'extinction, deux ouvriers, messieurs Bégouin et Delaunay ont été légèrement brûlés¹²⁴².

Face à ces accidents à répétition, la presse corporative, et bientôt les syndicats d'ouvriers du film, fustigent la mollesse des pouvoirs publics dans la mise en place de normes de sécurité et de contrôles plus stricts sur les studios¹²⁴³. Mais malgré l'installation de systèmes Grinnell d'extinction automatique dans divers studios (notamment chez Jacques Haïk à Courbevoie et chez Pathé à Joinville), les matériaux particulièrement inflammables utilisés dans les studios (celotex, tentures pour amortir les sons, décors en contreplaqué, etc.) continuent de faire de l'incendie, l'un des dangers majeurs pour les travailleurs du film. Et en février 1940, c'est plus de la moitié des installations des studios de Joinville qui partent en fumée dans un gigantesque incendie.

7.3.3 Conditions de travail difficiles des figurants.

Dans la collection de coupures de presse d'Auguste Rondel conservée à la BNF, tous les techniciens du cinéma (de l'ingénieur du son à la script-girl en passant par le réalisateur ou l'habilleuse) sont groupés dans une catégorie (RK 817) mais les figurants font l'objet d'un dossier à part (RK 305), tant les articles de presse qui leur sont consacrés sont nombreux durant les années 1930¹²⁴⁴.

Le Journal d'une figurante, publié en sept épisodes dans *La volonté*, au début de l'année 1933, décrit avec précision le quotidien harassant de ces « artistes à la journée »¹²⁴⁵ et passe en revue toutes les difficultés du « métier ». Car ce que l'on voudrait considérer

¹²⁴² « Le feu détruit un studio à Billancourt », *Paris-Boulogne*, 3 septembre 1933, pp.1 & 2.

¹²⁴³ Maurice M. Bessy, « Mort du film », *Cinéma*, n°235, 20 avril 1933, p.336.

¹²⁴⁴ Voir annexe n°19.

¹²⁴⁵ Guy Dornand, « Artistes à la journée », *L'image*, 12 février 1933.

comme une simple étape, un marchepied vers la gloire, ou tout au moins vers le métier d'acteur, se révèle bien souvent l'activité d'une vie.

La principale difficulté tient au nombre très élevé de postulants comparé aux besoins de la production. Même à Joinville ou Saint-Maurice, on ne tourne pas toutes les semaines des scènes avec quatre ou cinq cents figurants. C'est pourtant par centaines que les acteurs de théâtre sans contrats attendent aux portes des studios ou dans les cafés de la porte Saint-Martin le passage d'un régisseur de cinéma. Le recrutement est souvent injuste (les premiers arrivés, les plus jeunes, les mieux introduits auprès du chef de figuration) et parfois humiliant. Après avoir traversé tout Paris et le bois de Vincennes dans l'espoir d'un engagement les jours de grande figuration, ils sont nombreux à se faire refouler, sans indemnité aucune, même pas de quoi payer le trajet retour¹²⁴⁶. Dans son *Journal d'une figurante*, Anne-Marie Thaire évoque cette « cohorte tragique qui tout le jour attend à toutes les portes de tous les studios de la capitale la défaillance d'un figurant ou le renfort brusquement indispensable. Ils travaillent au rabais, 30 frs, 25 frs, ce que vous voudrez, mais ils ne connaissent personne au-dessus du concierge ou d'un électricien à qui ils ont « payé le coup » une ou plusieurs fois et cela n'est pas suffisant pour être introduit dans la maison »¹²⁴⁷. Les régisseurs ou chef de figuration des grands studios n'hésitent pas à tirer profit de cette main-d'œuvre surabondante et miséreuse, ce qui n'est pas sans créer parfois quelques tensions. C'est le cas par exemple sur le tournage des extérieurs des *Misérables* de Raymond Bernard, près d'Antibes :

Hier 1 200 figurants avaient été engagés pour les prises de vues des scènes de la barricade. Mais ce matin, les metteurs en scène décidèrent de réduire un peu la figuration, ce qui fit naturellement des mécontents. Parmi ceux qui avaient été refusés, 200 chômeurs, protestèrent violemment et attaquèrent le camp, alors que les prises de vues étaient commencées.

Il y eu des coups de poing, du matériel saccagé et bientôt la bagarre fut générale. La police d'Antibes intervint, mais ses efforts furent inutiles.

C'est alors que les metteurs en scène firent appel à des figurants à cheval et une petite charge de cavalerie fut exécutée¹²⁴⁸.

¹²⁴⁶ Chez Pathé, les figurants qui se présentent avec une convocation mais qui, du fait d'un retard ou d'un changement dans le plan de travail ne tournent pas, ne touchent pas le cachet indiqué, mais perçoivent une indemnité de 10 frs. Archives de la fondation JSP, boredereaux de production du film *Accusée levez-vous !*, feuilles de présence des figurants datée du 10 mars 1930.

¹²⁴⁷ Anne-Marie Thaire, « Le journal d'une figurante », *La Volonté*, 26 février 1933, Archives de la BNF, fonds Rondel, RK 305.

¹²⁴⁸ « Comment 101 ans après, on ne filma pas l'émeute du 5 juin 1832... », *Cinéma*, n°235, 20 avril 1933, p.334.

Dans ses Mémoires, qui tiennent autant de la pièce de boulevard que du manuel d'argot, Fernand Trignol, chef de la figuration chez Pathé à Joinville dans les années 1930-1933, raconte avec une bonhomie confondante ses mille et unes astuces pour se faire de l'argent, moitié sur le dos des figurants, moitié sur celui des producteurs.

Il y avait à Joinville une espèce de chef du personnel nommé Gréco.[...] Pour lui, tous les chefs de figuration étaient d'immondes fripouilles¹²⁴⁹ et il passait sa vie à nous surveiller, comptant les figurants pour un oui, pour un non. [...] Comme de bien entendu, il manquait toujours une moyenne de dix pour cent des figurants. J'avais remarqué que Gréco venait au studio vers les onze heures et ne comptait les figurants que vers les cinq ou six heures du soir. Je m'étais entendu avec les ménagères de Joinville.

- Faites tranquillement le matin ce que vous avez à faire, et venez au studio à deux heures ; je vous donnerai trente balles à la place des 45 pour la journée entière. Les bonnes femmes marchaient et j'avais toujours mon compte. J'étouffais ainsi trente ou quarante fois dix thunes¹²⁵⁰.

Avec son associé Jean Angeli, escroc à la petite semaine et figure incontournable de Joinville, ils se spécialisent dans le recrutement pour la « figuration spéciale » : clochards, « authentique fakir indien » répondant au nom de P'tit Louis ou « romanichels des fortifs », etc., figurants d'autant plus faciles à abuser qu'ils ne rechignent devant rien pour gagner ne serait-ce que 10 ou 20 frs. Sans aucun scrupule, Fernand Trignol conclut :

A cette époque, gaspillage et gâchis étaient de règle dans le cinéma et nos petites combines étaient une goutte d'eau dans la Seine. D'ailleurs, nos patrons connaissaient nos petites malversations¹²⁵¹.

Dans les studios moins importants, qui ne possèdent pas de service spécialisé pour le recrutement des figurants, la tâche est confiée la plupart du temps au régisseur qui dispose d'une somme globale pour la figuration et qui fait lui-même souvent appel à des agences privées de recrutement. Une fois les pourcentages de l'agence et du régisseur prélevés, il ne reste pas grand-chose dans la poche du figurant. C'est évidemment le second point noir du métier de figurant : le salaire. Si les agences de recrutement, ou les chefs de figuration, facturent au producteur entre 45 et 100 frs le cachet de figuration au tout début des années 1930¹²⁵², la somme effectivement perçue par le figurant ne dépasse pas les 35 à

¹²⁴⁹ Il y a des gens qui ont des idées préconçues. [note de l'auteur].

¹²⁵⁰ Fernand Trignol, *Pantruche ou les Mémoires d'un truand*, Paris, éditions Fournier, 1946, p.124.

¹²⁵¹ Idem, p.125.

¹²⁵² Archives de la fondation JSP, bordereaux de production du film *Le roi des resquilleurs*, facture de l'agence Béhars daté du 16 juin 1930 et feuilles de présence des figurants.

80 frs, soit à peu de chose près le salaire d'un peintre ou d'un machiniste. Mais les frais sont pour lui plus importants. Outre le fait qu'il habite généralement dans Paris, il doit fournir ses propres toilettes. L'image du figurant tirant le diable par la queue et se nourrissant de cafés-crème à la terrasse des bistros dans l'attente d'un hypothétique engagement, que l'on trouve à foison dans la presse des années trente, ne semble pas une simple figure de style et traduit une réalité parfois assez cruelle.

La presse, et même les pouvoirs publics - et plus tard les syndicats - s'emparent de cette délicate question du placement des figurants et condamnent unanimement les abus des régisseurs. Dès 1931, le ministère du Travail annonce la mise en place de contrôles plus stricts sur l'engagement et la rémunération des figurants. Le recrutement dans les hôtels, restaurants et débits de boisson, interdit par la loi, sera, d'après le Ministère, « très sérieusement réprimé »¹²⁵³. De nouveau en 1936, le rapport Guy de Carmoy met en avant cette question et réclame l'application de l'article 103 du Livre I du code du travail qui permettrait de sanctionner les régisseurs et recruteurs de figurants qui empochent, indûment, une partie des salaires. Le producteur pouvant même être poursuivi comme complice. Le texte annonce également des sanctions plus sévères contre les agences de placement¹²⁵⁴. Lors d'une « réunion inter-corporative » réunissant à la bourse du travail, plusieurs syndicats d'artistes mais également de techniciens et ouvriers du cinéma, le 14 mars 1935, est soulevée la question des agences de placements et des abus qui y sont constatés. Trois agences en particulier sont pointées du doigt : *La corporation du cinéma* (22, rue Bergère, dirigée par MM. Herz et Lhomont), *La corporation du cinéma* (2, rue Richer) et *L'amicale des Artistes cinégraphistes* (8, Bd Saint-Martin)¹²⁵⁵. Pourtant on ne constate aucun changement notable dans la situation des figurants et la mise en place d'un office paritaire de placement pour les figurants, qui soit à la fois efficace et correctement contrôlé, est, en quelque sorte, le serpent de mer des années 1930.

L'idée d'un « âge d'or » pour les travailleurs des studios, résiste assez mal à l'examen précis de leurs conditions de travail et de rémunération, dans la première moitié de la décennie.

¹²⁵³ « L'emploi de la main-d'œuvre étrangère dans les studios », *La Cinématographie Française*, n°675, 10 octobre 1931, p.12.

¹²⁵⁴ Rapport Guy de Carmoy, *Op.Cit.*, p.651.

¹²⁵⁵ « La page du cinéma », *Le spectacle*, n°108, mars-avril 1935, p.5.

Prisé des milieux artistiques et littéraires pour son caractère insolite et extravagant, attirant les politiques français et les diplomates étrangers qui y voient le symbole du dynamisme économique et des capacités d'innovation technologique de la France, le studio suscite au début des années 1930 curiosité et intérêt. Fermé au grand public, il reste difficile d'accès même pour les techniciens peu expérimentés qui, une fois qu'ils en ont franchi les portes, s'échinent pour ne plus en sortir. Pourtant, lorsque l'on examine métier par métier, contrat par contrat les conditions offertes aux travailleurs des studios, on constate que pour une minorité de personnes très bien rémunérées, la grande majorité vit dans une situation de grande précarité. Un salaire moyen pour un emploi intermittent et instable, tel est le cas de figure typique du salarié d'un studio de cinéma. Par ailleurs, les conditions d'hygiène et de sécurité sont souvent difficiles, et cela, quel que soit son emploi. Pourtant l'atmosphère souvent joyeuse qui règne sur les plateaux, le caractère non routinier du travail, les possibilités de changement et les espoirs, parfois réalisés, de voir sa situation s'améliorer au sein d'une industrie dans laquelle il existe une multitude de métiers, tout ceci contribue à faire du studio un endroit attractif. Un espace de travail peu ordinaire pour lequel on est prêt à supporter les salaires parfois insuffisants et les nuits de travail non programmées.

Conclusion deuxième partie

Les années 1931 à 1934 représentent incontestablement une période particulière dans l'histoire des studios français. Un temps bref mais intense durant lequel l'activité des studios n'a jamais été aussi soutenue et où la situation de certains acteurs et techniciens privilégiés fait office de miroir aux alouettes pour une population nombreuse, désireuse de bénéficier de la manne financière que l'industrie cinématographique semble distribuer avec générosité.

Plusieurs éléments objectifs viennent alimenter cette idée « d'âge d'or des studios » si souvent convoquée pour qualifier le début des années 1930. Le premier est évidemment celui de la production, indiscutablement en forte hausse avec l'arrivée du parlant. Après le calme de la période charnière des années 1929 et 1930, les studios accueillent une production nombreuse et hétéroclite, les exploitants désormais équipés pour diffuser des films sonores et parlants ayant un besoin urgent de films de tous formats pour alimenter leurs programmes. Dans les grands studios, les tournages s'enchaînent dans une atmosphère souvent enthousiaste et la recherche et l'expérimentation y occupent une place importante. Cette première moitié de la décennie est également celle qui permet aux studios de jouer un rôle majeur dans la formation des techniciens et dans la constitution de

réseaux de sociabilité et d'amitié, tellement indispensables à l'exercice de la profession. Par le brassage des métiers et des générations, le studio devient, durant cette période, un lieu de rencontre quotidien, un espace privilégié de transmission des savoirs et de développement de liens de solidarité. Au sein de ce cocon rassurant, les débutants prennent le temps de se former auprès des personnalités expérimentées qui y occupent un poste fixe. Les moyens très importants de certaines maisons de production permettent la réalisation de décors monumentaux ou de films à la distribution pléthorique qui restent dans les Mémoires et alimentent l'idée d'un cinéma riche et généreux. L'importance des studios durant cette période tient également à leur impact, symbolique autant que réel, sur la vie et l'économie locale des communes sur lesquelles ils sont implantés. Les années 1931-1934 ont laissé le souvenir tenace dans la population locale d'une période brève mais intense où la présence des studios sur certaines communes (Joinville et Epinay surtout) était synonyme d'animation joyeuse au quotidien et d'événements festifs ou sportifs exceptionnels, mais également de réceptions fastueuses. C'est en effet l'époque où les studios attirent – fait exceptionnel pour une usine de production – les grands de ce monde. Personnalités du monde des Arts et du Spectacle, ministres, sénateurs ou députés de tous bords, mais également diplomates et souverains étrangers, tout le monde se presse pour visiter ces espaces de production qui sont également le symbole d'une industrie florissante dans un pays en crise.

Pourtant, derrière ce tableau idyllique, la situation est beaucoup moins rose et moins homogène qu'il n'y paraît. Il est en effet abusif de parler d'âge d'or des studios français, tout au plus pourrait-on évoquer l'âge d'or des studios Pathé, Tobis ou Paramount. La hausse de la production qui profite grandement à quelques grandes structures, laisse dans le marasme la presque totalité des petits studios et les rêves de grandeur de Jacques Haïk ou du tandem Braunberger-Richebé n'ont qu'une durée de vie très éphémère. Même la constitution de la puissante GFFA paraît avoir accouché d'une souris, l'organisation et la production des studios Gaumont durant cette période, brillant surtout par leur caractère artisanal et leur manque d'ambition. L'activité qui règne à l'intérieur et aux abords des studios français durant cette période est en effet extrêmement contrastée. Si les habitants de Saint-Maurice ne peuvent ignorer la présence des studios Paramount, dont l'implantation donne lieu à une agitation inhabituelle dans cette petite commune de banlieue, les habitants de Neuilly, La Garenne, ou de la place Clichy ignorent tout de l'activité intermittente des petits studios qui y sont installés. Mais au-delà des disparités criantes qui existent entre les différentes infrastructures de production, c'est surtout sous

l'angle des conditions de travail qu'il paraît abusif d'employer le terme d'âge d'or. Même dans les grands studios – surtout dans les grands studios – l'accès à un emploi reste difficile et les conditions de travail épuisantes. Malgré les horaires aléatoires et extensibles, le travail de nuit, les conditions de confort et d'hygiène souvent douteuses, les candidats à un poste sont nombreux aux portes des studios. Avant l'arrivée de nombreux travailleurs immigrés venus d'Allemagne et d'Europe de l'Est à partir de 1933-1934, la concurrence est déjà rude pour trouver un engagement. Quant aux salaires, bien que la palette des rémunérations soit extrêmement étendue, on trouve plus de travailleurs vivant correctement mais modestement de leur métier que de profiteurs menant grand train grâce à l'argent versé par les producteurs.

Joyeuse, prolifique, inventive, cette brève période est pourtant loin d'être une parenthèse enchantée. Souvent dépeinte comme une ère de prospérité reposant sur trois piliers : le plein emploi, des salaires fixes et généreux, l'amour du cinéma et du travail bien fait, elle se révèle en réalité beaucoup plus contrastée et la crise qui frappe de plein fouet la production et les studios français à partir de 1934 va révéler, de manière parfois cruelle pour les travailleurs, la fragilité de cette prétendue prospérité.

TROISIEME PARTIE

1934-1939 : CONSEQUENCES DE LA CRISE DE LA PRODUCTION

SUR L'ORGANISATION DES STUDIOS ET LA VIE DE LEURS

TRAVAILLEURS.

Introduction

Après une période, aussi fugace que contrastée, de relative prospérité, les studios français entrent à partir de 1934-1935 dans une zone de turbulences dont les répercussions se font sentir jusqu'à la fin de la décennie. Avec un peu de retard sur le reste de l'économie nationale, l'industrie cinématographique est touchée à son tour par une crise dont la première conséquence est l'éparpillement des structures de production. Les principaux piliers de l'industrie cinématographique (Pathé-Cinéma, GFFA, Paramount, Tobis, les Etablissements Braunberger-Richebé et les Etablissements Jacques Haïk), qui exploitent les plus grands studios français, abandonnent un à un leur activité de production, entre le début de l'année 1933 et février 1935. Pathé qui avait produit vingt longs-métrages en 1932, n'en produit plus que six en 1934 et aucun en 1935 avant d'être déclarée en faillite le 2 décembre¹²⁵⁶. De son côté la GFFA qui avait produit entre cinq et six longs-métrages par an entre 1931 et 1933, ainsi qu'un nombre important de courts-métrages, arrête totalement sa production dès la fin de l'année 1933, avant d'être mise en liquidation judiciaire en juillet 1934. La situation des Etablissements Braunberger-Richebé montre les premiers signes d'essoufflement dès la fin de l'année 1931¹²⁵⁷ et la firme ne produit plus que deux films en 1932, avant la dissolution du tandem Braunberger-Richebé en 1933. De leur côté, les Etablissements Jacques Haïk tournent leur dernière production en novembre 1932 et sont officiellement déclarés en faillite le 5 décembre 1935¹²⁵⁸. Quant aux sociétés Tobis et Paramount, si elles continuent d'exploiter les studios d'Épinay et de Saint-Maurice jusqu'en 1938, elles cessent également de produire (fin 1935 pour Tobis et dès 1933 pour Paramount) et licencient la quasi totalité de leur personnel entre novembre 1935 et décembre 1936¹²⁵⁹.

¹²⁵⁶ La dernière production Pathé-Cinéma, *L'équipage* d'Anatole Litvak est tournée à Joinville entre le 15 décembre 1934 et le 9 février 1935.

¹²⁵⁷ Dans ses Mémoires, Roger Richebé évoque la mauvaise gestion des studios (dont Braunberger a la charge) et les difficultés financières de la société qui seraient apparues dès l'automne 1930 (Roger Richebé, *Op.Cit.*, p.pp.60-61) et indique que dès la fin de 1931, la société aurait résilié les contrats des techniciens et artistes engagés à l'année, y compris celui de Raimu, la vedette phare des Etablissements Braunberger-Richebé, ce que confirme un rapport du Crédit Lyonnais datant de la fin de l'année 1932. Ce rapport intitulé *L'industrie cinématographique française à la fin de 1932* et daté du 9 janvier 1933, indique ainsi : "La société des Etablissements Braunberger-Richebé, de création récente, n'a encore publié aucun renseignement sur son exploitation. Nous savons [...] qu'elle s'est trouvée en 1931 aux prises avec de graves difficultés de trésorerie". Rapport cité par Jacques Choukroun, *Op.Cit.* p.236.

¹²⁵⁸ « Confirmation de la faillite des Etablissements Jacques Haïk », *La Cinématographie Française*, n°893, 14 décembre 1935, p.10.

¹²⁵⁹ Tobis produit son dernier film (*La Kermesse héroïque*) en 1935 et le dernier film du programme de production Paramount (*un soir de réveillon* de Karl Anton) est tourné du 2 janvier au 11 février 1933 dans les studios de Saint-Maurice.

Pourtant la production française, si elle connaît un déclin relatif (157 films produits en 1932, 143 en 1933, 126 en 1934, 112 en 1935 et 116 en 1936) n'est pas réduite à néant par la disparition de ces principales maisons de production et ce, grâce à l'activité des producteurs indépendants. Dès le mois de juin 1933, *La cinématographie française*, sous le titre "Les indépendants travaillent", mentionne cette évolution majeure dans le tableau de la production française en ces termes : « A vrai dire les maisons qui travaillent ne sont pas les très grandes maisons. [...] Par contre les indépendants, producteurs tenaces et estimables s'attellent à l'accomplissement de buts difficiles à atteindre : de bons films de prix moyen »¹²⁶⁰. Cette tendance à l'émiettement de la production française, se confirme dans les mois qui suivent comme l'indique le rapport Petsche de juin 1935 qui publie des chiffres éloquentes concernant le deuxième semestre de 1934 : sur un total de 86 films (tous métrages confondus), trois sociétés ont produit cinq films, une quatre, onze deux et 38 un seul film¹²⁶¹. Quelles sont les conséquences d'une telle évolution sur l'organisation des studios et sur les conditions de travail de leurs employés ? Au-delà d'un premier constat plutôt rassurant – le travail se poursuit dans la plupart des studios français - il faut admettre que les bouleversements sont profonds.

Le chapitre huit s'attache à examiner les conséquences directes de cette évolution des structures de production, sur les travailleurs eux-mêmes. Au-delà des licenciements massifs constatés dans les grands studios, l'éparpillement des producteurs contribue à précariser encore davantage l'ensemble des travailleurs et les force à une mobilité accrue. Dans un contexte social particulièrement tendu le spectre du chômage provoque une montée très nette de la xénophobie dans les studios et la présence des travailleurs étrangers occupe une place grandissante dans les débats sur le fonctionnement de l'industrie cinématographique française.

De manière plus large, la crise incite à repenser la structuration et le fonctionnement des studios français. Le chapitre neuf examine les différentes facettes de cette réorganisation. La pratique de la location des studios, phénomène qui a toujours existé, se généralise tout en se modifiant quelque peu par rapport à la période antérieure. A l'échelle nationale la crise profite par ailleurs aux petits studios dont certains voient le jour, ou se développent, durant cette période tourmentée. Enfin, face à l'échec des tentatives françaises de concentration sur le modèle américain, l'industrie cinématographique s'interroge sur un

¹²⁶⁰ "La production française se reprend : pour 1933 on prévoit 125 films français", *La cinématographie Française*, 24 juin 1933, p.44

¹²⁶¹ Rapport Petsche, *Op.Cit.*, p.5.

nouveau modèle de développement et d'encadrement, en s'inspirant davantage des studios européens.

Mais la conséquence la plus profonde de cette crise est sans conteste le désir des travailleurs des studios de participer activement à la reconstruction de leur industrie et de peser dans les choix de fonctionnement et de développement des studios. Le chapitre dix analyse la façon dont les ouvriers puis les techniciens du film se sont approprié leur outil de production, à travers le développement d'un syndicalisme de plus en plus puissant et la signature des premières conventions collectives. Cependant, ces premières tentatives de réglementation des conditions de travail et de rémunération ne sont pas sans soulever de nombreuses difficultés et la situation des ouvriers et techniciens du film reste extrêmement précaire.

Impact de la crise sur les travailleurs des studios

Dans son premier éditorial de l'année 1935, Marcel Colin-Reval établit dans *La Cinématographie Française*, un bilan de la production 1934 et déclare que « le nombre de films français réalisés actuellement est loin de faire travailler tous nos studios. [...] la répartition par studio des films tournés en France en 1934 nous révèle que dans certains studios on n'a tourné qu'un seul film dans l'année, dans deux autres, deux ou trois films seulement. [...] On est bien obligé de conclure en disant qu'il y a trop de studios ou bien pas assez de films »¹²⁶². Si cette situation n'est pas à proprement parler nouvelle (bien des studios ne comptabilisaient pas plus d'un ou deux films tournés par an durant la période 1930-1933), la préoccupation des observateurs vis-à-vis de l'activité des studios semble s'accroître avec la crise. Pourtant ce n'est pas l'activité même des studios qui est fondamentalement remise en cause, mais plutôt les modalités d'embauche et les conditions de travail de leurs ouvriers et techniciens.

Le spectre du chômage, qui a toujours été présent, gagne, à partir de 1934, toutes les catégories d'ouvriers et de techniciens des studios. Subissant plusieurs vagues de licenciements dans les grands studios, les travailleurs sont contraints à chercher du travail dans tous les établissements ce qui conduit à une mobilité accrue de l'ensemble de la main-d'œuvre et à une désagrégation des systèmes de formation et d'encadrement des équipes. Avec la fin des contrats longue durée, toutes les catégories de techniciens sont désormais touchées par le phénomène.

Dans une industrie où la main-d'œuvre chassée d'Allemagne et d'Europe de l'Est par l'arrivée au pouvoir d'Hitler est particulièrement nombreuse, la xénophobie et le ressentiment à l'égard des étrangers se développent avec une grande rapidité. Accusés de tous les maux par des groupements de producteurs et techniciens de plus en plus nombreux - soudés par l'idée de défense d'un cinéma national - les techniciens étrangers commencent à subir de plus en plus de pressions de la part de leurs collègues comme des pouvoirs publics et leur situation, dans un contexte de crise, devient extrêmement difficile.

¹²⁶² Marcel Colin-Reval, « Le cinéma français en chiffres », *La Cinématographie Française*, n°844, 5 janvier 1935, p.6.

8.1 Le spectre du chômage au cœur des préoccupations.

La crainte du chômage n'est pas une nouveauté absolue en 1934, une part importante de techniciens y étant régulièrement confrontée, comme je l'ai évoqué dans le chapitre sept. Mais si la crainte de ne pas trouver de nouvel engagement à l'issue d'un tournage a toujours fait partie du quotidien des travailleurs des studios, le chômage technique devient une réalité de plus en plus prégnante à partir de 1934-1935. Les fermetures temporaires de studios se multiplient, les contrats de longue durée se font rares et l'errance des techniciens de studio en studio devient une habitude partagée par l'ensemble des professionnels.

8.1.1 Baisse du rythme de la production et fermeture de studios.

Si la presse corporative permet de se faire une idée précise de l'évolution de l'activité de chaque studio, elle s'intéresse assez peu à la situation de l'emploi dans les studios et ne donne que très rarement les effectifs d'ouvriers et techniciens ou les chiffres d'éventuels licenciements. C'est davantage du côté de la presse syndicale et, une fois encore des Mémoires de techniciens, que l'on peut obtenir quelques informations à ce sujet.

- **La crise modifie la cartographie des studios français.**

Entre 1930 et 1933 sept studios, réunis en quatre pôles, concentrent la quasi totalité de la production française. A l'ouest de Paris, les studios de Billancourt, au nord, les studios Tobis et Eclair d'Epainay-sur-Seine, à l'Est les studios Pathé et Paramount de Joinville et Saint-Maurice et enfin dans la capitale, les studios Gaumont des Buttes Chaumont et les studios Pathé de la rue Francœur. Dès le printemps 1933, cette géographie commence à se modifier avec l'affaiblissement des studios de Saint-Maurice qui abandonnent la production en février 1933¹²⁶³. Désormais ouverts à la location, ils continuent néanmoins de fonctionner - à un rythme beaucoup moins soutenu - jusqu'à la fin de l'année 1936, avant de fermer totalement leurs portes durant toute l'année 1937¹²⁶⁴. Alors qu'on y tournait

¹²⁶³ Voir les cartes de répartition de la production pour les années 1931, 1934 et 1937, annexe n°20.

¹²⁶⁴ Ils rouvrent leurs portes en janvier 1938, sous la direction de Bernard Natan (entre temps évincé de chez Pathé) qui les sous-loue à la société Paramount. 17 films y sont tournés en 1938 et 9 en 1939.

entre une soixantaine et une centaine de films par an (courts et longs-métrages) entre mars 1930 et décembre 1932, on n'en tourne plus qu'une dizaine par an entre 1933 et 1937. Durant les années 1934 et 1936, les studios de la rue des Réservoirs sont même totalement fermés pendant plus de la moitié de l'année (28 semaines en 1934 et 25 semaines en 1936). Le second événement qui modifie en profondeur la géographie de l'emploi pour les travailleurs du film, est le ralentissement très net de l'activité des studios Tobis d'Épinay-sur-Seine à partir de 1934. La société Tobis, qui contrairement à Paramount a toujours accueilli sur ses plateaux des productions indépendantes, ne produit ou coproduit plus que trois films en 1934¹²⁶⁵ et deux en 1935¹²⁶⁶, mais c'est surtout le fait que les producteurs indépendants désertent ses plateaux qui provoque une baisse considérable de son niveau d'activité. Alors que ces studios accueillait entre 15 et 20 films par an entre 1930 et 1934, on n'y tourne plus que 10 films en 1934, 3 entre 1935 et 3 en 1936. Rattrapés par d'autres studios (notamment ceux de Billancourt ou de Neuilly, plus proches de Paris), les studios Tobis perdent peu à peu leur avance technologique qui faisait leur attrait au début de la décennie et deviennent moins attractifs aux yeux des petits producteurs. Moins importants en terme d'emploi, les studios de Jacques Haïk à Courbevoie ne résistent pas non plus à l'arrêt de la production de la société et passent de 13 films tournés en 1932 à 4 en 1934 avant de fermer leurs portes en 1935¹²⁶⁷.

Profitant peut-être de cet affaiblissement, les studios voisins (Eclair à Épinay-sur-Seine et Pathé à Joinville) traversent la crise de la production sans que leur activité ne soit particulièrement affectée, au contraire. Chez Pathé, bien que la société ait nettement ralenti en 1934 puis cessé toute production en 1935, les années 1933 à 1936 enregistrent des records d'activité. On y tourne entre 20 et 27 longs-métrages par an et en 1935, on ne compte que deux semaines sans tournage signalé, pour l'ensemble de l'année. A Billancourt on enregistre la même dynamique, le nombre de films tournés étant beaucoup plus important durant les années 1934 à 1936 qu'à l'époque – éphémère – des Etablissements Braunberger-Richebé. Repris à l'automne 1933 par Marc Lauer, sous l'appellation de Paris-Studios-Cinéma¹²⁶⁸, les studios accueillent une vingtaine de tournages par an (jusqu'à 25 en 1935) contre une dizaine au début de la décennie. Durant les années

¹²⁶⁵ *La banque Némó* de Marguerite Viel, *Poliche* d'Abel Gance (tous deux en coproduction) et *Pension Mimosa* de Jacques Feyder.

¹²⁶⁶ *Michel Strogoff* de Jacques de Baroncelli et Richard Eichberg (en coproduction) et *La kermesse héroïque* de Jacques Feyder.

¹²⁶⁷ Ils resteront fermés pendant deux ans, avant de rouvrir en mars 1937 sous l'appellation « Studios de la Seine ».

¹²⁶⁸ « Paris-Studios-Cinéma », *La Cinématographie Française*, n°779, 7 octobre 1933, p.13. Pierre Braunberger, qui siège au conseil d'administration de la société Paris-Studios-Cinéma, est nommé directeur des studios.

1935 et 1936, les studios fonctionnent pratiquement sans interruption avec seulement six semaines sans tournage en 1935 et trois semaines en 1936 (plus deux semaines de grève d'occupation en juin). Sans atteindre ce niveau, les studios Gaumont des Buttes Chaumont poursuivent leur activité avec environ quinze à vingt films tournés par an durant les années 1934 à 1937, sans paraître particulièrement affectés par la faillite de la GFFA¹²⁶⁹.

Loin de toucher toutes les infrastructures de production de la même manière, cette crise profite même à certains petits studios qui voient leur activité – modeste – se développer à partir de 1935. C'est le cas notamment du studio de la place Clichy (entre 8 et 13 films par an durant les années 1935 à 1938 contre un ou deux dans la première moitié de la décennie) des studios de Neuilly qui - bien qu'ayant ouvert leurs portes en 1932 -ne commencent à attirer véritablement les producteurs qu'à partir du printemps 1934 et accueillent une douzaine de films par an en 1935, 1936 et 1937. De nouveaux studios ouvrent également leurs portes en 1935 dans le centre de Paris, rue François 1^{er}, et accueillent dès l'année suivante une vingtaine de tournages.

• Impact sur l'emploi.

La situation des travailleurs des studios Tobis et Paramount, les deux studios les plus durement touchés par la crise, est inévitablement affectée par cette baisse substantielle d'activité. C'est tout d'abord le personnel des studios d'Epinay qui connaît une longue période de chômage technique entre la mi-décembre 1934 et le mois de juillet 1935, avant d'être purement et simplement licencié au mois de novembre 1935 à l'issue du tournage de *La Kermesse héroïque*, qui s'achève le 31 octobre. Aucune activité n'est signalée dans les studios entre le 15 décembre 1934 et le 15 juillet 1935 (excepté 4 jours de tournage pour un film tourné chez Eclair¹²⁷⁰) et le compte rendu d'activité de la section d'Epinay-sur-Seine du Syndicat Général du Film, publié dans *Le spectacle* du mois de mars-avril 1935, indique que « les camarades de Tobis », sont « tous chômeurs depuis de longues semaines »¹²⁷¹. Mais s'il s'agit au début de l'année 1935 d'un chômage technique, qui ne remet pas en cause les contrats de longue durée, à partir de novembre, il s'agit bien de licenciements définitifs de l'ensemble du personnel. Alexandre Méjinsky, peintre-décorateur engagé chez Tobis depuis le 5 mai 1929 est licencié le 31 octobre 1935 et après un bref contrat pour les

¹²⁶⁹ Les studios de la Victorine enregistrent eux une baisse certaine de leur activité passant de 11 films tournés en 1932 et 1933 à seulement 5 en 1934, 1 en 1935 et 3 en 1936.

¹²⁷⁰ *Les mystères de Paris* de Félix Gandéra.

¹²⁷¹ « La page du cinéma », *Le spectacle*, n°108, mars-avril 1935, p.5.

productions André Daven¹²⁷², il s'inscrit au bureau municipal du chômage d'Épinay-sur-Seine¹²⁷³. Quant à Lazare Meerson, pilier des studios Tobis d'Épinay depuis leur création au printemps 1929, la société n'attend même pas la fin du tournage de *La Kermesse héroïque* pour lui signifier son congé et c'est dès le 18 octobre 1935 qu'il reçoit une lettre de licenciement :

Cher Monsieur,

Nous avons l'honneur de vous confirmer comme suit l'accord intervenu entre nous :

1° Votre engagement au service de notre société prend fin à la date de ce jour. Nous vous verserons à titre de liquidation de tous comptes, d'appointement, d'indemnités et tous autres entre nous, une somme de Frs 25 000 (vingt cinq mille Frs).

2° Par ailleurs, il est convenu que si dans l'avenir nous faisons à nouveau appel à votre collaboration et sous réserve que vous soyez disponible, vous nous consentiriez pour les travaux que nous vous confierons des conditions particulières, en rapport avec la rémunération que vous avez reçue jusqu'ici de notre société pour les films auxquels vous avez travaillé précédemment.

Veillez pour la bonne règle, nous confirmer votre accord avec les termes de la présente lettre en nous retournant le duplicata ci-joint régularisé, et agréez, cher Monsieur, l'expression de nos sentiments distingués.

Films sonores Tobis

Le directeur fondé de pouvoirs

Georges Lourau¹²⁷⁴.

Meerson, qui rejoint immédiatement Londres, confirme, dans un courrier envoyé le 24 décembre 1935 à Georges Jouanne (administrateur), que les studios ont cessé toute activité et que l'ensemble du personnel a été licencié. Cherchant à joindre ce dernier pour lui envoyer un chèque, il lui écrit : « Je suppose que vous n'êtes pas souvent au studio

¹²⁷² Il collabore avec Eugène Lourié sur le film de Marc Allégret, *Sous les yeux de l'occident*, tourné à Billancourt du 20 décembre 1935 au 15 février 1936.

¹²⁷³ Archives municipales d'Épinay-sur-Seine, dossier « Société Eclair », Fiche individuelle de chômage d'Alexandre Méjinsky, datée du 10 mars 1936.

¹²⁷⁴ Archives de la CF, fonds Lazare Meerson, 24 B 1, lettre de Georges Lourau, directeur des Films Sonores Tobis, datée du 18 octobre 1935.

maintenant (qu'est ce qu'on y fait au fond ?)¹²⁷⁵ ». Dans sa réponse, Georges Jouanne lui précise : « Ici, nous sommes à l'arrêt, sauf le doublage et le tirage, en attendant que la galette rentre »¹²⁷⁶, avant de lui indiquer dans une lettre suivante, qu'il quitte lui-même le studio à la fin du mois de février 1936.

Dans les studios Paramount de Saint-Maurice, les travailleurs continuent dans un premier temps de travailler pour les producteurs indépendants ayant loué le studio, mais l'activité en forte baisse induit un chômage partiel de plus en plus important. Gaston Dumesnil, décorateur à Saint-Maurice depuis mars 1930, voit son salaire annuel chuter considérablement, parallèlement à la courbe d'activité des studios. Il passe ainsi de 69 040 frs en 1931 à 59 030 frs en 1932, puis 43 890 frs en 1933 et 30 805 frs en 1934. Après une stabilisation en 1935 et 1936, il est licencié le 3 novembre 1936¹²⁷⁷. Le licenciement massif du personnel des studios Paramount à la fin de l'année 1936 est confirmé par une note interne de la GFFA qui s'interroge sur la possibilité de reprendre l'exploitation de ces studios une fois le bail locatif expiré :

Le 5 novembre [1936], la société Paramount licencierait la grande majorité de son personnel. Tous les services concernant la production de film ont été supprimés. Il ne reste actuellement que les services de doublage et le fait d'avoir transféré tous les petits services encore existants dans un même coin du studio, indique que Paramount semble abandonner la production de films français originaux¹²⁷⁸.

Robert Jarville, secrétaire général du SGTIF, évoque également la mise à pied de plusieurs centaines de personnes, dont il plaide la cause auprès de la présidence du conseil en décembre 1936 :

Aujourd'hui nous attirons votre attention sur le fait que la situation des travailleurs, ouvriers et techniciens, de notre industrie s'est encore aggravée du fait de la fermeture des studios de Saint-Maurice occupés par la Paramount qui a abandonné son activité productrice en France.

¹²⁷⁵ Idem, courrier de Lazare Meerson à Georges Jouanne, daté du 24 décembre 1935.

¹²⁷⁶ Idem, courrier de Georges Jouanne à Lazare Meerson, [s.d]. Probablement fin décembre 1935 ou début janvier 1936.

¹²⁷⁷ Archives municipales d'Épinay-sur-Seine, dossier « Société Eclair », Fiche individuelle de chômage de Gaston Dumesnil datée du 19 octobre 1939.

¹²⁷⁸ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Germaine Dulac, 280 B 17, note tapuscrite non signée et non datée [probablement décembre 1936] évoquant l'exploitation des studios de Saint-Maurice dans le cadre d'une possible nationalisation de la GFFA.

Ce sont plusieurs centaines d'ouvriers que cette mesure vient de jeter au chômage¹²⁷⁹.

Mais si les studios Tobis et Paramount sont les seuls touchés par des licenciements massifs, l'ensemble des structures sont affectées par des réductions de personnel et une hausse du chômage partiel. Chez Pathé, où les studios continuent de fonctionner assez correctement, on observe malgré tout des réductions de personnel. Jean-Paul Le Chanois, entré en 1933 comme chef de plateau rue Francœur quitte la maison en 1935. Il écrit dans ses Mémoires :

La faillite de Pathé-Natan a eu lieu en trente quatre et j'en ai été affecté dans la mesure où mon salaire a été réduit, alors que la vie augmentait : c'était embêtant ! Mais on m'a gardé dans la maison, car on continuait à me louer avec le matériel, aux clients de la rue Francœur. Quand Francœur a fermé, j'ai été muté à Joinville¹²⁸⁰.

Même les services administratifs sont touchés par les licenciements. Marcel Lathière, qui a intégré en 1932 le service des achats (service général commun aux différentes branches d'activités de la société Pathé-Cinéma) indique qu'une première salariée est licenciée dès l'automne 1933, tandis que M. Mauberqué (Secrétaire général de Pathé Cinéma) décédé brutalement en octobre 1933 n'est pas remplacé, le fondé de pouvoir, M. Handjian, occupant désormais ses fonctions. Puis à partir de 1934, la situation se dégrade et les rumeurs de fermeture des locaux de la rue Francœur commencent à circuler :

Chez Pathé, [...] nous entrâmes dans une période de grande turbulence. [...] Le service des achats ne devait pas tarder à subir les effets de la réduction des frais. Après le départ, l'automne précédent de Mme Maldant, il y eut le départ de M. Jeanot puis celui de M. Kérébel. Il ne restait plus que Mme Montariol et moi-même. [...]

Inutile de dire que l'ambiance au studio n'était pas très exaltante et que les privilégiés, qui étaient encore maintenus, courbaient les épaules, n'étaient guère enclins à la plaisanterie et que, par contre, les nouvelles plus ou moins dignes de foi circulaient avec une grande vitesse et engendraient les commentaires les plus pessimistes. . [...]]'un des bruits les plus persistants fut que tout le complexe de la rue Francœur serait fermé et transféré à Joinville. [...] Heureusement il ne s'agit que d'un ballon d'essai, cette idée fut abandonnée et il n'en fut plus question¹²⁸¹.

¹²⁷⁹ Archives Nationales, F 60 – 300, courrier de Robert Jarville, secrétaire général du SGTIF au Président du Conseil, daté du 24 décembre 1936.

¹²⁸⁰ Jean-Paul Le Chanois, *Op.Cit.*, p.62.

¹²⁸¹ Marcel Lathière, *Op.Cit.*, pp.188-189.

Après avoir perdu un de leurs principaux clients – la société des films Osso – les studios de la rue Francœur fonctionnent au ralenti et en 1934, on ne compte pas moins de 29 semaines sans aucun tournage signalé. Au printemps 1935, *Le spectacle*, s'inquiète de la situation au niveau national et stigmatise le développement du doublage, indirectement responsable de la hausse du chômage : « l'année dernière on n'a produit que 150 films dans les studios, mais on a exploité plus de 150 doublages. Comme résultat, les studios ont chômé pendant cinq mois [...] »¹²⁸². En mars 1935, André Berthomieu, président de la Fédération Nationale des Syndicats d'Artisans Français du film, indique que parmi les membres de la fédération (environ 400 adhérents), 230, soit 60% sont réduits au chômage¹²⁸³. Malgré l'absence de chiffre officiel, il apparaît clairement que le chômage touche un nombre croissant d'ouvriers, d'employés et de techniciens du film, pour des périodes de plus en plus longues.

8.1.2 Dégradation des conditions de travail.

Concernant le personnel toujours en activité, les conditions de travail et de rémunérations se dégradent à partir de l'année 1934-1935. Contrats de plus en plus précaires, salaires en baisse et pression constante, sont le lot commun des travailleurs des studios.

• Fin des contrats annuels et multiplication des périodes de chômage.

Entre 1933 et 1935, tous les acteurs, scénaristes et réalisateurs encore engagés à l'année par quelques grandes maisons, retrouvent leur « liberté ». Charles Vanel, sous contrat avec la société des Cinéromans, puis avec Pathé-Cinéma depuis 1930 ne se voit proposer aucun nouveau contrat à partir de mars 1934. De même Maurice Tourneur, réalisateur vedette de la maison, sous contrat depuis décembre 1929 (il réalise pas moins de neuf films en cinq ans pour Pathé), se voit signifier la fin de son contrat à l'issue du tournage de *Justin de Marseille*, tout comme Pierre Colombier qui après dix films réalisés dans les studios de Joinville pour Pathé, doit voler de ses propres ailes à partir de 1935. Quant à Charles Boyer, engagé en juillet 1934 pour une durée de trois ans, il ne se voit proposer aucun projet après le tournage de son unique film pour Pathé, *Le Bonheur* de Marcel L'Herbier, tourné en

¹²⁸² « La page du cinéma », *Le spectacle*, n°108, mars-avril 1935, p.5.

¹²⁸³ « André Berthomieu nous parle de la Fédération Nationale des Syndicats d'Artisans Français du Film », *La Cinématographie Française*, n°855, 23 mars 1935, p.74.

octobre 1934. Certes la fin des contrats annuels, si elle diminue leur niveau de rémunération et leur ôte un avantageux filet de sécurité, ne réduit pas ces acteurs et réalisateurs reconnus au chômage. Maurice Tourneur tout comme Pierre Colombier ou Charles Vanel poursuivent leur carrière sans aucune baisse d'activité. Pierre Colombier, qui tournait deux films par an pour Pathé, en réalise même quatre en 1937 pour divers producteurs¹²⁸⁴. La situation du personnel administratif est probablement moins enviable. Charles David, directeur des studios de Joinville et Francœur depuis juin 1932 est licencié en décembre 1935¹²⁸⁵. Après avoir obtenu deux engagements comme directeur de production en 1936 et 1937¹²⁸⁶, il s'exile au Royaume Uni en 1938 avant de rejoindre les Etats-Unis pendant la guerre. Chez Paramount, Charles de Rochefort, Yves Mirande, Marcel Achard et l'ensemble des acteurs sous contrat sont les premiers (avant les techniciens qui sont mis à disposition des producteurs indépendants qui viennent tourner dans les studios) à se voir signifier leur congé. Il est assez difficile d'obtenir des informations sur la fin de ces contrats, car il va sans dire que, contrairement à la période 1930-1931, ni Paramount, ni Pathé ne communiquent beaucoup sur l'organisation – ou la désorganisation – de leurs services de production durant ces années 1934 et 1935.

Du côté des ouvriers, l'étude des fiches du personnel de la société Pathé, révèle une accélération très nette des « entrées » et « sorties » pour des périodes très brèves, parfois inférieures à une semaine. Alphonse Rocher, électricien à Joinville, qui n'avait connu qu'une seule période de chômage de trois mois entre août 1931 et mars 1934, se trouve ainsi débauché quatre fois entre mars 1934 et août 1937 pour des durées allant de 5 jours à un mois et demi. Son collègue Paul Thévenin, également électricien, subit quant à lui pas moins de 14 renvois successifs entre 1935 et 1938 !¹²⁸⁷ L'activité des studios de Joinville ne subissant pas de baisse significative durant cette période, les ouvriers sont réembauchés au bout d'une ou deux semaines, parfois même quelques jours et les périodes de travail peuvent durer jusqu'à 28 semaines d'affilé dans le cas de Paul Thévenin. La principale différence avec le début de la décennie tient au fait que les ouvriers, payés par les producteurs indépendants, au lieu d'être affectés à l'entretien du matériel ou à

¹²⁸⁴ *Le club des aristocrates* (productions Claude Dolbert), *Ignace* (production Ayres d'Aguiar), *Ballthazar* (production Hérault Film) et *Les rois du sport* (production Gray Films). Il est intéressant de noter qu'à l'issue de son contrat avec Pathé, Pierre Colombier reste étroitement lié aux frères Natan puisqu'il réalise deux films produits par la société des Films Modernes créée par Emile Natan (*Le Roi* en 1936 et *Tricoche et Cacolet* en 1938) et en tourne deux dans les studios de Saint-Maurice en 1938, alors dirigés par Bernard Natan.

¹²⁸⁵ « Monsieur Charles David quitte la direction des studios Pathé », *La Cinématographie Française*, n°893, 14 décembre 1935, p.11.

¹²⁸⁶ *Trois... six... neuf...* de Raymond Rouleau, produit par Impérial Films Production et *Drôle de Drame* de Marcel Carné, produit par Les Productions Corniglion-Molinier.

¹²⁸⁷ Archives de la Fondation Jérôme Seydoux Pathé, fiches du personnel.

l'amélioration des installations, sont débauchés dès que leur présence au studio n'est plus strictement nécessaire. L'employeur n'ayant aucune obligation légale de réembaucher l'ouvrier au même poste, la pression s'accroît considérablement sur les travailleurs qui craignent toujours de faire partie des prochaines vagues de réduction de personnel. On trouve également, dans les fiches du personnel Pathé, le cas d'un employé au mois, licencié puis réembauché, à l'heure. René Thévenin¹²⁸⁸, engagé comme portier en décembre 1933, avec un salaire mensuel de 1 000 frs, est licencié le 8 mai 1935, puis réembauché le 11 août, cette fois en qualité de peintre, au tarif horaire de 5,25 frs. Entre le 11 août 1935 et le 2 juillet 1938 (où il est noté : « démissionnaire (vacances) »), René Thévenin connaît onze périodes de travail allant de 6 jours minimum à 9 mois (du 20 février au 27 novembre 1936) et dix périodes de chômage oscillant entre 3 jours et 7 semaines¹²⁸⁹. A partir de 1934, on voit se multiplier les exemples d'employés licenciés pour être réembauchés sur des contrats de plus courte durée. En novembre 1934, le journal d'information locale d'obédience communiste *L'étincelle de Boulogne-Billancourt*, dénonce les pratiques de la direction des studios qui viennent de décider de ne plus payer le personnel chargé de l'accueil des visiteurs au mois, mais à l'heure, « ce qui lui permet de les envoyer à la pêche quand bon lui semble », s'exclame l'éditorialiste¹²⁹⁰.

• Diminution des salaires

La dégradation des conditions de travail peut prendre la forme plus directe d'une baisse pure et simple de salaire. Toujours à Billancourt, il semble, d'après *L'étincelle de Boulogne-Billancourt*, que les ouvriers des studios aient dû subir une perte de 6,25% de leur salaire à l'automne 1934 et des réductions de 25 à 50% pour la rémunération des heures supplémentaires.

La direction des studios de Billancourt vient de déclencher une violente attaque contre son personnel.

Sous le prétexte grossier que les firmes cinématographiques ne paient pas. Elle vient de diminuer les salaires horaires des femmes de ménage de 0 fr. 25 (3 fr. 75 au lieu de 4 francs) ainsi que ceux des machinistes et autres.

Elle a ramené la majoration des heures supplémentaires de 50% à 25% et celles majorées à 100% sont descendues à 75%. Cette réduction constitue une

¹²⁸⁸ Probablement l'oncle ou le frère aîné de l'électricien Paul Thévenin, les deux partageant un temps la même adresse à Joinville-le-Pont.

¹²⁸⁹ Archives de la fondation JSP, fiches du personnel.

¹²⁹⁰ « Au studio de Billancourt, les brimades ! », *L'étincelle de Boulogne-Billancourt*, première quinzaine de novembre 1934, p.2.

*diminution de salaire importante, car c'est très souvent qu'on y tourne des films jusqu'à une heure avancée de la nuit*¹²⁹¹.

Chez Pathé, on trouve également un cas d'électricien engagé à 4,50 frs de l'heure le 13 août 1931 qui est licencié pour compression de personnel le 3 mars 1934 et réembauché moins d'un mois plus tard mais à seulement 4 frs¹²⁹². Cette baisse des salaires ouvriers dans les studios n'est d'ailleurs pas surprenante et suit la courbe du salaire moyen ouvrier en France qui chute de 8 634 frs par an en 1930 à 7 538 frs en 1935. Du côté des techniciens, il est plus difficile d'établir des comparaisons étant donné que les rémunérations varient beaucoup en fonction de l'expérience et de la réputation du technicien, mais également d'un film à l'autre. Le cas déjà évoqué de Lazare Meerson qui touche 24 000 frs pour réaliser les décors de *Lac aux Dames* en 1933 et seulement 12 000 pour ceux de *L'hôtel du libre échange*, l'année suivante illustre bien cette difficulté. Doit-on imputer cette baisse conséquente à la seule prise en charge de l'assistant-décorateur par la production ou bien la situation économique globale a-t-elle sa part de responsabilité ? L'amitié de Meerson pour Marc Allégret peut-elle expliquer qu'il accepte une rémunération légèrement inférieure à ce qu'il aurait pu exiger pour un autre projet, ou la charge de travail est-elle tout simplement moins importante, la construction des décors étant supervisée à Billancourt par Robert Gys ? On le voit, de nombreux paramètres peuvent entrer dans l'interprétation des salaires des techniciens et, en l'absence de statistiques globales, il paraît hasardeux de vouloir tirer des conclusions sur la base d'à peine une cinquantaine de contrats recensés. Toutefois, concernant Lazare Meerson, des baisses de salaire peuvent être notées sur les appointements fixes qu'il touche de la société Tobis. Jean-Pierre Berthomé indique en effet que son salaire mensuel qui était de 12 500 frs en 1931, tombe à 12 000 frs l'année suivante, puis après une hausse en 1933 se restabilise à 12 000 Frs pour les années 1934 et 1935¹²⁹³.

• Le règne de l'arbitraire

La pression sur les travailleurs peut également prendre des formes diverses, licenciements abusifs, imposition d'horaires décalés ou suppression des jours de récupération après huit ou dix jours de travail continu. Dans cette période de hausse du chômage, les producteurs et directeurs de studios n'hésitent pas à imposer leurs conditions, de façon souvent

¹²⁹¹ « Aux studios de Billancourt – Une attaque contre les salaires... », *L'étincelle de Boulogne-Billancourt*, 20 octobre 1934, p.2.

¹²⁹² Archives de la fondation JSP, fiches du personnel, fiche d'Alphonse Rocher.

¹²⁹³ Jean-Pierre Berthomé, « Lazare Meerson, onze ans de complicité avec René Clair », *1895*, n°25, septembre 1998, p.70.

arbitraire, la crainte d'un licenciement ou simplement d'un non renouvellement de contrat conduisant les travailleurs à tout accepter ou presque. *L'Étincelle de Boulogne-Billancourt* dénonce par exemple l'attitude de la direction des studios de Billancourt qui refuse, en novembre 1934, de réembaucher, à son retour du service militaire, un ouvrier « dans la maison depuis quatre ans et n'ayant jamais de reproches dans son travail », comme la loi l'y oblige normalement. Prétextant un changement de direction à la tête des studios et le fait que l'ouvrier était en arrêt (pour accident du travail) au moment de son départ pour le service, la direction refuse de le réengager¹²⁹⁴. Toujours à Billancourt, les protestations se multiplient et la presse locale dénonce « cette maison où l'on a pratiqué ces temps derniers l'embauche à 3,75 et 4 frs de l'heure, [où] les ouvriers sont soumis au bon plaisir des sociétés de productions qui envoient déjeuner aussi bien à 11 heures qu'à 2h½ et le soir s'il leur plaît, ils font trimer les ouvriers jusqu'à 21 ou 22 h. sans manger. S'ils rouspètent, c'est la porte »¹²⁹⁵. Les archives de Lucien Aguettand concernant la construction des décors (en extérieurs) du film de René Clair *Le dernier milliardaire* en 1934, donnent également plusieurs illustrations de cette pression qui s'exerce sur la main-d'œuvre ouvrière qui peut-être débauchée à tout moment ou à qui l'on demande de faire des heures supplémentaires contre une compensation financière dérisoire. Le nombre d'ouvriers embauchés entre le 18 et le 28 mars 1934 pour la construction des décors, varie de un à treize selon les jours, en fonction des besoins de la production, des souhaits émis par le réalisateur ou tout simplement de la météo. Dans le journal qu'il tient au quotidien sur l'avancement des travaux, Lucien Aguettand note pour le lundi 19 mars : « A la demande de Monsieur Clair, le personnel ne prend qu'une demi-heure au déjeuner et l'après midi, 4 ouvriers sont engagés pour préparer le décor pour la manifestation du lendemain » et il ajoute : « Le travail commence le matin à 6 heures et se termine le soir à 19h. Une indemnité de 10 frs est allouée aux ouvriers venus à 6 heures le matin et ayant pris ½ heure au déjeuner »¹²⁹⁶. Cette gratification porte leur salaire journalier à 50 ou 60 frs selon les cas, pour douze heures trente de travail en continu, soit entre 4 frs et 4,80 frs de l'heure, après gratification... Le lendemain, la pluie s'étant mise à tomber, une partie du personnel est licenciée après quatre heures de travail et Aguettand indique : « début du travail à 6 heures, suite de remise en état du décor. A 8 heures, le mauvais temps persistant, tout est remis en ordre et l'arrêt du travail s'effectue à 10h30. Vital, Dalmaso, Barral, Camossi,

¹²⁹⁴ « Au studio de Billancourt - Les brimades ! », *L'Étincelle de Boulogne-Billancourt*, 1^{ère} quinzaine de novembre 1934, p.2.

¹²⁹⁵ « Dans les usines – Le rouge au studio », *L'Étincelle de Boulogne-Billancourt*, deuxième quinzaine de novembre 1934, p.4.

¹²⁹⁶ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lucien Aguettand, 165 B 9, archives du film *Le dernier milliardaire*.

Randransia sont payés et mis à pied pour éviter tout frais. Les autres ouvriers [cinq] restent à notre disposition »¹²⁹⁷. Le rapport de Maître Coutant, administrateur provisoire de la société Pathé nommé le 1^{er} juillet 1935, confirme d'ailleurs en termes limpides les pressions infligées à l'ensemble du personnel. Après avoir indiqué qu'au mois de juillet 1935 « les appointements du personnel au mois n'avaient pu être intégralement payés », il précise avoir « procédé à de larges économies sur les frais généraux, réduisant le nombre des employés et le montant des appointements », tout en s'efforçant « d'augmenter les locations des studios »¹²⁹⁸. La presse corporative se félicite de voir les studios de Joinville maintenir une activité intensive durant les années 1934 à 1937, sans jamais évoquer la surcharge de travail subie par des employés de moins en moins nombreux et de moins en moins bien payés. Pourtant, dans son rapport rendu public en août 1936, Guy de Carmoy souligne que « le travail dans les studios [...] est soumis à des écarts considérables, des périodes de chômage partiel succèdent à des phases de grande activité où il ne paraît pas que la réglementation de la loi de huit heures soit strictement observée »¹²⁹⁹.

8.1.3 Mobilité forcée des travailleurs des studios.

L'éparpillement des structures de production et la pression exercée sur les travailleurs des studios se traduit par une mobilité accrue des techniciens et une dispersion des équipes, jusque là soudées par leur appartenance à un studio. Aucune société de production ne pouvant procurer à un technicien une charge de travail suffisante pour subvenir à ses besoins toute l'année, on assiste à une migration croissante des techniciens d'un studio à l'autre, afin de multiplier leurs sources de revenus. Prenons le cas de Lazare Meerson qui, bien que sous contrat chez Tobis jusqu'à la fin de l'année 1935, commence à multiplier les collaborations extérieures, au fur et à mesure que l'activité des studios de la rue du Mont décline. Alors qu'il réalise entre 75% et 100% de ses décors chez Tobis durant les années 1929 à 1933, ce pourcentage descend à 40% puis 33% en 1934 et 1935. Chez Pathé, Lucien Aguetand, qui n'avait quitté les studios de la société (Joinville et Francœur) qu'une seule fois entre le début de l'année 1930 et la fin de l'année 1934 (à l'occasion du tournage de *Knock ou le triomphe de la médecine*, en août 1933 chez Eclair), travaille dans huit studios différents, entre la fin de l'année 1934 et la fin de l'année 1939, et ne tourne plus aucun

¹²⁹⁷ Idem.

¹²⁹⁸ Archives de la fondation JSP, HIST B 49 [3], « rapport de l'administrateur provisoire sur sa gestion », document non daté [probablement fin 1935].

¹²⁹⁹ Rapport de Carmoy, *Op.Cit.*, p.641.

film à Joinville à partir de 1937. Cette mobilité de la part de deux techniciens ayant occupé des postes importants dans leurs studios respectifs et dont l'activité est étroitement liée au matériel (outillages, stocks de décors, meubles et accessoires) et aux équipes d'ouvriers des studios, laisse imaginer ce qu'il en est pour les autres techniciens, script-girls monteurs, régisseurs ou opérateurs, pour lesquels on constate une instabilité déjà importante au début de la décennie. Seuls les ingénieurs du son paraissent peu affectés par cette mobilité et continuent de travailler de façon préférentielle dans un studio en particulier. Les ingénieurs du son des studios de Billancourt Joseph de Bretagne et Marcel Courmes, formés en 1930-1931 par le britannique Dennis Scanlan, tournent respectivement 62% et 70% de leurs films dans ces studios sur l'ensemble de la période.

Cette mobilité forcée ne se contente pas d'avoir un impact sur le quotidien des techniciens concernés, elle modifie en profondeur le fonctionnement des équipes et la formation des apprentis et assistants. Durant les années 1930-1934, bien qu'ils ne soient liés par aucune obligation contractuelle, de nombreux techniciens prennent l'habitude de travailler en équipes, reconduites de films en films. La familiarité des décorateurs avec leurs assistants, avec les chefs des équipes de peintres, menuisiers ou machinistes ou avec les ingénieurs mécaniciens d'un studio, leur permettait de mettre en place des habitudes de travail et de gagner en efficacité. Les ouvriers et techniciens affectés à une même production se connaissaient en général très bien. On ne perdait pas de temps à découvrir l'organisation et le fonctionnement d'un nouveau studio et les équipes, immédiatement opérationnelles, gagnaient en efficacité. La mobilité croissante des techniciens, les oblige à changer de lieu de travail à chaque production et à composer avec les faiblesses et les exigences propres à chaque studio. On ne travaille pas de la même manière dans les studios Pathé de Joinville ou dans les studios de la Seine à Courbevoie. Par ailleurs, ce « nomadisme » forcé des techniciens les empêche de s'implanter véritablement dans un studio et d'y créer leur propre espace de travail. Prenons le cas du décorateur Lucien Aguetand ; installé durant plusieurs années de suite dans les studios de l'avenue Gallieni, il y disposait d'un espace personnel dans le bureau des décorateurs et pouvait y accumuler de la documentation - livres, plans, photographies de repérage - ainsi que son propre matériel de dessin, ses encres et gouaches pour réaliser ses maquettes de décor. En 1937, il participe à six films, réalisés dans cinq studios, aussi différents que les studios Gaumont des Buttes Chaumont, les studios Eclair d'Epinau, les modestes studios de Neuilly et Photosonor de Courbevoie et enfin le tout nouveau studio François 1^{er}. Comment investir les lieux ? Comment prendre le temps de découvrir les possibilités offertes par les stocks de décors ou connaître les

fournisseurs les plus proches lorsque le studio investi ne dispose pas des éléments nécessaires ? Avec cette mobilité accélérée, le rapport au studio se trouve fondamentalement changé. Alors qu'il constituait, au début de la décennie, un terreau fertile, une sorte de matrice au sein de laquelle s'élaboraient les projets et naissaient les films, il se transforme peu à peu en simple outil de travail, plus ou moins performant selon les cas. Même si la façon de René Clair d'investir totalement les lieux, jusqu'à dormir au studio avec ses proches collaborateurs, était, même en 1930-1932, un cas exceptionnel, il existait une relation étroite entre les techniciens et leur studio, qui tend à disparaître. La crise qui frappe le cinéma français à partir de 1933-1934, esquisse une nouvelle géographie des studios et de leurs équipes, une géographie plus mobile qui, tel un caléidoscope, se redessinerait à chaque nouvelle production.

Enfin, cette nouvelle instabilité des équipes (les mouvements de techniciens d'un studio à l'autre ont toujours existé, mais ils venaient se « greffer » sur des équipes fixes), a des répercussions, à plus long terme, sur la formation des travailleurs. Les techniciens expérimentés, obligés de changer de studio à chaque production ne peuvent plus assurer la formation des jeunes apprentis sur la durée. Les chefs opérateurs ou chefs décorateurs doivent parfois batailler pour imposer leurs assistants habituels à des sociétés de productions éphémères qui ne cherchent absolument pas à pérenniser des équipes ou à former des techniciens. Une anecdote sur le tournage de *Quai des Brumes*, relatée par Marcel Carné dans ses Mémoires, illustre parfaitement la position des producteurs indépendants à ce sujet. Carné souhaite tenter de réaliser un travelling-avant sur un fond de transparence, ce qui à l'époque relève de l'expérimentation. Le directeur de production, Simon Schiffrin trouvant l'entreprise trop aléatoire et craignant que le résultat ne soit pas utilisable interdit à Carné d'effectuer la prise de vues, accusant Carné de vouloir apprendre son métier « aux frais de Monsieur Rabinovitch [le producteur] »¹³⁰⁰.

Ce problème n'a d'ailleurs pas échappé à la commission du Conseil National Economique qui le mentionne dans son rapport publié en juillet 1936 :

*La disparition des maisons importantes [...] a eu cette conséquence regrettable de suspendre la formation de techniciens français. Les sociétés constituées pour la réalisation d'un seul film ne peuvent recourir à de bons techniciens sans les payer fort cher. Elles sont, à plus forte raison incapables d'en former – qu'il s'agisse des opérateurs, des ingénieurs du son, des metteurs en scène*¹³⁰¹.

¹³⁰⁰ Marcel Carné, *La vie à belles dents Op.Cit.* p.107.

¹³⁰¹ Rapport de Carmoy, *Op.Cit.*, p.637.

Le studio perd peu à peu le rôle central qu'il occupait dans la formation aux métiers du cinéma. « L'école du studio », qui n'avait aucune existence officielle ou légale et reposait uniquement sur le désir de transmission des techniciens les plus expérimentés et l'intérêt des grands studios à former en interne des équipes performantes, tend à disparaître, à une époque où aucune autre école pratique n'a encore pris le relais.

Soumis à un chômage chronique qui touche désormais la quasi-totalité des catégories professionnelles, subissant des baisses de salaires et une détérioration de leurs conditions de travail, les travailleurs des studios deviennent, à partir de la fin de l'année 1933, la principale variable d'ajustement d'une industrie en crise. Paradoxalement, les studios constituent la branche d'activité la plus rémunératrice et la plus florissante pour des sociétés comme Gaumont ou Pathé qui misent sur leur exploitation pour redresser leurs finances, quitte à sacrifier une partie de leur personnel et à demander aux autres d'importants efforts, financiers notamment.

8.2 Montée de la xénophobie dans les studios français

Dans les années 1930, la question des « travailleurs étrangers » de l'industrie cinématographique française est omniprésente - aussi bien dans la presse que dans les débats à l'Assemblée ou dans les syndicats – mais ses conséquences sur l'embauche et les conditions de travail des techniciens restent paradoxalement difficiles à évaluer. Très peu d'archives témoignent de manière concrète des difficultés rencontrées par les techniciens étrangers à trouver un engagement du fait de leur nationalité et il n'est pas évident de déterminer de quelle manière le climat de tensions teintées de xénophobie qui se développe dans les studios français à partir de 1933-1934, pèse sur le quotidien et le parcours des travailleurs. Cette question ne peut toutefois pas être éludée, tant elle est centrale dans la constitution de nombreux syndicats de techniciens, regroupés à partir de février 1934 dans la Fédération Nationale des Syndicats d'Artisans Français du Film, qui entendent règlementer l'accès aux studios en y limitant strictement la proportion de travailleurs étrangers. Précisons toutefois que cette question concerne essentiellement les techniciens, la proportion d'ouvriers étrangers dans les studios restant relativement faible ne cristallise pas les mêmes passions.

8.2.1 Face à la montée du chômage : l'étranger, voilà l'ennemi !

Les critiques concernant le nombre jugé trop important de travailleurs étrangers dans les studios français qui se multiplient dans les journaux corporatifs à partir de 1933, ne constituent pas un phénomène totalement nouveau. Un courrier adressé en mars 1929 au président de l'Union des Artistes, par un certain Fernand Saint-Allier, « artiste-dramatique » (spécialisé dans la figuration...) indique que dès cette date, la question des acteurs et figurants étrangers dans les studios français est déjà une préoccupation. En octobre 1931, *La Cinématographie Française* publie un court article sur le même thème, indiquant que le ministère du Travail « très ému par de nombreuses infractions aux lois qui régissent l'emploi de la main-d'œuvre française et étrangère dans les studios », a décidé de procéder à des visites des installations afin de vérifier, entre autre, que « tous les étrangers employés comme figurants se trouvent en règle, c'est à dire qu'ils possèdent leur carte de séjour et leur carte de travail »¹³⁰². Un mois plus tard, l'hebdomadaire se fait l'écho d'un projet de loi, non spécifique au cinéma, déposé par un député de la Seine en vue de limiter la main-d'œuvre étrangère dans le commerce et l'industrie française¹³⁰³. Mais si des critiques émergent ponctuellement, elles concernent essentiellement les figurants, et ne remettent jamais en cause la présence de techniciens étrangers de talent dans les studios. Avec la crise de la production, la multiplication des licenciements, la montée du chômage et l'arrivée en France de nombreux techniciens chassés d'Allemagne par la politique répressive du régime Nazi, la situation des travailleurs étrangers devient un sujet de plus en plus central dans la presse, comme dans toute discussion sur l'état du cinéma français.

- **Campagnes de presse de plus en plus virulentes.**

En 1929-1930, lorsque les sociétés Tobis et Paramount décident de s'installer sur le sol français pour y construire des studios tout neufs et y produire des films en langue française, la presse corporative applaudit des deux mains. Tout le monde trouve Robert T. Kane fort sympathique, le Dr Henkel fort compétent et tous se félicitent de la présence dans les studios français d'éminents spécialistes du son comme Hermann Storr, William Most ou

¹³⁰² « L'emploi de la main-d'œuvre étrangère dans les studios », *La Cinématographie Française*, n°675, 10 octobre 1931, p.12.

¹³⁰³ « Une proposition de loi limitant l'emploi de la main-d'œuvre étrangère », *La Cinématographie Française*, n°680, 14 novembre 1931, p.11.

Carl S. Livermann pour former les ingénieurs du son français. Tout le monde se réjouit du succès du *Marius* de Marcel Pagnol, sans que la nationalité hongroise du réalisateur Alexandre Korda ne soulève la moindre réflexion et l'on admire les merveilleux décors de Lazare Meerson pour *Sous les toits de Paris*, qui a su si bien rendre l'esprit typique des faubourgs parisiens, sans jamais y voir l'œuvre d'un peintre polonais formé à l'école des Russes blancs de Montreuil. En décembre 1932, Lucie Derain approuve même dans *La Cinématographie Française* les apports des techniciens étrangers au cinéma français, preuve indéniable de sa vitalité :

Parmi les œuvres qui marqueront la saison prochaine, ne rencontre-t-on pas des noms de réalisateurs étrangers : Alexis Granowsky réalisateur du Roi Pausole, Pabst, réalisateur de Don Quichotte ? Et trois des meilleurs films Paramount en France ne sont-ils pas signés d'Harry Lachman, Américain ?

Et bien tant mieux. Pour moi j'y vois la preuve que le cinéma français est maintenant assez puissant pour absorber les intelligences et les énergies étrangères sans perdre pour cela son autonomie de création et de pensée¹³⁰⁴.

Pourtant, six mois plus tard jour pour jour, la même Lucie Derain signe un éditorial d'une tout autre tonalité, dénonçant « l'invasion étrangère », en ciblant tout particulièrement les techniciens en provenance d'Allemagne, arrivés nombreux dès le printemps 1933, quelques mois seulement après l'arrivée au pouvoir d'Adolph Hitler.

En trois mois un grand orage a balayé un pays et le nouveau régime a désorganisé une industrie pourtant apparemment puissante et indéterminable. Du fait même de certaines persécutions qu'il ne m'appartient pas de flétrir ou d'excuser, de nombreuses personnalités du film allemand sont venues en France, non seulement pour y trouver un refuge, mais, aussi, pour y élire domicile et, si possible, pour y gagner de l'argent. Nous sommes très accueillants, c'est entendu. Nous ne demandons pas mieux que d'assimiler tous les talents, de fondre dans notre creuset artistique, dans le grand foyer de notre pensée, les intelligences et les volontés, d'où qu'elles viennent ! Mais que cela soit fait en quelques mois, voire quelques semaines, voilà qui est plus dangereux, néfaste même.[...]. On peut consulter la liste des prochains films et les noms des collaborateurs techniques avec lesquels on les réalisera. On verra que les étrangers sont nombreux. Quand le metteur en scène est français, il y a toujours un ou deux aides, assistants ou opérateurs allemands, autrichiens, hongrois ou tchèques. Les grands chanteurs, les danseuses juives, les

¹³⁰⁴ Lucie Derain, « Au total : 275 films parlants français », *La Cinématographie Française*, n°738, 24 décembre 1932, p.61.

compositeurs de musique exilés, les opérateurs, scénaristes ou décorateurs renvoyés d'Allemagne, sont là, aux portes des studios, prêts à entrer au moindre signe, à la plus petite fissure.

La plupart de nos maisons françaises ont dans leur sein des personnalités fort intéressantes, certes, qui ont fait beaucoup pour la grandeur du cinéma français, mais que leur attachement à certains nationaux ou à des frères de race et de religion égare sur des chemins funestes¹³⁰⁵

Dans cet éditorial, on trouve pratiquement toutes les composantes du discours xénophobe et antisémite qui se développe avec une rapidité fulgurante dans la presse à partir du printemps 1933. Une des idées récurrentes de ce discours est qu'il existerait une solidarité entre les techniciens étrangers, ceux étant installés dans les studios, depuis quelques années déjà, facilitant l'accès aux nouveaux réfugiés, et ce aux dépens des travailleurs français. Quelques semaines avant l'éditorial de Lucie Derain, *Pour Vous* propose un article – anonyme cette fois – mettant en cause ces supposés réseaux de techniciens étrangers :

On a déjà remarqué que par un hasard curieux, les producteurs français de films étaient des étrangers ou d'anciens étrangers. Ce n'est nullement un mal et ils ont travaillé somme toute, pour le bien du cinéma français. Mais il se trouve que quantité des travailleurs étrangers qui se sont réfugiés en France sont leurs compatriotes ou leurs coreligionnaires. Il serait vain de nier leur solidarité¹³⁰⁶.

L'idée d'un réseau de techniciens étrangers résolument hostiles au cinéma français, tourne parfois à l'obsession. « Artisans français du film, méfions nous... les oreilles étrangères nous écoutent, les producteurs étrangers nous regardent... »¹³⁰⁷ peut-on ainsi lire dans un communiqué du Syndicat du Personnel Français de la Production, qui n'est pas sans rappeler une célèbre affiche de Paul Colin éditée quelques semaines avant la défaite de juin 1940, sur laquelle on pouvait lire : « Silence. L'ennemi... guette vos confidences ».

Dans un climat délétère de suspicion généralisée où la droite nationaliste fait entendre sa voix à travers de nombreux titres de presse comme *L'Action française*, *Je suis partout* ou *L'homme libre*, le cinéma devient une des cibles privilégiées, les studios y étant dépeints comme le repaire favori des étrangers, organisés en véritable mafia. « La maffia [sic] des studios », est d'ailleurs le titre d'une série d'articles publiés par Pierre Malo dans *L'homme*

¹³⁰⁵ « L'invasion étrangère », *La Cinématographie Française*, n°764, 24 juin 1933, pp.44-45.

¹³⁰⁶ « Accueillons les réfugiés politiques mais sauvegardons les droits des travailleurs français », *Pour Vous*, n°235, 18 mai 1933, p.2.

¹³⁰⁷ « Dans nos syndicats - Bulletin des Artisans Français du Film », *La Cinématographie Française*, n°851, supplément Technique et Matériel, 23 février 1935, p.XII.

libre au printemps 1934. Dans ces articles dont la virulence n'a rien à envier aux critiques de Lucien Rebatet dans *Je suis Partout*, ou à son pamphlet sur *Les Tribus du Cinéma et du théâtre* publié aux pires heures de la Collaboration, le journaliste fustige pêle-mêle, la piètre qualité d'une cinématographie française aux mains de réalisateurs étrangers à la moralité douteuse, la naturalisation de producteurs et techniciens étrangers, l'invasion des studios par les travailleurs étrangers ou l'inefficacité, voire la complicité, des pouvoirs publics. Il s'alarme notamment de la situation précaires des travailleurs français de la production qui « déjà atteints par la crise dont sont victimes leurs employeurs, se sont vus expulser de nos studios par des étrangers qu'on aurait dû expulser de France, par des métèques rampants, des parasites goulus, par tous les vomissements de l'Europe centrale »¹³⁰⁸. Si l'on trouve dans la presse quelques reproches adressés à des techniciens américains comme les opérateurs Harry Stradling et Ted Pahle¹³⁰⁹, ce sont bien les techniciens juifs chassés d'Allemagne et d'Europe centrale qui sont la cible favorite de la presse en générale, et de Pierre Malo en particulier :

Tous ces étrangers à l'accent rauque et à l'âme fourbe, de quelque pays qu'ils soient, forment une étrange et dangereuse maffia dont il convient de révéler l'intolérable activité. Les membres de cette association curieuse et spontanée, ne poursuivent qu'un seul but : évincer les cinéastes français de France ! [...] Nous sommes toujours prêts en France à accueillir les grands noms internationaux. Si Pabst veut venir tourner chez nous, nous irons lui souhaiter la bienvenue à la frontière. Mais de grâce, ne mêlons pas aux grands seigneurs de l'Art humain, la tourbe des parasites en « off » ou en « sky » ! Qu'on ne vienne pas nous dire qu'un bon maquilleur doit être Russe et qu'un bon monteur doit être Zoulou¹³¹⁰ !

Bien que poussé à son paroxysme dans certains journaux comme *L'Homme Libre*, *L'Action Française* ou *L'Action cinématographique* (à partir de 1936), la xénophobie souvent teintée d'antisémitisme est loin d'être un phénomène confiné à quelques milieux proches de la droite maurassienne. En mai 1934, on peut lire sous la plume de Pierre Autré dans *La Cinématographie Française* un éditorial que n'aurait pas renié Pierre Malo, s'alarmant du nombre croissant « d'opérateurs français qui chôment depuis des mois pendant que des

¹³⁰⁸ Pierre Malo, « Situation du cinéma français en 1933.V.- La situation des travailleurs de la production cinématographique est extrêmement précaire », *l'homme Libre*, n°6558, 7 juillet 1934, pp.1-2.

¹³⁰⁹ « Les opérateurs étrangers ne peuvent pas satisfaire à leurs nombreux engagements », *La Cinématographie Française*, n°847, 26 janvier 1935, p.30.

¹³¹⁰ Pierre Malo « La maffia des studios », *L'homme Libre*, n°6447, p.1.

messieurs dont les noms finissent par « ein », en « sky », en « off », travaillent sans répit... »¹³¹¹.

- **Les Artisans Français du Film s'organisent et manifestent.**

C'est dans un climat de forte tension, à l'intérieur des milieux cinématographiques comme sur la scène nationale, que la Fédération Nationale des Syndicats d'Artisans Français du Film voit le jour en février 1934, huit jours seulement après les émeutes qui éclatent dans Paris à l'initiative des ligues d'extrême droite et conduisent à la démission du Président du Conseil Edouard Daladier. Cette fédération (la FNSAFF), réunit sept syndicats qui ont vu le jour entre l'été 1933 et février 1934 et se retrouvent sur un principe commun : la défense des intérêts des techniciens français, sans que la position ouvertement xénophobe de certains de ses membres ne soit unanimement partagée¹³¹². Les syndicats concernés sont : Le Syndicat des Chefs Cinéastes Français (réalisateurs), le Syndicat des Cinégraphiques Français (opérateurs), le Syndicat des Décorateurs-Architectes Français de Films, le Syndicat du Personnel Français de la Production Cinématographique (directeurs de production, régisseurs, script-girls), le Syndicat des Opérateurs Français de Prise de son, le Syndicat Français des Musiciens de Films et enfin l'Association Syndicale des Monteurs de Films. Composée de manière assez éclectique la Fédération est menée par le SCCF (Syndicat des Chefs Cinéastes Français) avec à sa tête André Berthomieu, et au-delà des problématiques propres à chaque catégorie professionnelle, ses membres se retrouvent sur un point commun : la lutte contre les travailleurs étrangers. Cherchant à s'attirer le soutien de la puissante Chambre Syndicale Française de la Cinématographique, la FNSAFF ne ménage pas ses efforts pour faire connaître son point de vue dans la presse et une délégation du Syndicat du Personnel Français de la Production Cinématographique va même plaider sa cause auprès de Bernard Natan, pour quelques mois encore à la tête de Pathé-Cinéma. Le compte-rendu de cet entretien met en évidence la centralité des revendications concernant les travailleurs étrangers dans le positionnement de la Fédération :

*Poursuivant son action méthodique de lutte contre l'invasion de la main-d'œuvre étrangère et de défense du cinéma français, une délégation du Syndicat Français de la Production cinématographique a été reçu par M. Natan.[...]
Avec la plus grande attention, M. Natan écouta les explications qui lui furent fournies par la délégation, portant principalement sur la non-application de la*

¹³¹¹ Pierre Autré, « Place aux Français », *La Cinématographie Française*, n°812, 26 mai 1934, p.31.

¹³¹² Charles Boriaud, « Le syndicalisme à l'épreuve de l'immigration en France dans la première moitié des années trente », *1895*, n°65, hiver 2011, p.151.

loi sur le pourcentage des étrangers sur l'abus de distribution des cartes de travailleurs étrangers dans les studios, et sur la situation critique des travailleurs français du cinéma, toutes choses que le Syndicat Français de la Production cinématographique a déjà exposé aux pouvoirs publics.

La délégation trouva en M. Natan un auditeur d'autant plus compréhensif, qu'il est lui-même un des plus actifs défenseurs du cinéma français, dans toutes les branches de cette industrie.[...]

M. Natan assura le Syndicat Français de la Production cinématographique de toute sa sympathie agissante et sans qu'aucun engagement ait été pris de part et d'autre, un pacte moral de mutuelle confiance et de collaboration sur les nécessités de combattre les dénigreur systématiques du cinéma français et de purifier l'atmosphère de la corporation, en la débarrassant de ses parasites malsains qui l'encombrent, sortit de cette entrevue¹³¹³.

La situation ne manque pas d'ironie quand on sait que Bernard Natan, né en Roumanie, sera lui même victime, dans les mois qui suivent, d'une campagne de presse violemment antisémite et xénophobe. La fin du compte rendu précise que la Fédération a l'intention de « mener une campagne énergique, par tous les moyens », en particulier par des réunions publiques visant à faire connaître au grand public la « réalité » des modalités de production en diffusant les noms de producteurs, réalisateurs et techniciens ayant participé à des films, selon eux abusivement qualifiés de « productions françaises ».

Poussée par son désir de rallier l'opinion publique la plus large possible à sa politique de défense des intérêts des travailleurs français des studios, la FNSAFF va jusqu'à organiser un défilé sur les Champs-Élysées. Le 17 mai 1934, installés dans « dix autocars garnis de pancartes explicatives » sur lesquelles on peut lire entre autre « Peuple français, défends le cinéma de ton pays » ou « les travailleurs français du film crèvent la faim », près de 400 artisans français du film, d'après *La Cinématographie Française*, ont défilé depuis l'arc de Triomphe jusqu'à la place de la République, sans incident notable¹³¹⁴. Quelques semaines plus tard, *Cinémagazine* n'y voit qu'une ridicule « promenade chevaleresque sur les Champs-Élysées »¹³¹⁵, indiquant que ce défilé, trop ouvertement xénophobe, a valu à la Fédération une série de démissions.

Fleurissant dans la presse, dans les groupements syndicaux naissants et même dans la rue, la xénophobie de plus en plus explicite de certains professionnels du cinéma, s'invite bien

¹³¹³ « Au syndicat du Personnel Français de la Production Cinématographique », *La Cinématographie Française*, n°804-805, 7 avril 1934, p.10.

¹³¹⁴ « Les artisans français du film manifestent », *La Cinématographie Française*, n°812, 26 mai 1934, p.13.

¹³¹⁵ « Les potins de la semaine », *Cinémagazine*, n°12, 5 juillet 1934, p.1.

évidemment dans les studios. Cette animosité croissante à l'égard des travailleurs étrangers tourne parfois à l'affrontement entre les membres d'une même équipe de travail, comme le raconte Henri Alekan à propos du tournage du film de Max Ophüls *La tendre ennemie* à l'automne 1935. Des propos antisémites prêtés à l'actrice principale Simone Berriau, ayant fait le tour d'une équipe composée de nombreux techniciens étrangers de confession juive, le climat s'envenime au cours du tournage et Alekan de conclure : « Je n'avais pas prévu que la fin du film se déroulerait dans un exécrable climat de suspicion, de haines cachées. Deux camps s'affrontaient alors. Les xénophiles et les xénophobes, les philosémites et les antisémites »¹³¹⁶. La cible favorite de certains techniciens semble être, la figure du producteur étranger, nécessairement juif, au nom forcément imprononçable et qui n'entend rien au cinéma au-delà du nom de quelques vedettes synonymes de succès commercial. Grégor Rabinovitch, le producteur de *Quai des brumes*, est tourné en ridicule par Marcel Carné dans ses *Mémoires* (écrites en 1975), dans lesquelles il rapporte les moqueries dont il était l'objet au sein de l'équipe, Jean Gabin en tête, qui se plaisait à railler la radinerie et le manque de culture cinématographique de « Rabi », jusqu'à le saouler lors d'un déjeuner sur le tournage des extérieurs, afin de l'empêcher de formuler ses griefs sur la façon dont Marcel Carné entendait réaliser certaines scènes. Cette figure du producteur étranger, inculte et âpre au gain, est régulièrement convoquée dans la presse ou dans les *Mémoires* de techniciens. Marcel L'Herbier qui décrit la période comme « le moment fatidique où la France se trouva envahie par une nuée de producteurs balkaniques »¹³¹⁷, évoque sa rencontre avec l'un d'entre eux, « un récent immigré louchant vers notre profession, le Russe plus ou moins blanc Joseph Lucachevitch »¹³¹⁸, qu'il n'hésite pas à qualifier par la suite de « vice-roi occulte du clan colonisateur »¹³¹⁹. Dans le film de Marcel Pagnol, *Le Spoutz*, le producteur répond au nom de Meyerboom, mélange ridicule de patronymes aux sonorités germaniques et anglo-saxonnes. Véhiculant tous les poncifs racistes de l'époque, le film brosse le tableau d'un petit studio de cinéma dans lequel des acteurs bien français, animés d'une véritable passion pour leur Art doivent subir la présence de commanditaires et réalisateurs étrangers, bornés et sans aucun talent. Jouant à la belotte entre deux prises de vues, les acteurs dissertent sur les origines obscures du metteur en scène :

- *Qu'est ce que c'est que ce gars là ?*

¹³¹⁶ Henri Alekan, *Le vécu et l'imaginaire*, *Op.Cit.*, p.22.

¹³¹⁷ Marcel L'Herbier, *Op.Cit.*, p.244.

¹³¹⁸ Marcel L'Herbier, *Op.Cit.*, p.212.

¹³¹⁹ Marcel L'Herbier, *Op.Cit.*, p.247.

- Bogidar Glazounov, c'est un Allemand ou un Turc.... Enfin, il a pris un nom russe et il parle avec l'accent italien. Ça lui a permis de devenir un grand metteur en scène français.

8.2.2 Au-delà du climat, quelles répercussions sur les travailleurs du film ?

Quelle réalité se cache derrière ces discours antisémites et xénophobes ? S'il ne fait aucun doute que ce climat délétère pèse sur les travailleurs étrangers, il convient de s'interroger sur les revendications concrètes des groupements d'artisans français du film mais également sur la façon dont ils sont entendus par les pouvoirs publics. Une politique répressive est-elle mise en place et quel est son impact sur la carrière et le quotidien des techniciens étrangers ?

• La politique des quotas.

Alors que le Service extérieur de la Main-d'œuvre Etrangère (SMOE) avait développé, au niveau national, une politique de recrutement depuis 1919 afin de permettre la reconstruction de la France après la Grande Guerre, la crise économique de 1932 change la donne et, face à la montée du chômage, les pouvoirs publics cherchent à rapatrier un certain nombre d'étrangers et à limiter l'accueil de nouveaux immigrés, en mettant en place une loi de contingentement, promulguée le 10 août 1932. Cette loi de 1932 fixe les proportions maximales de travailleurs étrangers par régions et secteurs d'activités. Pour les entreprises privées, des décrets d'application devront fixer précisément la proportion maximale d'étrangers par métiers, ce qui est chose faite pour le cinéma, par un décret du 23 avril 1933¹³²⁰. Que prévoient la loi du 10 août 1932 et le décret du 23 avril 1933 ?

Si elle ne fixe pas de quotas concernant le cinéma, la loi du 10 août 1932 prévoit néanmoins que tout étranger désirant être employé en France devra préalablement obtenir une « autorisation ministérielle spéciale », autrement dit un permis de travail, accordé par le ministère du Travail « après consultation des services publics de placement ». Dans le cas de l'industrie cinématographique, aucun office public de placement n'étant véritablement habilité à donner un avis, c'est la Chambre syndicale de la production cinématographique, puis la FNSAFF qui sont – éventuellement – consultées. L'article 5 de la loi prévoit

¹³²⁰ Sur ces questions de politiques migratoires, voir notamment : Catherine Wihtol de Wenden, « Ouverture et fermeture de la France aux étrangers, un siècle d'évolution », *Vingtième Siècle*, n°73, janvier-mars 2002, pp.27-38. Et Jeanne Singer-Kerel, « Protection de la main-d'œuvre nationale en temps de crise. Le précédent des années trente », *Revue Européenne des Migrations Internationales*, volume 5, n°2, 1989, pp.7-17.

également que les chefs d'entreprises privées sont « tenus de déclarer tout embauchage de travailleurs étrangers à l'office public de placement, ou, [...] à la mairie de leur commune ». L'article 8 prévoit enfin que tout employeur qui aura dépassé les quotas fixés par décret « sera passible d'une amende de 5 à 15 F, par jour, par travailleur irrégulièrement occupé »¹³²¹. Suite à la promulgation de cette loi, l'industrie cinématographique est parmi les premières à s'atteler à la rédaction d'un décret d'application. Dès le mois de février 1933, un pré-projet est rédigé par la Chambre Syndicale de la Cinématographie Française¹³²² et le décret définitif est adopté le 23 avril 1933¹³²³. Il ne concerne pas exclusivement le cinéma, il fixe également les conditions d'embauche de la main-d'œuvre étrangère dans les théâtres, music-halls, cabarets, orchestres, cirques et ballets. S'agissant du cinéma, l'article 8 du décret fixe à 33% le pourcentage maximum de personnel travaillant dans les « établissements cinématographiques avec partie active », autrement dit les grandes salles dans lesquelles le film est précédé d'une attraction (chansonniers, danseurs, comiques, etc.) ; les articles 15 à 18 fixent les quotas pour les « Etablissements de prises de vues cinématographiques », qui varient en fonction des métiers. Pour les artistes lyriques et dramatiques, les danseurs, artistes de cirque ou de music-hall paraissant dans les films, le quota est le même que pour les salles, soit : 33%. Concernant le personnel technique, la proportion de travailleurs étrangers ne devra pas dépasser 50% de l'ensemble du personnel, proportion qui devra être ramenée à 45% dans un délai de six mois, 35% au bout d'un an et 25%, dix-huit mois après la promulgation du décret. Mais le texte précise que « par personnel technique, il faut entendre exclusivement les ingénieurs du son, les photographes et les opérateurs », toutes les autres catégories de techniciens entrent donc dans la dernière catégorie visée par le décret et pour laquelle le pourcentage de travailleurs étrangers ne peut pas dépasser 5%. Des quotas spécifiques sont enfin fixés pour les figurants, un pourcentage dégressif en fonction du nombre de figurants employés par production étant établi de la façon suivante : 10% d'étrangers quand le nombre total de figurants est compris entre 1 et 100, 20% lorsqu'il est compris entre 101 et 300 et 25% au-delà de 300 figurants. Le décret précise que ces quotas ne s'appliquent pas dans le cas de la réalisation d'un film en version étrangère destiné à l'exportation.

Lorsque la presse et le Syndicat des Chefs Cinéastes Français déploient leurs campagnes contre les étrangers du cinéma français à partir de l'été 1933, et appellent les pouvoirs

¹³²¹ Le texte intégral de la loi est reproduit dans l'article de Jeanne Singer-Kerel, *Op.Cit.*

¹³²² Archives de la fondation JSP, dossier « Chambre Syndicale de la Cinématographie Française », sans cote. « Projet de décret fixant les conditions d'application de la loi du 10 août 1932 sur la main-d'œuvre », daté du 7 février 1933.

¹³²³ Le texte intégral du décret est publié dans *La Cinématographie Française*, n°764, 24 juin 1933, pp.107-108.

publics à l'aide, un arsenal législatif existe donc déjà, des quotas sont fixés et des sanctions prévues pour les directeurs de studios et les producteurs qui ne respecteraient pas ces dispositions. Les principales réclamations portent donc sur l'application effective de ces mesures et la mise en place de contrôles plus strictes pour éviter les contournements d'une loi jugée souvent trop laxiste. Dès le mois d'octobre 1934, la FNSAFF réclame, dans un mémorandum adressé au ministre du Travail, une modification du décret du 23 avril, afin que les pourcentages de travailleurs étrangers ne soient plus calculés sur l'ensemble d'une production mais pour chaque catégorie d'employés et la mise en place d'une carte de travail pour les metteurs en scène étrangers¹³²⁴. Le principe d'une carte professionnelle, qui serait délivrée aux techniciens étrangers pour la durée d'un seul film et non pour une période d'un an ou de six mois comme c'est souvent le cas, fait partie des points de focalisation du débat. Pierre Autré dans *La Cinématographie Française*, tout comme Pierre Malo dans *L'homme libre*, ou André Berthomieu à la tête du Syndicat des Chefs Cinéastes Français, tous réclament la mise en place de cartes professionnelles et surtout le fichage des travailleurs étrangers du cinéma. Pierre Autré préconise ainsi que la FNSAFF « établisse et rende publique la liste des travailleurs étrangers du cinéma français »¹³²⁵. Malgré l'engagement pris par le ministère du Travail de ne plus délivrer de nouvelles cartes de travail aux cinéastes étrangers à partir du 1^{er} avril 1934, (ce dont Pierre Malo se réjouit précisant qu'il s'agit d'une « sage décision dont nous devons remercier M. Adrien Marquet et qui, dans une certaine mesure, atténuera les effets provoqués par l'imprévoyance de ses prédécesseurs »¹³²⁶), la FNSAFF soumet au Ministre un nouveau projet de décret en mai 1934, visant à renforcer les conditions d'obtention de cartes de travail, et ce pour l'ensemble des techniciens du film (l'engagement du Ministre ne concernant que les réalisateurs). Sept catégories de techniciens sont établies par la Fédération, qui correspondent aux sept syndicats réunis au sein de la Fédération : les réalisateurs, les opérateurs, les décorateurs-architectes, le personnel de la production, les ingénieurs du son et les monteurs. Le projet de décret exige que le quota de 20% de travailleurs étrangers par catégorie ne soit pas dépassé¹³²⁷. Devant l'insistance de la FNSAFF, le nouveau ministre du Travail Paul Jacquier, leur fait savoir, par le biais d'un courrier publié dans *La Cinématographie Française* en février 1935 que des mesures sont déjà en vigueur et qu'il n'y a pas lieu de légiférer davantage :

¹³²⁴ « Pour la protection de la main-d'œuvre française », *La Cinématographie Française*, n°780, 14 octobre 1933, p.26.

¹³²⁵ Pierre Autré, « Place aux Français », *La Cinématographie Française*, n°812, 26 mai 1934, p.31.

¹³²⁶ Pierre Malo, « La mafia des studios », *L'homme libre*, n°64-77, 17 avril 1934, p.1.

¹³²⁷ « Les artisans français du film manifestent », *La Cinématographie Française*, n°812, 26 mai 1934, p.14.

Quant aux mesures que vous avez suggérées au sujet de l'institution de la carte de travail obligatoire pour tous les étrangers et des sanctions à prévoir, je me permets de vous rappeler que la loi du 11 août 1926 répond déjà à vos préoccupations¹³²⁸.

Ce qui n'empêche par André Berthomieu de revenir à la charge un mois plus tard en accordant un long entretien à *La Cinématographie Française* dans lequel il précise les revendications de la Fédération :

Nous demandons spécialement que la carte de travail aux étrangers ne soit délivrée que par film et pour un seul film. Nous voulons également que le tarif des amendes pour l'employeur qui se rendra coupable des infractions à ce sujet soit augmenté¹³²⁹.

Dans cette bataille pour régler l'accès des techniciens étrangers aux studios, la FNSAFF est rejointe à partir de l'été 1936 par un nouveau syndicat : le Syndicat Professionnel du Cinéma **Erreur ! Signet non défini.** Ce dernier ne cesse en effet de réclamer l'extension de la carte de travail à tous les professionnels du cinéma de nationalité étrangère, en appelle même à « l'épuration de la profession » dénonçant les techniciens étrangers qui « ont modifié la consonance de leur nom pour induire le Public en erreur au sujet de leur nationalité »¹³³⁰.

• Le malaise des professionnels face à la mise en œuvre d'une politique de quotas.

Les chiffres très précis de la loi d'août 1932 et du décret d'application du 23 avril 1933 ou le positionnement apparemment clair et tranché de la FNSAFF, ne reflètent pas la réalité d'une situation complexe dans laquelle de nombreux professionnels du cinéma peinent à prendre position.

Dans la presse, comme dans les bulletins d'information des syndicats, on perçoit nettement le malaise des professionnels qui entendent stigmatiser les travailleurs étrangers qui « volent le pain des techniciens français », tout en reconnaissant l'apport de certains de ces étrangers à des œuvres considérées comme emblématiques de la production nationale.

¹³²⁸ Lettre du Ministre du travail Paul Jacquier publiée dans le « Bulletin des Artisans Français du Film », *La Cinématographie Française*, n°851, supplément Technique et Matériel, 23 février 1934, p.XI.

¹³²⁹ « M. André Berthomieu nous parle de la Fédération Nationale des Syndicats d'Artisans Français du Film », *La Cinématographie Française*, n°855, 23 mars 1935, p.74

¹³³⁰ Fred d'Orgengiani « d'après les statistiques du ministère de l'Intérieur, 4 040 étrangers vivaient du cinéma à Paris », *L'action cinématographique*, n°64, 10 décembre 1938, p.4.

Comment dénoncer l'invasion étrangère des studios, tout en louant la réussite d'un film comme *La Kermesse héroïque* réalisé par un Belge (Jacques Feyder), dans des décors conçus par un Russe né en Pologne (Lazare Meerson) assisté de deux décorateurs, l'un né à Odessa (Georges Wakhevitch) l'autre à Budapest (Alexandre Trauner), et dont la photographie est signée par un chef opérateur américain (Harry Stradling) ? Dressant le bilan de « la production française en 1933 », *La Cinématographie Française* ne se prive d'ailleurs pas de féliciter les chefs opérateurs qui « méritent d'être à l'honneur » parmi lesquels : Kurt Courant, Nicolas Farkas, Rudy Maté, Nicolas Toporkoff, Fédote Bourgassoff, pour leurs participations à des films comme *Ciboulette* d'Autant-Lara, mais également *Don Quichotte* de Pabst, *Dans les rues* de Victor Trivas ou *L'ordonnance* de Tourjansky¹³³¹. Même les opposants les plus farouches à l'embauche de techniciens étrangers, se trouvent dans l'obligation de reconnaître le talent et l'apport de certains d'entre eux à la production cinématographique française. Les quelques rares noms retenus comme dignes d'intérêts sont extrêmement peu nombreux, l'un d'entre eux revenant en boucle dans les discours de Pierre Malo ou d'André Berthomieu, celui de Georg Wilhelm Pabst¹³³².

*Nous n'avons jamais protesté contre les "as" étrangers. Nous sommes heureux d'accueillir dans nos studios un Pabst, un Planer, mais que viennent faire chez nous tout cette équipe de metteurs en scène opérateurs étrangers "sans valeur extra", que le moindre des nôtres peut remplacer avec avantage*¹³³³ ?

Cette position très restrictive dans la reconnaissance des talents étrangers n'est pas sans poser quelques soucis au sein même du syndicat. Jacques Feyder, membre fondateur du syndicat, lui même belge et ayant pris l'habitude de collaborer avec de nombreux techniciens étrangers, notamment avec Lazare Meerson, se défend dans la presse d'appartenir à un mouvement qui serait dirigé contre des artistes étrangers dont il admire les œuvres et le travail¹³³⁴. Jean Renoir décide quant à lui de rendre sa carte du syndicat, à l'issue de la manifestation du 17 mai 1934 sur les Champs-Élysées, estimant que « la lutte contre les étrangers de [leur] corporation [lui] semble être un mauvais moyen pour améliorer la situation »¹³³⁵. Le désir d'« épuration de la profession » pour reprendre les

¹³³¹ « La production française en 1933, *La Cinématographie Française*, n°795, 27 janvier 1934, p.26.

¹³³² Bien que proche de la gauche intellectuelle et humaniste allemande, Pabst décide en 1939 de rejoindre l'Autriche, désormais annexée par le Reich, où il réalise plusieurs films pendant la guerre, dans une industrie totalement sous domination nazie.

¹³³³ « M. André Berthomieu nous parle de la Fédération Nationale des Syndicats d'Artisans Français du Film », *Op.Cit.*

¹³³⁴ Marcel Carné, « Jacques Feyder nous parle du Syndicat des Chefs Cinéastes Français », *La Cinématographie Française*, n°775, 9 septembre 1933, p.16.

¹³³⁵ Lettre de Jean Renoir adressée aux membres du Syndicat des chefs cinéastes français du 23 mai 1934, reproduite dans Jean Renoir, *Correspondance, 1913-1978*, Paris, Plon, 1998, p.40.

termes du Syndicat Professionnel du Cinéma **Erreur ! Signet non défini.**, aveugle bien souvent les membres des Syndicats d'Artisans français du film au point de s'attirer les railleries de la presse, comme dans *Cinémagazine* en juillet 1934 :

Il est certain que le syndicat des chefs cinéastes qui se voit abandonné successivement par ses membres les plus influents, a trop souvent l'impression ces derniers mois de défendre les plus médiocres travailleurs dans nos studios, pourvu qu'ils fussent nationaux...

Nous ne citerons qu'un fait : tout dernièrement le décorateur Lazare Meerson, qui fit les décors de films de presque tous les films de Feyder et de Clair, qui réside en France depuis plus de quinze ans et plus, s'est vu refuser le renouvellement de sa carte de travail, après avis défavorable du syndicat. On voit que l'Art avec un grand A semble être un peu trop le dernier souci de ces messieurs¹³³⁶.

Car l'agitation xénophobe qui se développe dans la presse a également des répercussions sur le quotidien des techniciens étrangers. De plus en plus soumis à des tracasseries administratives et suspendus aux décisions parfois arbitraires de la préfecture de police, la crainte du chômage se double dans leur cas d'un risque de se voir refuser un permis de travail. Lazare Meerson, dont la situation s'est vraisemblablement arrangée en juillet 1934 (étant sous contrat avec la société Tobis à l'année), se trouve dans l'obligation de quitter précipitamment la France une fois son contrat de travail arrivé à échéance dans les studios de la rue du Mont, comme il l'explique à Georges Lourau, dans un courrier envoyé de Londres le 11 novembre 1935 (alors que son contrat a pris fin le 18 octobre et que le tournage de *La kermesse héroïque* s'est poursuivi jusqu'au 31 octobre) :

Mon cher Lourau,

Je n'ai pas pu vous avoir au téléphone à la Tobis pour vous dire au revoir avant mon départ à Londres, car mon départ était inattendu et brusque, par rapport avec mon permis de travail¹³³⁷.

A la même période, Robert Siodmak évoque les tracasseries administratives auxquelles il était sans cesse soumis et l'incertitude qui planait quant à l'obtention d'un permis de travail :

I didn't have a passport and my wife had only a german one which could have been cancelled at any moment. [...]Not having a work permit meant that my

¹³³⁶ « Les potins de la semaine », *Cinémagazine*, n°12, 5 juillet 1934, p.1.

¹³³⁷ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lazare Meerson, 29 B 1 archives de production – archives personnelles. Lettre de Lazare Meerson à Georges Lourau (directeur de la société des films sonores Tobis) datée du 11 novembre 1935.

*presence was only barely tolerated. I don't know how many days we spent at the Préfecture. We were part of the hundreds of people for all nationalities sitting on wooden benches. We never knew, if our permit to stay would be extended*¹³³⁸.

Bien que les motivations qui poussent ces réalisateurs et techniciens étrangers à rejoindre Londres ou Hollywood soient multiples, il est évident que les difficultés d'ordre administratif et la défiance voire l'agressivité de certains professionnels français à leur endroit ont certainement accéléré le phénomène. Jean-Paul Le Chanois évoque la déception des artistes et techniciens allemands vis à vis de l'accueil dans les studios français et écrit à propos de Max Ophüls qu'il « ne semblait pas trouver la compréhension ni les moyens qu'il espérait. Sur le plateau il avait l'air de nous dire : « aidez-moi mes amis ». Lui aussi partit pour l'Amérique »¹³³⁹. Fritz Lang, après avoir tourné un seul film à Paris, quitte la France le 6 juin 1934. Peter Lorre, arrivé durant l'été 1933, s'exile à Londres dès 1934 où il tourne avec Alfred Hitchcock. Joe May ou Billy Wilder quittent également Paris en 1934. Quant à Lazare Meerson, pourtant installé depuis plus de 15 ans en France, il rejoint les frères Korda à Londres où il mourra en 1938. Après avoir examiné le parcours de quatre cinéastes allemands en exil à Paris (Lang, Pabst, Siodmak et Ophüls), Jean-Michel Palmier conclut :

*Comment s'étonner que dans de telles conditions, même les plus grands ait été amenés à se trahir et que, sans cesse en butte aux tracasseries de toutes sortes, aux attaques, n'ayant souvent de choix qu'entre l'abandon de leurs projets les plus audacieux au profit de films commerciaux et la misère, ils aient choisi de quitter un pays qui les avait aimés quand ils étaient à Berlin, au sommet de leur gloire, et qui à présent ne voyait plus en eux que des « apatrides », un risque de chômage ou de dangereux rivaux*¹³⁴⁰.

• Alexandre Trauner : un cas emblématique.

Le cas précis d'Alexandre Trauner, en partie révélé dans sa correspondance avec Lazare Meerson en 1936 et 1937, montre bien cette situation paradoxale dans laquelle peuvent se

¹³³⁸ Propos de Robert Siodmak cités dans Alastair Phillips, *City of Darkness, City of Light, émigrés Filmmakers in Paris 1929-1939*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, p.57.

¹³³⁹ Jean-Paul Le Chanois, *Op.Cit.*, p.68.

¹³⁴⁰ Jean-Michel Palmier, « Quatre destins de cinéastes émigrés en France : Fritz Lang, Georg Wilhelm Pabst, Robert Siodmak et Max Ophüls », *Tendres ennemies : cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne*, Paris, L'Harmattan, 1991, p.170.

trouver certains techniciens étrangers durant les années 1934-1939, à la fois adulés pour leur travail et rejetés en raison de leur nationalité.

Alexandre Trauner semble en effet l'archétype du technicien étranger brillant dont le travail est reconnu et loué par une part importante de la critique et des milieux cinématographiques mais qui néanmoins se trouve en but à des difficultés administratives et financières permanentes qui handicapent sa carrière. Lorsque son mentor, Lazare Meerson, quitte Paris pour Londres en octobre 1935, la carrière d'Alexandre Trauner est déjà lancée. Il vient de participer à la création des décors de deux grosses productions tournées à Joinville, *Les Beaux Jours* de Marc Allégret et *Princesse Tam Tam* d'Edmond T. Gréville, dont Meerson a signé les maquettes mais dont il a chargé Trauner de la réalisation (étant lui-même occupé à la construction des décors de *La kermesse héroïque* chez Tobis). Pourtant, au printemps 1936, sans engagement depuis plus de six mois, il s'installe dans la maison de vacances de Marcel Duhamel (à l'Alpes d'Huez) et entame une correspondance avec Lazare Meerson. Ce dernier plaide en sa faveur pour le faire engager par Alexandre Korda à Londres et lui envoie de l'argent pour qu'il puisse vivre en attendant un prochain engagement. Dans la lettre qu'il adresse à Meerson le 5 mai 1936, il évoque ses difficultés financières, mais également administratives, sa situation étant suspendue à l'obtention d'un permis de travail.

Je vous merci beaucoup votre démarche chez London Film et j'espère que ça réussira parce que sans ça, je ne sais pas que je pourrai commencer. Si je retourne en Hongrie, c'est la service militaire, en France vous connaissez ma situation – il y a un seul difficulté, c'est l'argent que je puisse tenir jusque le permis de travail et surtout, l'engagement arrive¹³⁴¹.

Dans l'attente d'un hypothétique engagement, Trauner resté seul à l'Alpes d'Huez après le départ des Duhamel, commence à apprendre l'anglais, autant pour tuer l'ennui que pour préparer son prochain voyage à Londres. Mais le 14 mai, Meerson lui écrit pour lui indiquer que son permis de travail a été refusé par le Home Office de Londres. Les semaines passent, et au fil des lettres, Trauner laisse transparaître une inquiétude grandissante quant à ses possibilités de travail dans un avenir proche. A bout de nerfs, il écrit à Meerson le 24 juin 1936 :

« Mes amis vont tous m'abandonner. [...] A paris je ne vois personne qui pourra me donner du travail. Vraiment, toute la perspective indique un grand misère.

¹³⁴¹ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lazare Meerson, 34 B 11 – Correspondance avec Trauner. Lettre d'Alexandre Trauner à Lazare Meerson datée du 5 mai 1936.

Même je ne sais pas comment je sortirai d'ici. Vraiment, aidez-moi avec tout vos possibilités pour trouver du travail.

Vincent [Korda] m'a envoyé un télégramme en disant qu'il aidra avec ses moyens arranger le chose [...] Vraiment je commence à délirer dans ces difficultés. [...] »

Après être rentré à Paris, sur les conseils de Meerson, il lui écrit le 30 juin :

J'ai vu Madame Meerson. Entre les gens du film, seulement Duhamel, qui m'a dit que je ne suis pas bien vu entre les gens du cinéma et on raconte beaucoup chose sur mon dos. Marc [Allégret] tourne en ce moment. En tous cas, avant commencer à travailler, je dois procurer la carte de travail et après, c'est encore très incertain que on me prend. Pour ça j'essaie m'adresser à Denise Batcheff par le syndicat. J'essaie voir Marc demain. Après l'avoir vu je vous écrirai de nouveau.

Il y a l'espérance encore à Londres ??

Je vous salue,

Votre Trauner.

A Londres, Lazare Meerson remue ciel et terre pour lui trouver un engagement et parvient à le faire embaucher comme décorateur sur le film *As you like it* de Paul Czinner dont il est lui-même nommé Art Director. Après cet épisode londonien, Trauner rentre à Paris et entame une période particulièrement prolifique durant laquelle il enchaîne les films : *Gribouille* de Marc Allégret (mars-avril 1937), *Drôle de Drame* de Marcel Carné (avril-mai 1937), *La Dame de Malacca* de Marc Allégret (juin-juillet 1937) et *Mollenard* de Robert Siodmak (octobre-novembre 1937). Surchargé de travail, il écrit à Meerson : « Je travaille beaucoup et j'essaie dresser un assistant ~~pour moi~~, parce que comme je fais jusque maintenant je ne peux continuer. Je suis trop fatigué »¹³⁴². Après de longs mois sans engagement ni perspective, Trauner se trouve donc débordé de travail et supervise même les travaux de rénovation de la maison de campagne de Jacques Feyder et Françoise Rosay dont Meerson avait dessiné les plans¹³⁴³. Mais cette abondance d'activité ne le met pas à l'abri des pressions et des difficultés administratives. Alors qu'il a déjà signé son engagement pour le film de Robert Siodmak, il écrit ainsi à Meerson :

Moi je commence Mollenard. J'ai beaucoup embêtements avec la carte de travail. Tout dernièrement on a écrit à la ministère à la société, que ils ont

¹³⁴² Idem. Lettre d'Alexandre Trauner à Lazare Meerson datée du 7 octobre 1937.

¹³⁴³ Idem. Echange de plusieurs lettres à ce sujet entre le 31 août et le 7 octobre 1937.

trouvé un remplaçant français à ma place et qu'ils ne prolongeront pas en aucun cas ma carte de travail qui expirera le 20 octobre. Je cours beaucoup pour arranger ça et je ne suis pas sûr de la résultat.

A part de ça je suis assez bien vu partout. Seulement je m'embête à pleurer sur toutes ces difficultés que j'ai continuellement¹³⁴⁴.

Une semaine plus tard, il lui envoie un nouveau courrier en lui faisant part de son projet de création d'une société indépendante de décoration qui lui permettrait de contourner le problème du permis de travail.

Cher Monsieur Meerson,

En ce moment j'essaie de prolonger ma carte de travail. En ce cas, si ça ne réussit pas, la dernière moyen pour pouvoir travailler, est de fonder une société à capitaux limités. En tous cas, je vais faire des démarches pour faire la société. L'argent, on m'avancera, mais je dois avoir un siège social. Pour ça je vous demande que je pourrais pas louer votre bureau rue Gazan. Evidemment c'est une chose factice,, mais comme j'habite en hôtel et je ne veux pas demander la même chose ni chez C.C.C. ni chez aucun firme cinématographe je pensais à cet endroit. Si vous reviendrez à Paris, je ne vous dérangerai pas là-bas¹³⁴⁵.

Après avoir signé les décors de trois autres films, et non des moindres : *Hôtel du Nord*, *Quai des brumes* et *Le jour se lève*, il se voit délivrer une carte de travail le 18 mars 1939 valable une année¹³⁴⁶, qui lui permettra de tourner encore un film, *Remorques* de Grémillon, avant de devoir poursuivre sa carrière dans la clandestinité, grâce notamment à la solidarité de techniciens français comme Marcel Carné ou Raymond Gabutti.

Le parcours contrasté d'Alexandre Trauner, qui alterne des périodes de grande solitude et de désœuvrement avec des phases d'activité intense, montre bien que ni le talent, ni la notoriété ou la reconnaissance de ses pairs ne met alors les techniciens étrangers à l'abri des difficultés matérielles et administratives.

¹³⁴⁴ Idem. Lettre d'Alexandre Trauner à Lazare Meerson datée du 29 septembre 1937.

¹³⁴⁵ Idem. Lettre d'Alexandre Trauner à Lazare Meerson datée du 7 octobre 1937.

¹³⁴⁶ Archives Nationales, fonds F 60, secrétariat général du gouvernement et service de 1^{er} Ministre, cote F 60 / 302, courrier d'Yves Châtaigneau (Président de la commission interministérielle de coordination des questions cinématographiques) à la direction générale du travail et de la main-d'œuvre du ministère du Travail, daté du 18 mars 1939.

Les répercussions de la crise économique et structurelle que traverse le cinéma français à partir de 1934, se manifestent de façon évidente sur les conditions de travail des ouvriers et techniciens des studios. Bien que les années 1934-1939 aient permis l'éclosion de nombreux films considérés comme des productions majeures (aussi bien pour leurs qualités artistiques que par leur succès en salles) il s'agit d'une période difficile pour les travailleurs, dont les conditions de vie se dégradent sensiblement par rapport aux premières années du parlant. Un rapide panorama de cette période peut pourtant donner l'image d'une cinématographie florissante. Les studios de Joinville ou Billancourt tournent en continu, on voit s'ouvrir ou se développer de nouveaux studios à Neuilly ou rue François 1^{er}, on édifie des décors d'une extraordinaire richesse, que la presse vient visiter en louant le talent des décorateurs et de leurs équipes de construction, et Hollywood courtise nos jeunes vedettes Annabella, Danielle Darrieux ou Simone Simon. Pourtant ce succès a un prix. Au-delà des baisses de salaires et de la précarité grandissante des contrats, la crise oblige les techniciens à une mobilité constante et les force à repenser leurs modes de sociabilité. Le studio perd de sa centralité, aussi bien dans la formation des apprentis que dans les relations entre techniciens. Alimenté par la perte de certains repères et la montée du chômage, un courant de xénophobie se développe dans les studios et dans la presse. L'exclusion des travailleurs étrangers des studios, présentés par certains comme la solution évidente aux maux du cinéma français, loin d'apporter la moindre amélioration à la situation des travailleurs français, complique considérablement le quotidien de ces techniciens étrangers et contribue à créer un climat délétère de défiance et de suspicion sur les plateaux. L'éclatement des structures de production ne se contente pas d'affecter les travailleurs eux-mêmes, c'est tout le modèle de fonctionnement des studios français qui se trouve ébranlé et qui est à repenser.

Chapitre 9

Repenser l'organisation des studios français

Mise en liquidation judiciaire de la GFFA, chute brutale d'activité dans les studios Paramount et Tobis, montée du chômage chez les techniciens, l'année 1934 marque un tournant dans le fonctionnement des structures de production et le début d'une prise de conscience de la nécessité de repenser l'organisation de la production cinématographique française en général et de ses studios en particulier. Les années 1934 à 1939 sont en effet marquées par une multiplication de rapports et d'enquêtes, destinés à dresser un état des lieux et à proposer des solutions pour réorganiser l'industrie cinématographique française. Jusque là cantonnés aux domaines de la censure et du commerce extérieur, les pouvoirs publics commencent à s'intéresser de près à l'organisation des structures de production : financement des films, mais également conditions de travail des ouvriers et techniciens et fonctionnement des studios. Lancée dès l'été 1934 par le conseil national économique, une grande consultation de l'ensemble des professionnels du cinéma donne lieu à un premier rapport présenté à l'assemblée en juin 1935 par le député Maurice Petsche¹³⁴⁷. Un an plus tard, l'inspecteur des finances Guy de Carmoy remet un second rapport dressant un bilan complet de l'état de l'industrie avant de proposer des réformes concernant la protection du marché français et la fiscalité, mais également l'organisation professionnelle ou le mode de financement des films¹³⁴⁸. De son côté, le « groupe du cinématographe » de l'Assemblée Nationale qui réunit près de deux cents députés et sénateurs, organise, sous l'égide du député de l'Yonne Jean-Michel Rénaitour, une série d'auditions de professionnels (producteurs, artistes, techniciens, responsables syndicaux) entre décembre 1936 et mai 1937, entretiens publiés sous le titre *Où va le cinéma français ?*¹³⁴⁹. Faisant suite aux rapports Petsche et de Carmoy, Jean Brérault est nommé, par le conseil national économique, rapporteur du comité central d'enquête sur la production, qui publie ses conclusions en janvier 1938¹³⁵⁰, tandis que l'année suivante, en mars 1939, l'Assemblée nationale examine un projet de statut du cinéma, censé régler notamment les

¹³⁴⁷ Archives nationales, fonds du Conseil Economique, rapport de Maurice Petsche Op.Cit.

¹³⁴⁸ Archives nationales F60 303, rapport Guy de Carmoy Op.Cit.

¹³⁴⁹ Jean-Michel Rénaitour, *Où va le cinéma français ?*, Paris, Editions Baudinière, [s.d].

¹³⁵⁰ « Le texte officiel des conclusions du comité d'enquête sur la production », *La Cinématographie Française*, n°1003, 21 janvier 1938, p.12. Texte paru au Journal Officiel du 14 janvier 1938, p.73.

conditions d'hygiène et de sécurité dans les studios¹³⁵¹. Bien que tous ces rapports entendent aborder l'ensemble des problèmes de l'industrie cinématographique, la question des studios, de leur fonctionnement et des conditions de travail de leurs employés, y occupe toujours une place importante. Car si la faillite des grandes firmes et l'éparpillement des structures de production ont eu un impact direct sur l'emploi des techniciens, ils ont également modifié en profondeur le fonctionnement des studios. On voit d'une part se généraliser le système de la location des studios à des producteurs indépendants, selon des modalités quelque peu différentes de ce qui se pratiquait au début de la décennie. D'autre part, la crise de la production provoque une modification du rapport de force entre petits et grands studios, qui fait évoluer leur géographie mais également la façon d'utiliser les différentes infrastructures à disposition. De manière plus théorique, une réflexion s'installe dans les milieux cinématographiques, prenant appui sur des exemples étrangers, sur le modèle de développement le plus pertinent pour les studios français.

9.1 Généralisation du système de la location

Le cas des studios de Saint-Maurice, dans lesquels on ne réalise entre mars 1930 et janvier 1933 que des films produits par la société Paramount (qui exploite les studios), est tout à fait exceptionnel. Même chez Pathé, Gaumont ou Tobis, au cœur des glorieuses années 1930-1932, les plateaux ont toujours été occupés ponctuellement par des producteurs indépendants qui les louaient, pour quelques semaines, le temps d'y réaliser leur film. Cette pratique, plus ou moins développée selon les studios, se généralise en 1933-1934, pour devenir l'unique mode d'occupation des studios à partir de 1935. Un certain nombre de contrats de location permettent de se faire une idée des conditions et des tarifs de location des studios et de leur évolution au cours de la décennie. La généralisation du principe de la location n'est, par ailleurs, pas sans conséquence sur l'organisation des services et les modalités d'embauche des travailleurs.

¹³⁵¹ « Texte officiel du projet de loi sur le cinématographe », *La Cinématographie Française*, n°1065, 31 mars 1939, pp.61-64.

9.1.1 Une pratique existante qui tend à devenir la norme.

- **La location : complément indispensable à l'économie du studio**

Hormis la société Paramount, dont le programme de réalisation lui permet d'occuper en continu les studios qu'elle a aménagés à Saint-Maurice, aucune firme française n'investit en 1929 ou 1930 dans la construction de studios sonores, dans l'idée de les rentabiliser uniquement grâce à sa propre production. Lorsque Pathé-Cinéma rachète les Cinéromans et aménage neuf plateaux en tout (sept à Joinville et deux rue Francœur), ce n'est évidemment pas pour les seuls besoins de sa production qui ne dépasse pas une quinzaine de films par an. Comme l'indique Jacques Choukroun évoquant les années 1930-1932, « pour Pathé-Cinéma et la GFFA, les studios ne sont pas seulement un outil de production pour alimenter leur circuit de distribution et leurs salles, ce sont aussi des centres de profits intéressants »¹³⁵². Chez Gaumont, alors que les recettes tirées de la location des studios n'étaient que de 300 377 frs au premier semestre de l'année 1928¹³⁵³, elles se montent à 5 817 425 frs pour l'ensemble de l'année 1931¹³⁵⁴. Avec l'avènement du parlant, les producteurs indépendants sont obligés d'avoir recours aux grands studios insonorisés et équipés d'appareils d'enregistrement qui les accueillent en grand nombre dès 1930. Dans les studios Pathé (Joinville et Francœur), la proportion de films produits par des indépendants est de 44% en 1930, 47% en 1931 et 52% en 1932. Bien que les deux sites soient ouverts à la location, Pathé se réserve en priorité les studios de Joinville, plus spacieux et mieux équipés, pour laisser les deux plateaux de la rue Francœur ouverts à la location. En effet, si l'on ne prend en considération que les studios de la rue Francœur, la proportion de films tournés par des producteurs indépendants se monte à 71% en 1930, 88% en 1931 et 75% en 1932. Mais si Pathé ou Gaumont développent une politique de production au début de la décennie et sont les premiers bénéficiaires de leurs infrastructures, d'autres studios se dédient entièrement à la location, dès les premières années du parlant. La société Eclair par exemple, aménage ses studios d'Épinay sans reprendre la production et accueille sur ses plateaux une quarantaine de producteurs différents entre 1931 et 1934. Les studios de Neuilly, qui ouvrent en 1932 au 42bis, boulevard du Château, sont conçus dès le départ pour la location, tout comme les studios

¹³⁵² Jacques Choukroun, *Op.Cit.*, p.87.

¹³⁵³ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Louis Gaumont, LG 80 B 16, Rapport sur la SEG établi le 9 septembre 1929, p.7. Le rapport indique qu'au premier semestre de l'année 1929, l'exploitation des studios étaient même déficitaires, les « bénéfiques » annoncés étant de -28 330,87 frs.

¹³⁵⁴ Rapport d'expertise sur la GFFA de Jules Simonet daté du 6 septembre 1932, cité par Jacques Choukroun, *Op.Cit.*, p.87. Pour l'année 1931, il faut ajouter aux studios des Buttes Chaumont ceux de la Victorine à Nice.

François 1^{er} qui sont inaugurés en juillet 1935. Même dans les studios de Billancourt, réaménagés pour le parlant par la société des Etablissements Braunberger-Richebé, la proportion de films tournés par des producteurs indépendants est relativement importante : 44% en 1930, 21% en 1931 et 89% dès 1932. Cette tendance est encore plus marquée chez Tobis, dont les studios d'Épinay sont ouverts à la location à 82% en 1930, 88% en 1931 et 87% en 1932. Certes, il est difficile d'amortir les frais d'équipements pour le parlant et de rentabiliser un studio sans l'ouvrir à la location, mais parallèlement, un studio aménagé à moindre coût ou mal équipé peut être difficile à louer, en particulier dans un contexte de surabondance d'infrastructures, les studios de qualité remplissant eux-mêmes difficilement leur calendrier. Ce qui explique par exemple que les studios de Jacques Haïk à Courbevoie, dans lesquels ne sont tournés que cinq à dix films par an entre 1931 et 1934 n'accueillent que très peu de producteurs extérieurs¹³⁵⁵. Avec une production encore plus réduite, la situation est à peu près identique à Saint-Laurent du Var. Bien que seulement six films soient tournés en trois ans (entre janvier 1930 et décembre 1933) dans ces studios, la société Nicea Films ne parvient à accueillir que deux films indépendants : un court-métrage de Jacques de Casembroot produit par la société Etoile Film (*Chambre 28*) et un film égyptien, tourné uniquement en version arabe par une célèbre actrice égyptienne, Fatma Rushdi (*El Zawâg*). Dans un communiqué de presse destiné à présenter les nouveaux studios sonores de la Nicea-Film, la société précise que « la Nicea ne loue pas ses studios. Elle se livre à l'« entreprise de réalisation » en réalisant pour le compte d'un producteur et pour un prix forfaitaire l'ensemble du film ou en coproduisant les films réalisés dans ses studios¹³⁵⁶.

- **Une pratique qui se généralise.**

A partir de 1933-1934, la pratique de la location se généralise ; elle prend de l'ampleur dans les grands studios dont les programmes de production s'amenuisent considérablement, et elle touche des studios restés jusque là extérieurs à cette pratique, comme les studios Paramount de Saint-Maurice ou Nicea Films de Saint-Laurent du Var. Quatre films sont ainsi tournés dans les studios Nicea Films en 1934, produits par quatre producteurs différents. A Saint-Maurice, c'est avec le film de Claude Autant-Lara, *Ciboulette*, produit par Cipar Films, que Paramount ouvre pour la première fois ses plateaux à la location. Alors qu'ils fonctionnaient de manière totalement autonome, presque en vase clos, les studios de

¹³⁵⁵ On ne dénombre que dix productions indépendantes tournées dans les studios de Jacques Haïk entre octobre 1929 et décembre 1933.

¹³⁵⁶ « Studios Nicea-Film à Saint-Laurent du Var », *La Cinématographie Française*, n°634, 27 décembre 1930, p.146.

Saint-Maurice accueillent en quatre ans, 24 maisons de production différentes qui y réalisent 42 films (entre janvier 1933 et décembre 1936). Dans ce cas précis, l'évolution est particulièrement spectaculaire et brutale. Alors que tous les techniciens et acteurs qui travaillaient dans ces studios étaient directement sous contrat avec la société Paramount, il faut, du jour au lendemain, revoir toute l'organisation administrative des services et établir de nouvelles règles de fonctionnement afin d'accueillir des producteurs indépendants et de pouvoir leur facturer la location des plateaux, mais surtout la main-d'œuvre, les matériaux et les services. Dans la plupart des studios, la transition se fait toutefois de manière moins abrupte. A Billancourt, où la proportion des productions Braunberger-Richebé n'était déjà plus que de 11% en 1932, l'arrêt total de la production ne change pas véritablement la situation. Chez Gaumont, les studios des Buttes Chaumont ont toujours été largement ouverts à la location ; entre 1930 et 1934, la proportion de films produits par la GFFA n'a jamais dépassé 40% du total. Chez Pathé, l'évolution vers une situation d'ouverture totale à la location se fait également de manière progressive puisque les productions indépendantes qui représentaient 44% des films en 1930 montent à 52% en 1932, puis 64% en 1934 avant d'atteindre 100% en 1935. En l'espace de deux ans, le parc des studios français passe donc du modèle du « studio intégré » à celui de « studio prestataire technique » pour reprendre les catégories établies par Pierre-Jean Benghozi et Bertrand Nicolas¹³⁵⁷. Dans le premier cas de figure, les activités d'exploitation du studio et de production de films sont entre les mains d'une seule société, tandis que dans le second cas, la société qui exploite le studio offre des équipements et des prestations techniques (construction de décors, services de montage, équipes de prise de son, etc.) à un producteur locataire qui se concentre pour sa part sur les dimensions artistique et financière du film. Il convient toutefois de nuancer cette métamorphose dans la mesure où en France, à l'exception des studios de Saint-Maurice, tous les studios ont combiné dès le début des années 1930 ces deux modèles, à la fois « studio intégré » et « studio prestataire technique ». Par ailleurs, le stade ultime de cette évolution, que Pierre-Jean Benghozi et Bertrand Nicolas désignent sous le terme de « studio prestataire de service » (dans lequel le producteur locataire ne loue qu'une infrastructure vide, sans service technique associé et embauche directement l'ensemble du personnel nécessaire à la réalisation du film, équipes ouvrières comprises), n'existe pas en France avant le milieu des années 1950. Même à l'issue des différentes phases de compression de la main-d'œuvre qui jalonnent l'histoire

¹³⁵⁷ Pierre-Jean Benghozi et Bertrand Nicolas, « Stratégie individuelle ou mimétisme, l'organisation des studios de cinéma », *Vingtème siècle*, n°46, avril-juin 1995, p.84.

des studios français dans les années 1930, il existe toujours un personnel fixe, même réduit, pour assurer le fonctionnement des services de production.

Sans être une nouveauté absolue, le principe de la location des studios prend de l'ampleur pour devenir la norme, et le fait que les grands studios ouvrent davantage leurs portes aux producteurs extérieurs, semble inciter les petits studios à promouvoir leurs propres infrastructures auprès d'un public plus large. On voit en effet se multiplier dans la presse les annonces publicitaires à destination des producteurs pour leur vanter les mérites de tel ou tel studio. Dès le 14 avril 1933, les studios Paramount publient un communiqué dans *La Cinématographie Française*, indiquant que leur production pour l'année 1933-1934 étant déjà achevée, les plateaux sont ouverts à la location « avec jouissance immédiate ». L'annonce met l'accent sur l'ampleur et la modernité des infrastructures, mais également sur la qualité des prestations en matières de prise de son, travaux de postsynchronisation, tirage de négatifs ou photographies de promotion¹³⁵⁸. D'abord discrètes, sous forme de communiqué, les annonces prennent rapidement la forme de publicité pleine page, comme celle publiée le 3 mars 1934 dans *La Cinématographie Française* pour les studios de Neuilly, qui apostrophe les producteurs : « Producteurs, il faut produire économiquement. Retenez les splendides et modernes Studios de Neuilly » et les avertit que « les Films A.L.B. ont retenu en avril pour tourner *Cartouche* »¹³⁵⁹. Au début de l'année 1935, les studios Eclair d'Epina-sur-Seine, n'hésitent pas à publier chaque semaine pendant plusieurs mois, une publicité pleine page dans *La Cinématographie Française* (systématiquement en deuxième page de la revue) avec un bref descriptif des services et une grande photo aérienne des installations de l'avenue d'Enghien¹³⁶⁰.

Non seulement la location des studios aux producteurs indépendants se développe, mais les modalités de location se modifient quelque peu par rapport aux pratiques en cours au début de la décennie. Afin de limiter les coûts de location et de centraliser leur production, certains producteurs, durant les années 1930 à 1932, louent des studios, non pas pour la réalisation d'un film, mais pour y réaliser l'ensemble de leur production durant une période donnée. La société des films Osso, signe par exemple plusieurs contrats avec la société Pathé, afin de lui louer les studios de la rue Francœur à partir du mois de septembre 1930. Bien que les archives Pathé n'aient pas conservé de contrat de location, il semble que la durée du contrat était de six mois, renouvelable, un courrier du 27 juillet 1931 indiquant

¹³⁵⁸ « A propos des studios Paramount : une nouvelle intéressante pour tous les producteurs », *La Cinématographie Française*, n°754, 15 avril 1933, p.9.

¹³⁵⁹ Publicité pour les studios de Neuilly, *La Cinématographie Française*, n°800, 3 mars 1934, p.8.

¹³⁶⁰ « Les studios Eclair – Epina-sur-Seine », *La Cinématographie Française*, n°845, 12 janvier 1935, p.2.

que la société Osso entend renouveler son contrat « pour une nouvelle période de six mois à compter du 22 septembre 1931 »¹³⁶¹. Osso tourne quatre films en 1930 et six en 1931 dans les studios de la rue Francœur, dont elle est le principal client. La société Pathé-Cinéma s'assure ainsi une continuité de recettes tout en conservant la possibilité de récupérer l'usage de ses studios de manière ponctuelle, pour elle-même ou pour les louer à un autre producteur. Dans ce cas, la durée du contrat doit être prolongée du nombre de jours correspondants, sans que le producteur locataire n'ait à payer de supplément, comme le confirme un courrier de la société des Films Osso, daté du 7 août 1931.

Nous tenons à vous confirmer que nous tiendrons ces studios à votre disposition à partir du 16 août prochain, jusqu'au 19 septembre inclus, date limite que vous nous avez fixée pour vous permettre de les mettre à la disposition de la société FIFRA, conformément à la faculté que vous vous êtes réservée lors de notre accord. Il est cependant bien entendu que pendant ce laps de temps, nous garderons la disposition des bureaux de nos services, les salles de montage et l'usage de la projection.

D'autre part, pour nous remplacer ce manque de jouissance, il est entendu que les 34 jours pendant lesquels nous serons privés de la disposition de vos studios, seront reportés à l'expiration du deuxième semestre, c'est à dire à partir du 23 mars 1932, sans que nous ayons à vous verser aucune indemnité de ce fait¹³⁶².

Entre les tournages du *Chanteur inconnu* de Tourjansky et du *Chant du marin* de Carmine Gallone, deux productions Osso, les studios Francœur sont effectivement mis à disposition de la société FIFRA qui y réalise *Cœur de Lilas* d'Anatole Litvak, entre le 29 août et le 31 octobre 1931, avec un léger décalage sur le calendrier prévisionnel. La société Osso qui rencontre quelques difficultés financières dès la fin de l'année 1931 ne renouvelle pas son contrat et Pathé entre en pourparlers avec Alexandre Korda afin de lui louer les studios pour une durée de 9 mois, à compter du 1^{er} juillet 1932. Le 10 janvier 1932, deux contrats sont signés par Alexandre Korda qui prévoient que la société de production que Korda est en train de créer (Production Korda S.A.) loue les studios pour y réaliser au minimum quatre longs-métrages, dont minimum deux en deux versions, ainsi que dix courts-métrages. L'ensemble de ces films devant être distribués par Pathé¹³⁶³. Finalement un seul film est réalisé, *La Dame de chez Maxim's* (tourné entre novembre 1932 et la fin du mois de janvier 1933), et il est probable que le contrat (dont l'exemplaire conservé chez Pathé n'est

¹³⁶¹ Archives de la fondation JSP, dossier « maisons de production », sans cote. Courrier de la société Osso à la direction de Pathé-Cinéma, daté du 27 juillet 1931.

¹³⁶² Idem. Courrier de la société Osso à Pathé-Cinéma du 7 août 1931.

¹³⁶³ Archives de la fondation JSP, HIST B 72 [7] 99 : Les films Korda, deux lettres-contrats datées du 10 janvier 1932.

paraphé et signé que par Alexandre Korda, et non par un représentant de Pathé-Cinéma), n'ait pas été exécuté. Il montre cependant que le cas des Films Osso n'est pas un cas isolé. Les producteurs Marcel Vandal et Charles Delac indiquent d'ailleurs, pour leur part, avoir signé un contrat avec la direction des studios Pathé de Joinville, ainsi qu'avec les studios Tobis d'Epina y, pour y réaliser leur production de la saison 1930-1931. *La Cinématographie Française* du 27 décembre 1930 précise à ce propos que « l'accord avec les studios Tobis, qui a permis de réaliser *David Golder*, a été récemment prolongé pour une assez longue durée »¹³⁶⁴.

A partir de 1933-1934, la durée des contrats de locations se réduit considérablement, pour ne porter que sur un seul film, voire sur une seule scène. Les cas de films tournés dans trois, voire quatre studios différents se multiplient dans la deuxième moitié de la décennie. Le coût de location des plateaux et de la main-d'œuvre étant calculé à la journée, les producteurs préfèrent réserver la location d'un grand plateau pour le tournage des grands décors et réaliser le reste du film dans un studio plus modeste et moins onéreux. Le film *Carnet de bal* de Julien Duvivier par exemple, est tourné dans les studios François 1^{er} du 21 mars au 23 avril avec quelques scènes tournées à Courbevoie (studios de la Seine) entre le 28 mars et le 2 avril pendant que l'on monte d'autres décors rue François 1^{er}, puis le tournage se poursuit dans les studios Eclair d'Epina y durant la dernière semaine d'avril, avant que quelques raccords ne soit tournés de nouveau rue François 1^{er} (du 17 au 22 mai puis du 1^{er} au 5 juin) et à Courbevoie (du 14 au 22 juin). Afin d'optimiser les coûts de location des studios et de réduire les temps de tournage, les producteurs n'hésitent pas à déplacer toutes leurs équipes d'un studio à l'autre dans le cadre d'une seule réalisation. Les techniciens ne sont donc plus seulement forcés à la mobilité entre deux productions, mais parfois durant le temps – pourtant bref – d'un contrat.

9.1.2 Les conditions de location

• Quels services pour le locataire ?

Lorsqu'un producteur indépendant signe un contrat de location avec un studio, il ne se contente pas de louer un espace ou du matériel, il loue un ensemble de services dont une part est comprise dans le prix de location, une autre, facturée en supplément. L'examen des contrats de location montre qu'il existe de nombreuses variantes d'un film l'autre, en

¹³⁶⁴ « Productions Marcel Vandal et Charles Delac », *La Cinématographie Française*, n°634, 27 décembre 1930, p.70.

fonction de la durée du contrat ou de la qualité des studios. Au-delà de ces variations ponctuelles, quelques éléments de continuité se dégagent. A l'exception de certains contrats très brefs, les studios sont loués pour un nombre de jours précis contre une somme forfaitaire qui comprend un certain nombre de services. Une fois le nombre de jours prévus au contrat dépassé, chaque journée supplémentaire de location est facturée séparément, en général au prix fort. La location est prévue pour un ou plusieurs plateaux, chaque plateau disposant de tout le matériel d'éclairage nécessaire et de deux appareils de prise de vues, ainsi que d'une équipe de machinistes et électriciens payés par le studio. La brochure donnant les conditions générales de location des studios Pathé-Natan en 1933, précise les effectifs de ces équipes, qui varient de 4 personnes (pour le petit studio C de Joinville) à 10 personnes pour le grand plateau de la rue Francœur et les plateaux B, D, E, F et G de Joinville¹³⁶⁵. La location du studio comprend également la mise à disposition des appareils d'enregistrement du son, avec le personnel nécessaire, soit : un « enregistreur » (autrement dit un ingénieur du son) et deux assistants. Le contrat donne accès au stock de décors des studios, la plupart du temps gratuitement¹³⁶⁶ et parfois au stock de meubles et accessoires. L'utilisation des meubles et accessoires du studio est en général payant mais peut parfois être accordé à titre gratuit, comme pour *L'ordonnance* de Tourjansky tourné à Joinville en mai 1933¹³⁶⁷. Sont enfin compris dans le prix de location, l'utilisation de l'auditorium pour les travaux de postsynchronisation et de mixage (souvent pour une ou deux journées maximum) et l'accès aux salles de montage et de projection (avec mise à disposition d'une ouvrière monteuse et d'un projectionniste), de manière illimitée durant le temps de location des plateaux et pendant quelques jours après le tournage, selon les contrats.

En dehors de ces prestations, comprises dans le prix de location, le producteur peut avoir accès à toute une série de services, payants, dont les conditions sont précisées au contrat. Les services en question sont essentiellement les travaux de laboratoire et le tirage des copies, l'utilisation du ou des camions sonores du studio, l'usage de la glace dépolie pour les scènes tournées en transparence (avec mise à disposition d'un opérateur et d'un projectionniste spécialisés) et surtout la construction des décors. En effet, dans la majeure

¹³⁶⁵ Archives de la fondation JSP, HIST B 75 [122], productions Escalmel, brochure jointe au contrat de location des studios de Joinville pour le tournage du court-métrage *Les enfants s'amuse* du 4 mars 1933. Document reproduit en annexe, n°21.

¹³⁶⁶ Je n'ai trouvé qu'une seule exception à cette règle pour le court-métrage de Marco de Gastyne *Attendez... chauffeur* (titre définitif : *Claudie dompteuse*) pour lequel les éléments utilisés dans le stock de décors est facturé « 10% de la valeur à l'état neuf ». Archives de la fondation JSP, HIST B 75 [122], production Escalmel, lettre-contrat du 21 janvier 1933.

¹³⁶⁷ Archives de la fondation JSP, HIST B 77 [144], Capitole Films, lettre-contrat du 11 mai 1933.

partie des cas, la construction et le montage des décors sont réalisés par les équipes du studio moyennant un forfait négocié dans le contrat. Sur présentation des maquettes et plans réalisés par le décorateur de la production, le service de décoration des studios établit un devis. Une fois le devis accepté et le calendrier de construction précisé, la société de production n'a plus à se préoccuper des décors qui lui sont livrés montés, le jour convenu, deux heures avant le début des prises de vues. L'équipement électrique et l'habillage du décor (meubles et accessoires) sont à la charge du producteur, comme le précise le contrat établi pour les productions Romain Pinès en avril 1933 :

Un décor sera considéré comme prêt au moment où nous le livrerons montés, prêt à être équipé électriquement et prêt à être garni des meubles et accessoires selon vos indications.

Il est entendu que nous devons avoir terminé tout ce qui est construction de décor au plus tard à 7 heures du matin de la journée où le décor doit jouer, mais vous pourrez commencer l'équipement électrique et l'habillement du décor déjà avant, à condition de ne pas gêner la finition des travaux de construction et de peinture.

Cependant, pour meubler les décors, vous vous engagez à ne prendre que du personnel (électriciens, tapissiers, lingères, accessoiristes intérieurs, etc.) de chez nous, qui vous sera facturé au tarif ci-dessus indiqué et qui travaillera selon les indications de votre décorateur qui devra nous prévenir la veille par note, du nombre de personnes dont il aura besoin pour le lendemain¹³⁶⁸.

Le décorateur de la production peut assister s'il le souhaite au montage des décors pour préciser ses instructions, mais les équipes restent sous l'autorité du chef-décorateur du studio.

Vous aurez le droit pendant toute la construction d'avoir sur le plateau un décorateur à vous qui dans les limites du présent devis devra donner toutes indications utiles au décorateur chargé par nous de la construction de vos décors¹³⁶⁹.

Pour les petites productions, en particulier pour la réalisation des courts-métrages, l'utilisation des services de décoration peut même permettre au producteur de ne pas engager de décorateur, les quelques décors nécessaires étant choisis dans le stock et montés selon les instructions du réalisateur et du producteur par les équipes du studio. Pour le court-métrage *Les enfants s'amuse* réalisé par Marco de Gastyne pour les

¹³⁶⁸ Archives de la fondation JSP, HIST B 30 [146] Les films Romain Pinès, lettre-contrat du 6 juillet 1933.

¹³⁶⁹ Idem.

productions Escalmel, le contrat de location précise que les « dimensions et détails décoratifs » seront discutés avec le décorateur de la maison qui réalisera lui-même les décors. Dans ce cas précis, il se trouve que le décorateur désigné dans le contrat n'est autre que Guy de Gastyne, propre frère du réalisateur¹³⁷⁰. Dans le cas où le producteur aurait uniquement recours aux décorateurs du studio, ces derniers doivent être rémunérés à la semaine pour leur travail de conception et de réalisation des décors.

D'une manière générale, le studio fournit donc les plateaux, le matériel de prise de vues et de son, le stock de décors, la main-d'œuvre, les équipes de décoration, les accessoiristes et les techniciens du son (ingénieur et assistants). De son côté, le producteur doit engager un chef opérateur et ses assistants, un chef décorateur, un chef monteur, le personnel de production (script-girl, régisseur, assistant, directeur de production) et bien évidemment les interprètes du film. Dans certains cas, le studio peut toutefois proposer les services de ses propres techniciens, rémunérés par le producteur au tarif fixé par la direction des studios. Le contrat signé par Alexandre Korda pour la location des studios Francœur précise ainsi que Pathé-Cinéma s'engage à :

placer à la disposition de Production Korda S.A. la totalité de son personnel technique et artistique, dans la mesure où ce personnel ne sera pas autrement employé ; et ce à charge de Production Korda S.A. de rembourser mensuellement à Pathé-Cinéma le montant exact des salaires ou appointements payés du-dit personnel, ainsi que les charges diverses afférentes¹³⁷¹.

A tous ces services, il faut ajouter le règlement des frais de licence pour l'utilisation du matériel d'enregistrement sonore (RCA, Western ou Tobis-Klangfilm) qui est facturé au producteur en fonction du métrage utilisé.

• A quel prix?

La question de la tarification des studios est relativement complexe dans la mesure où le coût global peut être considérablement alourdi par la facturation des nombreux services annexes qui ne sont pas compris dans le forfait de location. Les matières premières, la main-d'œuvre pour la construction des décors supplémentaires, l'occupation de la cour pour y bâtir un décor, l'usage des camions sonores, de l'auditorium (au-delà du nombre de jours prévus au contrat), tout est soumis à une facturation spécifique.

¹³⁷⁰ Archives de la fondation JSP, HIST B 75 [122], les productions Escalmel, lettre-contrat du 4 mars 1933, p.3.

¹³⁷¹ Archives de la fondation JSP, HIST B 72 [7], Les Films Korda, lettre-contrat du 10 janvier 1932.

En 1933, le prix de location se situe entre 8 000 et 10 000 frs par jour pour un grand plateau et 4 000 à 6 000 frs pour un petit. Mais ce tarif permet au producteur de n'utiliser le plateau et les équipes qui y sont attachées que jusqu'à 20h, au-delà, le plateau peut être facturé jusqu'à 1 000 frs par heure supplémentaire, et la main-d'œuvre ouvrière doit être payée avec une majoration de 50% (et 100% après minuit)¹³⁷². En général, le prix de location d'un plateau est réduit de moitié hors des jours de tournage, et certains contrats prévoient même une ou deux journées gratuites pour le montage et le démontage des décors. Le contrat de location des studios Francœur pour la réalisation du film de Raymond Rouleau *Une vie perdue*, comprend exceptionnellement la mise à disposition du grand plateau pendant dix jours, sans personnel, gratuitement, pour permettre à la production de monter ses décors¹³⁷³. L'occupation de la cour est facturée 4 500 frs par jour à Joinville (soit la moitié du prix d'un grand studio), l'auditorium 8 000 frs, le camion sonore 3 500 frs par jour de tournage et 1 000 frs par jour d'immobilisation (voyage notamment) auxquels il faut ajouter le salaire du personnel fourni avec le camion (deux chauffeurs, un chef mécanicien et un ingénieur du son). Pour les décors construits hors devis, la main-d'œuvre est facturée 10 frs de l'heure de 8h à 20h, 15 frs entre 20h et minuit et 20 frs après minuit, quant aux matières premières, les tarifs sont majorés de 40% par rapport au prix de revient.

Au cours de la décennie, le prix de location des studios est en baisse. La brochure précisant les conditions de location des studios de Joinville et Francœur, non daté mais édité dès 1930, indique que les petits plateaux sont loués 10 000 frs par jour et les grands 15 000 frs¹³⁷⁴. En 1932, le tarif de location des studios Tobis d'Épinay est de 8 000 frs pour le petit plateau et 11 000 frs pour le grand¹³⁷⁵, tout comme le grand plateau des studios Gaumont aux Buttes Chaumont¹³⁷⁶. En 1933 les contrats consultés pour Pathé indiquent que les tarifs ne dépassent pas les 9 000 frs pour un grand plateau¹³⁷⁷ et peuvent même descendre à 5 000 frs pour un petit plateau¹³⁷⁸ et 10 000 frs pour les deux plateaux de la rue Francœur¹³⁷⁹. Ces prix correspondent à peu près à ceux indiqués par Maurice Petsche dans son rapport en 1935. Dans la deuxième moitié de la décennie, la baisse continue de

¹³⁷² Archives de la fondation JSP, HIST B 30 [146] Les films Romain Pinès, lettre-contrat du 6 juillet 1933, p.7..

¹³⁷³ Archives de la fondation JSP, HIST B 75 [241], Les films de Paris, lettre-contrat du 9 mars 1933, p.1.

¹³⁷⁴ Archives de la fondation JSP, HIST D 840 [5], Société May Film, brochure jointe au contrat de location du 15 juillet 1931. Le contrat prévoit un abattement de 10% sur les tarifs indiqués dans la brochure. On retrouve la même brochure jointe au contrat signé par la société Escalmel le 4 mars 1933 et cette fois la réduction du tarif de location par rapport au prix de la brochure est de 60% (6 000 frs au lieu des 15 000 frs prévus).

¹³⁷⁵ Archives de la BNF, fonds René Clair, 4° COL 84 / RC 12 (009) archives du film *Quatorze Juillet*, tarifs de location des studios Tobis au 1^{er} août 1932.

¹³⁷⁶ Chiffre donné par Jacques Choukroun, *Op.Cit.*, p.88, à propos du contrat de location des studios Gaumont pour le film d'André Hugon *Les 28 jours de Clairette*, daté du 25 novembre 1932.

¹³⁷⁷ Contrat de location pour le film *Une femme au volant*, production Romain Pinès, *Op.Cit.*

¹³⁷⁸ Contrat de location pour le film *Attendez... Chauffeur !*, production Escalmel, *Op.Cit.*

¹³⁷⁹ Contrat de location pour le film *Une vie perdue*, production Les films de Paris, *Op.Cit.*

s'accentuer et Guy de Carmoy note dans son rapport en août 1936 : « Le prix de la location du plateau varie suivant la catégorie de l'établissement. Un grand plateau se paye 5 000 à 6 000 fr. par jour au lieu de 10 000 fr. en 1933 »¹³⁸⁰. Le contrat signé par la société Belgatos avec la direction des studios Pathé en avril 1939, offre au producteur de louer deux grands plateaux (B et D) pour la somme de 8 250 frs par jour de tournage et 2 000 frs par jour d'immobilisation, chaque journée supplémentaire n'étant facturée que 750 frs par plateau¹³⁸¹. D'une manière générale on constate que la part des dépenses consacrées au poste « studio-décor » est en baisse constante dans le budget global des films. Jacques Choukroun estime que « en 1930-1931, ces dépenses oscillent entre 35 et 50% des budgets des films » et qu'en 1938 elles ne sont plus évaluées qu'à 25-26%¹³⁸². Dans le budget-type d'un film de long-métrage publié dans *Pour Vous* en septembre 1938, la part des dépenses consacrées au studio et décors ne dépasse même pas les 20% (9,5% pour les studios et 10% pour les décors)¹³⁸³. De fait, pour le film de René Clair, *A nous la liberté* les dépenses de location de studio et de réalisation des décors (sans les meubles et accessoires) représentent, en 1931, 48% du coût global du film¹³⁸⁴ tandis que pour *La femme du bout du monde*, réalisé par Jean Epstein en 1937, les mêmes dépenses ne représentent plus que 19% de devis global¹³⁸⁵.

• **Les relations financières complexes entre le « studio prestataire » et le « producteur locataire ».**

Les contrats de location des studios consultés, montrent que les liens financiers entre le producteur et le studio peuvent être de différentes natures, le studio étant plus ou moins impliqué dans le financement du film.

Le cas de figure le plus simple, et semble-t-il le plus rare, est celui où le producteur se contente de payer la location des plateaux et les prestations du studio sans que ce dernier ne soit intéressé d'aucune manière à la carrière commerciale du film. Dans ce cas un échancier est établi dans le contrat de location qui prévoit, en général, un premier versement à la signature, correspondant au montant des forfaits pour la location des plateaux et la réalisation des décors, et ensuite un règlement des factures à la fin de

¹³⁸⁰ Rapport Guy de Carmoy, *Op.Cit.*, p.640

¹³⁸¹ Archives de la fondation JSP, Hist B 49, production Belgatos, contrat de location pour le film *Tempête sur Paris* daté du 12 avril 1939.

¹³⁸² Jacques Choukroun, *Op.Cit.* p.89.

¹³⁸³ « Un producteur dispose de 4 000 000 frs. Voici comment il établit le budget de son film », *Pour Vous*, n°513, 14 septembre 1938, pp.8-9

¹³⁸⁴ Archives de la BNF, fonds René Clair, 4°COL 84 / RC 11 (008), devis du film *A nous la Liberté !*.

¹³⁸⁵ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Jean Epstein, 11 B 10, archives du film *La femme du bout du monde*, août 1937.

chaque semaine. Cette situation est celle qui prévaut dans les petits studios, et dans ceux exploités par des sociétés qui n'ont aucune activité dans le domaine de la production, la distribution ou l'exploitation (studios de Neuilly ou François 1^{er} par exemple). Dans les studios GFFA, Pathé ou Paramount, les liens entre producteur et studios sont souvent plus complexes.

Ces grands studios permettent aux producteurs indépendants d'ouvrir chez eux un crédit, remboursable soit par des traites signées à échéance, soit, plus fréquemment, en prélevant un pourcentage sur les recettes à venir du film. Dans ce cas, le studio assure bien souvent lui-même la distribution du film, certain de pouvoir ainsi récupérer l'argent investi. Sur les 43 films (courts et longs-métrages) qui sont tournés dans les studios Pathé durant l'année 1933, 27 sont distribués par Pathé-Consortium-Cinéma, alors que seulement dix, sont produits pas Pathé-Cinéma. Les contrats de trois des films tournés dans les studios du groupe, mais non distribués par Pathé, précisent que Pathé, qui assure le tirage des copies, conservera le négatif jusqu'à ce que les factures de location des studios lui soient entièrement remboursées. C'est le cas notamment dans le contrat signé avec la société Escalmel pour la production de deux courts-métrages de Marco de Gastyne :

Jusqu'au paiement intégral des sommes qui nous seront dues en exécution de la présente entente, il est formellement entendu que les négatifs originaux des films Les enfants s'amuse et Avec ça (titres provisoires), de même que tous les positifs de travail ou d'exploitation resteront affectés à titre de gage commercial au profit de notre société¹³⁸⁶.

En louant ses studios à des producteurs indépendants, Pathé entend prendre un minimum de risque, la meilleure solution étant de devenir distributeur du film. La situation est identique chez Gaumont et Jacques Choukroun note que « en 1933 et 1934, tous les films de long-métrage distribués par la GFFA (hormis deux productions étrangères) ont été tournés dans les studios (soit quinze longs-métrages) »¹³⁸⁷. L'implication du studio peut être encore plus importante, en prenant la forme d'une coproduction. Le producteur indépendant apporte une part du budget en argent, le studio contribue à la production en « offrant » la location des plateaux et les services de décoration ou de tirage.

L'ouverture d'un crédit auprès d'un studio peut concerner plusieurs films et courir sur plusieurs mois. En octobre 1931, la société des films Osso ouvre chez Pathé-Cinéma un crédit d'une durée de huit mois, comme le précise le contrat signé entre les deux sociétés :

¹³⁸⁶ Archives de la fondation JSP, HIST B 75 [122], Les productions Escalmel, lettre-contrat du 4 mars 1933, p.6.

¹³⁸⁷ Jacques Choukroun, *Op.Cit.*, p.90.

La société des Films Osso doit réaliser dans les studios de la société Pathé-Cinéma, différents films pour l'exécution desquels elle a sollicité de la société Pathé-Cinéma un crédit en marchandises. Cette dernière ayant accepté de le lui consentir, il a été convenu et arrêté ce qui suit :

La société Pathé-Cinéma ouvre par les présentes à la société des Films Osso, [...] un crédit en marchandises qui devra être remboursé au plus tard le 30 juin 1932¹³⁸⁸.

Le remboursement du crédit se fait sur les recettes de l'ensemble des films produits par Adolphe Osso et le contrat précise que Pathé-Cinéma pourra récupérer les sommes avancées, directement auprès des distributeurs et exploitants de ces films, soit : la société de gérance des cinémas Pathé, la Compagnie Commerciale des Industries du Spectacles et GFFA. Le taux d'intérêt de ces crédits ne paraît pas avoir varié au cours de la décennie, il est fixé à 6%, que ce soit en 1931 pour les productions Louis Nalpas, en 1932 pour les productions Korda ou en 1939 pour les productions Belgatos. Si les crédits sont généralement accordés pour un film précis (les conditions étant indiquées dans le contrat de location des studios), les archives Pathé conservent également plusieurs contrats passés avec des producteurs, en dehors de tout contrat de location. En 1931, les Etablissements Jacques Haïk, Louis Nalpas ou la société Sofar, ouvrent ainsi des crédits marchandises auprès de Pathé-Cinéma sans qu'aucune location de studio ne soit associée. Louis Nalpas ouvre par exemple un crédit pour une somme extrêmement précise (423 555 frs) et offre à Pathé-Cinéma la possibilité de récupérer cette avance sur les recettes du film *Monte Cristo*, tourné à Billancourt entre décembre 1928 et mars 1929. Dans ce cas, la société fonctionne comme une véritable banque de crédit cinématographique.

9.1.3 Conséquences de la généralisation de la location.

Alors que la question des conditions de location des studios et des tarifs pratiqués ne semble pas faire débat au début de la décennie, la généralisation de cette pratique commence à soulever quelques questions. Les studios, qui abandonnent la production pour devenir entièrement dépendants des recettes tirées de la location de leurs infrastructures, sont régulièrement montrés du doigt pour leurs tarifs jugés excessifs et les protestations de producteurs se multiplient.

¹³⁸⁸ Archives de la fondation JSP, dossier maisons de production, sans cote. Contrat du 19 octobre 1931 signé entre Pathé-Cinéma et la société des films Osso.

• Un coût trop élevé ?

En dépit de la baisse sensible du coût de location des studios au cours de la décennie, les tarifs pratiqués sont souvent considérés comme trop élevés et les directeurs de studios accusés de s'octroyer des marges excessives, en particulier sur la facturation des matières premières et de la main-d'œuvre. Ce que résume parfaitement Guy de Carmoy dans son rapport dès 1936 :

La location est faite à un producteur à un taux connu d'avance et qui ne peut l'exposer à des surprises. En revanche, la facturation des fournitures et de la main-d'œuvre a pu donner lieu à des abus. Le nombre réduit de collaborateurs administratifs dont dispose le producteur, ne lui permet pas en effet de contrôler les prestations fournies. Par ailleurs, certains producteurs qui ne se sont pas assurés le concours d'un bon directeur de production arrivent sur le plateau sans avoir établi au préalable un plan de travail pour la réalisation de leur film. Si, d'une manière générale, les frais de studio paraissent excessifs, c'est que les loueurs ont été amenés à l'instar des distributeurs, à consentir des crédits aux producteurs en n'exigeant pas le versement immédiat de leur rémunération. Le producteur qui est obligé de solliciter un crédit matière – et le cas est trop fréquent – se trouve mal placé pour discuter les tarifs et le montant des frais supplémentaires¹³⁸⁹.

Les abus dénoncés par Guy de Carmoy concernant la main-d'œuvre, sont également mis en avant par Robert Jarville, secrétaire générale du SGTIF (Syndicat Général des Travailleurs de l'Industrie du Film) dans un plan de redressement économique de l'industrie cinématographique qu'il soumet en décembre 1938 à la présidence du Conseil, dans lequel il indique que « Les sociétés propriétaires d'ateliers de prise de vues louent ceux-ci très cher, réalisant leurs bénéfices jusque sur la cession de la main-d'œuvre (un ouvrier payé 7f,00 de l'heure est facturé 14f,25 au client) »¹³⁹⁰. De fait, il suffit de comparer les salaires horaires des ouvriers du film et le coût de cette même main-d'œuvre facturée aux producteurs dans les contrats de location pour se rendre compte de la marge importante que se réserve la direction des studios. Entre 1930 et 1936 (avant la revalorisation des salaires établie par la convention collective de juin 1936), un ouvrier est payé entre 4 frs et 5,50 frs de l'heure mais il est facturé au minimum 10 frs au producteur. Sur ce point, les

¹³⁸⁹ Rapport Guy de Carmoy, *Op.Cit.*, p.640.

¹³⁹⁰ Archives Nationales, fonds du secrétariat général du gouvernement et service du premier Ministre, F60 303, Robert Jarville, « Plan de construction économique pour la création d'un cinéma national », décembre 1938, p.8.

tarifs pratiqués sont les mêmes chez Pathé et chez Tobis. Les tarifs de location des studios Tobis précisent qu'un électricien ou un machiniste est facturé 10 frs de l'heure, tandis qu'un chef machiniste est facturé et 13 frs et un chef électricien 15 frs. A ce tarif de base il faut ajouter une majoration de 50% après 20 heures et 100% après minuit¹³⁹¹. Certains producteurs peuvent néanmoins bénéficier de tarifs plus avantageux comme l'indique une annexe au contrat de location des studios Pathé pour le film *L'ordonnance* de Victor Tourjansky en mai 1933. Le document fixe le coût horaire de la main-d'œuvre, métier par métier, à des tarifs particulièrement bas puisqu'un aide décorateur n'est facturé que 4,80 frs de l'heure, un « garçon peintre » 7,90 frs, un machiniste ou un électricien 8,90 frs. Seuls les peintres, menuisiers, mécaniciens et tapissiers sont facturés entre 10 et 11 frs de l'heure¹³⁹². Dans le contrat de location, le producteur obtient également que la main-d'œuvre comprise dans la location des plateaux et mise à sa disposition par Pathé ne soit pas limitée à 10 ouvriers comme prévu, faisant remplacer la mention « 10 hommes (électriciens et machinistes) » par « les électriciens et machinistes dont vous aurez besoin »¹³⁹³. D'une manière générale, les tarifs de location des plateaux et de facturation de la main-d'œuvre font l'objet d'âpres négociations avec les producteurs. Dès 1933, le Syndicat des Producteurs Indépendants (qui rassemble une petite dizaine de producteurs, parmi lesquels Alexandre Kamenka, Alex Nalpas et Félix Gandéra) entame des négociations avec plusieurs studios afin d'obtenir des tarifs préférentiels s'engageant en échange à louer les plateaux au minimum 60, 100 ou 150 journées par an, selon les cas. Les studios concernés sont les studios de la GFFA (Buttes Chaumont et Nice, les studios Eclair d'Epiney-sur-Seine, les studios Haïk et les studios de Neuilly. Au fil des négociations, les tarifs ne cessent de baisser – les réductions acceptées par Gaumont vont jusqu'à 30 à 50% sur le prix officiel de location - et les avantages se multiplient (gratuité du temps de montage et démontage des décors ou utilisation d'un système d'enregistrement sans licence au choix du producteur). Les comptes-rendus d'entretiens menés par des représentants du syndicat avec les directeurs de studios, montre bien que les producteurs sont en position de force pour négocier, refusant les propositions de la société Eclair jugées trop onéreuses, ou

¹³⁹¹ Archives de la BNF, fonds René Clair, 4° COL 84 / RC 12 (009) archives du film *Quatorze Juillet*, tarifs de location des studios Tobis au 1^{er} août 1932.

¹³⁹² Archives de la fondation JSP, HIST B 77 [144], Capitole Films, annexe n°2 au contrat de location pour le film *L'ordonnance*, signé le 11 mai 1933.

¹³⁹³ Idem. Contrat p.5.

faisant patienter le directeur des studios de Neuilly pendant de longs mois, l'incitant à baisser encore ses tarifs¹³⁹⁴.

Au début de l'année 1937, Pathé-Consortium-Cinéma passe un accord avec Pathé-Cinéma (qui a cessé toute production depuis la mise en faillite) pour négocier les tarifs de location des studios pour le compte de producteurs indépendants dont Pathé-Consortium-Cinéma s'engage à distribuer les films. Le procès verbal du comité de direction de Pathé-Consortium-Cinéma du 26 février 1937 illustre bien les tensions qui peuvent exister autour de la facturation des studios.

Monsieur Métayer expose qu'il est regrettable que pour chacune des productions qui sont entreprises par Pathé-Consortium-Cinéma il faille, chaque fois, dans des conditions difficiles, reprendre avec le personnel des studios Pathé-Cinéma des discussions décevantes en ce qui concerne les prix du plateau, mains d'œuvre, courant, etc... [...] Il estime qu'il y aurait intérêt à arrêter entre Pathé-Consortium-Cinéma et Pathé-Cinéma les prix qui seraient pratiqués pour la production Pathé-Consortium-Cinéma. Monsieur Weil a posé cette question aux syndicats de la faillite Pathé-Cinéma et les conditions de prix qu'il a pu obtenir pour Pathé-Consortium-Cinéma sont les suivantes :

- Plateau : 7 500 frs

- Courant : 2 frs 60 le KW, lampes comprises

- Main-d'œuvre : 17 francs (ouvriers et sous-chef)

Sur ces prix, un abattement de 5% serait accordé à Pathé-Consortium-Cinéma.

Monsieur Metayer insiste pour que le prix du plateau soit ramené de 7 500 à 7 000 frs. Monsieur Roger Weil estime que sur ce point, une entrevue avec les syndicats de la faillite Pathé-Cinéma est nécessaire¹³⁹⁵.

La suite du procès verbal indique que Pathé-Consortium-Cinéma - distributeur qui joue le rôle d'intermédiaire entre les producteurs et les studios - entend facturer 8 500 frs le plateau, 2,75 frs le KW d'électricité et 17,50 frs la main-d'œuvre, aux producteurs, récupérant un petit pourcentage au passage. Ce cas précis semble donner raison à Robert Jarville qui dénonce dans son plan de restructuration de l'industrie cinématographique le fait que les petites sociétés de production « constituent un terrain éminemment favorable

¹³⁹⁴ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Albatros, 58 B 3, « syndicat des producteurs incématographiques indépendants (1933-1938), série de comptes-rendus des réunions du syndicats ou des entretiens menés avec les directeurs de studios entre novembre 1933 et décembre 1934.

¹³⁹⁵ Archives de la fondation JPS, Procès verbaux du comité de direction de Pathé-Consortium-Cinéma, séance du 26 février 1937.

aux combinaisons d'intermédiaires dont les ristournes incontrôlables grèvent lourdement les devis »¹³⁹⁶.

C'est souvent le manque de transparence des devis et l'impossibilité pour les petits producteurs de vérifier l'exactitude de chaque prestation facturée qui conduit à des protestations et des conflits entre producteur et direction de studios. Dès le mois de décembre 1931, Joe May, réalisateur et producteur du film Paris-Méditerranée (tourné à Joinville, coproduit et distribué par Pathé), conteste les factures qui lui sont présentées par la direction des studios. Salles de projection, travaux de synchronisation, appointements de deux opérateurs Pathé tombés malades pendant la durée du contrat, facturation des décors hors forfait, tout est objet de discordes¹³⁹⁷. Répondant aux nombreux courriers de la direction le pressant de régler au plus vite des factures avec lesquelles la production est en désaccord, l'administrateur de la May-Film indique dans un courrier du 15 septembre 1931 :

*Il nous est impossible comme nous vous avons déjà informé antérieurement, d'examiner vos factures en ce moment. Nos architectes qui sont les seuls à être susceptibles de contrôler vos factures, sont tellement occupés avec la préparation des décors pour Monsieur Romanowski, qu'il ne leur reste pas assez de temps d'examiner les notes. Pour cette raison, je voudrais préciser que nous n'avons pas encore contrôlé les factures et que nous ne sommes pas d'accord avec le premier paragraphe de votre lettre*¹³⁹⁸.

Les litiges qui s'élèvent sur la facturation des studios incitent les petites structures à mettre en avant la modicité de leurs tarifs. Dès 1930, conscients de la faiblesse de leurs installations techniques, les studios de la Nicea Film à Saint-Laurent du Var mettent en avant le caractère bon marché de leurs prestations et les avantages financiers de la province : « Le coût de la journée de studio est sensiblement de 50% inférieur à celui d'une journée de studio à Paris ». « A Saint-Laurent-du Var [...] la main-d'œuvre y est beaucoup moins chère qu'à Paris. L'électricité y est d'un prix de revient très bas. Enfin, la figuration niçoise est meilleure marché que la figuration parisienne »¹³⁹⁹. A partir de 1934-1935, on voit se multiplier les annonces pour les petits studios qui mettent en avant la faiblesse des tarifs pratiqués. « A louer, conditions très modérées, le grand studio de Courbevoie [...] s'adresser Haïk, 63, Champs-Élysées » peut-on lire dans *La Cinématographie Française* en

¹³⁹⁶ Robert Jarville, « Plan de construction économique pour la création d'un cinéma national » Op.Cit., p.7.

¹³⁹⁷ Archives de la fondation JSP, HIST D 840 [5], société May-Films, courriers des 9 et 14 décembre 1931.

¹³⁹⁸ Idem, lettre du 15 septembre 1931.

¹³⁹⁹ « Studios Nicea-Film à Saint-Laurent du Var », *La Cinématographie Française*, n°634, 27 décembre 1930, p.146.

octobre 1934¹⁴⁰⁰. Une publicité pour le petit studio de la place Clichy dans l'édition 1937 du *Tout-cinéma* affiche en gros caractères qu'il « assure des conditions de travail particulièrement avantageuses », quant aux studios de Neuilly, les publicités pleine page publiées en 1934 dans *La Cinématographie Française*, mettent en valeur le prix de location qui apparaît en gros caractère au milieu de la page : « 5 000 frs ». Dans un article sur les récentes transformations entreprises dans ces studios, Marcel Colin-Reval indique qu'ils conviennent parfaitement aux petits producteurs et précise :

Une direction sympathique, un personnel dévoué, actif et compétent et un tarif peu élevé le mettent à l'abri de surprises, actuellement trop en vogue. Pour 5 000 frs par jour, le producteur dispose de un ou deux plateaux selon ses besoins, d'un ingénieur du son, de trois machinistes, de deux électriciens. [...] Un petit détail encore, qui a son importance, le producteur n'a pas de royalties à payer¹⁴⁰¹.

Désormais composée d'une multitude de petits producteurs souvent dépourvus de trésorerie, la clientèle des studios s'est profondément modifiée depuis le début de la décennie. Lorsque des sociétés comme les Films Osso ou les productions Vandal ou Delac louaient les services d'un studio, il était toujours possible pour la direction de récupérer les sommes avancées, éventuellement sur les recettes des films suivants. L'éparpillement des structures de production rend la situation beaucoup plus délicate et incite les studios à pratiquer des marges de plus en plus importantes, la plupart des sociétés de production étant mises en faillite après la réalisation d'un seul film. Face à la multiplication des clients insolvable et à la hausse des salaires suite aux conventions collectives de 1936 et 1937, la section studios du groupement des industries techniques décide à la fin de l'année 1937 d'interdire purement et simplement le recours au crédit en ce qui concerne la main-d'œuvre, les matières premières et la fourniture d'électricité¹⁴⁰². Mais cette mesure radicale, dont l'application stricte risquerait de faire fuir la majorité de la clientèle, n'est pas véritablement suivie d'effet et, jusqu'à la guerre, on continue de pratiquer le « crédit-marchandise » ou le « crédit-main-d'œuvre » dans la plupart des studios.

• Externalisation des services

La généralisation de la location provoque, par ailleurs, une externalisation grandissante des services, spécialement dans les petits studios qui ne fonctionnent pas en continu et n'ont

¹⁴⁰⁰ Publicité pour les studios de Jacques Haïk, *La Cinématographie Française*, n°834, 27 octobre 1934, p.19.

¹⁴⁰¹ Marcel Colin-Reval, « Les studios de Neuilly s'agrandissent », *La Cinématographie Française*, n°800, 3 mars 1934, p.19.

¹⁴⁰² « Les studios décident de limiter les crédits », *La Cinématographie Française*, n°987, 1^{er} octobre 1937, p.7.

pas les moyens de maintenir des équipes de techniciens et une main-d'œuvre à disposition des producteurs. Ce phénomène d'externalisation des services porte aussi bien sur la réalisation des décors, que sur le matériel de prise de vues ou les travaux de sonorisation et de montage. Contraints de louer leurs services à divers producteurs et de se déplacer de studios en studios, de plus en plus d'opérateurs proposent de mettre à disposition du producteur leur propre matériel de prise de vues. *Le reporter du studio*, hebdomadaire sous-titré « par ceux du studio... pour ceux du studio », publie chaque semaine durant les années 1937 et 1938 une rubrique « Techniciens », dans laquelle sont indiquées les coordonnées et les disponibilités des techniciens qui en ont fait la demande (gratuitement) auprès de la rédaction du journal. On voit se multiplier dans cette rubrique les notices de techniciens disposant de leur propre matériel de prise de vues. Le 2 octobre 1937 par exemple, on trouve deux annonces ainsi rédigées : « Daniel Chacun : 6, rue Botzaris (tel : 47-84). Libre actuellement. Matériel complet Debrise 120m. et Eyemos à tourelle » ou encore « Henri Cheverau : 43, rue Ramay (tel : Mon. 89-16). 2 matériels complets caméra Eclair et A Eyemos. Vient de terminer *Ces dames aux chapeaux verts* »¹⁴⁰³. Même les opérateurs réputés proposent leur propre matériel et dans le numéro du 11 décembre 1937, Jacques Monterran précise qu'il dispose d'un matériel complet Eclair. Dès 1934, les laboratoires C.T.M de Gennevilliers font paraître des publicités dans les annuaires et la presse corporative, dans lesquelles ils s'adressent directement aux opérateurs, en leur proposant un service d'entretien et de réparation de leur matériel. Dans l'édition 1934-1935 du *Tout-Cinéma*, on peut lire une annonce ainsi rédigée : « Opérateurs, adressez-vous aux ateliers de mécanique de la société Cinéma-Tirage L. Maurice. [...] Service spécial de réparations rapides et remise en état de tous appareils cinématographiques de projection et de prise de vues. [...] Magasins « Bell and Howell » de 300 mètres en stock »¹⁴⁰⁴.

Les services de construction des décors, qui restent fonctionnels jusqu'à la fin de la décennie dans les grands studios sont de plus en plus souvent réalisés par des sociétés indépendantes, pour les petits studios ou pour la réalisation des décors extérieurs. Les entreprises de décoration – plus ou moins spécialisées dans le cinéma - multiplient les publicités dans les annuaires de la cinématographie à partir de 1933-1934. On trouve par exemple un antiquaire du Faubourg Saint-Antoine, Krieger, qui propose ses services dans le domaine de « l'ameublement, la décoration et la tapisserie » pour le cinéma, en particulier pour les films historiques¹⁴⁰⁵. De nombreux décorateurs de cinéma se mettent également à

¹⁴⁰³ « Techniciens », *Le reporter du studio*, n°33, 2 octobre 1937, p.5.

¹⁴⁰⁴ *Le Tout-cinéma, annuaire général illustré du monde cinématographique*, Paris, éditions Films, 1935, p.1569.

¹⁴⁰⁵ *Idem*, p.1517.

leur compte et proposent des prestations complètes (conception des maquettes, réalisation et montage des décors). C'est le cas par exemple de Pierre Kéfer, Robert-Jules Garnier, Claude Bouxin ou René Renoux. La société Albatros signe ainsi un contrat avec Jean Laffitte, ancien chef décorateur des studios de la Victorine qui s'est établi comme architecte indépendant, à Nice. Ce dernier s'engage pour une somme forfaitaire de 80 000 frs à construire, pour *Le Messenger* de Raymond Rouleau, un grand décor d'extérieur, représentant une exploitation de sables aurifères en Afrique équatoriale, selon les plans dressés par le chef décorateur du film, Eugène Lourié. Le contrat précise que « les fournitures, matériaux, main-d'œuvre [sont] à la charge de l'architecte Laffitte »¹⁴⁰⁶. Dans ce cas précis, bien que le film soit tourné à Joinville et Francœur pour les intérieurs, le studio ne participe en rien à la réalisation des décors d'extérieur. Le Syndicat des décorateurs-architectes français du film s'inquiète de cette dérive, plus fréquente encore chez les petits producteurs :

Dernièrement, un de nos camarades vient se présenter pour un film d'une importance moyenne. Il est reçu dans un hôtel... par deux messieurs dont l'un est le metteur en scène et l'autre le financier, directeur de production, etc... qui lui ont soumis l'affaire de la façon suivante :

“Si nous nous entendons sur le prix, nous passerons un contrat [...] par lequel vous devrez nous livrer les décors en temps et en heure. Dans le cas contraire, vous serez obligé de nous dédommager du temps perdu par votre faute. [...]”

Après avoir pris note des décors – il y en avait cinq ou six – notre camarade fit un petit devis qui était quand même assez compliqué à établir, attendu qu'il avait à sa charge, le matériel de décors, la main-d'œuvre, les machinistes, les peintres, le tapissier, le fleuriste, et enfin, devant y trouver son salaire.

Ce n'était donc pas à un décorateur que ces gens-là devaient s'adresser mais à un entrepreneur. Or nous ne sommes pas des entrepreneurs, nous sommes des salariés, employés par une maison de production¹⁴⁰⁷.

L'externalisation des services touche également le montage, les travaux de synchronisation, de titrage ou la fourniture de groupes électrogènes ou de matériel d'éclairage et l'on voit se multiplier les petites sociétés indépendantes qui proposent des salles et du matériel en location, sans aucun plateau pour les prises de vues¹⁴⁰⁸. C'est le cas notamment de la société Spardice, déjà évoquée dans le chapitre 4, qui propose des salles de montages et

¹⁴⁰⁶ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Albatros, 289 B 25, archives du film *Le messenger* de Raymond Rouleau, lettre-contrat du 2 avril 1937.

¹⁴⁰⁷ « Les artisans français du film – chez les décorateurs architectes », *La Cinématographie Française*, n°855, supplément technique et matériel, 23 mars 1935, p.XII.

¹⁴⁰⁸ Voir publicités en annexe, n°22.

salles de projection, rue du Colisée¹⁴⁰⁹ de la société Vitfer¹⁴¹⁰ ou des Ateliers Atlantic Film¹⁴¹¹ qui offrent leurs services aux producteurs pour réaliser les génériques et bandes-annonces de leurs films. Les anciens studios Maïcon à Nice¹⁴¹², n'ayant pas réussi à maintenir leur activité de tournage et à s'équiper pour le passage au parlant, tentent une reconversion au milieu de la décennie en se transformant en prestataire de services pour les tournages sur la côte d'Azur. En 1935, le Ciné-Studio Maïcon propose aux producteurs de leur construire leurs décors et met à leur disposition des camions sonores ou des groupes électrogènes, mais également des avions pour prise de vues aériennes, des bateaux ou toute une machinerie pour créer artificiellement du vent ou des vagues¹⁴¹³ !

Devenu l'unique mode d'exploitation des studios, la pratique de la location évolue au cours de la décennie et devient source de tension entre les producteurs et les exploitants de studios. Alors qu'en 1930 ou 1931, peu de studios proposaient à la location des plateaux et des équipements sonores de qualité, à partir de 1935, l'ouverture de nouveaux studios (Neully et François 1^{er}) et la mise en location des sept plateaux des studios Paramount offrent aux producteurs indépendants de nombreuses possibilités. Devant l'abondance de l'offre, les producteurs commencent à négocier les tarifs de location des plateaux et l'on voit les prix baisser de façon considérable. De leur côté, les directeurs de studio, ayant de plus en plus souvent à faire à des producteurs sans trésorerie et peu expérimentés, qui dépassent souvent les devis prévisionnels, augmentent leurs marges de profit sur la facturation des matières premières (facturées 40% au-dessus de leur valeur) et de la main-d'œuvre, ce qui incite en retour les petits producteurs à faire appel à des prestataires extérieurs, quitte à s'exposer à quelques déconvenues quant à la qualité des services rendus.

9.2 La crise profite aux petits studios

En 1937, bien que les studios Pathé et Gaumont continuent de peser fortement au niveau national (accueillant près d'un tiers des longs-métrages tournés dans les studios français), on voit apparaître, dans la liste des six studios les plus actifs, trois établissements qui

¹⁴⁰⁹ Publicité pour la société Spardice, *Le reporter du studio*, n°55, 19 février 1938, p.2.

¹⁴¹⁰ Publicité pour la société Vitfer, *La Cinématographie Française*, n°853, 9 mars 1935, p.12.

¹⁴¹¹ Publicité pour les Ateliers Atlantic Film situés 36 rue Hoche dans le huitième arrondissement. *Le Tout-cinéma, annuaire général illustré du monde cinématographique*, Paris, éditions Films, 1935, p.1558.

¹⁴¹² Voir note n°126.

¹⁴¹³ *Idem*, p.1564.

n'existaient pas au moment du passage au parlant : les studios de Neuilly (créés en 1932), les studios Photosonor de Courbevoie (créés en 1931) et les studios François 1^{er} (créés en 1935). D'une manière générale la faillite des grandes maisons de production, en situation de quasi monopole sur le marché des studios au tout début du parlant, profite aux studios de taille modeste mais néanmoins correctement équipés et l'on observe un certain rééquilibrage entre les différents studios. Alors qu'en 1931, les studios Pathé, Gaumont Paramount, Eclair, Tobis et Braunberger-Richebé accueillait 88% des longs-métrages tournés dans l'hexagone, ce chiffre tombe à 53% en 1937¹⁴¹⁴. L'idée que les petits producteurs peuvent s'affranchir de la tutelle des grands studios parisiens, pousse même certains à créer leurs propres installations, affichant des ambitions modestes et un désir de produire au niveau local dans des conditions artisanales.

9.2.1 Neuilly, Photosonor, François 1^{er} : les petits studios qui montent.

De la même manière qu'au début des années 1920, en pleine crise de la production française, étaient créés les studios de Billancourt et de la Victorine, la crise du milieu des années 1930 provoque elle aussi l'éclosion de nouvelles structures. Trois principaux studios voient le jour ou développent leurs activités entre 1933 et 1936 : les studios Photosonor de Courbevoie, les studios de Neuilly et les studios François 1^{er}.

• Les studios Photosonor

Situés à quelques centaines de mètres des studios de Jacques Haïk, au 17 bis, quai de la Seine (rebaptisé, quai du président Paul Doumer en 1933), les studios Photosonor s'installent discrètement dans le paysage en 1931. Les annuaires de la cinématographie ne mentionnent leur existence qu'à partir de 1932 mais *La Cinématographie Française* recense une activité dès le mois de juin 1931. Une publicité parue dans l'édition 1932-1933 de *L'annuaire général de la cinématographie* indique « studios, auditorium, camions de son, sonorisation, doublage » et en plus petit « installation moderne d'éclairage, matériel de prise de vues avec opérateurs »¹⁴¹⁵. De fait, le studio, qui apparaît également dans la rubrique « auditorium (synchronisation – sonorisation) », est au départ spécialisé dans les travaux de synchronisation. A l'exception d'un court-métrage d'Henri Lepage avec le chansonnier Montmartrois Robert Goupil, la presse ne mentionne aucune activité de

¹⁴¹⁴ Voir cartes et graphique en annexe, n°20.

¹⁴¹⁵ *Annuaire général de la cinématographie et des industries qui s'y rattachent*, Paris, 1932, p.612.

tournage avant le mois de mars 1932. Après quelques semaines d'activité durant l'été 1931, consacrées à la sonorisation de plusieurs documentaires et d'une série de chansons films réalisées par André Pellenc, le studio disparaît totalement des rubriques « studios » de la presse spécialisée. Au cours de l'année 1932, sept courts-métrages y sont tournés par de petites sociétés de production : les productions Pierre Buchot, Dabor Film ou Les Artistes Français Associés. Mais c'est véritablement à partir de 1933 que l'activité du studio se développe véritablement. La société Photosonor démarre une éphémère activité de production avec un film de Jean Benoît-Lévy et Marie Epstein, *La maternelle* interprété par Madeleine Renaud. Bien que les projets de production ne soient qu'un feu de paille (aucun autre film ne sera produit par la société), les studios accueillent à partir de cette date un nombre croissant de producteurs, pour des films de plus en plus importants. On y réalise une moyenne de 6 longs-métrages par an entre 1933 et 1938, et jusqu'à 10 pour l'année 1937.

On sait très peu de choses sur les installations de ce studio dans les années 1930. En juillet-août 1934, *La technique cinématographique* indique qu'il est composé d'un plateau de 525 m² (42 X 12,50 mètres) et d'un auditorium¹⁴¹⁶. *La Cinématographie Française* précise que le studio dispose également d'une piscine¹⁴¹⁷. En janvier 1938, *La technique cinématographique* propose un descriptif rapide des installations qui comportent alors :

*2 plateaux chauffés par air pulsé. Salle de projection. Loges d'artistes et de figuration. Eclairage 5 000 ampères alternatif et continu. Procédé d'enregistrement Photosonor Noiseless, densité variable. Camion sonore. Atelier de menuiserie avec outillage complet*¹⁴¹⁸.

Il semble donc que les installations aient subi quelques modifications, l'auditorium ayant été supprimé pour disposer de deux plateaux, plus petits que celui construit au départ. *La Cinématographie Française* du 24 juin 1939 donne en effet, pour les deux plateaux, les chiffres de 374 mètre carrés (34 X 11) et 375 m² (25 X 15)¹⁴¹⁹, chiffres confirmés par Lucien Aguetand¹⁴²⁰. Une deuxième piscine a en outre été creusée et Lucien Aguetand précise que le studio dispose d'une cour, mais sa superficie (à peine 200 m²) ne permet pas d'envisager la construction de grands décors d'extérieurs. La puissance électrique a

¹⁴¹⁶ « Tableau des studios Français », *La technique cinématographique*, n°43, juillet-août 1934, p.203.

¹⁴¹⁷ « Les studios de France », *La Cinématographie Française*, n°791, 30 décembre 1933, p.115.

¹⁴¹⁸ « Studios et laboratoires : Eclair, Paris-Studios-Cinéma, Courbevoie », *La technique cinématographique*, n°85, janvier 1938, p.1091.

¹⁴¹⁹ Pierre Autré, « L'équipement technique du cinéma français », *La Cinématographie Française*, n°1077, 24 juin 1939, p.68.

¹⁴²⁰ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lucien Aguetand, 171 B 10, « Etude sur les caractéristiques des studios français ».

également été augmentée, passant de 3 500 ampères en 1933 à 5 000 ampères en 1938. Enfin, comme dans tous les petits studios, le procédé d'enregistrement sonore est un procédé libre de droits, ici le procédé C.W.R. ou Photosonor à densité variable.

La direction des studios est assurée par un certain Jacques d'Auray, le service du montage est dirigé par Jacques Lansac et celui des prises de son par l'ingénieur Jean Dubuis¹⁴²¹. Bien qu'ils ne soient pas mentionnés dans les annuaires comme faisant partie du personnel, il semble, d'après la liste des films tournés, que les décorateurs Robert Bassi, puis Robert Saurin et enfin Robert Dumesnil aient été, successivement, chef décorateur des studios Photosonor. Le premier signe en effet les décors de tous les films tournés dans les studios en 1933, le deuxième ceux de onze films sur treize en 1934 et 1935, et Robert Dumesnil signe quant à lui, souvent en collaboration avec d'autres décorateurs, les décors de la majorité des films tournés dans ces studios entre septembre 1935 et la fin de l'année 1939. Relativement modestes mais correctement équipés et proches de Paris, les studios Photosonor profitent du poids grandissant des petits producteurs indépendants pour se faire une place discrète mais solide dans le paysage des studios français. Durant les années 1937 à 1939 ils accueillent même quelques productions un peu plus ambitieuses qu'à leurs débuts, avec des films comme *L'homme sans cœur* de Léo Joannon, *Police Mondaine* avec Charles Vanel, Jean-Louis Barrault et Pierre Larquey, *Les gangsters du château d'If* de René Pujol ou *Vidocq* de Jacques Daroy.

• Les studios de Neuilly

Le profil des studios de Neuilly ressemble beaucoup à celui des studios Photosonor de Courbevoie, jusqu'à leur développement en plusieurs étapes entre 1931-1932 et 1939. La première mention de ce studio date du début de l'année 1932, une courte notice publiée dans *La Cinématographie Française* annonce « un nouveau studio à Neuilly ».

La société d'enregistrement Phototone nous informe qu'elle vient d'installer des studios de prise de vues cinématographiques équipés avec les derniers perfectionnements. [...] L'activité de la société Phototone ne se borne pas exclusivement à la location des studios, mais elle compte aussi faire de la production pour son compte personnel. Le premier film tourné dans ces studios

¹⁴²¹ *Le tout-cinéma 1934-1935 – Annuaire général illustré du monde cinématographique*, Paris, Filma, 1935, p.1555.

*est intitulé Être vedette, comédie de Georges Vaxelaire, mise en scène par E.G. de Meyst*¹⁴²².

Tout au long de l'année 1932, le studio exploité sous le nom de « Studios Phototone », développe une petite activité de tournage, exclusivement de courts-métrages, chansons filmées et films de marionnettes notamment. Onze films courts y sont tournés entre début janvier et début décembre 1932. La presse est invitée le 22 mars à assister à quelques prises de vues du film de marionnettes *Le roi des guignols*, mais aucune visite du studio n'est organisée et aucune description des installations n'est donnée dans la presse¹⁴²³.

Après plusieurs mois sans aucune activité apparente, il rouvre ses portes au printemps 1933 sous l'appellation de « Studios de Neuilly ». Seuls deux courts-métrages y sont signalés aux mois d'avril et mai 1933, puis le studio retombe à nouveau dans l'anonymat, il n'est même pas signalé dans les annuaires de la cinématographie édités en 1933. Ce n'est qu'à partir du printemps 1934, après avoir entrepris des travaux d'agrandissement, que s'y développe une véritable activité qui ne fera que s'amplifier au fil des ans. Resté en activité pendant la guerre, il emploie entre 100 et 150 personnes en 1947 d'après son directeur Marcel Chavet¹⁴²⁴. Après avoir été exploité par la société Phototone, les studios de Neuilly (désormais au pluriel), sont en effet repris par un certain Marcel Chavet qui en devient directeur dès le début de l'année 1934. Alain Douarinou, qui y tourne les intérieurs du film de Jacques Daroy *Cartouche*, en avril 1934 évoque dans ses Mémoires l'organisation modeste du studio et son propriétaire :

*Les intérieurs se tournaient au studio de Neuilly, tout au bout du boulevard Victor Hugo, au confins de Neuilly et de Levallois. c'était une petite entreprise familiale créée par le père Chavet, un ancien carrossier de voitures hippomobiles. Sa fille s'occupait de la comptabilité et son fils était percheman. Ces studios ne comportaient alors qu'un seul plateau, si bien que lorsque le tournage d'un décor était terminé, il fallait partir en extérieurs pendant deux ou trois jours le temps d'abattre ce décor et d'en construire un autre*¹⁴²⁵.

Les diverses demandes de permis de construire conservées aux archives municipales de Neuilly-sur-Seine indiquent en effet la présence d'ateliers de construction mécanique et de carrosserie au 42 bis, Bd du château dès 1915 et le nom de Chavet apparaît dans les

¹⁴²² « Un nouveau studio à Neuilly », *La Cinématographie Française*, n°690, 23 janvier 1932, p.6.

¹⁴²³ Louis Saurel, « Au studio Phototone de Neuilly, l'Etoile-Film, réalise des films sur le guignol lyonnais », *La Cinématographie Française*, n°700, 2 avril 1932, p.18.

¹⁴²⁴ Archives municipales de Neuilly-sur-Seine, dossier de permis de construire du 42 bis, Bd du château, demande de permis de construire pour un bâtiment à usage de réfectoire dans la cour des studios, daté du 5 juin 1947.

¹⁴²⁵ Alain Douarinou, *Op.Cit.*, p.36

archives dès 1919¹⁴²⁶. Malheureusement, aucune demande de permis de construire n'a été conservée pour la période 1929-1939 et les archives ne donnent aucune précision sur la nature des travaux entrepris en 1931 et 1934 au moment de l'agrandissement des studios. Il semble toutefois que Marcel Chavet, propriétaire d'un terrain sur lequel étaient construits quelques bureaux, un atelier et un hangar, ait décidé d'abandonner la carrosserie pour se reconvertir dans l'industrie cinématographique. A-t-il loué dans un premier temps ses installations à la société d'enregistrement Phototone ? Y-a-t-il eu d'importants travaux entrepris en 1931 ? C'est en tout cas à partir de 1934 que les studios de Neuilly prennent véritablement leur envol et commencent à accueillir des producteurs et réalisateurs renommés. Pierre Billon, André Berthomieu, Henri Fescourt ou Julien Duvivier fréquentent les nouvelles installations à partir de 1934.

Le 4 mars 1934, Marcel Colin-Reval consacre un petit article à la (re)naissance des studios de Neuilly, sous le titre : « Les studios de Neuilly s'agrandissent » A l'issue de ces travaux, qui se terminent au printemps 1934, les installations comptent deux plateaux de 525 m² (35 X 15) et 300 m² (30 X 10) dont un avec piscine, ainsi qu'une « salle de répétition », un auditorium, trois salles de montage, une salle de projection, un atelier de décoration et un stock de décors¹⁴²⁷. Les deux plateaux communiquent et peuvent probablement être transformés en un seul plateau plus vaste, comme l'indiquent les publicités « 900 m² de plateau »¹⁴²⁸ et le fait qu'Alain Douarinou évoque des studios équipés d'un seul plateau, alors que lors du tournage de *Cartouche*, les travaux d'agrandissement étaient déjà terminés. Un terrain de 8 000 m² attendant aux studios permet également de construire des décors d'extérieur. En ce qui concerne le matériel, *La Cinématographie Française* ainsi que l'édition 1936-1937 du *Tout-cinéma* évoquent deux appareils de prise de vues (un Caméréclair et un Parvo Debrie), 50 mètres de rails de travelling et un système d'enregistrement Mélodium. Le système Phototone a donc été abandonné pour un autre système libre de droits, mais Marcel Colin-Reval tient à rassurer les producteurs sur la qualité du son :

Les appareils d'enregistrement sont construits d'après le système Mélodium, un système à densité fixe, apparenté à celui de RCA, dont il possède d'ailleurs les

¹⁴²⁶ Archives municipales de Neuilly-sur-Seine, dossier de permis de construire des numéros 42 et 42 bis, Bd du château, demande de permis de construire formulée par M. Laeis « construction mécanique, tôlerie et chaudronnerie industrielle » pour édifier des bureau et un magasin de stockage datée du 20 décembre 1915 et demande de permis de construire pour « un hangar à usage de remise » sur le même terrain, datée du 20 mai 1919. Le plan accompagnant la demande de 1919 précise : « emplacement des ateliers Chavet Lhardi – Occupé actuellement par Monsieur Laeis ».

¹⁴²⁷ Marcel Colin-Reval, « Les studios de Neuilly s'agrandissent », *La Cinématographie Française*, n°800, 4 mars 1934, p.19.

¹⁴²⁸ Publicité pour les studios de Neuilly, *La Cinématographie Française*, n°800, 4 mars 1934, p.8.

*licences noiseless. A en juger par les films qui ont été tournés jusqu'à présent dans ce studio : La forge avec André Baugé, ou La Vierge du rocher par exemple, le son donne entièrement satisfaction*¹⁴²⁹.

Max Douy évoque quant à lui des studios « très bien insonorisés »¹⁴³⁰. Le studio, dirigé par Marcel Chavet, s'est adjoint les services de deux ingénieurs du son : Jacques Carrère et Paul Boistelle, d'un chef décorateur : Jean Douarinou (qui débute aux studios de Neuilly, aux côtés de son frère Alain sur le film *Cartouche* en avril 1934), d'un chef opérateur : Emile Villerbue et d'un chef électricien : M. Cochet. Les installations sont modestes, les équipes débutantes (Jean Douarinou signe son premier décor comme chef décorateur avec *Cartouche*) et Alain Douarinou n'hésite pas à écrire à propos du premier long-métrage tourné dans ces studios : « tout cela sentait épouvantablement le bon marché et la médiocrité, à la limite de l'amateurisme »¹⁴³¹. En termes plus diplomatiques, Marcel Colin-Reval ne dit pas autre chose quand il écrit dans *La Cinématographie Française* : « Pour nous résumer, disons que le studio de Neuilly convient parfaitement au producteur indépendant, tournant des films dont le devis ne doit pas être très élevé »¹⁴³². Ces débuts modestes n'empêchent pas les studios d'accueillir des producteurs toujours plus nombreux, certains y prenant même leurs habitudes, comme Roger Richebé (attiré probablement par la modicité des tarifs) qui y réalise huit films entre 1936 et 1939. Un an seulement après leur reprise par Marcel Chavet, les studios de Neuilly apparaissent dans la liste, citée par Guy de Carmoy, des « six maisons » qui ont assuré 81% de la production française durant l'année 1935¹⁴³³. Et en 1937, les studios Paramount ayant fermé leurs portes, ils arrivent en quatrième position avec 13 longs-métrages tournés, derrière les studios Pathé (26 longs-métrages), Gaumont (20 longs-métrages) et Paris-Studios-Cinéma (19 longs-métrages). Lucien Aguetand résume parfaitement dans ses notes les qualités et limites des studios de Neuilly : « Type de l'installation artisanale pratique et ingénieuse. [...] Bon outil pour le travail artisanal. Ne peuvent être comparés aux grands centres internationaux »¹⁴³⁴.

¹⁴²⁹ Marcel Colin-Reval, « Les studios de Neuilly s'agrandissent », *La Cinématographie Française*, n°800, 4 mars 1934, p.19.

¹⁴³⁰ Max et Jacques DOuy, *Op.Cit.*, p.95.

¹⁴³¹ Alain Douarinou, *Op.Cit.*, p.36.

¹⁴³² Marcel Colin-Reval, « Les studios de Neuilly s'agrandissent », *La Cinématographie Française*, n°800, 4 mars 1934, p.19.

¹⁴³³ Rapport Guy de Carmoy, *Op.Cit.*, p.640.

¹⁴³⁴ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lucien Aguetand, 75 B 7 – les studios de la région parisienne (1945).

• Le studio François 1^{er}

Dernier studio parisien à profiter de l'évolution des structures de production, le studio François 1^{er} ouvre ses portes en juillet 1935 au cœur de Paris, à deux pas des Champs-Élysées, quartier de résidence et de sociabilité de nombreux producteurs, acteurs et réalisateurs. Le directeur et propriétaire du studio n'est pas ici un carrossier mais un antiquaire, André Decour, qui décide en 1935 de transformer son entrepôt de meubles anciens en studio de cinéma. Bien que l'ouverture de ces nouveaux studios soit annoncée dans *La Cinématographie Française* dès le 13 juillet 1935, les aménagements continuent tout au long de l'année 1935 et la production ne démarre véritablement qu'en 1936. La première description du studio en juillet 1935 est assez évasive. On y apprend que le studio ne dispose que d'un seul plateau « pourvu d'aménagements pratiques : plafond isolé par de la soie de verre, équipement électrique des plus complets de 3 000 ampères, aération parfaite : la température relevée après 5 heures de tournage a été de 28 degrés »¹⁴³⁵ ! La suite de cet article aussi élogieux qu'approximatif indique que « l'atelier [de décoration] comporte 80 établis avec personnel spécialisé », de quoi accueillir plus de menuisiers que dans les studios Pathé de Joinville... A défaut de la superficie du plateau, l'article indique que l'ensemble des installations occupe un terrain de 1 250 m². En juillet 1935, le studio François 1^{er} paraît assez peu fonctionnel et seuls deux courts-métrages y sont tournés durant l'été : *Pluie d'or* de Willy Rozier et *Le roi des gangsters* de Maurice Gleize. A partir du 24 août, *La Cinématographie Française* indique que l'on procède à l'installation d'un deuxième plateau et que « le studio est livré aux ouvriers pour de nouveaux aménagements »¹⁴³⁶. En octobre un premier long-métrage est tourné dans les nouvelles installations, *la marraine de Charley* de Pierre Colombier. Puis le studio est de nouveau fermé pour installer un troisième plateau entre la fin novembre et la mi-décembre. Durant cette période de travaux, la direction multiplie les annonces et les publicités dans la presse pour annoncer la création de ces nouveaux studios, et ce n'est qu'au mois de mars 1936 que l'activité s'intensifie véritablement¹⁴³⁷.

Les nouvelles installations se composent de trois plateaux de 400, 300 et 225 m², transformables en un seul plateau de 41 mètres par 17,40¹⁴³⁸, d'une piscine de 7 mètres par 5, d'un auditorium et de salles de montage. Toutes les sources insistent, par ailleurs, sur

¹⁴³⁵ « Un studio aux Champs-Élysées – Le studio François 1^{er} », *La Cinématographie Française*, n°871, 13 juillet 1935, p.13.

¹⁴³⁶ Lucie Derain, « Les producteurs indépendants continuent leur effort », *La Cinématographie Française*, n°880, 14 septembre 1935, p11.

¹⁴³⁷ En janvier 1936 seuls trois courts-métrages de Hubert Bourlon y sont tournés et un documentaire sur Nice, sonorisé.

¹⁴³⁸ *Annuaire général de la cinématographie et des industries qui s'y rattachent*, Paris, 1936, p.53.

l'abondance du répertoire de meubles et accessoires à disposition des producteurs, ce que confirme le décorateur Eugène Lourié dans ses Mémoires. Il indique que lors du tournage du *Roman de Werther* de Max Ophüls, le directeur des studios, grâce à son réseau de connaissances dans le milieu des antiquaires, leur avait permis d'obtenir des meubles allemands de grande valeur pour habiller les décors¹⁴³⁹. L'organisation des espaces de tournage et des ateliers n'est cependant pas clairement établie ; *La technique cinématographique* de janvier 1937, *La Cinématographie Française* du 24 juin 1937 et Lucien Aguettand évoquent l'existence de seulement deux plateaux, aux dimensions différentes (600 et 550 m²) et surtout superposés, l'un au rez-de-chaussée, le second au premier étage, ce qui écarte l'idée d'une transformation en un seul plateau. *La Cinématographie Française* du 25 février 1938 indique sans plus de précision qu'on « procède à la construction d'un nouveau plateau de 17 m X 5 m »¹⁴⁴⁰. L'espace a-t-il été divisé en deux niveaux, c'est probable étant donné que la hauteur initiale du studio était de 12 mètres et que les hauteurs indiquées par Lucien Aguettand ne sont plus que de 8 mètres pour le grand plateau et 4 mètres pour le petit¹⁴⁴¹. Concernant le système d'enregistrement sonore, on observe le même flottement. Au moment de leur ouverture, *La Cinématographie Française* annonce trois procédés à disposition des producteurs : le Cinéradio Noiseless, le Caméréclair Radio à densité variable et le procédé Optitone à densité fixe, tout en précisant que le studio laisse « aux clients la possibilité d'apporter le son de leur choix »¹⁴⁴². En janvier 1937 *La technique cinématographique* parle d'un camion sonore sans préciser avec quel type d'appareil il est équipé et, en juin 1939, *La Cinématographie Française* indique que « l'enregistrement se fait généralement avec des camions sonores, au choix du producteur »¹⁴⁴³. De fait, aucun ingénieur du son ne semble être employé en continu dans ces studios et les prises de son des films tournés sont assurées aussi bien par Jacques Carrère des studios de Neuilly, que Joseph de Bretagne de Paris-Studios-Cinéma à Billancourt, Maurice Carrouet de chez Gaumont ou Jacques Hawadier.

Cette absence de système d'enregistrement fixe ne semble pourtant pas décourager les producteurs et les studios ne désemplissent pas de 1936 à la fin de l'année 1939. Avec 11 longs-métrages tournés en 1936, 13 en 1937, 10 en 1938 et 9 en 1939, un an à peine après

¹⁴³⁹ Eugène Lourié, *My work in films, Op.Cit.*, p.38.

¹⁴⁴⁰ « Le travail dans les studios », *La Cinématographie Française*, n°1008, 25 février 1938, p.14.

¹⁴⁴¹ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lucien Aguettand, 171 B 10, étude sur les caractéristiques des studios français.

¹⁴⁴² « Un studio aux Champs-Élysées », *Op.Cit.*

¹⁴⁴³ Pierre Autré, « L'équipement technique du cinéma français », *La Cinématographie Française*, n°1077, 24 juin 1939, p.68.

leur ouverture, ils se classent en quatrième position derrière les studios Pathé, Gaumont et Paris-Studios-Cinéma, devant les studios Paramount qui n'accueillent en 1936 que 8 longs-métrages. A partir de 1937, ils commencent à accueillir des productions plus ambitieuses et des réalisateurs prestigieux comme Marcel L'Herbier, Léo Joannon, Julien Duvivier ou Max Ophüls.

Au milieu de la décennie, à côté des vieilles maisons Pathé, Gaumont et Eclair et des studios de Billancourt, qui continuent d'accueillir dans leurs infrastructures une part importante de la production française, des artisans, sans lien apparent avec le cinéma, décident de s'improviser « directeur de studio de prise de vues ». Après quelques tâtonnements, sans grandes ambitions ni publicité tapageuse, ils parviennent en quelques mois, à s'imposer dans le paysage des studios français. En juillet 1937, les studios François 1^{er} reçoivent même la visite de Si Kaddour Benghabrit, ambassadeur du Maroc et fondateur de l'Institut Musulman de la Grande Mosquée de Paris, sur le tournage de *La mer rouge* de Richard Pottier. Cette même année, les studios de Neuilly, Photosonor et François 1^{er} accueillent à eux trois un quart des longs-métrages tournés en France. Sans chercher à se calquer sur un quelconque modèle hollywoodien ni prétendre incarner le renouveau de l'industrie cinématographique française, ces petites structures, presque familiales, sont parvenues à répondre de manière pragmatique aux besoins de producteurs de plus en plus nombreux, novices et désargentés, dont la principale préoccupation reste la réussite commerciale du film qu'ils entendent produire à bas coût.

9.2.3 Le retour du studio-atelier ?

Avec une volonté plus nette de se démarquer des grands studios parisiens et de rendre au studio sa dimension artisanale et humaine, on voit se développer au même moment deux nouveaux centres de production, l'un à Royan en Gironde, l'autre à Marseille. Au-delà de leur apparente similitude, dimensions modestes et désir commun de valoriser les paysages et les savoir-faire locaux, les expériences d'Emile Couzinet et de Marcel Pagnol offrent des divergences profondes. En effet, Emile Couzinet est avant tout un industriel ambitieux qui construit des studios et vient à la réalisation par opportunisme, tandis que Marcel Pagnol construit ses propres studios pour servir, avant tout, ses ambitions de réalisateur.

• **Hollywood sur Gironde : l'ambition locale d'Emile Couzinet¹⁴⁴⁴.**

Contrairement à Marcel Chavet (studio de Neuilly) ou André Decour (studio François 1^{er}), Emile Couzinet n'est pas un nouveau venu dans le milieu du cinéma lorsqu'il décide de fonder ses propres studios à Royan en 1937. Ancien projectionniste ambulant, cet exploitant créé dans les années 1920 un réseau de salles dans le sud-ouest, en construisant ou rachetant des salles à Agen, Toulouse, Bordeaux, Saintes et La Rochelle. Ses cinémas bordelais - notamment le Louxor et le Rex, dont il est également l'architecte - sont réputés pour leur confort et leur décoration extravagante. Ambitieux et soucieux d'indépendance, il crée sa propre société de distribution : la Burgus Film, et livre une concurrence acharnée aux deux principaux distributeurs bordelais de l'époque : Botro Bonnetterre et Robert Sédar, dont la presse locale se fait alors régulièrement l'écho sous le nom de « guerre des barrières »¹⁴⁴⁵. Emile Couzinet une figure locale reconnue, un industriel actif et ambitieux qui possède également le casino de Royan, établissement balnéaire dans lequel, outre les tables de jeux, on trouve un music-hall et une salle de cinéma. En février 1935, il est élu conseiller municipal de Royan et *La Cinématographie Française* se félicite du dynamisme de cet exploitant qui contribue à faire rayonner l'industrie cinématographique dans la région bordelaise :

On sait que M. Cousinet [sic] a posé candidature au conseil municipal de Royan, il s'est présenté seul, comme indépendant, sur un programme d'activité économique. Dès le premier tour, il arrivait 17^{ème} sur 84 candidats [...]. Si dans chaque ville, un artisan du cinéma agissait de même, notre industrie ne tarderait pas à jouir de la considération qu'elle mérite¹⁴⁴⁶.

Désireux d'agrandir son petit empire, il décide en 1937 de transformer les entrepôts du casino de Royan, en studios de prise de vues. La presse nationale s'en fait brièvement l'écho, notamment *L'Action cinématographique* en novembre 1937 :

M. Cousinet, que nous avons vu au cours de son récent passage à Paris, nous confirme l'information que nos lecteurs connaissent déjà qui se rapporte à l'édification de studios cinématographiques de prises de vues, ultra modernes, dans le parc du casino de Royan.

M. Cousinet nous en a d'ailleurs montré les plans.

¹⁴⁴⁴ Son nom à l'état civil est orthographié Cousinet, mais il se fait connaître sous le nom de Couzinet.

¹⁴⁴⁵ En référence aux boulevards qui ceignent la ville (appelés barrières) sur lesquels étaient installés les principaux cinémas, chaque nouvelle implantation de cinéma d'Emile Couzinet donnant lieu à la création d'un cinéma concurrent par le groupe Sédar ou Bonnetterre dans les environs immédiats.

¹⁴⁴⁶ Gérard Coumau, « M. Cousinet, conseiller municipal de Royan », *La Cinématographie Française*, n°864, 25 mai 1935, p.14.

A l'heure actuelle, l'installation électrique est activement poussée et les premiers films seront tournés dans ces studios dans quelques semaines¹⁴⁴⁷.

On ne sait presque rien des installations qui comptent trois plateaux, une piscine et un auditorium, mais dont la puissance électrique est limitée à 1 500 ampères, ce qui ne permet pas de tourner simultanément sur plusieurs plateaux. Aucune précision ne filtre dans la presse, ni dans les ouvrages consacrés à Emile Couzinet, sur le matériel d'enregistrement sonore, l'existence de salles de montage ou d'un atelier de décoration. Le générique du premier film tourné dans les studios de Royan indique que le son a été enregistré avec un camion sonore Western Electric de Paris-Studios-Cinéma, ce qui laisse supposer qu'il n'existait aucune installation fixe. Concernant les prises de vues, Emile Couzinet parvient à engager Jimmy Berliet, chef opérateur de René Clair, Marco de Gastyne ou Jacques de Baroncelli dans les années 1920, qui lui assure une certaine crédibilité technique. Les décors sont réalisés par René Renneteau, peintre local qui, après une brève visite dans plusieurs studios parisiens, est chargé de la réalisation des décors des films tournés à Royan, avec l'aide des machinistes du casino voisin. C'est également lui qui réalise les bandes annonces et les affiches des films produits.

En construisant les « Studios de la côte de Beauté », Emile Couzinet espère attirer dans la petite station balnéaire de Royan - déjà fréquentée par quelques vedettes - des producteurs indépendants et des réalisateurs, notamment son ami René Pujol. Après avoir envisagé de tourner *Les rois de la flotte* dans les nouvelles installations, ce dernier décide finalement de réaliser son film dans les studios de la Seine à Courbevoie (anciens studios Jacques Haïk). Probablement en raison de leur localisation ou de la médiocrité des installations, Couzinet ne parvient pas à louer ses studios et décide de s'improviser producteur. Il entreprend lui-même la réalisation d'un premier film dans ses nouvelles installations : *Le club des fadas*, tourné en novembre et décembre 1938. Étrangement, ce film est une comédie marseillaise, tournée avec les acteurs fétiches de Marcel Pagnol (Fernand Charpin, Alida Rouffe, Robert Vattier) et dont les extérieurs sont tournés sur le vieux port et au Rove, à côté de l'Estaque. L'année suivante, Couzinet réalise et produit un deuxième film à l'encrage plus local : *L'intrigante, ou la belle bordelaise*, dont les extérieurs sont tournés à Bourg-sur-Gironde, sa ville natale. Après deux autres réalisations en 1942 (*Le brigand gentilhomme* et *Andorra ou les hommes d'Airain*) également signées Couzinet, les studios, tout comme le casino, sont détruits par un bombardement en 1945. L'entrepreneur continuera son aventure cinématographique en fondant les Studios de la

¹⁴⁴⁷ « Des studios à Royan », *La Cinématographie Française*, n°40, 25 novembre 1937, p.5.

côte d'Argent, à Bordeaux, en 1946. La brève histoire des studios de Royan, nés de l'ambition d'un exploitant local, semble fixer les limites de l'amateurisme qui prévaut parfois dans ce secteur de l'industrie cinématographique. Même durant les années 1935-1939, il ne suffit pas d'improviser des installations baptisées « studios », qui plus est dans une région sans tradition cinématographique, pour réussir à attirer les producteurs, même ceux dont les ambitions artistiques se révélaient très limitées.

• Les studios Marcel Pagnol de l'artisanat à l'industrie ?

Les studios de Marcel Pagnol à Marseille relèvent d'une logique quelque peu différente de ceux d'Emile Couzinet. Construits par un auteur-réalisateur bénéficiant d'un solide réseau de connaissances et d'amitiés dans les milieux cinématographiques parisiens, les studios marseillais, contrairement à ceux de Royan, ont joué un rôle - certes modeste - dans la production cinématographique nationale, et n'ont pas été au seul service de leur directeur.

La motivation première qui pousse Marcel Pagnol à fonder ses propres studios à Marseille en 1934, est le désir d'indépendance. Après les succès au théâtre de ses pièces *Marius* et *Fanny*, il découvre le milieu du cinéma à travers les studios Paramount de Saint-Maurice. Robert Kane lui achète en 1930 les droits d'adaptation de la première pièce de sa trilogie, dont il confie la mise en scène à Alexandre Korda. C'est donc en observateur privilégié que Pagnol prend contact avec la technique cinématographique et le fonctionnement des studios. Frustré d'avoir été tenu à l'écart par la direction de Paramount de la réalisation de *Topaze* (mis en scène par Louis Gasnier en juin 1932), il décide dans un premier temps de produire lui-même ses prochaines adaptations, après avoir consulté les comptes d'exploitation de *Marius* qui avaient fait rentrer dans les caisses de la société Paramount une quinzaine de millions de francs. Comme il l'écrit lui-même : « Avec l'optimisme de la jeunesse, j'en conclus que la production de films ne présentait aucun risque et je décidai de m'établir producteur, afin de réaliser en toute liberté mes futurs ouvrages¹⁴⁴⁸. Paramount ayant refusé de lui acheter les droits d'adaptation de *Fanny*, Pagnol se tourne alors vers Roger Richebé, dont il a fait la connaissance à Paris un an auparavant¹⁴⁴⁹. A cette époque,

¹⁴⁴⁸ Marcel Pagnol, *Cinématurgie*, Op.Cit., pp.52-53.

¹⁴⁴⁹ Roger Richebé indique dans ses Mémoires avoir fait la connaissance de Marcel Pagnol peu avant le tournage de *Marius*, Raimu étant alors sous contrat avec les Etablissements Braunberger-Richebé, Paramount avait besoin de son autorisation pour l'engager dans le rôle principal. Les dirigeants de la société américaine n'ayant pas obtenu gain de cause, ils décident d'envoyer Marcel Pagnol lui-même qui, mettant en avant la nécessité d'une solidarité entre Marseillais exilés à Paris, parvient à convaincre Richebé. Roger Richebé, *Au-delà de l'écran*, Op.Cit., p.86.

au printemps 1932, les Etablissements Braunberger-Richebé, en difficulté, ont déjà abandonné la production et ne peuvent accepter la proposition de Pagnol. Roger Richebé suggère alors à Marcel Pagnol de fonder sa propre société, *Les Auteurs associés* (qui deviendra en 1934 *Les Films Marcel Pagnol*), dont ils partageraient les capitaux et dont Richebé serait lui-même le gérant¹⁴⁵⁰. C'est ainsi qu'en juillet 1932, débute le tournage de *Fanny*, dans les studios Braunberger-Richebé de Billancourt, réalisé par Marc Allégret, produit par *Les Auteurs associés* et en partie financé, à titre privé, par Roger Richebé¹⁴⁵¹. L'année suivante, Pagnol passe lui-même derrière la caméra avec *Le gendre de Monsieur Poirier*, produit par sa société et tourné en août 1933 dans les studios de Billancourt. Il produit et réalise ensuite deux courts-métrages : *Jofroi* (tourné en décembre 1933 dans les studios Francœur et au village de La Treille près de Marseille) et *L'article 330*, dernier film qu'il réalise dans les studios de Billancourt en janvier 1934. C'est donc avec une certaine expérience de la réalisation et des studios parisiens qu'il décide de rentrer à Marseille pour y développer son activité en toute indépendance à partir de 1934¹⁴⁵².

Après s'être livré à quelques calculs – approximatifs - sur le coût de construction et d'insonorisation d'un plateau de prises de vues, calculs dont il livre avec beaucoup d'humour les résultats dans ses Mémoires¹⁴⁵³, il en arrive à la conclusion qu'un studio ne peut être rentable qu'en dehors de Paris. La version qu'il livre de son installation à Marseille laisse supposer qu'il aurait bâti sur un terrain nu une petite entreprise cinématographique complète :

*Ces studios je les ai construits avec mon équipe. J'y ai travaillé de mes mains, j'en fut l'architecte, l'entrepreneur et l'un des ouvriers. Puis, pour des raisons de rapidité, de commodité, d'économie, nous installâmes des laboratoires de développement et de tirage à 200 mètres des studios. Enfin, pour résoudre le problème de la distribution, j'ouvris des agences dans les principales villes de France*¹⁴⁵⁴.

En réalité, Pagnol ne commence pas par bâtir de ses mains un studio, mais rachète une usine de tirage existante, comme le précise *La Cinématographie Française* en avril 1934 :

L'effort cinématographique de Marseille annonce que la vieille usine marseillaise de tirage : « cinéma tirage A.B.V. » va disparaître. C'est M. Marcel Pagnol qui vient

¹⁴⁵⁰ Marcel Pagnol confirme dans *Cinématurgie de Paris* le rôle de Roger Richebé dans sa première société précisant « nous fondâmes ensemble en 1932, une société de production qui réalisa *Fanny* ». Marcel Pagnol *Op.Cit.* p.54.

¹⁴⁵¹ Idem, pp.91-92.

¹⁴⁵² Il ne quitte pas pour autant Paris où il continue de posséder un appartement et les bureaux de sa société

¹⁴⁵³ Marcel Pagnol, *Carnets de cinéma Op.Cit.*, p.17-20. Passage reproduit en annexe, n°23.

¹⁴⁵⁴ Idem, p.20.

de l'acheter. Le nouveau producteur a installé sa nouvelle affaire dans un beau local, sur l'avenue du Prado, avec un matériel ultra moderne. C'est de cette usine de tirage que sortiront tous ses films. Il travaillera, comme le faisait avant cette vieille maison, pour des producteurs indépendants, et continuera à fournir aux exploitants les films annonces. Messieurs Assouad et Boyer restent directeurs de l'usine de tirage des Films Marcel Pagnol¹⁴⁵⁵.

La société de tirage A.B.V, située sur le Vieux-Port, appartient alors à un ami d'enfance de Pagnol, Albert Assouad, associé à deux autres industriels : Boyer et Vernier (formant les initiales ABV). Moins de deux ans après son rachat par Pagnol, l'usine de tirage emploie une quarantaine de personnes¹⁴⁵⁶.

Il installe ensuite un premier studio dans une ancienne scierie, au 14, impasse des peupliers, dans le quartier du Prado. C'est sur ce petit plateau d'à peine 100 m² (9 X 11 mètres et 4m de haut¹⁴⁵⁷) que sont tournés les intérieurs d'*Angèle* (1934), *Regain*, *César* et *Topaze* (1936) et *Le Spoutz* (1937). Equipées d'un atelier de menuiserie et d'un atelier de peinture, les installations paraissent très modestes et servent surtout de base arrière à des films tournés essentiellement en extérieurs. *Angèle*, premier film officiellement réalisé dans les studios est en réalité préparé à Joinville¹⁴⁵⁸, puis tourné en grande partie dans le village de La Treille où Pagnol possède une propriété, tout comme *Cigalon* (court-métrage réalisé début 1935). *Merlusse*, le film suivant est tourné dans le Lycée Thiers de Marseille et seuls quelques décors sont montés dans le studio de l'impasse des peupliers, quant à *Regain*, il est presque intégralement tourné dans un village reconstruit aux barres Saint-Esprit par le chef décorateur et ami d'enfance de Pagnol, Marius Brouquier. Cette première tentative de studio indépendant suscite la curiosité et l'intérêt, et Jean Renoir a recours à la petite entreprise Pagnol pour tourner son film *Toni*, en extérieurs dans les environs de Marseille à l'automne 1934.

Entre 1934 et 1938, le studio de Marcel Pagnol reste malgré tout une petite entreprise locale et exclusivement au service de son fondateur. En 1938, avec l'extension des installations, le projet prend une autre tournure. A l'étroit dans le petit studio de l'impasse des peupliers, Pagnol achète, juste de l'autre côté de l'avenue du Prado¹⁴⁵⁹, un ancien garage d'autocars. La propriété se compose d'un grand entrepôt en brique de 50 mètres

¹⁴⁵⁵ « Une usine M. Pagnol à Marseille », *La Cinématographie Française*, n°806, 14 avril 1934, p.11.

¹⁴⁵⁶ Francia-Rohl, « Marcel Pagnol dans son usine termine *Topaze* et prépare un film de trucages sensationnel », *Pour Vous*, n°380, 27 février 1936, p.3.

¹⁴⁵⁷ Marcel Pagnol, *Carnet de cinéma*, *Op.Cit.*, p.24.

¹⁴⁵⁸ Les studios Pathé mettent notamment à disposition un camion sonore RCA pour le tournage des extérieurs, « studios », *La Cinématographie Française*, n°807, 21 avril 1934, p.23.

¹⁴⁵⁹ Au 3, chemin de l'éperon, aujourd'hui 111, rue Jean Mermoz, à 500 mètres de l'impasse des peupliers.

pas 35, d'une bâtisse provençale de deux étages et d'une vaste cour arborée. Au printemps 1938 il y entreprend d'importants travaux. Il aménage trois plateaux de 35 mètres par 15 dans les entrepôts, qu'il fait insonoriser avec de l'amiante projetée, il y installe également une salle de projection et un magasin de décors. Dans le bâtiment principal sont aménagés des salles de montage, des loges, un restaurant et les bureaux de la production. Le studio dispose en outre de deux camions sonores, une dizaine de voitures et camionnettes pour les extérieurs, 100 mètres de rails de travelling, trois caméras Debrie, 80 projecteurs et 25 réflecteurs¹⁴⁶⁰. Le studio de l'impasse des peupliers n'est pas pour autant abandonné, ce qui permet aux studios Marcel Pagnol (désormais orthographié au pluriel), de disposer de quatre plateaux et d'un équipement suffisant pour attirer les producteurs. De fait, après avoir inauguré ses nouveaux studios avec *La femme du boulanger* tourné en mai 1938, Marcel Pagnol les ouvre à la location à partir de décembre 1938. En deux ans, pas moins de huit films sont tournés dans les installations du Prado¹⁴⁶¹, dont deux coproduits par Les films Marcel Pagnol : *Monsieur Brotonneau* d'Alexandre Esway et *Le président Hautecœur* de Jean Dréville.

Dans ses écrits, Marcel Pagnol regrette cette évolution et sous-entend qu'il y aurait été contraint par nécessité économique.

C'est ainsi qu'un beau jour, je me trouvais à la tête d'une véritable entreprise industrielle. [...] J'avais voulu créer un organisme qui réaliserait librement mes films et les distribuerait en toute indépendance. Je m'aperçus bientôt que le métier d'auteur était le plus difficile de tous ; que j'étais incapable d'écrire cinq films par an et que ce nombre était indispensable si l'on voulait garder la machine en marche ; que si la chaîne s'arrêtait un mois, elle ne pourrait plus repartir, comme ces haut-fourneaux qu'on ne peut jamais laisser s'éteindre, qu'il fallait donc louer mes studios à mes confrères afin de ne pas perdre le fruit de tant d'efforts. C'est ainsi que je devins - pâle de honte et de terreur - tenancier de studios, directeur de laboratoire et distributeur de films : la machine que j'avais passionnément construite me dévora¹⁴⁶².

D'autres éléments laissent à penser que Marcel Pagnol était animé d'une soif de reconnaissance et de réussite et que, loin de renier totalement le fonctionnement des

¹⁴⁶⁰ Edmond Epardaud, « Grace à Marcel Pagnol, un centre important de production se crée à Marseille », *La Cinématographie Française*, n°1012, 25 mars 1938, p.87.

¹⁴⁶¹ *Petite peste* (tourné en partie dans les studios de Montsouris), *Le club des Fadas* (les extérieurs et seulement quelques scènes en studio), *Folies bout de bois*, *Monsieur Brotonneau*, *Berlingot et Cie*, *Le président Hautecœur*, *Marseille mes amours*, *Le roi des galéjeurs*.

¹⁴⁶² Marcel Pagnol, *Carnets de cinéma*, Textes inédits présentés par Nicolas Pagnol, éditions Privé / éditions de la Treille, 2008, p.21.

grands studios qu'il avait fréquentés, il aurait souhaité créer un pôle cinématographique important à Marseille, dont il aurait été l'âme et le principal animateur. Interrogé par Edmond Epardaud en mars 1938, alors qu'il est en plein chantier de construction de ses nouveaux studios, il ne cache d'ailleurs pas ses ambitions :

Marseille deviendra le Hollywood français. [...] Tout le monde viendra tourner ici parce qu'on est assuré de trouver ce qui manque partout ailleurs : le calme, le soleil, la vie plus facile. Ce sont de bonnes conditions pour créer.[...] Voyez ce qu'ont fait les Américains, ils ont choisi pour grouper les usines des principales firmes productrices de films l'endroit le plus agréable et le plus commode en raison de la proximité d'extérieurs aussi variés que possible. Or, vous avez sans doute remarqué que les bords de la Méditerranée accueillent un nombre croissant de metteurs en scène, français et étrangers. Ils trouvent sur la côte, tout ce qu'ils peuvent désirer. Marseille leur offre le plus beau port [...] pas bien loin ils ont le désert de la Crau, la Camargue, à 80km : les neiges du Mont Ventoux. Marseille réunit trop d'avantages pour ne pas devenir en peu de temps, le centre de l'activité cinématographique en France¹⁴⁶³.

Marcel Pagnol semble donc tiraillé entre son désir de construire un studio alternatif - fondé sur un ancrage local et régi par des liens d'amitié - et ses rêves de grandeur, irrémédiablement calqués sur le modèle hollywoodien. Edmond Epardaud conclut d'ailleurs en indiquant que « plusieurs demandes de location sont déjà parvenues à Marcel Pagnol qui pourra recevoir somptueusement, en ses beaux studios agrandis »¹⁴⁶⁴. Il paraît y avoir quelques contradictions entre le désir affiché – à posteriori – de travailler dans une atmosphère familiale et la politique d'expansion menée par le plus célèbre des « auteur-producteur-réalisateur-exploitant » marseillais. Si les studios de l'impasse des peupliers n'ont jamais accueilli de tournages, autres que ceux de Pagnol lui-même, c'est bien faute de clients et non par souci de conserver à l'ensemble son caractère artisanal. Des encarts publicitaires paraissent en effet dans les annuaires de cinéma à partir de 1935-1936 indiquant à l'adresse des producteurs : « Vous trouverez un « **climat** » cinématographique, un matériel de premier ordre et toutes les possibilités techniques au Studio Marcel Pagnol, 14, impasse des peupliers Marseille »¹⁴⁶⁵. Mais l'exiguïté du plateau et les équipements alors minimalistes ont semble-t-il rebuté les éventuels clients.

¹⁴⁶³ Edmond Epardaud, « Grace à Marcel Pagnol, un centre important de production se crée à Marseille », *La Cinématographie Française*, n°1012, 25 mars 1938, p.87.

¹⁴⁶⁴ Edmond Epardaud, *Op.Cit.*

¹⁴⁶⁵ Publicité pour le studio Pagnol dans *Le tout-cinéma 1936-1937 – Annuaire général illustré du monde cinématographique*, Paris, Filma, 1936, p.1520.

Si l'évolution des structures de production profite, dans une certaine mesure, aux petits studios, leur localisation paraît déterminante dans leur réussite. Les nouveaux studios parisiens qui jouent un rôle grandissant dans la deuxième moitié de la décennie, sont tous situés dans Paris ou à proximité immédiate des lieux de pouvoir de l'industrie cinématographique : Courbevoie, Neuilly, rue François 1^{er}. En revanche, les tentatives de délocalisation d'Émile Couzinet et de Marcel Pagnol peinent à s'imposer au niveau national. En ce qui concerne les studios de Royan, il semble que la médiocrité des installations ait eut un rôle aussi important que leur éloignement de Paris dans leur insuccès. Le cas des studios Marcel Pagnol est un peu différent et leur développement, à partir de l'été 1938, leur permet d'attirer une clientèle qui jusque là se tournait davantage vers les studios niçois comme base arrière à leurs tournages sur la côte. Il ne faut toutefois pas surestimer le rôle de tous ces petits studios. Certes les studios François 1^{er} affichent un nombre de films sensiblement identique à celui de Paris-Studios-Cinéma et l'on y tourne autant de longs-métrages en 1938 que dans les studios Pathé de Joinville. Pourtant, le savoir faire des équipes techniques des grands studios et l'importance de leurs équipements leur permet de conserver une suprématie en terme de qualité. Tous les grands films tournés en France entre 1935 et 1939, de *Pépé le Moko* à *Hôtel du nord*, de *Quai des brumes* à *La bête humaine* en passant par *La loi du Nord* ou *La Marseillaise*, ont été tournés en s'appuyant sur les savoir-faire et la logistique des grands studios de Joinville, de Billancourt ou de Saint-Maurice.

9.3 Quel modèle de développement pour les studios français ?

Parallèlement à ces expériences concrètes et éparpillées qui tentent de proposer une alternative aux grands studios implantés de longue date, une réflexion plus globale et plus théorique se développe dans les milieux cinématographiques, sur l'orientation à donner aux structures de production françaises. Après quelques brèves années de production intensive, dominées par la puissance de quelques grandes sociétés, les faillites en cascade et le ralentissement de la production à partir de 1934, laissent le champ libre à la réflexion et pousse les acteurs de l'industrie cinématographique à s'interroger sur leur avenir. Tandis que durant les années 1929 à 1933, le cinéma français ne semble avoir que deux modèles : son passé glorieux d'avant la Grande Guerre et bien sûr Hollywood, à partir de 1934 se

développe une réelle curiosité pour les modes d'organisation des pays voisins et en particulier pour leurs studios. Du côté des pouvoirs publics, les modèles allemand et italien ainsi que le vide laissé par les faillites de Pathé et Gaumont, incitent certains responsables à s'interroger sur le rôle de l'Etat dans cette industrie et sur la possibilité de constituer un pôle cinématographique national basé sur des studios modernisés. Ces nombreuses interrogations s'accompagnent d'un retour en force de nombreux projets de « cité du cinéma », projets généralement peu réalistes mais qui proposent des pistes pour la réalisation du studio idéal.

9.3.1 Les modèles étrangers.

Dans la deuxième moitié de la décennie, on constate un intérêt croissant des professionnels français du cinéma vis-à-vis des industries cinématographiques des pays voisins et de leurs studios en particulier. Cette curiosité, alimentée par la multiplication des échanges et des expériences à l'étranger, se manifeste par un nombre de plus en plus important d'articles et de reportages consacrés dans la presse aux cinématographies européennes mais également par le désir des techniciens eux-mêmes d'observer et éventuellement de s'inspirer des modes d'organisation et des habitudes de travail des studios voisins.

• Acteurs et techniciens français visitent les studios européens.

Dès 1932, la petite colonie des Français d'Hollywood est en perte de vitesse et les scénaristes, réalisateurs et acteurs engagés par les Majors pour y tourner des versions françaises à partir de 1929, rentrent les uns après les autres dans l'hexagone¹⁴⁶⁶. Outre-Rhin, les grandes heures des coproductions franco-allemandes, tournées dans les studios de Babelsberg (jusqu'à 39 films en 1931), commencent également à s'essouffler¹⁴⁶⁷. A l'inverse, les réalisateurs, acteurs et techniciens français multiplient leurs expériences dans les studios de Londres, Rome, Pise ou même Prague et Budapest¹⁴⁶⁸. A partir de 1934, Hollywood et Berlin ne semblent plus être les uniques points de mire des professionnels

¹⁴⁶⁶ Voir Martin Barnier, *Des films français made in hollywood, les versions multiples 1929-1935*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2004.

¹⁴⁶⁷ Voir Francis Courtade, « Les coproductions franco-allemandes et versions multiples des années 30 », *Tendres ennemis, 100 ans de cinéma entre la France et l'Allemagne*, Paris, L'Harmattan, 1991, p.173.

¹⁴⁶⁸ Voir la carte des studios européens dans lesquels sont tournées des productions françaises, annexe n°24.

français et les collaborations reprennent avec d'autres voisins européens, comme dans les années 1920 durant lesquels les échanges étaient nombreux entre Rome, Paris, Berlin et Londres. Dès le début de la décennie, quelques producteurs français s'associent avec des producteurs étrangers, autres qu'allemands ou américains, et vont tourner, loin de Paris, leurs films en version française. C'est le cas par exemple de Jacques Haïk qui – en plus de ses coproductions britanniques évoquées dans le chapitre 2 - coproduit trois films avec la société suédoise Svensk Filmindustri, réalisés dans les studios de Stockholm en 1931 : *Serments* et *Service de nuit* d'Henri Fescourt et *Mon cœur et ses millions*, de Modeste Arveyres ou André Berthomieu. Adolphe Osso s'associe quant à lui à la société hongroise Hunnia Filmgyarban et produit trois films tournés en 1932 dans les studios de cette société à Budapest : *Une histoire d'amour* de Paul Féjos, *Un fils d'Amérique* et *Le roi du Palace hôtel* de Carmine Gallone. Mais c'est surtout à partir de 1935 que les collaborations avec les studios européens, en particulier britanniques et italiens s'accroissent. Que ce soit pour des raisons économiques ou politiques, durant les années 1934 à 1940, on assiste à une mobilité croissante des réalisateurs, techniciens et producteurs. Point de passage presque systématique entre l'Europe de l'est et le monde anglo-saxon, les studios parisiens font office de plaque tournante, de lieu de rencontres, souvent éphémères, qui permettent de tisser des réseaux et d'élargir les possibilités d'embauche.

C'est ainsi que certains techniciens français gagnent Londres au milieu des années 1930, dans le sillage du producteur et réalisateur hongrois Alexandre Korda. Réalisateur prolifique et directeur d'un des plus importants studios de Budapest, Korda quitte la Hongrie en 1919 et s'installe à Vienne, puis Berlin, avant de gagner Hollywood en 1926. De retour en Europe, il s'installe à Paris en 1931 où il tourne deux films pour Paramount (*Marius* et *Rive Gauche*) avant de fonder sa propre maison de production (Les films Korda S.A) en 1932. Il produit et réalise *La dame de chez Maxim's*, dans les studios Francœur, entre fin novembre 1932 et fin janvier 1933. Il s'installe ensuite à Londres, où il réalise dans les studios d'Elstree¹⁴⁶⁹ plusieurs films remarquables, dont *La grande Catherine*, *La vie privée de Don Juan*, *Rembrandt* et surtout *La vie privée d'Henry VIII*, dont le succès commercial lui permet de fonder ses propres studios en 1935, à Denham¹⁴⁷⁰. Les studios portent le nom de sa nouvelle société de production : London Film Productions. En quittant Paris, Korda emmène avec lui le chef opérateur de René Clair, Georges Périnal, qu'il avait engagé pour la réalisation de *La dame de chez Maxim's* rue Francœur. A Londres, Périnal signe la photographie de tous les films réalisés par Korda et participe à plusieurs productions tournées dans les studios de la

¹⁴⁶⁹ British an dominions Studios.

¹⁴⁷⁰ Patricia Warren, *British Film Studios, Op.Cit.*, pp. 28-44.

British and Dominion à Elstree, notamment *Escape me never* de Paul Czinner - réalisateur autrichien, lui aussi passé par les studios parisiens de Pathé en 1931 et 1932. Dès la fin de l'année 1935, Korda fait venir Lazare Meerson qui devient chef décorateur des studios de Denham, encore en construction. René Clair, est également engagé par Korda qui produit, dès 1935 son premier film tourné à Londres : *The Ghost goes west (Fantôme à vendre)*. L'année suivante c'est Jacques Feyder qui rejoint les studios de Denham pour réaliser *Knight without armour (Le chevalier sans armure)*. Georges Périnal, René Clair, Lazare Meerson, Jacques Feyder, toutes les figures emblématiques des studios Tobis d'Épinay-sur-Seine se retrouvent à Londres à partir de 1935-1936. Lazare Meerson et Vincent Korda¹⁴⁷¹ s'activent pour faire venir Alexandre Trauner, qui est finalement engagé par Inter-Allied Producers, comme assistant de Meerson pour réaliser les décors de *As you like it*, de Paul Czinner tourné à Elstree. De nombreux techniciens ayant travaillé dans les studios parisiens se retrouvent à Londres (dans les studios de Denham, mais également d'Elstree ou de Pinewood) à partir de 1935, notamment les costumiers René Hubert et Georges K. Benda, les opérateurs Otto Kanturek et Harry Stradling ou l'assistant de René Clair, Albert Valentin. Certains ne reviennent pas en France avant la guerre, notamment René Clair ou Lazare Meerson (qui décède en 1938), pour d'autres l'expérience britannique ne représente qu'une parenthèse, une ouverture sur les studios voisins ; c'est le cas notamment de Jacques Feyder, Alexandre Trauner ou Georges K. Benda.

La seconde destination prisée des acteurs et techniciens français à partir de 1935, est l'Italie. Le premier film parlant tourné dans les studios italiens en 1931, *La canzone dell'amore*, est réalisé, à Rome, en version française par Jean Cassagne. Mais il s'agit d'un cas isolé et peu de producteurs et réalisateurs français se tournent vers l'Italie dans les premières années du parlant. Après des débuts un peu difficiles, les studios sonores italiens - en particulier ceux de la Cines-Pittaluga, fortement soutenus par l'Etat - connaissent un développement important dans la deuxième moitié de la décennie et commencent à susciter l'intérêt et la curiosité des professionnels français. Les réalisateurs italiens Augusto Genina, Mario Camerini, Carmine Gallone ou Mario Bonnard, après avoir travaillé dans les studios parisiens entre 1929 et 1932, rentrent en Italie. Par ailleurs des acteurs et réalisateurs français commencent à se rendre dans les studios de la Péninsule, dans le cadre de coproductions¹⁴⁷². En 1935, pas moins de sept films français y sont tournés.

¹⁴⁷¹ Vincent Korda est le frère d'Alexandre Korda. Il travaille à ses côtés dans les studios parisiens de Saint-Maurice et de la rue Francœur, où il fait la connaissance de certains décorateurs français dont Meerson et Trauner. Il suit son frère à Londres et devient chef décorateur des studios de la London Film à Denham.

¹⁴⁷² Jean A. Gili, « La preistoria della coproduzioni (1896-1944) », Jean A. Gili e Aldo Tassone, *Parigi-Roma 50 anni di coproduzioni itali-francesi*, Milano, Editrice il Castoro, 1995, p.8.

Certes, les studios berlinois, dans lesquels les versions françaises sont pourtant en perte de vitesse, en tournent 13 cette même année. Il existe toutefois un net regain d'intérêt des producteurs et réalisateurs français pour les studios transalpins. Cette tendance ne se dément pas au fil des ans et des réalisateurs comme Jean Epstein, André Berthomieu, Marcel L'Herbier, Jean Dréville ou Pierre Chenal prennent l'habitude d'aller y tourner leurs films et ce jusqu'à la veille de la guerre. Jean Renoir, qui prépare à Rome son film *Tosca*, avec ses assistants Carl Koch et Luchino Visconti, ne quitte le pays qu'au moment de l'entrée en guerre de l'Italie, le 10 juin 1940. Les studios italiens voient également défiler de nombreux acteurs français, dont Albert Préjean, Pierre Blanchar, Jules Berry, Madeleine Renaud, Yvette Lebon, Mary Glory ou Mireille Balin. Mais contrairement aux studios de Londres, peu de techniciens semblent avoir fait le voyage de Paris à Rome.

Parallèlement à ces deux principales destinations, les collaborations se poursuivent avec les studios de Budapest (où Lisette Lanvin et Thomy Bourdelle tournent *Les deux favoris* en octobre 1935) ou de Prague où trois films français sont tournés dans les studios AB en 1935 : *Le coup de trois* de Jean de Limur, *La fille du Danube* de Max Neufeld et *Le golem* de Julien Duvivier.

- **Multiplication des témoignages et des descriptions techniques de studios européens.**

Ce va-et-vient des professionnels d'un studio à l'autre se double d'une augmentation considérable d'articles sur les studios étrangers dans la presse corporative. L'organisation du système de production, le rôle des pouvoirs publics, les installations techniques ou l'atmosphère qui règne sur les plateaux et aux abords des studios, tous ces éléments suscitent l'intérêt et la curiosité.

Dès 1931, Madeleine Renaud de retour de Stockholm, est interrogée par le journaliste de *Pour Vous* sur les studios de la Svensk Filmindustri. Le lecteur y apprend que les studios ne sont pas insonorisés mais situés au cœur d'une épaisse forêt, à 7 kilomètres du centre-ville, ce qui d'après l'actrice, remplace avantageusement le Celotex : « ici nous obtenons le silence au moyen de parois insonores, de celotex, de feutre et je ne sais quel ingrédient. Là-bas, on arrive au même résultat par l'isolement et la discipline »¹⁴⁷³. Ce genre d'information, rare au début de la décennie, devient récurrent à partir de 1934-1935. Dès qu'un acteur, un réalisateur ou un technicien est interviewé à son retour de l'étranger, on

¹⁴⁷³ Max Renneville, « Ce que nous dit Madeleine Renaud à son retour de Stockholm », *Cinémond*, n°138, 11 juin 1931, p.375.

le questionne sur la qualité et l'organisation des studios. En 1935, *La Cinématographie Française* consacre des articles et reportages aux studios de Londres, Berlin, Rome, mais également Pise, Madrid, La Haye, Moscou ou Le Caire. Le 28 septembre 1935, elle publie un dossier complet sur les structures de production des cinématographies européennes dans lequel les cas de l'Espagne, la Grande-Bretagne, l'Italie et la Tchécoslovaquie sont particulièrement développés¹⁴⁷⁴. Un an plus tard, l'hebdomadaire se penche sur les conditions de travail dans les studios des principaux pays producteurs dans un dossier complet de 25 pages¹⁴⁷⁵.

De leur côté certains techniciens s'informent sur la qualité des studios voisins, comme le montre les archives de Lucien Aguetand. Le décorateur commence en 1935-1936 à accumuler de la documentation sur les studios étrangers et à recueillir des témoignages. En décembre 1936, il effectue lui-même une visite dans 5 studios londoniens¹⁴⁷⁶ et consigne soigneusement les informations rassemblées ainsi que ses impressions. Les studios concernés sont ceux de Prague, Rome et Londres¹⁴⁷⁷. Le Cercle Technique du Cinéma – association de techniciens fondée en juillet 1936 – s'intéresse tout particulièrement aux techniques de réalisation et aux aménagements des studios et consacre une séance entière en janvier 1937 aux récits de deux de ses membres, Ralph Habib (régisseur) et Marc Allégret, de retour de Londres et Hollywood¹⁴⁷⁸.

Si l'intérêt de la presse et des techniciens se porte volontiers sur les pays voisins, c'est que de nombreux nouveaux studios sortent de terre à partir de 1935¹⁴⁷⁹. Contrairement à la situation française où le passage au parlant s'est caractérisé essentiellement par des rénovations et réagencements de studios déjà existants, les sociétés de production anglaises, italiennes ou hollandaises construisent des studios entièrement neufs sur des terrains vierges. A la Haye, les studios LCB (du nom de leur fondateur L.C. Barnstijn) sont créés en 1935 dans un grand parc boisé, à quelques kilomètres du centre. Composés de deux grands plateaux parfaitement insonorisés, d'un auditorium, de salles de synchronisation, salles de montage, d'un grand restaurant et de tous les ateliers

¹⁴⁷⁴ *La Cinématographie Française*, n°882, 28 septembre 1935, pp.86-92.

¹⁴⁷⁵ « Les conditions de travail dans les principaux pays producteurs de films », *La Cinématographie Française*, n°934, 26 septembre 1936, pp.75-101.

¹⁴⁷⁶ Studios de Sound City, Hammersmith, London Film (Denham), Pinewood et A.T.P à Ealing. Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lucien Aguetand, 167 B 9, studios étrangers. Sa description des studios de la London Film à Denham est retranscrite en annexe, n°25.

¹⁴⁷⁷ Ce n'est qu'après la guerre qu'il commence à accumuler de la documentation sur les studios hollywoodien, par l'intermédiaire d'amis techniciens qui s'y sont implantés, notamment l'opérateur Rudolph Maté.

¹⁴⁷⁸ « Cercle Technique du Cinéma », *La Cinématographie Française*, n°952, supplément technique et matériel, 30 janvier 1937, p.III.

¹⁴⁷⁹ Voir annexe n°26.

nécessaires pour la construction des décors, ils sont équipés d'un système d'enregistrement Tobis-Klangfilm, d'appareils de prise de vues Debrie. Une école de cinéma est, en outre, installée dans ce complexe de production, désigné sous le terme de « Filmstad », autrement dit Cité du cinéma¹⁴⁸⁰. Au même moment, Alexandre Korda édifie un complexe gigantesque à Denham, dans la banlieue de Londres. Lucien Aguettand qui les visite en décembre 1936 (moins d'un an après la fin des travaux), indique dans ses notes que « leur aspect et leur masse n'admet aucune mesure avec ce que nous avons vu jusqu'à présent, aussi bien à Londres qu'à Paris »¹⁴⁸¹. Les sept plateaux couvrent une superficie de 9 000 m² et le reste des installations est à l'avenant, ce qui fait dire à René Clair, rencontré dans un couloir par un reporter de *Pour Vous*, « si on a un vélo ou des patins à roulettes, ces parcours sont parfaitement supportables ! »¹⁴⁸². Les ateliers de menuiserie sont équipés de matériel neuf et extrêmement perfectionné, les équipes de montage des décors comptent au minimum 150 machinistes par plateau et le personnel peut se restaurer dans un des trois restaurants à disposition, qui peuvent servir chaque midi environ mille repas¹⁴⁸³. A quelques kilomètres seulement des studios de la London Film, un autre complexe ouvre ses portes le 30 septembre 1936 : les studios de Pinewood, construits dans une propriété victorienne par l'industriel J. Arthur Rank. Mis à part le château, restauré et transformé en club pour les artistes et techniciens du studio, toutes les installations sont entièrement neuves. Légèrement moins importants que ceux de Denham, les studios de Pinewood comptent tout de même quatre plateaux d'une superficie totale de 5 280 m² et disposent de tous les équipements nécessaires, dont deux grandes salles de projection de 60 places chacune, 25 salles de montage, une installation western Electric complète sur chaque plateau, le tout alimenté par 5 groupes électrogènes d'une puissance totale de 25 000 ampères¹⁴⁸⁴. Les dimensions et la modernité des nouvelles installations britanniques suscitent donc envie et admiration, tout comme les nouveaux studios qui voient le jour en Toscane et à Rome entre 1935 et 1937¹⁴⁸⁵.

• Intérêt croissant pour le modèle italien.

Au moment du passage au parlant, l'état des studios de la Péninsule présente quelques similitudes avec la situation française. Ses plus grands studios, à Turin comme à Rome, ont

¹⁴⁸⁰ H. Kloha « Une ville du cinéma en Hollande », *La Cinématographie Française*, n°882, 28 septembre 1935, p.92.

¹⁴⁸¹ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lucien Aguettand, 167 B 9 Op.Cit. Voir annexe n°25.

¹⁴⁸² Nino Frank, « Promenade à Denham, Cinépolis anglais », *Pour Vous*, n°403, 6 août 1936, p.11.

¹⁴⁸³ Lucien Aguettand, Op.Cit.

¹⁴⁸⁴ Patricia Warren, *British Film Studios Op.Cit.*, p.121 et Lucien Aguettand, Op.Cit.

¹⁴⁸⁵ Voir annexe n°26.

été construits avant la Première Guerre mondiale et n'ont pas connu de modifications profondes depuis. Les plus importants, ceux de la Cines à Rome, ont été construits en 1907 dans le quartier de Saint-Jean de Latran (via Veio), proche du centre ville. Les nouvelles contraintes du film sonore nécessitent donc des aménagements importants dans un espace relativement réduit, sans réelle possibilité d'extension. A quelques centaines de mètres des studios de la Cines se trouvent les petits studios de la Caesar Film (via Appia), construits en 1914, eux-mêmes peu adaptés au parlant. Quant à la production de films elle est en berne, malgré une fréquentation importante des salles, dans lesquels les films hollywoodiens dominent largement.

1930 marque pourtant, comme en France, le début d'un renouveau dans la production, tous les efforts étant concentrés ici sur le développement de la Cines, reprise en 1929 par le producteur et exploitant Stefano Pittaluga. Le 23 mai 1930, les nouveaux établissements sonores de la Cines-Pittaluga, sont inaugurés en grande pompe en présence du ministre de l'Instruction Publique Giuseppe Bottai, qui salue la renaissance d'un des fleurons de l'industrie cinématographique italienne. Pourtant, avec seulement deux plateaux insonorisés sur trois et une puissance électrique de 12 000 ampères, les studios de la Cines ne permettent pas une production très intensive¹⁴⁸⁶. Ce sont pourtant eux qui concentrent toute la production italienne ou presque ; en 1931, sur 13 films tournés dans la Péninsule, 12 sortent des studios romains de Stefano Pittaluga¹⁴⁸⁷. En mars 1933, Henri Decoin, après avoir passé deux mois dans ces studios comme scénariste de Mario Camerini qui y réalise *Je t'aimerai toujours*, se déclare ravi dans les colonnes de *Pour Vous*. Les trois plateaux désormais insonorisés et équipés avec du matériel RCA photophone, fonctionnent en continu et Decoin n'hésite pas à les comparer à ceux de la Ufa à Berlin. Il leur trouve même une qualité supplémentaire : leur restaurant ! Le jeune scénariste enthousiaste conclut : « J'ai travaillé en Europe et je crois que nous pouvons mieux nous entendre avec les Italiens qu'avec les Allemands. Culture latine ! »¹⁴⁸⁸. La même année, la société napolitaine Titanus, installe ses studios à Rome, via della Farnesina, mais ils fonctionnent au ralenti. Il faudra attendre 1935 pour que les acteurs et réalisateurs français retrouvent en nombre le chemin de nouveaux studios italiens.

¹⁴⁸⁶ « Les studios Cines-Pittaluga à Rome », *La Cinématographie Française*, n°625, 25 octobre 1930, p.19, et Lucie Derain, « Visite aux studios italiens », *Cinémond*, n°163, 3 décembre 1931, p.771.

¹⁴⁸⁷ Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, partie I : Dalle origini alla seconda guerra mondiale, Roma / Bari, Laterza Editori, 1995, p.165. Stefano Pittaluga meurt brutalement en mai 1931 ; il est remplacé à la tête de la société par Ludovico Toeplitz, assisté d'Emilio Cecchi nommé directeur artistique. Les studios reprennent le nom de Cines.

¹⁴⁸⁸ Yves Dartois, « Henri Decoin nous parle du cinéma italien », *Pour Vous*, n°225, 9 mars 1933, p.5.

En 1934, une nouvelle société de production, la Tirrenia, est fondée par Giovacchino Forzano, qui décide de construire des studios tout neufs, dans une zone littorale non habitée, située entre Pise et Livourne, d'où le nom Pisorno donné à ce nouveau pôle cinématographique (contraction de Pisa et Livorno)¹⁴⁸⁹. Cette « Hollywood miniature », ne compte que deux plateaux (dont l'un semi-circulaire), pour une superficie totale de 3 280 m², mais propose tous les services nécessaires à la production et accueille dès 1935 de nombreux réalisateurs italiens renommés comme Alessandro Blasetti, Mario Camerini, Augusto Genina ou Carmine Gallone. A partir de l'été 1935, les réalisateurs français Jean Dréville, Charles-Félix Tavano, Jean Epstein et même Abel Gance¹⁴⁹⁰, investissent les lieux. Si Saturnin Fabre paraît peu goûter aux charmes de ces « studios isolés en brousse » où selon lui « tout suinte l'ennui »¹⁴⁹¹, la plupart des acteurs et réalisateurs sont séduits, si ce n'est par le charme des lieux, du moins par le caractère fonctionnel des installations. Charles-Félix Tavano, qui supervise la version italienne du film *Coup de vent* réalisé à Pisorno par Jean Dréville, envoie un courrier enthousiaste à la rédaction de *La Cinématographie Française* en août 1935 :

Une collaboration s'impose de plus en plus avec l'Italie si l'on veut prendre une place sur le marché. Ici on est très sensible aux efforts faits par les Français pour un rapprochement qui a vraiment trop tardé. Les méthodes de travail se différencient peu des nôtres et on est tout prêt à s'adapter aux exigences de notre industrie. [...] ne croyez pas que ma lettre soit une publicité pour la maison, mais il est de mon devoir de Français de l'étranger de vous renseigner sur ce que je vois. Je termine mon montage, et malgré le soleil, la mer, la forêt, le bon vin (ah ! qu'il est bon !), j'ai la nostalgie de la tour Eiffel »¹⁴⁹².

Sortis de terre au moment même où les studios Cines de la via Veio étaient détruits par un incendie, les studios de Pisorno ne sont pourtant qu'un avant-goût du grand projet de cité du cinéma qui ouvre ses portes, sur la via Tuscolana, le 28 avril 1937. Après avoir envisagé la construction d'un grand complexe de production à Milan, sur le modèle de la Ufa – le projet de l'architecte Luciano Baldessari comportait seize plateaux¹⁴⁹³ – Mussolini et Luigi Freddi (chef de la Direction Générale de la Cinématographie) décident finalement d'implanter à Rome « la plus grande cité du cinéma jamais conçue » qui prend rapidement

¹⁴⁸⁹ Gian Piero Brunetta, *Op.Cit.*, pp.170-171.

¹⁴⁹⁰ Il y réalise en partie le film *Le voleur de femmes* en août 1937.

¹⁴⁹¹ Saturnin Fabre, *Douche écossaise*, Paris, Editions Fournier Valdès, 1948, p.231.

¹⁴⁹² Charles Félix Tavano, « On tourne en Italie », *La Cinématographie Française*, n°878, supplément technique et matériel, 31 août 1935, p.XII.

¹⁴⁹³ Alberto Farassino, *Anatomia del cinema muscolare*, Milano, Mazzotto, 1983.

le nom de Cinecittà¹⁴⁹⁴. Erigé en périphérie de Rome au milieu d'une zone agraire, le complexe compte 10 plateaux, d'une superficie totale de 8 830 m² (soit à peu près la superficie des studios de Denham), tous les services nécessaires à la production et un terrain de 16 000 mètres carrés pour les décors extérieurs. Avant même le lancement des travaux, *La Cinématographie Française* annonce en janvier 1936 « Dans 2 années, l'Italie pense avoir le plus grand centre cinématographique d'Europe »¹⁴⁹⁵. Quelques mois après l'inauguration, *Pour Vous* ouvre ses colonnes au producteur Vittorio Mussolini – accessoirement fils du Duce – qui se livre à un panégyrique des nouveaux studios, n'hésitant pas à clamer que l'on « travaille nuit et jour dans la Cité du Cinéma »¹⁴⁹⁶. En réalité, « seulement » vingt films sont réalisés à Cinecittà en 1937 et sur les 60 hectares du projet initial, seuls 16 000 m² ont été investis. Le projet prévoyait notamment une extension importante de l'autre côté de la via Tuscolana devant accueillir tout un complexe destiné aux travailleurs des studios avec espaces de repos, salles de projection, piscine, gymnase, cours de tennis, et même un hippodrome et des écuries¹⁴⁹⁷.

Deux éléments semblent retenir l'attention des observateurs et professionnels français dans le modèle italien : le caractère résolument moderne des installations et le soutien des pouvoirs publics. Toutes les descriptions de la presse française insistent sur le caractère neuf, spacieux, confortable et fonctionnel des studios, aussi bien ceux de Pisorno que de Cinecittà. Mais ce qui fascine et trouble le plus, c'est l'implication des pouvoirs publics – jusqu'au plus haut sommet de l'Etat - dans l'industrie cinématographique. Lorsqu'en 1930, l'Etat fasciste intervient pour soutenir la relance de la société Cines-Pittaluga, la presse française applaudit des deux mains. L'intérêt porté au cinéma par le gouvernement en général et par Mussolini en particulier est salué par les professionnels français comme un modèle à suivre. Dans une période où les structures de production françaises sont en pleine décomposition et où le cinéma ne trouve qu'un soutien occasionnel et désordonné auprès du gouvernement, l'image du Duce visionnant l'intégralité de la production nationale dans sa salle de projection privée, fait rêver Henri Decoin qui déclare dans *Pour Vous* :

Il voit tous les films avant leur sortie. Il possède, dans les dépendances de son palais, une petite salle de projection. C'est là, avec sa famille, sa femme et ses enfants, qu'il visionne les films. Quand le film lui plaît, il envoie dès le lendemain

¹⁴⁹⁴ Conçu pour remplacer les studios Cines, détruits en 1935, ce nouveau complexe est désigné pendant les travaux sous le nom de « studios Cines » avant d'être rebaptisé Cinecittà par Luigi Freddi en 1937.

¹⁴⁹⁵ Randone, « Dans 2 années, l'Italie pense avoir le plus grand centre cinématographique d'Europe », *La Cinématographie Française*, n°896-897, 4-11 janvier 1936, p.9.

¹⁴⁹⁶ Vittorio Mussolini, « place au cinéma d'Italie », *Pour Vous*, n°465, 13 octobre 1937, p.3.

¹⁴⁹⁷ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lucien Aguetand, 167 B 9, studios étrangers, Cinecittà.

un mot de félicitation au metteur en scène. Tout le gouvernement italien a d'ailleurs compris l'importance du cinéma¹⁴⁹⁸.

Le scénariste ne précise pas quelle est la procédure quand le film n'a pas l'heur de plaire à Mussolini... Jusqu'à la veille de la guerre, alors que le modèle de production allemand, totalement mis sous tutelle par Goebbels, soulève au minimum quelques réticences, il semble que l'autorité affable de Luigi Freddi, responsable de la politique cinématographique du régime fasciste, soit acceptée sans difficulté. Nathalie Pilenko, chargée par le magazine *Pour Vous* d'un reportage dans les studios de Cinecittà en février 1939, balaie la question d'une anecdote sensée prouver la libéralité des autorités fascistes et conclut :

Cette chose est à signaler. Le gouvernement italien n'est pas tombé dans l'erreur de l'URSS. Il déplore de ne trouver personne pour exalter ses idées, mais il n'impose pas un art sur commande à ses artistes, à qui il offre des moyens perfectionnés et puissants pour réaliser de belles choses¹⁴⁹⁹.

La journaliste poursuit sa visite de Cinecittà en toute tranquillité et s'émerveille sans retenue de l'immensité des loges, du marbre des couloirs ou de l'importance des stocks de costumes qui permettent de vêtir du jour au lendemain 2 000 figurants en légionnaires romains !

9.3.2 Comment encadrer l'industrie du cinéma ?

Tandis que ses voisins européens ont tourné la page des tâtonnements des premières années du parlant pour entrer à partir de 1935-1936 dans une nouvelle ère de production, le cinéma français contemple les ruines de ses deux fleurons nationaux – Gaumont et Pathé – et s'interroge sur son avenir. Doit-on prendre exemple sur le modèle britannique ? Mais quel industriel ou producteur français serait assez puissant pour créer sans appui de l'Etat des studios aussi importants que ceux de Denham ou de Pinewood ? Doit-on se tourner vers l'Etat et réclamer un soutien financier et législatif plus important à l'instar des modèles italien et allemand, au risque de perdre une certaine autonomie artistique ? Le débat anime les colonnes de la presse et les réunions syndicales à partir de 1935. Un point semble toutefois faire consensus : la nécessité de mettre en place une instance en charge de

¹⁴⁹⁸ « Henri Decoin nous parle du cinéma Italien », *Op.Cit.*

¹⁴⁹⁹ Natalie Pilenko, « Cinecittà la féérique », *Pour Vous*, n°533, 1^{er} février 1939, p.9.

l'ensemble des questions cinématographiques, qui soit l'unique interlocuteur des professionnels au sein du gouvernement

• Vers une direction unique du cinéma ?

Avec l'éparpillement des structures de production, le besoin se fait sentir d'une direction unique pour coordonner les efforts des pouvoirs publics en matière de cinéma. Relevant à la fois du domaine des industries chimiques (fabrication de pellicule), des industries techniques (fabrication des appareils), du commerce (exploitation et exportation), de l'instruction publique (contenu des films) et des beaux arts (création artistique de l'œuvre), le cinéma intéresse tout le monde, mais personne ne se considère véritablement responsable de son sort.

Dès 1934, le conseil syndical du SGTIF constitue une commission dite du « Statut du cinéma » - commission composée de réalisateurs et techniciens du cinéma - chargée de rédiger un rapport sur l'état de l'industrie et de formuler des propositions en vue de la mise en place d'un statut du cinéma¹⁵⁰⁰. Un an plus tard, un rapport est remis au Conseil Economique qui prévoit, entre autre, la mise en place d'une direction unique du cinéma. Dès son arrivée au pouvoir au printemps 1936, Léon Blum constitue un groupe de réflexion, présidé par le syndicaliste Marceau Pivert, en charge des questions cinématographiques au sein de la présidence du conseil. Henri Diamant-Berger participe à cette mission :

Lorsque le raz de marée de 1936 porte Léon Blum au pouvoir, il me charge de mission à son cabinet, pour coordonner les efforts des divers ministères qui contrôlent directement ou indirectement le cinéma. Je partage à l'hôtel Matignon, au-dessus des anciennes écuries, un coin de bureau avec Yves Chataigneau et Suzy Borel [...] et j'obtiens leur concours actif et intelligent. Je réussis à former un groupe de cinéphiles dans le gouvernement et la haute administration¹⁵⁰¹.

Malgré l'autosatisfaction d'Henri Diamant-Berger, son œuvre ne porte pas véritablement ses fruits. En novembre 1936, Robert Jarville, délégué général du SGTIF, envoie un courrier à Léon Blum dans lequel il émet le vœu que soient rapidement prises quatre mesures pour améliorer la situation des travailleurs de l'industrie du film, la première étant la « création

¹⁵⁰⁰ Archives nationales, F60 – 300, courrier du délégué syndical du SGTIF adressé au secrétaire général du Conseil Economique, daté du 30 juillet 1934.

¹⁵⁰¹ Henri Diamant-Berger, *Il était une fois le cinéma*, Op.Cit., p.210.

au sein du gouvernement d'une Direction unique de l'activité cinématographique »¹⁵⁰². Auditionné en février 1937 par la commission Renaitour, Jean Zay, alors Ministre de l'Education Nationale déplore encore l'absence d'un organisme de tutelle pour le cinéma et prône, bien évidemment, en faveur d'un regroupement des questions cinématographiques au sein de son Ministère :

*On s'occupe du cinéma au ministère de l'Education Nationale, on s'occupe du cinéma à la Présidence du Conseil, on s'occupe du cinéma au ministère du Commerce, on s'en occupe au ministère de l'Economie Nationale, on s'en occupe au ministère de l'Intérieur, on s'en occupe au sous-secrétariat des Loisirs... Chacun de ces départements ministériels fait de son mieux et je ne les incrimine pas : il est bien évident pourtant, qu'il n'y aura pas de politique française du cinéma, tant qu'il n'y aura pas unité de direction*¹⁵⁰³.

Ce n'est finalement qu'en mars 1939 que l'Assemblée Nationale vote une loi dite « loi sur le cinématographe », qui s'applique essentiellement à régler les conditions d'exploitation et d'exportation des films et ne pose même pas les bases d'une future instance en charge des questions cinématographiques au sein de l'appareil d'Etat. De manière tout à fait révélatrice, le projet de loi est proposé aux députés par : le Président du Conseil, le Ministre de la défense nationale et de la guerre, le ministre des Finances, le garde des sceaux et les ministres de l'intérieur, des affaires étrangères, du commerce et de l'éducation nationale...¹⁵⁰⁴ Il faudra attendre le 16 août 1940, pour que le gouvernement de Vichy mette en place le COIC (Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique) avec à sa tête l'auteur du rapport du Conseil Economique de 1936 : Guy de Carmoy.

• Vers une nationalisation du cinéma ?

D'après Jacques Choukroun, la participation de l'Etat à la production cinématographique est envisagée dès 1932, par le biais d'une aide accordée à la GFFA pour relancer sa production en difficulté¹⁵⁰⁵. Mais l'idée d'une intervention des pouvoirs publics dans les structures de production cinématographiques se développe véritablement auprès des professionnels du cinéma avec la faillite de la société GFFA et se renforce avec l'arrivée au pouvoir du Front Populaire en avril 1936. L'Etat se trouve impliqué de fait dans la faillite de la GFFA, son principal créancier étant la BNC (Banque Nationale du Crédit) à laquelle il a

¹⁵⁰² Archives Nationales, F 60 – 300, courrier de Robert Jarville adressé « au camarade Léon Blum, chef du gouvernement », daté du 12 novembre 1936.

¹⁵⁰³ Jean Michel Renaitour, *Op.Cit.* audition de Jean Zay du 3 février 1937, p.119.

¹⁵⁰⁴ « Texte officiel du projet de loi sur le cinématographe », *La Cinématographie Française*, n°1065, 31 mars 1939, p.61.

¹⁵⁰⁵ Jacques Choukroun, *Op.Cit.*, « Comment relancer la GFFA ? », p.237.

accordé une avance.¹⁵⁰⁶ Dès lors, se développe l'idée que le redressement de la société Gaumont pourrait être l'occasion de créer une nouvelle structure de production nationale qui servirait de base au redressement de cette industrie en difficulté. Les projets de constitution d'une organisation nationale de la production bâtie sur les cendres de la GFFA se multiplient à partir de 1935, aussi bien chez les députés, les hauts-fonctionnaires que dans les milieux syndicaux¹⁵⁰⁷.

A la fin de l'année 1936, Germaine Dulac (présidente de la Section cinématographique de Mai '36, « mouvement populaire d'art et culture ») rédige une note sur l'« exploitation d'Etat de la firme GFFA », dans laquelle elle précise l'usage des studios de Saint-Maurice, propriété de Gaumont. Loués à la société Paramount, le bail – qui sera finalement renouvelé jusqu'en 1943 – expire en octobre 1937 et cette note propose de reprendre leur exploitation en deux temps. Entre janvier et octobre 1937 (durée du bail), l'Etat sous-louerait à la société Paramount les espaces disponibles et reprendrait l'exploitation en louant les studios à des producteurs indépendants. Puis à partir d'octobre 1937, l'Etat rachèterait le matériel et les installations mises en place par Paramount (notamment le système d'enregistrement Western Electric) et reprendrait l'exploitation totale des studios. Germaine Dulac estime que pour 15 millions de francs (location pendant 9 mois, rachat du matériel, frais d'entretien et salaires du personnel), l'Etat peut récupérer la jouissance des studios en une année. Elle propose en outre la création d'une « Commission d'études et de recherches techniques » pour les studios et d'une « commission de collaboration ouvrière » pour faciliter les relations entre la direction des studios et les salariés. Elle conclut avec un certain angélisme : « Dans ce mode d'exploitation, basé sur le syndicalisme et le contrat collectif des industries techniques, il apparaît que toute difficulté entre Direction et Travailleurs puisse être écartée »¹⁵⁰⁸.

En mars 1937, dans le cadre de son audition devant la commission Renaitour, Robert Jarville pose les bases d'un projet de nationalisation en six points :

- 1°- *Nationalisation des moyens de production*
- 2°- *Création d'une production nationalisée*
- 3°- *Contrôle de la production libre*
- 4°- *Contrôle de la diffusion des films*
- 5°- *Contrôle de l'exploitation des films*

¹⁵⁰⁶ Rapport Guy de Carmoy, *Op.Cit.*, p.643.

¹⁵⁰⁷ *Idem*, p.297.

¹⁵⁰⁸ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Germaine Dulac, 280 B 17, note [s.d] « exploitation d'Etat de la firme GFFA. Section : studios de Saint-Maurice.

6°- Création d'un institut d'Etat de la technique cinématographique¹⁵⁰⁹.

Concernant les studios, la solution proposée est simple : « la solution formelle du problème réside dans la nationalisation totale des laboratoires, des studios, après leur reprise, moyennant indemnité payable en plusieurs années à leurs détenteurs actuels »¹⁵¹⁰. Comme pour atténuer ses propos, Jarville précise toutefois que « la nationalisation des moyens de production ne saurait se confondre avec la nationalisation intégrale de la production elle-même ».

Les prises de positions de certains syndicalistes, l'arrivée au pouvoir du Front populaire et les exemples voisins de l'Allemagne et surtout de l'Italie dont la presse continue de chanter les louanges, tout ceci renforce le débat dans la presse autour d'une possible nationalisation du cinéma français. Le 4 juin 1936, Michel Gorel s'interroge dans *Cinémonde* : « Que fera pour le cinéma le nouveau gouvernement ? ». L'article est sous-titré : « On envisage dans les milieux du Front populaire, la création d'un « office cinématographique de l'Etat » qui pourrait faire une propagande utile et employer des cinéastes en chômage »¹⁵¹¹. Cet article reflète parfaitement le positionnement ambigu d'une majorité d'observateurs et de professionnels du cinéma qui déplorent l'absence de volonté politique en faveur de l'industrie cinématographique, mais redoutent une ingérence des pouvoirs publics dans le domaine de la production et des contenus idéologiques :

Henri Jeanson, éblouissant auteur dramatique et virulent pamphlétaire, est un esprit paradoxal. Cet anarchiste né, cet ennemi de toute contrainte, vient de suggérer à M. Léon Blum, dans Le canard enchaîné, la création d'un ministère de la Propagande, qui dirigerait notre radio, notre cinéma, notre théâtre et jusqu'à notre presse. Voilà, je crois, qui est allé un peu vite en besogne. Un ministère de la Propagande ne se conçoit que dans un Etat totalitaire, où un parti unique s'instaure guide moral des citoyens et leur impose son dogme inflexible. [...] La création d'un centre de propagande officiel constituerait une grave atteinte à [nos] libertés démocratiques. [...] Mais il n'échappe pas non plus [...] que l'indifférence complète de l'Etat en matière de cinématographie ne saurait subsister. [...] Entre l'étatisation (morale ou financière) du cinéma et la

¹⁵⁰⁹ Jean-Michel Renaitour, *Où va le cinéma français ? Op.Cit.* Audition de Robert Jarville, séance du 24 mars 1937, p.389.

¹⁵¹⁰ Idem.

¹⁵¹¹ Michel Gorel, « Que fera pour le cinéma le nouveau gouvernement ? », *Cinémonde*, n°398, 4 juin 1936, p.394.

*pagaye actuelle, il y a semble-t-il une solution de moyen-terme : la création d'un Office cinématographique de l'Etat*¹⁵¹².

Dans ce contexte de doutes et d'interrogations sur l'évolution des structures de production, un certain nombre d'initiatives se développent pour proposer des solutions alternatives. Dès 1932, *La Cinématographie Française* saluait la constitution d'un collectif de techniciens (composé de Georges Lacombe, Eugène Lourié, Georges Périnal, Roland Manuel, Charles Spaak et Charles Vanel) décidé à produire eux-mêmes leurs films, sans avoir recours à un commanditaire¹⁵¹³. Cette expérience limitée et peu ambitieuse (l'objectif étant de produire un ou deux courts-métrages par an) est reconduite à une toute autre échelle en 1937 pour produire le film de Jean Renoir *La Marseillaise*. Composé de représentants du SGTIF et des groupements culturels *Mai'36* et *Ciné-Liberté*, le comité de coordination du film met en place une coopérative de production. L'objectif est de financer le film grâce à la souscription de bons (d'une valeur de 2 frs). La CGT souscrit pour une valeur de 20 000 frs, l'Union des syndicats pour 15 000 frs, mais tous les acteurs, techniciens, ouvriers de la coopération peuvent souscrire, la valeur de chaque bon étant déduite du prix de la place de cinéma lors de la projection¹⁵¹⁴ ! Une note du comité de coordination du film, conservée dans les archives de Germaine Dulac, indique que les animateurs du projet (Jean Renoir, Germaine Dulac, Marceau Pivert et Robert Jarville en tête) comptaient sur le soutien de l'Etat à travers la mise à disposition des studios Gaumont, le tournage de *La Marseillaise* marquant de manière symbolique la première réalisation des studios nouvellement nationalisés¹⁵¹⁵.

9.3.3 Vers le studio idéal.

Ces questionnements sur le renouvellement des structures de production donnent également naissance à toute une série de projets et de réflexions théoriques sur le thème du « studio idéal ». Les réflexions théoriques de techniciens, architectes ou ingénieurs sur

¹⁵¹² Michel Gorel, « Que fera pour le cinéma le nouveau gouvernement ? », *Cinéma*, n°398, 4 juin 1936, p.394

¹⁵¹³ J.L. « L'équipe. C'est M. Marcel Sprecher qui la dirigera », *La Cinématographie Française*, n°696, 5 mars 1932, p.27.

¹⁵¹⁴ Paul-Auguste Harlé, « La Marseillaise réalisée par Jean Renoir, par souscription de bons à 2 francs », *La Cinématographie Française*, n°559, 19 mars 1937, p.9. et Archives de la Cinémathèque Française, fonds Germaine Dulac 292 B 19 – Comité de coordination du film (1936-1937).

¹⁵¹⁵ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Germaine Dulac 292 B 19, Op.Cit.

l'aménagement optimal d'un studio de prise de vues, côtoient les projets plus ou moins farfelus de « Cité du cinéma » qui fleurissent à divers endroits.

- **Des projets aussi nombreux qu'irréalistes.**

Dès 1925, Maurice de Canonge, qui vient de passer près de deux ans dans les studios Paramount d'Hollywood, rentre en France et décide de créer une Cité du cinéma, sur la commune de Bidart (entre Biarritz et Saint-Jean-de-Luz), qu'il nomme *Ilbarritz-Hollywood-Studios*. Une publicité pleine page annonce fièrement dans *Le tout-cinéma* de 1926 :

C'est à moins de trois kilomètres de Biarritz, sur cette merveilleuse côte basque dont la luminosité et les sites pittoresques sont légendaires, que se construit, la Cité du Cinéma Français, unique Hollywood Européen.

Les Ilbarritz-Hollywood-Studios s'élèveront sur une superficie totale de six hectares, clos de murs (dans cette ville uniquement cinématographique : Cité-Ciné) et comprendront trois immenses studios couverts, usine de tirage et développement, ainsi que tous les ateliers et magasins indispensables à la techniques et au progrès de la cinématographie¹⁵¹⁶.

Restés à l'état de projet, les *Ilbarritz-Hollywood-studios*, ne sont rien à côté du projet de *Cannes-Films-City* qui voit le jour à la fin de l'année 1931 et promet de s'étendre sur 130 hectares sur les communes de Cannes, du Cannet et de Mougins. La direction artistique de cette pharaonique Cité du cinéma conçue par un éditeur, un ingénieur et un industriel niçois, doit être confiée au metteur en scène inconnu, J.L. Hervé¹⁵¹⁷. En 1936, toujours dans le Var, Antoine Mourre – coureur et constructeur automobile ayant réalisé deux courts-métrages : *ça aussi c'est Paris !* et *Le roi du camembert* - demande au préfet son assistance pour construire, une fois encore, une Cité du cinéma, sur la commune de Hyères¹⁵¹⁸. Son projet, qu'il désire construire par étape (« nous devons voir très grand mais partir tout petit » écrit-il au Préfet), doit s'étendre à terme sur minimum 40 hectares et s'appeler, en toute simplicité : « Le Paradis ». Son long plaidoyer pour défendre son projet de Cité du cinéma s'achève par une critique des élus locaux qui, dit-il, le « qualifient d'aventurier parce qu' [il est] allé en Amérique » et conclut sa lettre totalement découragé : « Mon père avait raison. On ne créera jamais rien à Toulon » ! Le courrier d'Antoine Mourre est accompagné d'une note confidentielle du ministère de l'Intérieur adressée au Préfet du Var

¹⁵¹⁶ Publicité pour les Ilbarritz-Hollywood-Studios, *Le Tout-cinéma, annuaire général illustré du monde cinématographique*, 5^{ème} année, Paris, éditions Filma, 1926, p.906.

¹⁵¹⁷ « Cannes-Films-City », *Le monde cinégraphique*, janvier 1932, article consulté aux archives de la BNF, collection Rondel, RK 788 (studios France).

¹⁵¹⁸ Archives Nationales, F 60 304, dossier Antoine Mourre : courrier au préfet daté du 8 avril 1936.

indiquant que l'entrepreneur est inscrit au fichier central de la police pour une affaire d'escroquerie en 1913, a été condamné pour complicité d'adultère en 1932 et est endetté à hauteur de 50 000 frs... Malgré leur caractère idéaliste, voire totalement chimérique, ces projets illustrent la persistance du rêve d'un studio idéal, fonctionnel et spacieux, conçu selon les besoins spécifiques du film parlant. Dans son « Panorama du monde truqué », Michel Gorel interroge un réalisateur, dont il ne cite pas le nom mais indique qu'il « a eu le privilège de tourner successivement à Hollywood, à Berlin, à Elstree » :

- *Croyez-vous que les studios parisiens soient bons, confortables, qu'il puissent supporter la comparaison avec ceux de l'étranger ?*

- *Vous voulez rire ! Les studios parisiens ? Ils n'existent pas. Je l'avoue, l'outillage technique de certains ne laisse rien à désirer. Mais cette dispersion, ce manque de confort, d'organisation, de sécurité matérielle. A l'étranger on travaille dans la joie et dans l'euphorie. Chez nous on est toujours en train de chercher une lampe, ou un tournevis, ou un marteau, ou n'importe quoi... on perd son temps, on s'énerve.*

- *Croyez-vous qu'il faille créer un « Hollywood français », une « cité du cinéma » fortement centralisée, englobant tout [...] ?*

- *C'est une nécessité, monsieur ! [...] Voilà quinze ans qu'on le dit*¹⁵¹⁹.

En 1938, la revue *L'architecture d'aujourd'hui*, consacre un numéro spécial aux studios de cinéma, dans lequel l'architecte Pierre Vago analyse les besoins techniques de la production et propose une description très précise, avec plans à l'appui, du « studio idéal »¹⁵²⁰. Deux éléments importants alimentent l'idée d'un recours nécessaire à de nouvelles installations : le besoin d'espace et la localisation de ces studios dont il préconise de les situer « à proximité d'une ville importante, dans la meilleure situation climatique possible, avec des environs variés (mer, montagne, plaines etc...) », tout en choisissant un « emplacement éloigné des lignes aériennes et ferroviaires »¹⁵²¹. Ce qui ne correspond pas précisément à la description de Joinville ou Billancourt. Tous ces projets ont en effet en commun d'être implantés en bord de mer, dans une région ensoleillée et sur un terrain offrant des possibilités d'extension. L'objectif de ces « cités du cinéma » est à la fois de pouvoir rapprocher le tournage des extérieurs du tournage des intérieurs en studios, mais également de faire table rase des anciennes structures de production héritées des années

¹⁵¹⁹ Michel Gorel, « Panorama du monde truqué. V. Des verrières démolies au Hollywood français », *Cinémonde*, n°266, 23 novembre 1933, p.966.

¹⁵²⁰ Voir annexe n°27.

¹⁵²¹ Pierre Vago, « Les studios de Cinéma », *L'architecture d'aujourd'hui*, n°4, avril 1938.

1920, pour construire des studios non pas « modernisés », mais tout simplement neufs, sur le modèle de Babelsberg, Denham ou Cinecittà.

• **Les raisons de l'échec :**

Plusieurs facteurs expliquent qu'aucune Cité du cinéma n'ait vu le jour en France dans les années 1930. Le premier facteur tient sans doute à l'hyper-centralisation des structures de production. Si les studios de la Victorine n'ont jamais réussi à développer leur activité à la hauteur de leur potentiel, c'est en grande partie parce que tous les professionnels du cinéma vivent et travaillent à Paris. Les acteurs en particulier, qui combinent bien souvent une carrière au théâtre et au cinéma, ne peuvent s'éloigner très longtemps des théâtres de la capitale, ce qui complique les tournages dans le sud de la France. Alors que l'Allemagne développe des studios à Berlin et à Munich, que l'Italie hésite à implanter sa Cité du Cinéma à Milan ou à Rome, les professionnels du cinéma français ne s'imaginent pas délaisser Paris pour Nice et encore moins pour Biarritz ou Royan ! La réalisation d'une Cité du cinéma se heurte à une réalité difficilement surmontable : Paris n'est pas située sur les rives de la Méditerranée et il paraît presque impossible de centraliser les activités de production ailleurs qu'aux abords de la Capitale.

Le second facteur est bien évidemment financier, aucun producteur ou industriel n'ayant la possibilité ou l'audace d'investir des sommes aussi lourdes, dans le contexte de crise économique et d'instabilité politique de la deuxième moitié de la décennie. En 1935, le parc des studios français offre un niveau technique suffisant pour construire de grands décors et réaliser des films à grand budget, par ailleurs, la production nationale se maintient à un niveau correct. En conséquence, à quoi bon investir des sommes aussi importantes pour le seul confort des techniciens et ouvriers du film, dont on ne cesse de louer l'ingéniosité et l'adaptabilité à toutes les situations ? L'intervention de l'Etat, que certains appellent de leurs vœux, se fait attendre et les professionnels restent divisés à ce sujet, de crainte de se voir imposer un droit de regard sur le contenu et la dimension artistique de leurs œuvres. Aucun producteur français ne semble avoir l'ambition et l'audace d'un Alexandre Korda ou d'un Arthur Rank, par ailleurs le gouvernement Blum n'est pas celui de Mussolini, et Jean Zay n'est pas Luigi Freddi...

Enfin, on ne peut nier un certain attachement des techniciens au caractère artisanal et parfois bancal des studios français. La presse et les Mémoires de techniciens regorgent d'anecdotes et de récits qui témoignent d'une certaine fierté des décorateurs, machinistes, mécaniciens ou chef opérateurs à réussir des exploits techniques et esthétiques avec des

moyens limités. Loin de faire rêver tous les travailleurs de Joinville, Epinay ou Billancourt, les immenses studios allemands ou britanniques soulèvent parfois quelques réticences. Marcel Carné, qui se rend à Babelsberg pour faire tourner des essais d'acteurs pour son film *Quai des Brumes*, ne paraît pas enthousiasmé par les lieux :

*L'atmosphère des studios allemands, gigantesques et glacés, la discipline à la prussienne qui y régnait le travail sans enthousiasme qu'on y décelait, me déplurent souverainement et, fait plus grave, me mirent mal à l'aise*¹⁵²².

Quant à Lazare Meerson, malgré la situation confortable que lui a offert Alexandre Korda dans les studios de la London Film où il dispose selon ses dires d'un « grand état-major de dessinateurs [...] plutôt oisifs »¹⁵²³, sa correspondance des années 1935-1937, regorge d'allusions nostalgiques aux studios Tobis d'Epinay. A peine installé à Londres, il écrit à Georges Lourau, directeur des Films Sonores Tobis à Paris :

*Tout le monde ici est charmant, mais il règne au studio une désorganisation complète... En comparaison, notre pauvre Epinay m'apparaît comme un Hollywood perdu. Cela vous paraîtra très drôle, mais l'équipement technique est tout à fait rudimentaire, sauf les lampes. Avec les prix des studios égaux et la main-d'œuvre plus basse qu'en France, on dépense ici des sommes ridiculement grandioses*¹⁵²⁴.

Dix-huit mois plus tard, le souvenir d'Epinay ne semble pas s'être estompé lorsqu'en mai 1937, il écrit à Marc Allégret qui tourne *La dame de Malacca* dans les studios de la rue du Mont : « Je t'assure que je serais mille fois plus heureux de faire les décors de ton film plutôt que ceux que je fais ici »¹⁵²⁵. Formulées au lendemain de la guerre, les réflexions de Lucien Aguetand sur le « studio idéal » résument bien la position de nombreux professionnels français qui souhaitent finalement placer l'humain au-dessus de toute considération technique :

Construire, étudier, imaginer le studio idéal. Soyons plus modestes, plus réels et moins prétentieux. Souvenons nous du Théâtre Pigalle, construit il y a quelques douze ans et qui devait être le théâtre idéal. Avec ses ascenseurs scéniques et sa machinerie perfectionnée, il devait bouleverser l'Art de la mise en scène et l'Art dramatique. Demandez à Juvet et aux hommes de théâtre qui se sont servis de

¹⁵²² Marcel Carné, *Op.Cit.*, p.96.

¹⁵²³ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lazare Meerson, 34 B 11, correspondance Alexandre Trauner, lettre de Lazare Meerson à Alexandre Trauner, datée du 28 avril 1936.

¹⁵²⁴ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lazare Meerson, 18 B 1, « *La Kermesse héroïque* correspondance et devis », lettre de Lazare Meerson à Georges Lourau, datée du 24 décembre 1935.

¹⁵²⁵ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lazare Meerson, 28 B 7, correspondance 1934-1937, lettre de Lazare Meerson à Marc Allégret datée du 25 mai 1937.

cet instrument ce qu'il en pensent, ils vous affirmeront qu'il ne leur a apporté que gêne et désillusions ; il lui manquait ce petit quelque chose qui leur aurait permis de le sentir, de l'aimer. Conçue par des hommes qui avaient oublié que cette scène était destinée à des êtres sensibles et non à des robots, tout y était calcul. N'imitons pas ces constructeurs, soyons plus humains, employons les possibilités techniques dans la mesure de nos besoins, n'oublions pas que dans ses studios, des hommes auront à y vivre, à vibrer, à se donner à un travail passionnant¹⁵²⁶.

Le milieu de la décennie marque la fin d'une brève période de stabilité dans l'organisation des studios français et des structures de production, tout en ouvrant la voie à de nombreuses évolutions. Les grands studios qui maintiennent en apparence, une activité soutenue - dans la continuité des années 1930-1933 - doivent en réalité repenser leur mode de fonctionnement. Leur clientèle se diversifie, leurs équipes fixes se réduisent et le système de crédit accordé aux producteurs doit être repensé pour faire face à l'insolvabilité de nombreuses sociétés de production éphémères. Par ailleurs, la géographie des studios se modifie profondément et les écarts se resserrent entre petits et grands studios. La chute brutale d'activité dans les studios Paramount, la lente agonie des studios Tobis et la naissance de nouveaux studios de taille moyenne à Neuilly, Courbevoie et rue François 1^{er}, dessinent une nouvelle répartition des espaces de production, davantage centrés sur l'ouest parisien. En marge de ces évolutions, des tentatives de décentralisation se développent sur la côte atlantique et à Marseille, sans toutefois remettre en cause l'hégémonie des studios parisiens. Parallèlement une réflexion se développe sur le modèle de développement des studios français. Certes, le dynamisme des studios britanniques et italiens suscite quelques envies et incite les professionnels à s'interroger sur les capacités des anciens studios français à se moderniser. Mais l'absence d'une politique cinématographique concertée entre les différents ministères de tutelle et la crainte des dérives idéologiques que pourrait entraîner une nationalisation poussée des structures de production, contribuent à un certain immobilisme. De tous les ambitieux projets de Cité du Cinéma, aucun ne voit le jour, tandis que les modestes ambitions d'un carrossier de Neuilly-sur-Seine lui permettent de se hisser au quatrième rang des studios les plus actifs de l'hexagone, en l'espace de deux ans, jusqu'à devenir, sous l'occupation, l'un des principaux centres de production du cinéma français.

¹⁵²⁶ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lucien Aguetand, 104 B 7, « Vers le studio Idéal », 1946.

Chapitre 10

1935-1939 : le temps de la lutte, ou l'émergence d'une véritable classe ouvrière des studios.

Face à l'immobilisme des pouvoirs publics et au vide laissé par la faillite des grandes sociétés de production, les travailleurs des studios commencent à se regrouper pour tenter de peser sur l'avenir de leur industrie. Dans un contexte de forte poussée syndicale au niveau national, les techniciens et ouvriers de la production prennent progressivement conscience de leur unité et de leur capacité à jouer un rôle, collectivement, dans l'encadrement et l'organisation des conditions de travail dans les studios. Sans attendre la construction d'une hypothétique « Cité du cinéma » ou la création par l'Etat d'un « studio idéal », les travailleurs du film entendent trouver des solutions pour réguler les conditions d'embauche et de travail, dans le cadre des structures existantes. Paradoxalement, l'émiettement des structures de production et la précarisation grandissante des travailleurs du film, favorisent l'émergence d'une classe ouvrière des studios qui prend progressivement conscience de son unité et de son pouvoir de pression sur les producteurs et dirigeants de studios.

On assiste dès 1933-1934 à la création de nombreux groupements de techniciens. Des associations et amicales de techniciens se créent dans un premier temps, de manière spontanée et désordonnée, avant de se structurer, prenant la forme de syndicats, regroupés en fédérations. 1934 voit également la naissance du premier syndicat d'ouvriers du film, dont les effectifs et l'influence augmentent très rapidement dans les grands studios parisiens. Cette effervescence syndicale, nouvelle dans les studios, aboutit en juin 1936 à la première grande grève des ouvriers de la production cinématographique qui se traduit par l'arrêt total de la production pendant près de deux semaines et l'occupation des studios par leurs employés. Cette grève permet la signature, le 23 juin 1936, de la première convention collective du cinéma, qui s'applique aux ouvriers des studios et usines de tirage de Paris et sa banlieue. Ce premier accord, qui garantit la liberté syndicale, encadre les salaires et la durée du travail, pose les bases des conventions collectives signées ultérieurement pour les employés, les artistes et les techniciens des studios et ouvre la voie à un nouveau rapport de force entre salariés et patronat dans le milieu de la production cinématographique. Loin

de s'é mousser, la dynamique syndicale se développe dans les studios à partir de 1936 et le mouvement de revendication, essentiellement ouvrier dans un premier temps, touche peu à peu l'ensemble des travailleurs de la production. L'application des conventions collectives signées en 1936 et 1937 se révèle malgré tout compliquée et les années 1936 à 1939 sont marquées par de vives tensions sur fond de chômage persistant.

10.1 La place grandissante des syndicats dans les studios français

L'édition 1931 du *Tout-Cinéma* recense dans sa rubrique « associations » une vingtaine d'associations de distributeurs et exploitants, une dizaine pour les artistes dramatiques et les musiciens mais seulement une association de techniciens de la production : l'« Amicale des régisseurs » (sans que l'on soit certain qu'il s'agisse de régisseurs de cinéma ou de théâtre). Trois ans plus tard, l'édition 1934-1935 dénombre dix associations ou syndicats de techniciens regroupant notamment les réalisateurs, opérateurs, monteurs, décorateurs et le personnel de production (régisseurs, accessoiristes, script-girls, etc.)¹⁵²⁷. Cette multiplication des groupements de techniciens se double en 1934 par la création du premier syndicat ouvrier du cinéma : le SGTIF et d'une montée progressive des revendications sociales, durant les années 1934 et 1935.

10.1.1 Naissance des premiers syndicats de techniciens.

Au début des années 1930, une puissante organisation règne sur l'industrie cinématographique : la Chambre Syndicale française de la Cinématographie. Présidée depuis 1928 par Charles Delac, qui succède à Louis Aubert, elle représente les intérêts des producteurs, mais également des industries techniques (studios, laboratoires et constructeurs de matériel), des distributeurs et des exploitants. Du côté des employés aucune association ou syndicat n'est chargé de défendre leurs intérêts ou de les représenter. Seuls les acteurs bénéficient d'un syndicat ancien et bien implanté dans les studios, hérité du théâtre : l'Union des Artistes¹⁵²⁸.

¹⁵²⁷ *Le tout-cinéma 1931 : annuaire général illustré du monde cinématographique*, Paris, Film, 1932, p.426, et *Le tout-cinéma 1934-1935 : annuaire général illustré du monde cinématographique*, Paris, Film, 1935, p.311.

¹⁵²⁸ Marie-Ange Rauch, *De la cigale à la fourmi, histoire du mouvement syndical des artistes interprètes français (1840-1960)*, Paris, Editions de l'Amandier, 2006.

• La mode est au rassemblement

Le mouvement de création d'amicales, de cercles ou de syndicats de techniciens qui se développe à partir de 1933-1934, est une des multiples conséquences de l'éparpillement des structures de production et de la mobilité croissante des techniciens. Tandis que les rencontres et les échanges entre membres d'une même profession se faisaient assez naturellement au bar des studios ou lors des temps « creux » entre deux tournages, la nouvelle situation des techniciens - qui les oblige massivement à migrer d'un studio à l'autre à chaque production - les prive de ces moments de sociabilité. La précarité accrue des techniciens fait naître un besoin réel d'union. Rompre l'isolement et échanger entre professionnels sur les difficultés ou les opportunités propres à chaque métier, semble être le but premier des associations et amicales qui se constituent à partir de 1933-1934. Le syndicat est avant tout un espace de rencontre et de sociabilité. Lorsqu'il décide de quitter le Syndicat des Chef Cinéastes Français en mai 1934, Jean Renoir évoque clairement cette dimension sociale du syndicat, qu'il qualifie d'« assemblée de bon camarades qu'il [lui] sera maintenant beaucoup plus difficile de rencontrer » avant de préciser : « Un des avantages de ces syndicats et non le moindre, n'est-il pas de favoriser des relations amicales entre des gens qui sans cela ne se verraient jamais ? »¹⁵²⁹.

L'appel à l'union devient un motif récurrent dans la presse qui se désole du manque de coordination, aussi bien au niveau des producteurs, que des techniciens ou des ouvriers du film. Lorsque la direction de Paris-Studios-Cinéma décide de réduire les salaires d'une partie de son personnel en octobre 1934, le quotidien local *L'étincelle de Boulogne-Billancourt* invite les salariés des studios de Billancourt au rassemblement :

*Face à une telle attaque le personnel de cette maison doit se grouper et imposer ses revendications, car ce n'est qu'une première étape et la direction annonce déjà que cette diminution n'est qu'un commencement*¹⁵³⁰.

Dans un éditorial faisant le bilan de l'année 1934, Paul-Auguste Harlé souligne ce besoin de rassemblement et de coordination des professionnels du cinéma : « Le cinéma français a ressenti le même besoin d'organisation que tout le pays. [...] De nombreux syndicats se

¹⁵²⁹ Lettre de Jean Renoir à André Berthomieu du 22 mai 1934, citée dans *Jean Renoir – Correspondance 1913-1978*, Paris, Plon, 1998, p.39.

¹⁵³⁰ « Au studio de Billancourt, une attaque contre les salaires », *L'étincelle de Boulogne-Billancourt*, 20 octobre 1934, p.2.

sont constitués. Des « militants » se sont découverts des âmes d'apôtres. Le vieil organisme de la Chambre Syndicale a tremblé sur ses bases »¹⁵³¹.

• **Les premiers groupements techniques et associations professionnelles.**

De toutes les catégories de travailleurs des studios, les acteurs sont de loin les mieux représentés et les plus actifs dans le domaine de la réglementation des conditions de travail. S'appuyant sur sa longue expérience dans le domaine du théâtre, l'Union des Artistes impose aux producteurs l'utilisation d'un contrat-type pour le recrutement des acteurs, dès 1933¹⁵³². A partir du mois de juillet 1933, les acteurs spécialisés dans le doublage disposent également d'un groupement professionnel : l'Association des Acteurs de Synchronisation¹⁵³³.

Du côté des techniciens, on ne peut que constater la faiblesse des instances représentatives. Les premières associations de techniciens ne sont pas à proprement parler des syndicats, mais plutôt des amicales. *L'Entr'Aide du cinéma*, fondée en octobre 1933, propose des réunions mensuelles, « placées sous le signe de la concorde et de la sympathie » et se fixe comme objectif « d'établir une liaison plus étroite entre les divers « éléments leviers » de la corporation » et de « renseigner ses adhérents sur tous les sujets pratiques qui pourraient les intéresser »¹⁵³⁴. Bien que l'association soit officiellement ouverte à « toute personne s'occupant à titre quelconque de questions cinématographiques », elle rassemble surtout des industriels passionnés de technique cinématographique et non des techniciens salariés de la production. Tout comme *le Groupement Amical des Techniciens et Spécialistes du cinéma* fondé en 1931 et présidé par André Debré¹⁵³⁵. Les premières associations de techniciens directement impliqués dans la réalisation de films sont souvent si modestes que la presse ne s'en fait guère l'écho dans les premiers temps. Henri Alekan indique ainsi avoir participé à la création, dès le début de l'année 1932, du Groupement des Assistants Opérateurs, qui ne comptait pas plus de cinq membres¹⁵³⁶. Cette petite association, constituée à l'occasion de la fermeture ponctuelle des studios de Billancourt durant le mois de février 1932, s'était donnée comme principal

¹⁵³¹ Paul-Auguste Harlé, « Cinéma Français en 1934 », *La Cinématographie Française*, n°842-843, 22-29 décembre 1934, pp.53-54.

¹⁵³² Archives départementales de Seine Saint-Denis, fonds de l'Union des Artistes, 175 J 200, « contrats-types d'engagement avec des sociétés de production (1926-1933) »

¹⁵³³ Idem, « Composition du comité de l'ASAS – 22 juillet 1933 ». Le vice-président de l'association est l'acteur Fernand Ledoux, dont la carrière d'acteur ne démarre véritablement qu'en 1935.

¹⁵³⁴ « L'entr'aide du Cinéma », *La Cinématographie Française*, n°782, 28 octobre 1933, p.79.

¹⁵³⁵ « Groupement amical des Techniciens et Spécialistes du Cinéma », *L'industrie française cinématographique*, n°1, octobre 1931, p.29.

¹⁵³⁶ Henri Alekan, *Le vécu et l'imaginaire*, Op.Cit., p.22.

objectif de défendre les intérêts des assistants-opérateurs et de lutter contre le chômage dans la profession. En juillet 1933, *Cinémonde* annonce la création de l'Association des Monteurs de Films. Animée par Louis Chavance et Earle Darol, cette association aide ses membres à trouver des engagements et lutte pour la reconnaissance de la dimension créatrice d'une profession en pleine évolution.

On nous annonce la formation de l'Association des Monteurs de Films. Ce groupement qui compte parmi les adhérents la presque totalité des monteurs travaillant en France, se propose, entre autres choses, de développer l'entraide mutuelle, d'améliorer les méthodes de travail et d'assurer le placement de ses membres. Il entend aussi contribuer à faire ressortir l'importance du découpage et du montage dans la production de bons films. Les producteurs de films et les metteurs en scène ayant un film en préparation ou désirant effectuer un travail de découpage ou de montage peuvent désormais se procurer les listes des monteurs accrédités et leurs références au secrétariat de l'Association des Monteurs de Films, [...] ainsi que les prévisions concernant les disponibilités de chacun¹⁵³⁷.

La lutte contre le chômage et le désir de limiter le nombre de prétendants à des métiers très convoités, sont les deux principaux éléments qui motivent la création des premiers groupements de techniciens. L'Association française des Artistes Figurants de Cinéma, indique au moment de sa création en février 1935 qu'elle a « pour seul but de grouper les figurants de carrière et d'éliminer, dans la mesure du possible, tous les éléments étrangers à la corporation »¹⁵³⁸. Ces premières associations, qui apparaissent de manière sporadique à partir de 1932, regroupent un nombre généralement limité de techniciens et leur action n'a pas une grande portée, mais elles constituent les prémices du mouvement de syndicalisation qui s'affirme parmi les techniciens des studios à partir de 1933-1934.

• Naissance de la Fédération Nationale des Artisans Français du Film

Le développement parallèle du chômage et de la xénophobie dans les studios français conduit à la création d'une multitude de syndicats de techniciens à partir du printemps 1933, sur une base corporatiste et nationale. Ces syndicats se réunissent à partir de février 1934 au sein de la FNSAFF, la Fédération Nationale des Artisans Français du Film.

¹⁵³⁷ « On tourne, on dit », *Cinémonde*, n°248, 20 juillet 1933, p.607.

¹⁵³⁸ « L'association française des Artistes Figurants de Cinéma », *La Cinématographie Française*, n°851, 23 février 1935, p.8.

Dès le mois de juin 1933, est créé le Syndicat du Personnel Français de la Production Cinématographique, qui regroupe des régisseurs, accessoiristes, assistants-réalisateurs, administrateurs de production, mais également des maquilleurs, costumiers, habilleuses et script-girls. Présidé par Maurice Morlot (assistant-réalisateur), on retrouve dans le bureau du syndicat l'assistant-réalisateur Charles Barrois, les régisseurs Louis Leclerc, Alphonse Sauvageau, Henry Le Brument, Michaud et les accessoiristes F. Lefebvre, Ursule Bessières et Max Bonnet¹⁵³⁹. Quelques semaines plus tard, *La Cinématographie Française* annonce la création du Syndicat des Chefs Cinéastes Français, qui regroupe une douzaine de réalisateurs, sous la présidence d'André Berthomieu, Julien Duvivier et Jean Renoir¹⁵⁴⁰. Dans le sillage de ces deux syndicats, et en l'espace de quelques mois, sont créés : le Syndicat des Cinégraphistes Français (présidé par le chef opérateur Joseph-Louis Mundwiller), le Syndicat des Décorateurs-architectes Français de Films (présidé par Robert-Jules Garnier), le Syndicat des Opérateurs Français de Prise de Son (présidé par Georges Leblond et Robert Yvonnet), et le Syndicat Français des Musiciens de Films (présidé par Philippe Parès). Très éclectiques dans leurs compositions, ces syndicats se retrouvent néanmoins sur une ligne d'action commune, basée sur ce que l'on pourrait appeler – avec un certain anachronisme – la préférence nationale. Sur cette question de la défense des intérêts des techniciens français (aux dépens des étrangers jugés trop nombreux, en dépit de la qualité professionnelle reconnue de certains) le Syndicat du Personnel Français de la Production Cinématographique et le Syndicat des Chefs Cinéastes Français sont de loin les plus actifs. C'est d'ailleurs sous l'impulsion de ce dernier, et de son président André Berthomieu, qu'est créée en février 1934 la FNSAFF¹⁵⁴¹. Sous le titre « Les Artisans français du Film se groupent, enfin ! », *La Cinématographie Française* publie le compte-rendu de la première réunion, rédigé par Henri Lepage (administrateur de production membre du SPFPC) pour *Ciné-Comœdia*. Après avoir présenté brièvement les syndicats qui composent la fédération, Henri Lepage relate le contenu des discussions de cette première séance. Avant même d'évoquer le fonctionnement interne de la FNSAFF, la toute première intervention est consacrée à l'action de la fédération contre la main-d'œuvre étrangère¹⁵⁴².

¹⁵³⁹ « Le syndicat du personnel Français de la production cinématographique », *La Cinématographie Française*, n°765, 1^{er} juillet 1933, p.10.

¹⁵⁴⁰ Marcel Colin-Reval, « Le syndicat des Chefs Cinéastes est créé », *La Cinématographie Française*, n°771, 12 août 1933, p.8.

¹⁵⁴¹ L'association des Monteurs de Films (créée en juillet 1933) se joint au mouvement et devient le Syndicat des Monteurs Français de Films, mais ces fondateurs - Louis Chavance et Darol Earle - ne font plus partie des adhérents en décembre 1934 d'après le bulletin de la FNSAFF. Un Syndicat des Assistants Cinégraphistes Français (assistants-opérateurs) est également créé et apparaît dans les listes des syndicats appartenant à la Fédération en décembre 1934.

¹⁵⁴² Henri Lepage, « Les Artisans français du Film se groupent, enfin ! », *La Cinématographie Française*, n°799, 24 février 1934, p.19.

Tout au long de l'année 1934, les Artisans Français du Film¹⁵⁴³ – aussi bien au niveau des syndicats que de la Fédération - multiplient les actions et les déclarations en faveur d'une réglementation plus stricte du recrutement des travailleurs étrangers dans les studios. En mars une délégation du SPFPC, accompagnée d'élus joinvillais, rencontre le député Adolphe Chéron afin de le sensibiliser à la question du chômage des techniciens français et n'hésite pas à dénoncer purement et simplement les techniciens étrangers dont l'embauche enfreint la loi sur la main-d'œuvre étrangère :

Les délégués du Syndicat du Personnel Français de la Production Cinématographique, MM. Maurice Morlot, président, Sauvageon [Alphonse Sauvageau] (trésorier) et Le Brument, exposèrent à M. Adolphe Chéron la situation dans l'industrie cinématographique, lui remirent plusieurs rapports et documents, des listes de films et de sociétés, avec le nom des étrangers employés, en un mot, les preuves irréfutables des violations des lois et décrets la main-d'œuvre étrangère¹⁵⁴⁴.

L'action ouvertement xénophobe des Artisans Français du Film culmine au printemps 1934, avec la manifestation du 17 mai sur les Champs-Élysées, évoquée dans le chapitre 8. Il serait pourtant inexact de voir dans la FNSAFF la simple expression d'une exaspération xénophobe et de réduire son action à la seule lutte contre les techniciens étrangers. Il faut tout d'abord souligner que les membres des différents syndicats n'adhèrent pas tous à la ligne idéologique de la Fédération. Au mois de mai 1934, la FNSAFF indique qu'elle compte 400 adhérents et en donne la liste nominative par syndicat en décembre (en réalité 380 noms)¹⁵⁴⁵. Parmi ces 380 personnes, on trouve de nombreux réalisateurs ayant tourné des coproductions franco-allemandes, comme Julien Duvivier ou collaboré avec des décorateurs, régisseurs ou assistants étrangers comme Léo Joannon, Henry Wulschleger ou Jacques Feyder. Les décorateurs Lucien Aguetand, Raymond Gabutti ou Max Douy que l'on peut difficilement taxer de xénophobes y sont inscrits, tout comme les assistants-opérateurs Henri Alekan ou Alain Douarinou. On trouve même dans la section des opérateurs, des techniciens d'origine étrangère comme Fédote Bourgassoff ou Nicolas Toporkoff. Par ailleurs, l'action des Artisans Français du Film dépasse largement le combat pour la réduction de la main-d'œuvre étrangère dans les studios français. En décembre

¹⁵⁴³ A partir du printemps 1934, l'expression « Artisans Français du Film » est utilisée dans la presse pour désigner, de manière générique, l'ensemble des adhérents à l'un des syndicats de techniciens regroupés dans la FNSAFF.

¹⁵⁴⁴ « Au syndicat du Personnel Français de la Production Cinématographique », *La Cinématographie Française*, n°802, 17 mars 1934, p.15.

¹⁵⁴⁵ « Des Artisans français du Film passent à l'action », *La Cinématographie Française*, n°811, 19 mai 1934, p.9 et « Les Artisans Français du Film », bulletin des Artisans Français du Film, *La Cinématographie Française*, n°842-843, 22-29 décembre 1934.

1934, la FNSAFF annonce la création d'un bulletin mensuel, inséré dans les pages de *La Cinématographie Française*, dont la première édition est publiée dans le dernier numéro de l'année de l'hebdomadaire. Cette publication régulière, entre décembre 1934 et juillet 1935, permet de constater l'étendue des thèmes abordés et surtout le hiatus qui existe entre les positions de la Fédération - en particulier celle de son président André Berthomieu - et l'activité réelle des syndicats, davantage centrée sur une logique professionnelle.

Au niveau de la Fédération, bien que la question des travailleurs étrangers soit omniprésente dans les éditoriaux du bulletin, elle est loin d'être l'unique préoccupation. Le programme d'action pour l'année 1935, résumé en sept points dans la première édition, précise les champs d'action que se fixe la Fédération :

1° - « Protection effective des artisans nationaux ».

2° - « Amélioration du marché des films français et de la production nationale ».

3° - Mise en place de contrats-types équitables en collaboration avec les organismes patronaux.

4° - Mise en place de mesures efficaces pour garantir le paiement des salaires et indemnités.

5° - Création d'un « Service du contentieux » et d'un « Conseil juridique » auxquels les membres pourront avoir recours pour défendre leurs droits individuels ou collectifs.

6° - Création de mesures destinées à réglementer et améliorer les conditions de travail dans la production cinématographique.

7° - Mise en place d'un « organisme d'action intersyndicale », « en liaison étroite et permanente avec les groupements patronaux »¹⁵⁴⁶.

L'action de la Fédération pour encadrer et améliorer les conditions de travail des techniciens de la production ne passe donc pas exclusivement par la chasse aux travailleurs étrangers mais également par la mise en place de contrats-types, la lutte contre les producteurs indécents n'honorant pas les contrats et la création d'un service juridique en soutien aux techniciens. Les différents éditoriaux publiés au cours de l'année 1935 évoquent également la nécessité d'encadrer plus efficacement la durée du travail pour

¹⁵⁴⁶ « Voici notre bulletin », Bulletin des Artisans Français du Film, *La Cinématographie Française*, n°842-843, 22-29 décembre 1934

limiter les abus des producteurs¹⁵⁴⁷ et l'importance de la formation aux métiers techniques du cinéma¹⁵⁴⁸. Les prises de positions en faveur de la défense des droits des travailleurs restent toutefois très mesurées (la journée de 8 heures semble, par exemple, totalement inenvisageable¹⁵⁴⁹) et la fédération entend travailler en concertation avec les syndicats patronaux, comme précisé dans le point n°7 du programme d'action pour 1935.

C'est surtout à la lecture de la rubrique « Dans nos syndicats » - qui donne chaque mois un aperçu des actions ou des discussions menées au sein des sections – que l'on prend la mesure de l'étendue des thèmes abordés. La lutte contre la main-d'œuvre étrangère n'est certes pas absente des débats (notamment chez les musiciens) mais elle passe généralement au second plan, les principaux thèmes abordés relevant d'une logique professionnelle classique : aide à l'embauche, réglementation de l'accès à la profession (sur des critères techniques et non de nationalité) et définition du métier. C'est en effet ce dernier point qui est le plus souvent évoqué, sous des angles divers. En décembre 1934, la section des décorateurs demande par exemple que le rôle et le savoir-faire technique du décorateur soient reconnus à leur juste valeur, au même titre que ceux de l'opérateur.

Bien souvent on ne prend pas le décorateur en considération. On ne tient pas compte que c'est un technicien qui doit être appelé à la préparation même d'un film et on le consulte très souvent, quelques jours à peine avant le commencement des prises de vues et c'est alors toujours trop tard [...]. Dans un petit studio récemment aménagé, le producteur propriétaire déclare qu'il n'avait pas besoin d'architecte pour quelques petits décors. « Quelques feuilles » disait-il et il les fit planter lui-même. Si c'est pour économiser quelques centaines de francs, nous nous permettons de lui faire remarquer qu'il a tort, parce qu'il prive un des nôtres de gagner son pain et qu'ensuite, ses décors seront mauvais, si petits soient-ils. On dira par la suite qu'en France on ne sait pas travailler¹⁵⁵⁰.

Des relations avec les producteurs, au manque d'équipement des studios, en passant par des questionnements sur le passage du statut d'assistant à celui de chef maquilleur ou bien sur la place des réalisateurs dans le générique des films, les sujets qui intéressent les

¹⁵⁴⁷ « Heures supplémentaires », Bulletin des Artisans Français du Film, *La Cinématographie Française*, n°851, 23 février 1935, p.XII.

¹⁵⁴⁸ Un membre anonyme (il signe Mordicus) de la fédération suggère notamment la mise en place d'une licence professionnelle, délivrée par un jury compétent composé de techniciens chevronnés, afin de lutter contre l'amateurisme dans certaines corporations. Mordicus, « La licence professionnelle », Bulletin des Artisans Français du Film, *La Cinématographie Française*, n°860, 27 avril 1935, p.XI.

¹⁵⁴⁹ « Heures supplémentaires », Bulletin des Artisans Français du Film, *La Cinématographie Française*, n°851, 23 février 1935, p.XII.

¹⁵⁵⁰ « Dans nos syndicats – chez les Architectes-décorateurs », Bulletin des Artisans Français du Film, *La Cinématographie Française*, n°842-843, 22-29 décembre 1934.

membres de la Fédération sont infiniment plus larges que la seule défense de la main-d'œuvre française.

Le succès remporté dans un premier temps par ces syndicats d'Artisans Français du Film – notamment chez les opérateurs et le personnel de production particulièrement isolés¹⁵⁵¹ – tient en partie au fait qu'il s'agit de la première tentative d'union de techniciens. Pour la première fois, les techniciens de la production sont non seulement représentés mais également consultés par les Pouvoirs Publics. Alors que jusqu'à présent la Chambre Syndicale de la Cinématographie Française prétendait représenter à elle seule l'industrie cinématographique française, à partir de 1934, la FNSAFF porte la voix des techniciens dans le débat public, ce dont se réjouit le Comité intersyndical de la Fédération :

La commission chargée du « Statut général du cinéma », nous a adressé un questionnaire pour connaître notre avis sur les différents points de son programme. Vous remarquerez à cette occasion, que grâce à notre fédération, on nous fait maintenant l'honneur de nous consulter. Chose que les Pouvoirs Publics n'avaient jamais faite jusqu'à ce jour. On avait toujours dédaigné de prendre l'avis des Artisans du Film, sur toutes les questions du contingentement, des taxes, du doublage, etc. etc¹⁵⁵².

Espace de convivialité et de rencontre, bureau de placement, organisme de défense des droits individuels et des intérêts de la corporation, les syndicats de la FNSAFF offrent aux techniciens un intérêt immédiat et concret, ce qui explique la présence dans ses rangs de personnalités ne partageant pas nécessairement les idées ouvertement xénophobes de ses membres les plus influents. Il convient en outre de ne pas perdre de vue la banalisation des discours antisémites et xénophobes dans les années 1930. Sans vouloir excuser les propos de certains de ses membres, encore moins nier cette dimension essentielle de la FNSAFF, il s'agit de garder à l'esprit le fait que les propos tenus dans les colonnes du *Bulletin des Artisans Français du Film* - qui nous choquent terriblement aujourd'hui - n'avaient certainement pas la même résonance auprès des techniciens du cinéma de 1934. Il n'en reste pas moins que le discours xénophobe du comité fédéral ajouté à son désir de conciliation avec les syndicats patronaux, expliquent certainement le déclin de la FNSAFF dès le début de l'année 1935, au fur et à mesure que s'impose un nouvel acteur sur la scène syndicale : le SGTIF.

¹⁵⁵¹ Avec 95 opérateurs, 49 assistants-opérateurs et 92 personnel de production (régisseurs, administrateurs de production, etc.), ces deux catégories de techniciens représentent 62% des effectifs de la fédération

¹⁵⁵² « Notre Assemblée Générale du 19 décembre 1934 », *Bulletin des Artisans Français du Film, La Cinématographie Française*, n°842-843, 22-29 décembre 1934.

10.1.2 Le SGTIF : premier syndicat ouvrier du cinéma.

Aussi surprenant que cela puisse paraître, les ouvriers de la production cinématographique ne bénéficient d'aucun groupement professionnel représentatif, avant le milieu des années 1930. Il faut dire qu'avant l'arrivée du parlant, la main-d'œuvre ouvrière de l'industrie cinématographique était relativement peu nombreuse, largement féminine (travaux de montage, coloriage, titrage notamment) et éparpillée dans divers studios et usines de Paris et sa banlieue, autant d'obstacles à une syndicalisation massive et précoce (la main-d'œuvre féminine ne faisant généralement pas partie des priorités des premiers syndicats ouvriers). La hausse des effectifs à partir de 1930, en particulier dans les studios, puis la montée du chômage et la dégradation des conditions de travail à partir de 1933 constituent un terreau favorable à l'émergence d'un groupement syndical qui voit le jour au début de l'année 1934 sous le nom de Syndicat Général du Cinéma (avant de devenir SGTIF en 1936).

• Naissance du syndicat.

La naissance du SGTIF et son affiliation à la branche des produits chimiques de la CGT restent entourées de quelques zones d'ombre. Les archives syndicales de la CGT ne contiennent aucun document permettant de préciser la date exacte de fondation du syndicat, ni ses statuts, et la presse corporative ne s'en fait pas l'écho. Dans son numéro de Juillet 1934, *Le Spectacle* – organe mensuel de la FNS – annonce que « Le syndicat général du Cinéma, prévient tous ses adhérents que son organisation est définitivement mise au point » et le communiqué précise :

Cet hiver, nous espérons mettre debout l'édifice que nous avons à peine ébauché. Il convient donc que nos camarades se rappellent que leur activité syndicale doit croître sans cesse, tant au dehors qu'à notre centre de propagande et de réunion.

Les ouvriers du cinéma suivent magnifiquement notre appel, plus que jamais, le mot d'ordre : groupez-vous, syndiquez-vous¹⁵⁵³.

Une note, rédigée en 1976, retraçant l'histoire du syndicat indique, sans plus de précision, qu'il a été « fondé en 1934 par René Jarville (monteur de films), René Houdet (électricien

¹⁵⁵³ « Au cinéma », *Le Spectacle*, n°103, juillet 1934, p.3.

de studio) et Charles Chézeau (peintre de studio) »¹⁵⁵⁴. Enfin, un article publié dans *Le Spectacle* en avril-mai 1936 précise que le syndicat aurait été fondé après le Congrès de 1934 de la FNS, qui se tient à Paris du 15 au 17 mai 1934¹⁵⁵⁵. On peut donc déduire qu'il voit le jour au mois de mai ou juin 1934. S'il est communément admis que le SGTIF adhère dans un premier temps à la Fédération des Produits Chimiques avant de rejoindre la Fédération Nationale du Spectacle en 1938, la réalité est plus complexe. Un court rapport sur l'évolution du syndicat, publié dans *Le spectacle* en avril-mai 1936 – extrait du rapport moral du X^{ème} congrès fédéral qui se tient à Lyon du 16 au 19 avril – apporte bien des éclaircissements et mérite d'être cité dans son intégralité.

En application de la décision du congrès de 1934, nous avons apporté un concours constant, personnel, moral et pécuniaire des plus importants aux travailleurs du cinéma. Nous n'avons pas eu la récompense que nous espérions d'une telle assistance. Le Syndicat général du Cinéma, fondé après le congrès par des camarades de bonne volonté, certes, mais inexpérimentés et n'écoulant pas les conseils que nous croyions sage de leur donner, fut mal géré administrativement ; renfloué une première fois, un deuxième échec suivit. Les promoteurs du syndicat passèrent alors la main à des éléments nouveaux qui s'attachèrent surtout à organiser la partie manuelle de l'industrie. Ces efforts réussirent mieux que les précédents et le syndicat se développa assez rapidement ; il fusionna de bonne heure, dès fin 1935, avec le Syndicat unitaire correspondant.

Des difficultés surgirent alors pour le règlement de la dette contractée par le Syndicat envers la Fédération, en même temps que s'apercevaient des incompréhensions mutuelles ; le syndicat, en effet, ayant fait porter ses efforts de recrutement sur les ouvriers, prenait de plus en plus un caractère industriel, les éléments « spectacle » se minorant et tendant de plus en plus à s'éliminer. En février, au cours d'une réunion de bureau, le secrétaire du syndicat du cinéma vint nous proposer la mutation de son organisation à la Fédération des Produits Chimiques, dont dépendent logiquement les travailleurs de la pellicule. Après pourparlers entre la Fédération des Produits Chimiques, la CGT et la Fédération du Spectacle, un accord intervint, sur les bases suivantes :

- a) Le syndicat modifiant son titre devenait « Syndicat de l'Industrie du Film » ;*
- b) Etaient délimitées les zones de recrutement, laissant au spectacle les possibilités de recruter dans les milieux qui le concerne ;*

¹⁵⁵⁴ Archives départementales de Seine Saint-Denis, fonds de la FNS, 65 J 244, « 1934-1976 : 42 ans au service des travailleurs du film », note interne du SGTIF datée du 13 décembre 1976.

¹⁵⁵⁵ « Rapport moral du X^{ème} congrès fédéral à Lyon du 16 au 19 avril 1936 », *Le spectacle*, n°118, avril-mai 1936, p.2.

c) *Reconnaissance par le Syndicat du Cinéma de sa dette envers la Fédération*¹⁵⁵⁶.

Fondé au printemps 1934, le SGTIF - appelé dans un premier temps Syndicat Général du Cinéma (SGC) - aurait donc été affilié, au tout début, à la FNS. L'annonce de la création du syndicat en juillet 1934 dans les colonnes du *Spectacle*, précise en effet qu'une permanence du syndicat est assurée au siège de la Fédération, tous les mardis et jeudis de 16h à 18h. Le principal animateur de ce premier syndicat semble d'ailleurs être Earle Darol, un monteur appartenant à la catégorie des techniciens et non des ouvriers du cinéma. La dimension résolument prolétaire du syndicat ne serait donc venue que dans un second temps, sous l'impulsion de Charles Chézeau, René Houdet et Robert Jarville. Le programme d'action du SGC pour l'année 1935, publié dans *Le Spectacle*, présente le syndicat comme un groupement de « réalisateurs, techniciens et travailleurs du film ». L'expression « travailleurs du film » étant visiblement entendue au sens de main-d'œuvre ouvrière, autrement dit les machinistes, électricien, peintres, etc. Earle Darol, qui signe, pour le comité, ce « cahier des charges » du syndicat confirme qu'il se veut représentatif de toutes les catégories professionnelles :

*Nous rappelons que le Syndicat Général du Cinéma a pour but essentiel de grouper en différentes sections, tous les spécialistes de l'industrie cinématographique : les metteurs en scène, auteurs, scénaristes, assistants, opérateurs de prise de vues, ingénieurs du son, compositeurs de musique, décorateurs, découpeurs, monteurs, directeurs artistiques et leurs aides, les théoriciens du Cinéma, les régisseurs, maquilleurs, projecteurs, machinistes, électriciens, menuisiers, mécaniciens, etc... soit tous les employés et travailleurs de la production cinématographique française, groupés sans distinction de nationalité, de religion ou de race, dans un but exclusivement corporatif, pour l'étude et la défense des intérêts matériel et moraux de la profession [...] et pour l'élaboration en commun d'un programme constructif assurant aux artisans du film l'amélioration progressive de leurs conditions de travail et de vie*¹⁵⁵⁷.

Avant de devenir le puissant syndicat ouvrier qui mènera les luttes du printemps 1936 pour l'obtention d'une première convention collective, le SGC se présente avant tout comme une alternative progressiste et non xénophobe aux Syndicats d'Artisans Français du Film,

¹⁵⁵⁶ « Rapport moral du X^{ème} congrès fédéral à Lyon du 16 au 19 avril 1936 », *Le Spectacle*, n°118, avril-mai 1936, p.2.

¹⁵⁵⁷ Earle Darol, « Pour la première fois en France, les réalisateurs, techniciens et travailleurs du film, se réunissent », *Le Spectacle*, n°108, novembre-décembre 1934, p.7.

regroupés au sein de la FNSAFF. Son programme d'action se décline en sept points, qui placent l'amélioration des conditions de travail au cœur des préoccupations.

1° Réglementation des heures de travail dans les studios et les usines

2° Hygiène et sécurité

3° Protection de la main-d'œuvre nationale

4° Protection de la main-d'œuvre [contrat-type et dépôt de garantie]

5° Protection de la production nationale [augmentation des droits de douane, limitation du doublage et quotas de films français imposés aux exploitants]

6° Représentation des artisans du film au Conseil supérieur du Cinéma

7° Création d'un office paritaire [office départemental de placement, spécifique au cinéma].

Si l'on compare ces sept points à ceux proposés, exactement au même moment (décembre 1934), par la FNSAFF, on note deux différences majeures : l'absence de concertation ou de recherche de compromis avec les syndicats patronaux d'une part et la place beaucoup moins importante accordée à la défense de la main-d'œuvre française d'autre part. Evoquée seulement en troisième point – et non en tête des priorités comme pour la FNSAFF – la question de la protection de la main-d'œuvre n'est pas absente des préoccupations, mais le SGC propose une approche et des solutions bien différentes. Le texte précise d'emblée que « le Syndicat général du Cinéma estime que la protection de la main-d'œuvre nationale demande l'étude de *moyens autres que l'application de pourcentages*¹⁵⁵⁸ et de contingentements, solutions possibles seulement pour les catégories nombreuses »¹⁵⁵⁹. Il considère en effet que l'application stricte et arbitraire de pourcentages - mis en place par la loi du 10 août 1932 et le décret du 23 avril 1933 – risquerait de priver le cinéma français de la contribution de nombreux techniciens étrangers de grand talent (réalisateurs, opérateurs et décorateurs notamment). L'objectif clairement affiché par le SGC n'est pas de lutter contre la main-d'œuvre étrangère en général mais uniquement contre les « étrangers de qualité secondaire ou amateurs ». Il propose à cette fin, de mettre en place non pas des quotas, mais une taxe, que l'employeur devrait verser en cas d'embauche d'un technicien étranger¹⁵⁶⁰. En pratique, cela signifierait qu'un producteur désirant employer un chef

¹⁵⁵⁸ En italique dans le texte.

¹⁵⁵⁹ Earle Darol, « Pour la première fois en France, les réalisateurs, techniciens et travailleurs du film, se réunissent », *Le Spectacle*, n°108, novembre-décembre 1934, p.7.

¹⁵⁶⁰ Idem.

opérateur allemand ou un décorateur russe réputé pourrait le faire sans difficulté, moyennant finances, tandis qu'il aurait tout intérêt entre deux régisseurs ou deux assistants-réalisateurs – dont l'apport artistique est moindre – à choisir le technicien français. Sans fermer totalement la porte des studios à la main-d'œuvre étrangère, cette mesure favorise largement les travailleurs français et instaure une concurrence exacerbée entre techniciens étrangers, seuls les plus brillants étant engagés par les producteurs. En février 1935, le syndicat précise sa position sur cette question en indiquant que des précautions devraient être prises dans les contrats-types afin que soient respectés les tarifs en vigueur (autrement dit que le producteur ne prélève pas le montant de la taxe sur le salaire du technicien). Il précise également – et c'est là un point fondamental – que « ce projet ne s'applique pas aux étrangers ayant travaillé pendant plus de deux ans (ou plus) en France (considérés comme assimilés par le cinéma français) »¹⁵⁶¹. Dès sa création, le Syndicat Général du Cinéma se montre donc beaucoup moins répressif à l'encontre des techniciens étrangers que les syndicats affiliés à la FNSAFF. En mettant l'accent sur la création de contrats-types pour l'ensemble des catégories professionnelles, la réglementation stricte du temps de travail, l'amélioration des conditions d'hygiène et de sécurité dans les studios et la création d'un organisme d'arbitrage dans lequel l'ensemble des techniciens et travailleurs des studios seraient représentés, le Syndicat Général du Cinéma place l'amélioration des conditions de travail au cœur de ses préoccupations. Mais en prenant pour cible principale les organisations patronales – et non les travailleurs étrangers - il se positionne surtout de façon radicalement différente de l'unique fédération syndicale concurrence, la FNSAFF.

- **Premiers succès et affiliation à la Fédération des Industries Chimiques.**

A partir du printemps 1935, le discours du SGC se radicalise à l'encontre des organisations patronales et le syndicat concentre son action au sein des catégories ouvrières des studios et usines de tirage. Repris en mains par deux ouvriers actifs et proches du Parti Communiste, Charles Chézeau et René Houdet, et par Robert Jarville, monteur et avant tout militant, le SGC modifie progressivement son discours et l'origine professionnelle de ses adhérents évolue. En quelques mois, ce syndicat qui se voulait représentatif de l'ensemble des catégories professionnelles de la production et comptait dans ses rangs aussi bien des réalisateurs que des chefs décorateurs, des machinistes ou des électriciens,

¹⁵⁶¹ « Au cinéma », *Le Spectacle*, n°107, février 1935, p.6. Il s'agit du rapport soumis par le Syndicat Général du Film à la FNS, en réponse au questionnaire du Conseil Economique.

affirme son ancrage résolument prolétaire et devient le premier syndicat ouvrier de l'industrie cinématographique.

Dans la tribune qui lui est offerte dans *Le Spectacle*, le SGC propose un compte rendu de l'activité de ses sections locales (à Joinville, Epinay, Francœur et Billancourt) mettant en évidence l'activité de propagande intense menée par les cadres du syndicat dans les grands studios parisiens. L'éditorial du numéro de mars-avril 1935, signé « Le machiniste », illustre parfaitement ce changement de rhétorique – avec notamment l'utilisation récurrente des termes « travailleurs » et « Camarades » - et le désir de devenir un syndicat de masse, largement implanté sur le terrain :

Le SGC a fait depuis le début de l'année un gros effort qui a comme résultat d'augmenter considérablement ses effectifs ; pour être forts, il faut non seulement être nombreux, mais il faut représenter une majorité de plus en plus grande ; cela tous les camarades l'ont compris et chacun dans sa sphère a entrepris les camarades qui sont autour de lui, afin que dans chaque région, tous les hommes du métier soient solidaires les uns des autres et que cette solidarité des travailleurs du cinéma s'étende peu à peu à tous les studios, toutes les usines, tous les cinémas de France. [...] Que tous nos camarades non encore syndiqués viennent se joindre à nous pour défendre leur travail. Qu'ils nous aident dans notre lutte contre le chômage et les heures supplémentaires qui avilissent les salaires, contre les bandits malhonnêtes qui ruinent le cinéma, contre les films doublés qui tuent la production !!! C'est leur devoir et c'est leur intérêt, qu'on se le dise.

Que chaque syndiqué se fasse un devoir, au cours du mois d'avril, d'amener au moins un camarade à la cause que nous défendons... Faites des adhésions ! Seuls les mauvais travailleurs, les bousilleurs, les flémards, les bluffeurs et les amateurs ne peuvent pas faire partie du SGC¹⁵⁶².

Toute référence à l'œuvre cinématographique est gommée au profit de la notion de travail. Les salariés des studios ne sont plus des artisans au service d'un Art, mais des travailleurs dont la préoccupation principale doit être la défense collective de leur « gagne-pain ». Bien qu'il soit toujours officiellement ouvert à l'ensemble des travailleurs des studios, le SGC prend clairement le parti de s'implanter avant tout au sein des catégories ouvrières, un tel discours ayant peu de chance de séduire Marcel L'Herbier, Henri Chomette ou Robert-Jules Garnier... Il s'en explique d'ailleurs dans le numéro de juillet 1935 :

¹⁵⁶² Editorial signé Le Machiniste, rubrique « La page du cinéma », *Le Spectacle*, n°108, mars-avril 1935, p.5.

Le mouvement syndical a rencontré, dès le début, une vive sympathie parmi les camarades machinistes et électriciens, menuisiers et peintres. Réciproquement, le Syndicat a cherché particulièrement à progresser dans ces milieux. Pourquoi ? Parce qu'il estime, avec juste raison, que les milieux ouvriers représentent les fondements les plus sains, les plus homogènes et les plus stables de l'industrie cinématographique française¹⁵⁶³.

L'article poursuit en établissant une comparaison entre les opérateurs (isolés, subissant d'importantes variations de salaire d'un contrat à l'autre et globalement bien rémunérés) et les ouvriers des studios (habitant majoritairement autour des quatre pôles de Joinville, Epinay, Billancourt et des Buttes Chaumont, travaillant en équipes et subissant tous les mêmes bas salaires). La situation des opérateurs – accusés au passage de pratiquer un syndicalisme purement corporatif essentiellement ciblé contre les « camarades étrangers » - présente de nombreux obstacles au développement d'un syndicalisme massif et efficace. Proposant un modèle résolument différent de ceux adoptés par les groupements de techniciens, réalisateurs ou acteurs présents dans l'industrie cinématographique, le SGC s'appuie sur les ouvriers déjà adhérents, pour faire tâche d'huile et s'implanter massivement au niveau local, chaque établissement ou chaque « région » disposant de sa propre cellule syndicale. La cellule de Joinville regroupe les adhérents des studios Pathé de Joinville et Paramount de Saint-Maurice et la cellule d'Epinay, les adhérents des studios Tobis et Eclair. Chaque syndiqué est appelé à se transformer en porte-parole et fortement incité à convertir les ouvriers de son studio ou de son atelier. Les comptes-rendus d'activité de chaque section donnent lieu à des encouragements ou des félicitations : « Les syndiqués sont nombreux aux studios de Joinville, mais le personnel aussi, et il reste encore quelques camarades à syndiquer pendant le mois d'avril. (Du pain sur la planche ! » ou encore « Dans la région de Francœur l'équipe syndicale comprend tous les meilleurs ouvriers du studio. (Bravo !) ». A Billancourt, où les ouvriers semblent plus réticents et où les adhésions se font au compte-gouttes, le Syndicat se montre compréhensif et invite les non-syndiqués à formuler leurs propres revendications et « en parler tranquillement » lors de la prochaine réunion locale du syndicat à laquelle ils sont invités à se joindre à titre amical. « Camarades de Billancourt, tous à l'Hortensia [bar où se tient la réunion] ! »¹⁵⁶⁴. Le syndicat joue également sur la solidarité locale entre travailleurs et incite, par exemple, les ouvriers des studios Eclair à se syndiquer massivement pour appuyer les revendications de leurs camarades de chez Tobis, réduits au chômage. Le compte-rendu d'activité de la section

¹⁵⁶³ « Machinistes et électriciens, peintres et menuisiers de studio », rubrique « La page du cinéma », *Le Spectacle*, n°111, juillet 1935, p.4.

¹⁵⁶⁴ « L'activité des sections », rubrique « La page du cinéma », *Le Spectacle*, n°108, mars-avril 1935, p.5.

d'Epina-sur-Seine conclut : « Notons, pour la dernière semaine seulement, plus de cinquante adhésions à Epina, du bon travail ! »¹⁵⁶⁵.

Comptant de plus en plus d'ouvriers des studios et usines de tirage et de moins en moins de techniciens, le rattachement du SGC à la FNS commence à poser quelques difficultés et en février 1936, il sollicite son intégration à la Fédération des Industries Chimiques. Tangui Perron précise que ce passage de la FNS à la Fédération des Industries Chimiques a une raison plus politique. En 1936, la Fédération de la Chimie était dirigée par Edouard Fink, militant communiste d'origine prolétaire, tandis que François Cébron, musicien qui dirige la Fédération du Spectacle depuis 1922, fait partie d'un mouvement destiné à contrer l'influence des communistes, au sein du Front Populaire. Comme l'indique très justement Tangui Perron, « il faut ainsi toujours garder en tête ce double clivage entre « manuels » et « artistes », entre « communistes » et « anticommunistes » pour comprendre sur le long terme certains conflits internes de la Fédération »¹⁵⁶⁶. C'est donc à partir de février 1936 que le Syndicat Général du Cinéma, prend l'appellation de Syndicat Général des Travailleurs de l'Industrie du Film (SGTIF), affirmant dans son nom même son caractère résolument industriel et prolétaire.

• Evolution des revendications et premières grèves ouvrières dans les studios.

Esquissé dans le bulletin de mars-avril 1935, le programme du futur SGTIF est développé dans le numéro de juillet. On y trouve, en germes, toutes les revendications qui seront discutées avec les syndicats patronaux au moment des négociations de juin 1936 pour la signature de la convention collective. Dans ce « projet de réforme du cinéma français », le SGC pose clairement le principe d'une action collective qui regrouperait l'ensemble des « forces vives » de la production – « réalisateurs, techniciens, ouvriers et artistes » - et, avec l'appui de l'Etat, sortirait le cinéma de la logique purement commerciale dans laquelle « l'économie libérale de la France l'a réduit ». Le syndicat propose pour ce faire, une série de mesures visant, dans un premier temps à redresser le niveau de la production et améliorer les conditions de travail des salariés et, dans un second temps, à « faire du cinéma une industrie nationale sous le contrôle d'un Etat dévoué aux intérêts de la

¹⁵⁶⁵ Idem.

¹⁵⁶⁶ Tanguy Perron, « Accords, raccords, désaccords : syndicalisme et cinéma », texte publié dans le livret accompagnant l'exposition portant le même titre, présentée au siège des Archives Départementales de Seine-Saint-Denis du 17 mai 2001 au 31 janvier 2002 et consultable sur le site de l'association périphérie : <http://www.peripherie.asso.fr/cgt-et-cinema/accords-raccords-desaccords-syndicalisme-et-cinema>

collectivité »¹⁵⁶⁷. L'idée d'une nationalisation des structures de production, défendue par Robert Jarville jusqu'à la Guerre, est donc déjà clairement posée durant l'été 1935. Parmi les mesures immédiates proposées par le syndicat, quelques unes sont partagées par les syndicats d'Artisans Français du Film, notamment celles concernant l'hygiène et la sécurité dans les usines et studios, la mise en place d'un dépôt de garantie pour le paiement des salaires, la création d'un office départemental de placement ou l'établissement de contrats-types pour l'ensemble des catégories professionnelles de la production. En revanche, la lutte contre la main-d'œuvre étrangère a totalement disparu du cahier des charges, remplacée par une politique active de limitation du doublage, pointée du doigt comme la principale cause du chômage des techniciens et ouvriers français du film. Le SGC propose de créer une taxe, au mètre, sur les pellicules doublées, afin de ramener le prix de revient de ces films approximativement à celui des films produits sur le territoire national. Cette mesure s'inscrit dans une série de mesures fiscales inédites – et sans suite – comme la taxe sur le salaire des vedettes (50% après 100 000 frs par film) ou la « taxe sur les appointements excessifs des réalisateurs » (50% après 100 000 frs par film), ces taxes servant à alimenter les caisses de chômage et une « caisse de l'Enseignement professionnel ». En matière de régulation du temps de travail, le syndicat demande l'application de la journée de 8 heures, la suppression des heures supplémentaires (sauf cas exceptionnel) et le réajustement des taux des salaires horaires. Il réclame enfin la création d'une « licence de producteur » pour contrer l'augmentation du nombre de producteurs amateurs et peu scrupuleux. Certes aucune vedette ne verra jamais son salaire amputé de 50% pour financer la formation des régisseurs ou des assistants-opérateurs, mais l'on constate néanmoins qu'une part importante de ces revendications - que le SGTIF continue de porter tout au long de l'année 1936 et au-delà – se trouvent satisfaites, au moins partiellement, dans le contrat collectif des usines de tirage et des studios, signé le 23 juin 1936. La deuxième partie du projet, qui concerne les mesures à prendre, en vue d'un contrôle strict des structures de production par l'Etat, ne trouvera, par contre, aucune application. Les projets de création d'un Haut Comité de Culture destiné au choix des scénarios dits « d'intérêt public », d'un organisme de contrôle des spectateurs (qui aurait le pouvoir de refuser le vote des crédits pour les scénarios jugés « incompatibles avec l'intérêt général »), la mise en place d'un monopole d'Etat pour la distribution ou la création de « studios nationaux », sont en effet, tous restés dans les cartons du SGTIF.

¹⁵⁶⁷ « Un projet de réforme du cinéma français », rubrique « La page du cinéma », *Le Spectacle*, n°111, juillet 1935, p.3.

Parallèlement à l'établissement de ce programme théorique, le syndicat commence à mener des actions concrètes sur le terrain. En juillet 1935, un conflit éclate entre la direction des studios Francœur et un groupe de machinistes et électriciens syndiqués, concernant le paiement des heures supplémentaires. Le 14 juillet étant, cette année-là, un dimanche, le lundi 15 a été déclaré férié par les autorités ; les ouvriers réclament donc le paiement des heures au tarif double, ce que la direction ne veut pas leur accorder. Refusant de reprendre le travail, les ouvriers syndiqués obtiennent une prime de 3 000 frs, à partager entre les ouvriers de Francœur et ceux de Joinville, ayant également travaillé ce lundi. La somme octroyée par la direction ne permettant pas de rémunérer l'ensemble des ouvriers au tarif double, le producteur pour lequel les ouvriers de Francœur étaient engagés, M. Koenigsfest de la Solar Film, décide alors de leur accorder un complément de 1 000 frs pour faire cesser le conflit et permettre la reprise du tournage. Cet événement, relaté dans *Le Peuple*, est perçu comme la première véritable victoire du syndicat¹⁵⁶⁸. Quelques semaines plus tard, un nouveau conflit éclate chez Pathé, cette fois à propos d'une baisse de salaire de 5%, infligée aux projectionnistes du circuit de salles du groupe. Protestant collectivement contre la mesure, les projectionnistes syndiqués se rendent en délégation auprès de la direction, qui refuse d'accéder à leur demande et maintient sa position, menaçant même de fermer les salles. Après une nouvelle discussion, la grève est votée le soir même et trente salles parisiennes sont en grève, fermées au public. Le lendemain, les machinistes, électriciens, menuisiers et peintres des studios, bien que non touchés par la mesure, décident de se joindre au mouvement, par solidarité. A 14h, les ouvriers des studios Francœur débrayent et une assemblée syndicale est réunie sur le champ. Après de nouvelles discussions avec la direction, la délégation syndicale obtient satisfaction et la direction renonce – d'après les déclarations du syndicat – à la baisse de salaire envisagée¹⁵⁶⁹. Cette première grève de solidarité est évoquée par M. Coutant, administrateur de la faillite de Pathé-Cinéma, sous un angle un peu différent. Il indique en effet pour sa part, que si les baisses de salaires « n'ont pas été sans provoquer une vive réaction du personnel » ce dernier « après s'être mis en grève, en a vite reconnu la nécessité »¹⁵⁷⁰. Les revendications des grévistes ont-elles été partiellement ou totalement entendues ? Cela semble difficile à déterminer. Mais au-delà de son impact immédiat sur les salaires ouvriers, cette grève est représentative d'un état d'esprit nouveau qui s'installe

¹⁵⁶⁸ « Une première Victoire pour le Syndicat Général du Cinéma » article publié dans *Le peuple* du 18 juillet 1935 et reproduit dans *Le Spectacle*, n°111, juillet 1935, p.4.

¹⁵⁶⁹ « Contre la diminution des salaires dans les studios », *Le Spectacle*, n°112, août 1935, p.3.

¹⁵⁷⁰ Archives de la fondation JSP, HIST B 49 [3], « rapport de l'administrateur provisoire sur sa gestion », document non daté [probablement fin 1935].

petit à petit parmi les travailleurs du film. De plus en plus consciente de son unité et de son pouvoir de pression, une classe ouvrière des studios émerge progressivement et si sa voix n'est pas encore relayée dans la presse corporative en cet été 1935, c'est elle qui sera le fer de lance des grèves d'occupation des studios, quelques mois plus tard.

10.2 La grève victorieuse de juin 1936

Les milieux du cinéma, en ébullition depuis plusieurs mois déjà, n'échappent pas à l'agitation sociale qui secoue tout le pays avec la victoire du Front populaire aux élections législatives des 26 avril et 3 mai 1936. Comme dans de nombreuses industries, la grève d'occupation des usines et studios constitue le point d'orgue du mouvement et débouche – très rapidement – sur la signature de la première convention collective du cinéma qui pose les bases d'un nouveau rapport de force entre producteurs et salariés des studios.

10.2.1 Une grève ouvrière et festive.

- **Le déclenchement de la grève : un mouvement massif et rapide.**

Alors qu'au niveau national, les premières grèves sont déclenchées dès le début du mois de mai (dans les usines d'aviation du Havre et de Toulouse) et s'intensifient à la fin de mois de mai (le 28, les 30 000 ouvriers de chez Renault entrent en grève), le 2 juin, l'industrie cinématographique est touchée à son tour. Le mouvement débute dans les usines de tirage CTM de Gennevilliers, puis s'étend dès le lendemain aux usines et studios Eclair d'Epinay-sur-Seine, ainsi qu'aux studios Pathé de la rue Francœur. Le 4 juin au matin, les ouvriers des studios Pathé-Cinéma de Joinville et Gaumont des Buttes Chaumont débrayent et l'après-midi, le mouvement touche les studios de Billancourt, Neuilly et Photosonor de Courbevoie, interrompant en l'espace de quelques heures, l'ensemble de la production. Le 4 juin au soir, les usines de tirage Pathé de Joinville et GM Film de Billancourt débrayent également¹⁵⁷¹. Quelques rares studios restent en dehors du mouvement, soit parce qu'ils étaient tout simplement fermés au moment du déclenchement de la grève, c'est le cas notamment chez Tobis ou rue François 1^{er}, soit parce que le personnel en place refuse de se

¹⁵⁷¹ Archives de la fondation JSP, HIST B 49 [5], dossier grèves de 1936, « Rapport à messieurs les syndicats sur la naissance, le développement et la fin de la grève du début de juin 1936 », document non daté, non signé et « Les studios et les usines de tirage sont en grève », *La Cinématographie Française*, n°918, 6 juin 1936, p.7.

joindre au mouvement comme à Saint-Maurice ou seuls quelques employés des services administratifs et techniciens préposés aux travaux de doublage étaient présents le 4 juin. Dans les petits studios de Neuilly, les revendications du personnel étant immédiatement satisfaites par la direction, le travail reprend dès le vendredi 5 juin, puis s'interrompt de nouveau en signe de solidarité avec les autres maisons¹⁵⁷². D'après le rapport fait par un représentant des studios Francœur aux syndics de la faillite Pathé, des contacts sont immédiatement pris entre les dirigeants des premiers établissements touchés (Francœur, Eclair et CTM Gennevilliers) afin d'essayer d'éviter la propagation du mouvement aux autres studios et usines. Le rapport indique que « les dirigeants des établissements non encore touchés par la grève, ne comprenant pas l'urgence d'une telle réunion, le rendez-vous n'est possible que pour le lendemain 4 juin à 17h »¹⁵⁷³. A ce moment là il est déjà trop tard, l'ensemble des studios étant déjà en grève et occupés par leur personnel.

L'arrêt du travail dans l'ensemble des studios en activité, se fait, d'après les divers témoignages dans un calme parfait et même une certaine courtoisie, si l'on en croit le compte-rendu donné dans *Pour Vous*. Aux studios Eclair, l'annonce de la grève est faite au milieu d'un cocktail, donné par la production de *La tentation* de Pierre Caron, qui se poursuit tranquillement avant que l'équipe du film ne quitte les lieux pour laisser la place aux ouvriers en grève. A Billancourt, Fernand Rivers qui tourne *Les deux gosses*, « attendait paisiblement des compléments d'information », tandis que « Marc Allégret fumait tranquillement en écoutant son directeur de production Roger Le Bon qui, plein d'optimisme, parlait des futurs extérieurs d'*Aventure à Paris* » et le reporter ajoute : « la perspective de passer un moment derrière les portes fermées du studio ne semblait effrayer personne ». A Joinville, les grévistes installent une pancarte indiquant aux réalisateurs qu'ils peuvent sortir librement du studio mais qu'une fois dehors, ils ne pourront plus rentrer. L'article décrit ensuite le départ des vedettes et techniciens qui se déroule dans une atmosphère des plus détendues :

La centrale électrique fut fermée, les sunlight s'éteignirent, les moteurs s'arrêtèrent de tourner... force fut donc aux équipes de Félix Gandéra qui achevait Les Grands, et de Pierre Billon qui tournait Au service du Tsar, de se retirer. Ce qui fut fait, non sans que Gaby Morlay et Charles Vanel eussent signé d'innombrables photos « en souvenir d'un jour de grève » et fait apporter, ainsi

¹⁵⁷² Lucie Derain, « La grève des studios », *La Cinématographie Française*, n°919, 13 juin 1936, p.10.

¹⁵⁷³ Archives de la fondation JSP, « Rapport à messieurs les syndics sur la naissance, le développement et la fin de la grève du début de juin 1936 », Op.Cit.

*que Claude Heymann, qui travaillait au montage des Jumeaux de Brighton, une quantité considérable de paquets de cigarettes*¹⁵⁷⁴.

Il n'y a que *L'Action cinématographique* de Léon Druhot, pour voir dans cette grève « un assaut farouche livré par un prolétariat en folie » ; même Lucie Derain dans *La Cinématographie Française* ne peut que « louer la haute tenue du personnel »¹⁵⁷⁵.

• Le quotidien dans les studios occupés.

Dans les studios de cinéma comme dans la plupart des usines, ateliers ou commerces occupés, la grève de juin 1936 est vécue comme un moment festif, une communion joyeuse des ouvriers du film, une « grève de la joie » pour reprendre l'expression de Simone Weil. Mais la grève ayant pour principal objectif l'amélioration des conditions de travail et l'obtention d'une convention collective, il s'agit également de discuter et de formuler des revendications précises à adresser à la direction. La journée des grévistes est donc faite de longs temps d'attente, ponctués de réunions syndicales et de divertissements divers.

Voici comment Marcel Lathière, jeune employé du bureau dans les studios Francœur décrit ce qu'il nomme « la curieuse vie de gréviste »¹⁵⁷⁶ :

Les journées étaient entrecoupées de réunions générales, généralement sur le grand plateau du second étage, animées la plupart du temps, par les responsables syndicaux de l'ensemble Francœur. Elles consistaient en l'établissement de cahiers de revendications concernant les horaires de travail – spécialement pour le personnel travaillant pour le montage ou le démontage des décors, pour celui travaillant sur le tournage des films, car pour toutes ces catégories de travailleurs, il n'y avait aucune règle précise et le rythme de travail dépendait, en grande partie, de la plus ou moins grande inspiration créatrice du metteur en scène du film. [...] Parfois ces réunions étaient menées par le fondateur du syndicat des travailleurs du film : Robert Jarville, un homme très convaincu, très convaincant (tout au moins pour ceux qui comme moi ne le voyaient qu'épisodiquement) d'un vrai souci d'améliorer le sort des salariés.

¹⁵⁷⁴ Jean-Pierre Barrot « La grève dans les studios », *Pour Vous*, n°396, 18 juin 1936, p.11.

¹⁵⁷⁵ Lucie Derain, « La grève des studios », *La Cinématographie Française*, n°919, 13 juin 1936, p.10.

¹⁵⁷⁶ La grève du personnel administratif de Pathé-Cinéma n'est votée que le 8 juin et se définit essentiellement comme une grève de solidarité envers les ouvriers des usines et studios, aucune négociation spécifique aux statuts et salaires des personnels administratifs n'étant entreprise durant cette grève.

Il y eut aussi quelques interprètes, qui faisaient le tour des lieux de grève et venaient y chanter des extraits de leur répertoire. Sur le petit plateau, avait été construite une petite scène avec rideau rouge (il y avait sur place tout le matériel et tout le personnel qualifié pour faire ce genre de travail) et un jour nous eûmes la visite de Jean et Germaine Sablon, Marc Danzer, Marianne Oswald et Alec Sinivanine¹⁵⁷⁷.

L'organisation des loisirs dans les studios occupés est en effet facilitée par la présence sur place de tout le matériel nécessaire pour dresser des petites scènes, diffuser de la musique ou projeter des films. Tout comme rue Francœur, une scène est installée sur le plateau E des studios de Joinville sur laquelle se produisent parfois quelques vedettes venues soutenir le mouvement et plus fréquemment, les ouvriers eux-mêmes. On organise des radios-crochets, des bals, et on improvise de courtes scènes. « A Joinville, c'est la Kermesse », écrit Maurice Hillero dans *Ciné-Liberté*, « derrière la porte barricadée, sous la lueur blafarde, au son d'un orchestre faux, on danse en rond »¹⁵⁷⁸. Dans le film *Grève d'occupation*¹⁵⁷⁹, tourné par les équipes de *Ciné-Liberté* et de *La Marseillaise*, sur le quotidien des grévistes, on aperçoit sur un plan de bal au studio de Joinville, un grand panneau peint par les grévistes qui annonce :

Aujourd'hui, à l'heure où l'on appellera les camarades

~~~~~

*PROGRAMME*

*Election de la Reine des grévistes PATHÉ suivie*

*D'un cortège de gladiateurs et d'une course d'échasses*

~~~~~

MUSIC-HALL – STUDIO D

Je suis un type épatant..... Interprété par M. [illisible]

La promise d'Yvon..... Interprété par M. [illisible]

Le célèbre dresseur de fauves

« Billard, fléchettes, programme artistique complet, les amateurs se risquent aussi, sans crainte du crochet », indique Jean-Paul Le Chanois qui commente les images du film. Lucie

¹⁵⁷⁷ Marcel Lathière, *Op.Cit.*, pp.208-209

¹⁵⁷⁸ Maurice Hillero, « La grève sur le set », *Ciné-Liberté*, n°2, 20 juin 1936, p.2.

¹⁵⁷⁹ *Grève d'occupation*, film réalisé à l'initiative de l'Union des Syndicats Ouvriers de la région parisienne, avec le soutien des techniciens de la société *La Marseillaise*. Durée : 12'07".

Derain évoque également ces jeux et distractions que l'on retrouve dans tous les studios occupés :

Aux studios de la rue Francœur, les loisirs sont dûment contrôlés, ce qui n'empêche pas les ouvriers et ouvrières de danser et de chanter de bon cœur. Il y a de temps en temps projection de films du stock Pathé. Sur la terrasse, jeux de ballon, à l'intérieur, jeux de ping-pong distraient les « débrayeurs ».
Aux studios de Joinville, même inaction et mêmes jeux. Sauf la danse qui est interdite pour « rassurer les femmes jalouses », nous est-il déclaré¹⁵⁸⁰.

Des projections de films sont également organisées dans les studios – et autres établissements en grève, grands magasins notamment – par les collectifs Ciné-Liberté et Mai'36. Henri Alekan, membre actif du groupe Mai'36 évoque ces projections de films aux grévistes :

Je fus chargé de faire, non pas des prises de vues, mais des projections dans le milieu des grévistes, pour entretenir le moral des ouvriers qui occupaient nuit et jour, usines, bureaux ou magasins. Pierre Cellier, excellent technicien réputé au studios de Neuilly, avait un projecteur 35mm portable qu'il mit à la disposition de notre organisation¹⁵⁸¹.

Lucie Derain précise que les films à caractère politique sont exclus et Henri Alekan évoque un programme « fort simple » : « un seul film de long-métrage constitué d'un bout à bout d'actualités représentant des accidents spectaculaires : naufrages, incendies, tremblements de terre, assassinats de chefs d'Etat, inondations, révoltes, exécutions, courses automobiles mortelles, etc. »¹⁵⁸². Il semble néanmoins que certains grévistes aient eu droit à un programme plus réjouissant ; Ciné-Liberté évoque notamment la projection de *La vie est à nous* aux studios Francœur :

*Nos camarades projettent aussi dans les studios et dans les usines en 16mm et en 35 des films divers pour distraire les grévistes. Le beau film *La vie est à nous* circule dans la nuit d'un studio à l'autre. Quel enthousiasme à Francœur où fut tourné ce film. Il a fallu cette grève pour que les ouvriers puissent voir cette œuvre à laquelle ils ont collaboré avec un enthousiasme et une foi rares au cinéma¹⁵⁸³.*

¹⁵⁸⁰ Sur ce point, la règle s'est semble-t-il assouplie puisque le film *Grève d'occupation* montre un grand bal sur un plateau de Joinville... Lucie Derain, « La grève des studios », *La Cinématographie Française*, n°919, 13 juin 1936, p.10.

¹⁵⁸¹ Henri Alekan, *Op.Cit.*, pp.20-22.

¹⁵⁸² *Idem.*

¹⁵⁸³ Maurice Hillero, « La grève sur le set », *Op.Cit.*

Mais l'organisation des loisirs n'est pas tout, il faut également mettre en place une logistique pour assurer le ravitaillement des grévistes et leur permettre de dormir sur place. Là encore, les choses se révèlent plus faciles que dans d'autres usines, les magasins de meubles des grands studios fournissant matelas, lits d'appoints, fauteuils et couchages de fortune aux grévistes. Chez Pathé, on utilise même les fauteuils en fabrication pour les salles du circuit¹⁵⁸⁴. Rue Francœur, les grévistes récupèrent des hamacs « vestiges d'un film maritime » et les machinistes se confectionnent des lits suspendus avec de la toile à décors¹⁵⁸⁵. A Joinville, dès le premier soir, les ouvriers disposent de 70 matelas (une quarantaine provenant du stock des studios, une trentaine apportés de l'extérieur par des proches ou par la population locale)¹⁵⁸⁶. Lucie Derain indique par ailleurs que « des dortoirs improvisés contiennent de grandes literies odorantes faites avec du foin ou de la paille »¹⁵⁸⁷. Si dans la journée les ouvrières des studios participent aux débats et festivités, seuls les hommes restent dormir sur place. Des roulements sont organisés pour permettre aux grévistes pères de famille de rentrer chez-eux un soir sur deux, leurs épouses et enfants étant également autorisés à leur rendre visite. Le ravitaillement est assuré par les familles des grévistes, souvent avec l'aide de la population locale. Marcel Lathière, est ainsi envoyé faire la quête, dans les rues de Montmartre pour les grévistes du studio Francœur¹⁵⁸⁸. Dans les plus grands établissements, un comité de grève est mis en place et gère les achats grâce à une caisse alimentée par les grévistes et par les dons venus de l'extérieur. A Joinville - où les liens avec la population locale sont plus étroits et où les grévistes sont très nombreux (environ 250 rien que dans les studios Pathé) – les habitants et commerçants (dont beaucoup appartiennent aux familles des grévistes) apportent un soutien plus spontané aux ouvriers en grève. « Les petits commerçant du quartier, souriants disent : "les braves gars" et font parvenir qui un gâteau, qui une boîte de conserve, qui quelque menues monnaies » écrit Maurice Hillero dans *Ciné-Liberté*. Au bout de quelques jours, on peut d'ailleurs voir sur la façade de l'avenue Gallieni, une grande banderole sur laquelle il est écrit : « Merci aux commerçants de Joinville pour leur aide ». Chez Eclair on dresse de grandes tablées dans la cour des studios et le cadre champêtre du parc donne presque des allures de noces au repas des grévistes¹⁵⁸⁹. L'organisation et la discipline des ouvriers frappe tous les observateurs. Dans *La Cinématographie Française*, Lucie Derain se félicite – et semble presque étonnée – d'une telle organisation :

¹⁵⁸⁴ Lucie Derain, « La grève des studios », *Op.Cit.*

¹⁵⁸⁵ Maurice Hillero, « La grève sur le set », *Op.Cit.*

¹⁵⁸⁶ Jean-Pierre Barrot « La grève dans les studios », *Pour Vous*, n°396, 18 juin 1936, p.11.

¹⁵⁸⁷ Lucie Derain, « La grève des studios », *Op.Cit.*

¹⁵⁸⁸ Marcel Lathière, *Op.Cit.* p.209.

¹⁵⁸⁹ Film *Grève d'occupation*.

Le tour des studios est, il faut le dire, sous le signe de la discipline la plus sévère. Correction et accueil parfait aux envoyés de La Cinématographie Française. On vous montre avec une certaine fierté les services de ravitaillement des studios. [...] Chez Eclair à Epinay, la discipline est la plus stricte. Interdiction aux grévistes d'entrer dans les ateliers¹⁵⁹⁰.

Comme dans toutes les usines occupées partout dans le pays, les ouvriers des studios mettent en effet un point d'honneur à montrer qu'ils respectent leur outil de travail et sont capables de discipline.

- **Une grève ouvrière avant tout.**

Cette grève d'occupation est un mouvement exclusivement ouvrier et il ne fait aucun doute que le SGTIF y joue un rôle central, du déclenchement jusqu'aux négociations qui conduisent à la signature de la convention collective et à la reprise du travail. Le récit du déclenchement de la grève dans les studios Francœur, dans une note interne de Pathé-Cinéma est à ce titre assez éclairant :

Le 3 juin à 17 heures, Monsieur de Jarville, délégué de la C.G.T, secrétaire du Syndicat Général des Travailleurs de l'Industrie du Film, se présente rue Francœur et malgré le refus de pénétrer dans l'immeuble, qui lui est opposé, passe derrière une camionnette et réunit le personnel ouvrier du studio. Une demi-heure après, la cessation du travail est un fait accompli¹⁵⁹¹.

Nous n'avons pas de compte-rendu aussi précis concernant les autres studios, mais il est fort probable que des syndicalistes extérieurs soient intervenus de façon similaire pour accélérer le déclenchement du mouvement. A Billancourt, c'est Charles Chézeau, peintre de ce studio et principal animateur du SGTIF qui prend la tête du mouvement. A Neuilly, on peut supposer que René Houdet, électricien et lui-même membre fondateur du syndicat joue un rôle clé dans le déclenchement de la grève. Au-delà du déclenchement, le déroulement de la grève et la formulation des revendications sont soigneusement préparés et encadrés par le syndicat. Toujours rue Francœur, le compte-rendu indique qu'immédiatement après le déclenchement de la grève, « le personnel désigne des délégués chargés de présenter à la Direction le cahier des revendications, établi suivant un modèle préparé d'avance ronéotypé » et précise que « ce cahier de revendications sera

¹⁵⁹⁰ Lucie Derain, « La grève des studios », *Op.Cit.*

¹⁵⁹¹ Archives de la fondation JSP, HIST B 49 [5], dossier grèves de 1936, « Rapport à messieurs les syndicats sur la naissance, le développement et la fin de la grève du début de juin 1936 ».

d'ailleurs le même pour toutes les entreprises en grève »¹⁵⁹². Loin d'être un mouvement spontané et improvisé, la grève a été pensée, voulue et encadrée par le SGTIF. Un brin sarcastique, Paul-Auguste Harlé écrit dans *La Cinématographie Française* du 13 juin :

*Sous la direction de militants de la Confédération Générale du Travail, qui organisent d'ailleurs la grève avec une science, une vigueur et une élégance quasi militaire, les employés font pression sur leurs employeurs, pour obtenir des avantages matériels importants*¹⁵⁹³.

Une fois le mouvement de grève déclenché et les studios occupés par leurs ouvriers, ce sont les délégués du SGTIF qui mènent les négociations avec les directions de chaque établissement et avec les syndicats patronaux.

Doit-on en conclure que les techniciens ont été écartés du mouvement ? Malgré le caractère majoritairement ouvrier de cette grève, ce n'est pas si simple. De même que la position des réalisateurs, acteurs et techniciens dans leur ensemble, face à ces événements, est souvent contrastée. Il faut tout d'abord constater que sur les très nombreux souvenirs de techniciens, acteurs et réalisateurs consultés, rares sont ceux qui évoquent la grève de juin 1936 et parmi les quelques exceptions, aucun n'a vécu ces événements « de l'intérieur ». Au moment où la décision d'occuper les studios est prise par les délégations syndicales, il est évident pour tous que les réalisateurs, les acteurs et même les techniciens doivent quitter les lieux. Ceci n'est pas « leur » grève. « Sitôt qu'on apprit que ceux qui seraient encore là quelques minutes plus tard, seraient tenus de rester en compagnie des reclus volontaires, tous s'en furent rapidement. Bien leur en prit, puisque, depuis quinze jours, la grève dure encore », écrit Jean-Pierre Barrot dans *Pour Vous*¹⁵⁹⁴. Les hiérarchies du studio rendent inconcevable l'idée de partager ce mode de revendication entre ouvriers et techniciens. Tout comme au restaurant des studios il existe une « cantine » pour les ouvriers et une « salle à manger » pour les techniciens, il existe pour chaque groupe, son mode de revendication propre, la grève d'occupation étant visiblement réservée aux ouvriers. Ce qui n'empêche pas certains techniciens et même quelques acteurs réputés – comme Gaby Morlay ou Albert Préjean - de faire connaître leur sympathie pour le mouvement¹⁵⁹⁵. Parmi les techniciens, seuls les ingénieurs du son ont pris part au mouvement et sont les seuls dont le sort est évoqué dans la convention

¹⁵⁹² Idem.

¹⁵⁹³ Paul-Auguste Harlé, « Et maintenant, organisons... », *La Cinématographie Française*, n°919, 13 juin 1936, p.9.

¹⁵⁹⁴ Jean-Pierre Barrot, « La grève dans les studios », *Op.Cit.*

¹⁵⁹⁵ Idem et Maurice Hillero, « La grève sur le set », *Op.Cit.*

collective du 23 juin 1936. Le compte-rendu de Maurice Hillero dans *Ciné-Liberté* résume bien la situation :

Dans les studios les sunlights se sont éteints, les électros ont occupé les sets. Une grande sympathie s'est manifestée aussitôt pour eux et autour d'eux, ceux qui les connaissent les ont soutenus et aidés. « Vous avez raison » dit Gaby Morlay aux ouvriers de Joinville et en les quittant pour aller jouer, elle leur promet de revenir pour leur tenir compagnie. Les techniciens, les artistes, sont ébranlés, touchés. Partout nos amis de Ciné-Liberté soutiennent le mouvement. [...] Le Syndicat Général des Travailleurs du Film conduit la grève. Mais Ciné-Liberté est là aussi¹⁵⁹⁶.

Mais si certains réalisateurs et acteurs ont affiché leur soutien, la grande majorité d'entre eux – y compris parmi les sympathisants de gauche – ne se sentent que très lointainement concernés par cette grève, perçue la plupart du temps comme un obstacle à la réalisation de leur film en préparation ou en cours de tournage. Alain Douarinou, qui participe durant le printemps 1936, aux réunions du groupe Ciné-Liberté, n'évoque même pas dans ses Mémoires, les grèves d'occupation du mois de juin. Marcel Carné, pourtant pressenti par le PCF pour réaliser *La vie est à nous*¹⁵⁹⁷, ne glisse pas non plus un seul mot sur les événements de juin, pas plus qu'Henri Diamant-Berger, pourtant membre du cabinet de Léon Blum. Jean Devaivre, également sympathisant de gauche, n'a quant à lui qu'une obsession : poursuivre son travail de doublage, en dépit des grèves qui paralysent les studios et laboratoires Eclair :

1936 : l'année des grèves, de l'avènement du Front populaire.
La France est paralysée, les laboratoires Eclair ont pratiquement stoppé toutes leurs productions. Seuls quelques services fonctionnent, mais au ralenti. Le service des négatifs de madame Perdrière règle quelques travaux urgents. Je bénéficie toujours d'un tour de faveur. Toutes les monteuses savent en effet que je me bats contre la puissance des grosses firmes américaines : une bonne partie des films que je double est d'origine européennes (allemande, italienne ou anglaise). Malgré la grève générale, je poursuis mes travaux sur négatifs ou positifs. J'apporte chaque fois un kilo de bonbons pour les équipes d'Eclair¹⁵⁹⁸.

Certains membres du personnel attendent patiemment la fin du mouvement, dont ils espèrent une amélioration de leur condition personnelle, sans pour autant partager

¹⁵⁹⁶ Maurice Hilléro, « La grève sur le set », *Op.Cit.*

¹⁵⁹⁷ Venant de signer un contrat avec le producteur Albert Pinkévitch pour la réalisation de *Jenny*, il refuse (soulagé écrit-il) la proposition faite par le Parti Communiste qui choisira finalement Jean Renoir. Marcel Carné, *Op.Cit.*, p.72.

¹⁵⁹⁸ Jean Devaivre, *Op.Cit.*, pp.38-39.

l'enthousiasme des grévistes. C'est le cas par exemple de Marcel Lathière qui ne cache pas son manque d'adhésion au mouvement, qu'il subit en prenant une part minimum aux tâches collectives. A propos de quêtes organisées dans le quartier pour aider les grévistes, il écrit : « je n'y mettais pas le même entrain que celui que j'avais eu pour différentes œuvres : les œuvres de la Maîtrise de Notre-Dame de Clignancourt, le timbre antituberculeux, les aveugles de guerre ou l'enfant au grand air – nom de l'œuvre qui gérait le préventorium près de Royan »¹⁵⁹⁹ et il ajoute :

*Aussi les journées étaient-elles longues. Comme j'habitais à côté, je prenais mes repas chez Mère-Grand et, contrairement à un certain nombre de camarades qui couchaient au studio, je rentrais chez moi. Je ne partageais la vie commune des grévistes que lorsque je ne pouvais faire autrement. Je m'étais apporté dans mon bureau au 4^{ème} étage, loin des deux plateaux, phonographe, disques 78 tours et différents livres afin de meubler ces longues heures d'inactivité*¹⁶⁰⁰.

Ce qui ne l'empêche pas dans les semaines qui suivent d'aller chanter l'Internationale sur la scène de la Mutualité ou de prendre part aux manifestations contre la guerre d'Espagne. Jean-Pierre Aumont se remémore quant à lui, avec une certaine franchise, l'indifférence absolue qu'il portait au mouvement, uniquement préoccupé par sa propre carrière d'acteur, alors en pleine ascension :

*Quand le front populaire advint, je vis seulement qu'un groupe de politiciens cherchait à modifier un ordre de choses qui me semblait idyllique. Je vis que des grèves éclataient, que des amis se disputaient, que de mauvais acteurs, rencontrés au hasard me disaient "maintenant ça va changer" sans que je comprenne bien comment un nouveau gouvernement pourrait leur donner du talent[...]*¹⁶⁰¹.

Certaines personnalité, conscientes – a posteriori - du caractère fondateur et symbolique de cette grève, ont tendance à revisiter cette période en se donnant un rôle vraisemblablement exagéré. Pierre Braunberger, raconte par exemple dans ses Mémoires, avoir partagé, et même porté, les revendications ouvrières des studios, sans pour autant donner de détail sur le déroulement des grèves ou son rôle précis dans les négociations entreprises :

1936 est aussi pour moi une année d'intense activité. De mes studios de Billancourt, je vis le Front populaire, en m'engageant aux côtés des ouvriers du

¹⁵⁹⁹ Marcel Lathière, *Op.Cit.*, p.209

¹⁶⁰⁰ Idem.

¹⁶⁰¹ Jean-Pierre Aumont, *Souvenirs provisoires*, Paris, Julliard, 1957, p.65.

cinéma qui sont en grève. Je suis mis à la porte du Syndicat des industries techniques du cinéma dont j'étais le président, parce que je défendais les revendications salariales des monteuses et des assistantes-monteuses. On prétendait que ces femmes, ayant toutes un amant, n'avaient pas besoin d'être augmentées¹⁶⁰² !

Quant à Marcel L'Herbier, il fait discrètement l'impasse sur la grève de juin 1936 et les accords qui en découlent pour mettre en valeur son rôle dans la rédaction de la Convention Collective des techniciens, dont il fait remonter la signature au « début de l'année 1937 » - en réalité le 15 novembre – et qu'il considère tout bonnement comme « la première Convention Collective du Cinématographe », dont il est fier d'être le père spirituel¹⁶⁰³ ! Tout juste évoque-t-il les perturbations dans la préparation de son film *Les hommes nouveaux*, liées aux « grandes agitations politiques qui dressaient aussi les travailleurs du film contre le patronat »¹⁶⁰⁴.

A travers ces quelques exemples, il ne s'agit pas de dire que les réalisateurs et techniciens n'ont eu que mépris et indifférence pour les grèves d'occupation de juin 1936 mais de montrer que tous, même les plus concernés, vivent cette grève d'occupation, de l'extérieur. Ce que déplore rétrospectivement Jean Renoir qui écrit en décembre 1936, dans un article dans lequel il se félicite des améliorations des conditions de travail dans les studios :

Et tout cela grâce à qui, grâce aux ouvriers. C'est leur action qui a amené cette amélioration dans nos conditions de travail et si nous autres, gens du personnel artistique, devons avoir une attitude vis-à-vis d'eux, ce ne peut être que le regret de ne pas avoir plus énergiquement appuyé leur action qui aurait dû être notre action commune¹⁶⁰⁵.

Il s'agit bien d'un mouvement ouvrier, dans lequel les techniciens ne sont pas représentés ni même véritablement admis. Pour pénétrer dans les studios, gardés par des piquets de grève, il faut montrer patte blanche, comme dans toute usine occupée. Maurice Hillero, venu distribuer le 1^{er} numéro de la revue *Ciné-Liberté* dans les studios Francœur écrit : « après enquête, on nous ouvre la porte barricadée »¹⁶⁰⁶ ; Alekan indique d'ailleurs qu'il allait prendre des nouvelles « à la porte des studios » dans lesquels il n'était visiblement pas admis à pénétrer, bien que membre actif du groupe Mai'36¹⁶⁰⁷. L'attitude la plus

¹⁶⁰² Pierre Braunberger, *Op.Cit.*, p.112.

¹⁶⁰³ Marcel L'Herbier, *Op.Cit.*, p.251.

¹⁶⁰⁴ Marcel L'Herbier, *Op.Cit.*, p.253

¹⁶⁰⁵ Jean Renoir, « Un tout petit caillou », *Le travailleur du film*, deuxième année nouvelle série n°322 décembre 1936, p.2.

¹⁶⁰⁶ Maurice Hillero, « La grève sur le set », *Op.Cit.*

¹⁶⁰⁷ Henri Alekan, *Op.Cit.*, pp.20-22.

commune semble toutefois être l'indifférence. Seul compte le film que l'on est en train de tourner. Que l'on soit réalisateur, chef opérateur, décorateur ou acteur, la grève est perçue comme une perturbation du travail en cours. Pour beaucoup l'engagement politique ne peut prendre place que dans les temps creux de la production et la réalisation d'un film reste une chose sacrée, qu'on ne peut imaginer sacrifier sur l'hôtel de ses idéaux politiques.

10.2.2 Signature de la première convention collective de l'industrie cinématographique.

• Le déroulement des négociations.

La production étant totalement bloquée, la Chambre Syndicale des Industries Techniques de la Cinématographie, fondée quelques mois plus tôt¹⁶⁰⁸, décide d'engager immédiatement des négociations avec le personnel en grève. Le 5 juin à 9h, une délégation ouvrière est donc reçue par les représentants de la Chambre Syndicale - MM. Chollat (son président), Mathot, Léopold Maurice, Paillet et Revenaz - au siège de l'avenue de Messine. Du côté ouvrier, la délégation est menée par Robert Jarville (président du SGTIF) MM. Dupont et Alphen (membres du conseil syndical du SGITF) et des délégués ouvriers des usines et studios en grève : MM. Blanchon, Dauchot et Dollez (Eclair), Joly (Francœur) Schoumaker (Joinville), Chézeau (Paris-Studios-Cinéma), Pissavin (Radio-Cinéma), Vintrigner (CTM), Tissier (GM Film), Bonnet (Usine Pathé), Delépine (Fox-Movietone) et Houdet (Studios de Neuilly)¹⁶⁰⁹. Après une journée complète de discussions portant sur les questions dites « philosophiques » (élections de délégués ouvriers, réglementation du temps de travail, modalité d'embauche et défense du droit de grève), les débats sont interrompus, à la demande du SGTIF qui souhaite discuter avec chaque section avant de poursuivre les négociations. Ce qui agace visiblement la délégation patronale qui souhaite régler le conflit au plus vite, comme l'indique le rapport aux syndicats de la faillite Pathé :

¹⁶⁰⁸ La Chambre Syndicale des Industries Techniques de la Cinématographie est fondée le 17 février 1936 et regroupe les fabricants de pellicule vierge, directeurs d'usines de tirages, de studios et les fabricants de matériel. Les studios sont représentés au conseil syndical par Marc Lauer (directeur de Paris-Studios-Cinéma) et Marcel Chavet (directeur des Studios de Neuilly). « Chambre Syndicale des Industries Techniques de la Cinématographie », *La Cinématographie Française*, n°907, 21 mars 1936, p.6.

¹⁶⁰⁹ Archives de la fondation JSP, HIST B 49 [5], dossier grèves de 1936, « contrat collectif du travail des usines de tirage et des studios »

Il est entendu que nos conversations reprendront dans l'après-midi du samedi 6 juin sur un rendez-vous qui sera fixé téléphoniquement, mais malgré nos appels téléphoniques aucun rendez-vous ne peut être fixé ni dans la journée du samedi ni dans celle du dimanche ; ce n'est que le lundi à 14 heures 30 que les Délégations Ouvrières et Patronales se retrouvent en contact¹⁶¹⁰.

Entre-temps la grève s'est étendue à plusieurs grandes salles parisiennes des réseaux Gaumont et Cinéac, notamment au Gaumont-Palace. Chez Pathé, M. Coutant convoque les projectionnistes du circuit en Assemblée Générale le dimanche 7 juin à 9 heures du matin et parvient à éviter la propagation de la grève, en leur accordant immédiatement un certain nombre de concessions (élection de représentants, suppression des jours de carence pour les arrêts maladie, augmentation salariales)¹⁶¹¹. Au moment où les négociations reprennent entre le SGTIF et la Chambre Syndicale des Industries Techniques, un événement vient modifier le rapport de force : la signature des accords de Matignon, intervenue dans la nuit du 7 au 8 juin, entre la Confédération Générale de la Production Française (CGPF) et la CGT, sous la présidence de Léon Blum. Ces accords entérinent la reconnaissance de la liberté syndicale, la semaine de 40 heures et une revalorisation des salaires de 7 à 15%. Le 8 juin à 14h30, les délégations patronales indiquent au SGTIF qu'elles acceptent « sans réserve » le texte des accords de Matignon et réclament en échange une reprise immédiate du travail en précisant que « bien entendu les négociations pour le réajustement des salaires [doivent] se confirmer entre les délégués des deux parties, après la reprise du travail »¹⁶¹². Malgré le désir du patronat d'accélérer la manœuvre, les négociations s'étirent, chaque prise de décision du côté ouvrier se faisant de manière collective, dans le cadre d'assemblées générales réunies dans chaque studio occupé. Afin d'accroître la pression sur la direction de Pathé, le SGTIF obtient que soit voté la grève pour l'ensemble du personnel administratif de la société Pathé-Cinéma, restés jusque là en dehors du conflit, comme le précise le compte-rendu aux syndicats de la faillite :

Ce jour même, 8 juin, en arrivant à 9 heures rue Francœur, je suis averti qu'une réunion de près de trois cents personnes se tient au studio du rez-de-chaussée. Je m'y rends immédiatement et j'interviens en sommant le personnel administratif de Pathé-Cinéma de regagner les bureaux. L'ordre est exécuté, mais il reste sur le studio une centaine de personnes qui sont les Délégués du personnel administratif de nos usines et studios de Joinville et des délégués

¹⁶¹⁰ Archives de la fondation JSP, HIST B 49 [5], dossier grèves de 1936, « Rapport à messieurs les syndicats sur la naissance, le développement et la fin de la grève du début de juin 1936 ».

¹⁶¹¹ Idem.

¹⁶¹² Idem.

d'autres maisons. J'exige l'évacuation, mais lorsque je suis sur le point de l'obtenir, Monsieur de Jarville arrive et incite le personnel présent à soutenir le mouvement ouvrier et à gagner à la cause, l'ensemble du personnel administratif de la rue Francœur. A midi, la grève est totale rue Francœur. J'appelle les délégués ouvriers et je les charge de faire respecter l'ordre, tel qu'il avait été établi au studio ; je demande que les femmes, les vieillards et les jeunes gens de moins de 18 ans puissent quitter les lieux à la fin de la journée. Les délégués acceptent - je dois dire qu'ils ont scrupuleusement observé cet accord jusqu'à la fin de la grève¹⁶¹³.

Par ailleurs, la délégation ouvrière refuse d'entamer la négociation sur les salaires, tant que les éléments « philosophiques » ne sont pas résolus. Les discussions se poursuivent les 10, 11 et 12 juin, date à laquelle un accord intervient, à l'exception de deux points : les questions relatives à l'embauche et au traitement accordé aux grévistes au moment de la reprise du travail. Concernant l'embauche, la délégation ouvrière réclame qu'elle soit faite par l'intermédiaire exclusif du SGTIF, ce à quoi se refuse catégoriquement la Chambre Syndicale. Le deuxième point achoppe sur le montant des indemnités accordées pour les jours de grève et l'assurance que les leaders syndicaux ne seront pas licenciés. Ne parvenant pas à se mettre d'accord sur ces points, les deux parties recourent à l'arbitrage de la Présidence du Conseil. Elles sont reçues à Matignon le samedi 13 juin à 10 heures du matin, par Marceau Pivert, chargé des questions cinématographiques dans un premier temps, puis par Jules Moch, secrétaire général de la Présidence du Conseil. Ce dernier convainc la délégation ouvrière de renoncer à l'exclusivité sur l'embauche et lui propose de s'inspirer de la convention collective signée la veille dans la métallurgie. Après de nouvelles assemblées générales dans les studios l'après-midi du 13 juin, les négociations reprennent, sans succès, les 14 et 15 juin. Le mardi 16 juin, les deux délégations recourent cette fois à l'arbitrage du ministère du Travail, où elles sont reçues à 17h par M. Piquemal, chef de cabinet adjoint du Ministre. L'arbitrage est rendu en faveur des grévistes qui obtiennent le versement d'une indemnité pour l'intégralité des jours de grève, dont le montant est fixé à 10 frs par jour pour les célibataires, 15 frs pour les ouvriers mariés et 20 frs pour les pères de famille. Le lendemain, les négociations reprennent au siège de la Chambre Syndicale, avenue de Messine, puis se terminent de nouveau dans le bureau de M. Piquemal au ministère du Travail. Ce n'est que dans la nuit du 17 au 18 juin, à 1h20 du matin, qu'un accord provisoire intervient entre la Chambre Syndicale des Industries Techniques de la Cinématographie et le SGTIF. Cet accord fixe la reprise du travail au jeudi 18 juin à 13h.

¹⁶¹³ Idem

Après la réouverture des studios et usines, le dialogue reprend pour la rédaction du texte définitif qui n'a lieu que le 23 juin, après de nouveaux débats et un ultime recours à l'arbitrage du ministère du Travail.

Ces négociations, longues et disputées, permettent d'établir la première convention collective du cinéma qui règlemente de manière précise les conditions de travail et de rémunération des ouvriers du film. Même si Marcel Colin-Reval se félicite dans *La Cinématographie Française*, au lendemain de la signature de l'accord provisoire du 18 juin, de la garantie de la « liberté absolue de l'embauchage, par tous les syndicats, même les syndicats patronaux »¹⁶¹⁴, soulignant l'information en gras, il s'agit en réalité de l'unique victoire essentielle de la délégation patronale qui doit céder par ailleurs à la plupart des revendications ouvrières, soutenues par le nouveau gouvernement de Léon Blum.

• Liberté syndicale, encadrement du temps de travail et hausse des salaires : les principaux acquis de la convention.

Le texte définitif se divise en deux grandes parties déjà évoquées, les clauses philosophiques d'une part, salariales d'autre part. Largement calquée sur celle de la métallurgie, cette convention collective régit les rapports « entre employeurs et ouvriers des studios et des usines de tirage, de la région Seine, Seine-et-Oise et Seine-et-Marne ». Sont donc exclus de ces premiers accords, non seulement les ouvriers des studios de Nice et Marseille, mais également l'ensemble des techniciens qui ne sont pas embauchés par la direction des studios, mais par des producteurs indépendants.

Les clauses philosophiques se déclinent en 22 articles, l'article 23 est consacré à la révision des barèmes de salaires et les articles 24 à 31 constituent l'« additif au contrat collectif », qui règle les questions essentielles de l'embauche, des préavis de congés et de la sécurité des travailleurs. Il est intéressant de noter que la version éditée et distribuée par la Chambre Syndicale des Industries Techniques, escamote les articles 20, 21, 22 - qui concernent l'outillage mis à disposition des travailleurs, les congés payés et la définition des métiers - ainsi que l'ensemble des articles de l'additif au contrat, à l'exception de l'article 31 sur la sécurité dans les usines et studios. Le premier point essentiel de ce texte concerne les droits syndicaux et reprend en grande partie, les clauses types de l'accord de Matignon. Le versement des indemnités pour les jours de grèves ayant déjà été discuté dans le texte du 18 juin, la convention collective définitive du 23 s'attarde sur la question des libertés syndicales. Le texte prévoit que dans chaque établissement employant plus de dix ouvriers,

¹⁶¹⁴ Marcel Colin-Reval, « L'accord dans la production », *La Cinématographie Française*, n°920, 20 juin 1936, p.5.

des délégués devront être élus dans chaque atelier. Ces délégués seront chargés non seulement de représenter le personnel auprès de la direction mais également de veiller à l'application de la convention collective et de s'assurer que le personnel embauché ait bien les qualités requises pour chaque poste. Ils percevront pour leur activité de délégué une indemnité, au prorata du nombre d'heures passées, sur la base du salaire moyen et dans une limite ne pouvant pas excéder 25% du temps de travail quotidien. Chaque délégué est élu pour un an et révocable à tout moment si la majorité des ouvriers y est favorable. La direction a, de son côté, l'obligation de recevoir les délégués, au minimum, une fois par mois et d'organiser le vote, chaque année ou en cas de révocation d'un délégué. Les candidats doivent être de nationalité française, âgés de 25 ans au moins et être embauchés dans le studio depuis au minimum un an. Afin de prendre en considération la particularité de la situation dans l'industrie cinématographique, la convention collective prévoit la possibilité d'abaisser cette clause d'ancienneté dans le cas où elle réduirait le nombre de candidats à moins de cinq. Les articles 13 à 17 détaillent ensuite les modalités d'élection de ces délégués : annonce du vote, organisation des débats, déroulement du vote, dépouillement et nombre de délégués élus en fonction des effectifs du studio. En demandant la réintégration des personnels débauchés depuis le 20 juin 1935 pour fait de grève (article 3), en s'assurant que l'activité syndicale des travailleurs ne puisse plus être considérée comme un motif de renvoi (article 3) et en détaillant à l'extrême les modalités d'exercice du droit syndical (articles 4 à 18), les ouvriers des studios réclament une reconnaissance de leur statut et manifestent leur détermination à peser sur l'avenir de leurs entreprises.

Le texte s'attache ensuite à la délicate question du temps de travail. C'est sur ce point que se concentrent les attentes des ouvriers et que les divergences avec les techniciens et les producteurs sont les plus marquées. Bénéficiant des avancées des accords de Matignon, la convention collective instaure officiellement la semaine des 40h dans les usines et les studios mais également la suppression du travail le dimanche, du travail de nuit (excepté pour les extérieurs devant être tournés de nuit) et des heures supplémentaires. Les heures de travail effectuées la nuit ou les jours fériés, seront récupérées en heures doubles de repos et non payées en heures supplémentaires. Les dépassements de la journée de 8 heures ne pourront excéder une heure, les heures de dépassement étant récupérées en temps équivalent à 1,25 fois le temps travaillé. La pause déjeuner devra durer une heure et être prise entre midi et quatorze heures. L'accord prévoit une période transitoire de trois mois pour permettre aux studios et usines, de mettre en application les nouvelles

dispositions sur les horaires de travail. En réalité, ce point qui n'occupe qu'un seul article sur les 31 que compte la convention collective, sera le plus débattu et le plus difficile à faire appliquer, j'y reviendrai. Concernant les congés payés, la loi n'ayant pas encore été promulguée (elle le sera trois jours plus tard, le 26 juin 1936), un dispositif transitoire prévoit, pour l'année 1936 d'accorder dans les studios « deux semaines de vacances payées pour le personnel ayant au moins un an de présence dans l'établissement, dont au moins dix mois de présence effective », pour les ouvriers n'atteignant pas les 10 mois dans l'année écoulée, des jours de congés seront accordés au prorata. En ce qui concerne les usines, le personnel travaillant dans le noir et étant exposé à des vapeurs toxiques, la durée des congés est portée à trois semaines. L'intermittence et la pénibilité du travail sont pour la première fois prises en considération. Des congés payés étaient déjà accordés dans certains établissements, notamment chez Pathé, mais concernaient le personnel administratif et les techniciens sous contrat annuel. Une semaine était accordée au bout d'un an d'ancienneté et deux semaines à partir de deux ans¹⁶¹⁵.

Autre point de discord, âprement débattu lors des négociations, la réglementation de l'embauche (article 24). Contrairement aux revendications du SGTIF, l'embauche reste libre, chaque employeur ayant la possibilité de recourir comme il le souhaite aux syndicats ouvriers, aux syndicats patronaux ou à l'office départemental de placement ou bien recourir à l'embauchage direct. Les studios sont toutefois tenus de réembaucher en priorité le personnel précédemment licencié pour cause de chômage technique, au même emploi et au même salaire. Des préavis de congés sont également prévus (article 25), afin d'empêcher la pratique des mises à pied pour une demi journée, fréquente pendant les temps de tournage notamment. Toute une série de dispositions sont également prises pour éviter les licenciements et ruptures de contrats abusifs, en cas de service militaire, arrêt maladie ou pour fait de grève (articles 26, 27 et 28).

Des mesures, plutôt consensuelles, sont enfin prises pour améliorer l'hygiène, le confort et la sécurité des ouvriers dans les usines et studios : nettoyages réguliers des locaux, mise à disposition de douches et sanitaires supplémentaires (équipés de serviettes propres et savon liquide), installation dans tous les studios de réfectoires ou locaux spacieux et lumineux permettant au personnel de se reposer et d'y faire chauffer leur repas, etc. Du point de vue de la sécurité, la convention prévoit l'interdiction de l'utilisation des peintures cellulosiques (particulièrement toxiques), la révision « fréquente » du matériel (échafaudages, échelles, palans, chariots, etc.), la mise en place de garde-fous rigides sur

¹⁶¹⁵ Marcel Lathière, *Op.Cit.*, p.180.

les passerelles pour les machinistes, (« fixés de telle sorte qu'eux-mêmes ne puissent pas les enlever facilement ») et la mise en place de dispositifs d'évacuation rapide des ateliers et en particulier des salles de montage, en cas d'incendie. Pour s'assurer de la mise en application de ces mesures, la convention collective réclame des visites plus fréquentes des services d'inspection de l'hygiène et de la sécurité.

Du côté des revendications salariales enfin, les barèmes des rémunérations sont revus à la hausse, selon les préconisations des accords de Matignon. Le premier point essentiel est la suppression des salaires horaires. 7% d'augmentation sont accordés pour les salaires hebdomadaires ; en ce qui concerne les salaires mensuels un système dégressif par tranche est adopté, les plus bas salaires étant augmentés de 15%. Par ailleurs une prime à l'ancienneté (de 7%) est décidée, qui prend en considération le caractère intermittent du travail en studio puisqu'elle est accordée à tout ouvrier ayant effectué un minimum de 181 journées de travail dans l'année écoulée. Mais surtout, pour la première fois, une grille établissant le salaire minimum garanti, métier par métier est mise en place, permettant de mettre fin aux abus et à l'arbitraire qui règnent dans ce domaine.

En instaurant pour la première fois des règles précises concernant les conditions d'embauche, les rémunérations et le temps de travail des ouvriers des studios, ce texte constitue une base solide sur laquelle les travailleurs du film peuvent désormais s'appuyer pour faire valoir leurs droits et limiter les abus trop souvent constatés dans cette industrie.

10.3 Les acquis de juin 1936 à l'épreuve des faits

Avant d'être l'aboutissement victorieux d'un combat syndical, le mouvement de juin 1936 marque surtout le début d'une période d'agitation et de revendications ininterrompues dans les studios, jusqu'à la guerre. L'activité syndicale se renforce et le mouvement social gagne du terrain, chaque catégorie de personnel aspirant à plus d'équité, de réglementation, de justice sociale et cherchant à mettre au point sa propre convention collective. En signant ce premier contrat collectif de travail, le SGTIF remporte certes une grande victoire et pose un premier jalon décisif dans la construction de nouvelles règles de travail pour l'ensemble des salariés des studios. Mais, du principe couché sur le papier, à son application au quotidien dans les studios, il y a un pas que certains employeurs ne sont pas véritablement prêts à franchir. La difficulté à faire appliquer les conventions collectives

et la persistance d'un chômage toujours important assombrissent un paysage que les discours enflammés de Robert Jarville ou des animateurs de Ciné-Liberté et Mai'36, promettaient pourtant radieux.

10.3.1 Le mouvement social gagne du terrain

La grève victorieuse des ouvriers du film suscite des vocations et relance les espoirs de nombreux techniciens quant à la possibilité de réglementer une industrie du cinéma souvent jugée « indomptable ». Dès l'été 1936 on assiste à une flambée des effectifs syndicaux mais également à la création de nouveaux groupements, syndicats ou fédérations et le studio se transforme en espace quotidien de revendications. C'est dans ce climat de tensions mêlées d'enthousiasme, que sont rédigées les conventions collectives des techniciens, acteurs et employés administratifs des studios, qui permettent à l'ensemble des salariés de disposer d'un cadre légal de travail et de protestation.

• Le nouveau paysage syndical des studios français

La grève d'occupation de juin 1936 marque incontestablement un tournant dans l'histoire syndicale de l'industrie cinématographique française. Non seulement elle consacre le SGTIF comme le syndicat le plus puissant de la production, mais elle incite de nombreux techniciens à revoir leur position et le patronat - quelque peu débordé par la détermination des délégations ouvrières - à s'organiser dans le cadre d'une nouvelle fédération.

Au cœur même du conflit, le SGTIF enregistre semble-t-il de nombreuses adhésions ; Robert Jarville évoque même une véritable « fièvre de croissance », les effectifs ayant été multipliés pas 10, en l'espace de quelques semaines. Aucun chiffre précis n'est malheureusement donné concernant les effectifs du syndicat, que l'on peut toutefois estimer à environ 4 500 personnes en décembre 1937, si l'on en croit les numéros d'adhérents des derniers inscrits¹⁶¹⁶. Lors de l'Assemblée Générale du 29 novembre 1936, Robert Jarville évoque la présence de « milliers de travailleurs », sans plus de précision¹⁶¹⁷. Mais le fait le plus marquant est incontestablement l'adhésion au SGTIF de très nombreux

¹⁶¹⁶ « Le syndicat Général des travailleurs de l'Industrie du Film s'honore de compter dans ses rangs », *Le Travailleur du Film*, deuxième année, n°12, décembre 1937, p.3.

¹⁶¹⁷ Robert Jarville, « Renforçons le bloc ! », *Le Travailleur du Film*, deuxième année, n°3, 22 décembre 1936, p.1.

techniciens jusque là affiliés aux Syndicats d'Artisans Français du Film, éparpillés dans des groupements corporatifs mineurs ou tout simplement non syndiqués. En décembre 1937, *Le Travailleur du Film* publie la liste complète des techniciens adhérents au Syndicat, qui sont au nombre de 524, soit 30% de plus que la FNSAFF à son apogée au printemps 1934. Les professions les mieux représentées sont celles de la décoration (48 décorateurs et assistants-décorateurs ainsi que 49 sculpteurs, staffeurs et tapissiers), les personnels de production (assistants, régisseurs, script-girls, etc. au nombre de 102) et les opérateurs (79 au total, assistants compris). Le SGTIF compte également dans ses rangs 62 ingénieurs du son, 56 monteurs et 54 maquilleurs, mais seulement 12 réalisateurs, six scénaristes et deux compositeurs. Les techniciens travaillant en étroite collaboration avec les catégories ouvrières – peintres et menuisiers pour les décorateurs, électriciens et machinistes pour les opérateurs, assistants et régisseurs – sont de loin les mieux représentés au sein du syndicat.

La FNSAFF, en perte de vitesse, connaît également des bouleversements profonds, le premier étant son adhésion à la fédération du spectacle de la CGT, votée lors de l'Assemblée Générale du 12 juin 1936, au cœur de la grève. Seul le Syndicat des Ingénieurs de son cinématographistes Français, mené par Georges Gérardot, Joseph de Bretagne et Robert Bugnon, se désolidarise du mouvement et refuse d'adhérer à la CGT¹⁶¹⁸. Dès le mois de septembre 1936, André Berthomieu, toujours président de la FNSAFF, tente de faire valoir, dans les colonnes de *La Cinématographie Française*, que la Fédération est la seule légitime à représenter les techniciens français et, de ce fait, habilitée à négocier avec les représentants patronaux, une convention collective des techniciens de la production. Mettant en avant le fait que la FNSAFF compte « de 400 à 450 membres environ », il revendique surtout la présence dans ses rangs de 42 réalisateurs, indiquant que « le syndicat dissident ne comprend que trois membres seulement ». L'adition des effectifs par syndicat, donnés par Berthomieu lui-même, ne dépasse pas en réalité les 320 adhérents, et encore, s'agit-il de chiffres visiblement arrondis (20 musiciens, 100 opérateurs, 40 décorateurs, 20 monteurs, etc.)¹⁶¹⁹. Conscients de ne pouvoir peser dans le débat qui s'annonce sans appui syndical fort, les syndicats d'Artisans Français du Film adhèrent à la CGT, visiblement résignés et bien décidés à se distinguer clairement du SGTIF, lui-même adhérent à la CGT. En décembre 1937, au moment de l'entrée effective de la FNSAFF dans

¹⁶¹⁸ Georges Gérardot, « Au syndicat des Ingénieurs de son cinématographistes Français », *La Cinématographie Française*, n°921, 27 juin 1936, p.50.

¹⁶¹⁹ Jean Turquan, « Quelles seront les clauses de la convention collective de travail du personnel de la production ? », *La Cinématographie Française*, n°, 26 septembre 1936, p.60.

la Confédération, les Artisans Français du Films précisent dans *La Cinématographie Française* :

Ajoutons à ce communiqué que la Fédération Nationale des Syndicats d'Artisans Français du Film, présidée par M. Berthomieu, est inscrite dans le sein de la CGT à la Fédération du Spectacle dirigée par M. Cebron et non pas au Syndicat des Travailleurs du Film dirigé par Monsieur Robert Jarville, lequel est rattaché, on le sait, aux industries des produits chimiques¹⁶²⁰.

Ne mélangeons pas les forçats de la pellicule et les artisans du 7^{ème} Art ! L'article précise d'ailleurs que si la FNSAFF a rejoint la CGT, c'est pour pouvoir œuvrer d'un même élan avec le syndicat des auteurs dramatiques, celui des compositeurs ainsi que l'Union des Artistes, tous adhérents à la FNS¹⁶²¹. Pourtant la ligne conservatrice d'André Berthomieu ne résiste pas très longtemps à son intégration au sein de la FNS et dès le 7 mai 1937, la FNSAFF disparaît au profit du Syndicat des Artisans du Film qui regroupe, par sections, tous les adhérents aux syndicats d'Artisans Français du film ainsi que divers groupements de techniciens indépendants. Les statuts du nouveau syndicat précisent qu'il réunit « sans distinction de nationalité » tous les salariés de la production, mais également des firmes de « fabrication ou de transformation de l'industrie du film », autrement dit les usines de tirage, fabrication de pellicule vierge et de matériel. Le nouveau syndicat se veut donc ouvert aux ouvriers et techniciens de toutes les branches de l'industrie et de toutes nationalités, comme l'indique la suppression du terme « français » dans son intitulé (la nationalité française étant seulement requise pour siéger au conseil syndical)¹⁶²². André Berthomieu est relégué au rang de « Président honoraire » du nouveau syndicat, désormais animé par Léon Poirier (président) et Marcel L'Herbier (secrétaire général). Au bureau on retrouve l'opérateur Joseph-Louis Mundwiller, l'ingénieur du son Robert Yvonnet ou le régisseur Alphonse Sauvageau, déjà très actifs au sein de la FNSAFF, mais également des nouveaux venus comme Jean Benoît-Lévy ou plus tard, Germaine Dulac. Le poids considérable de la CGT dans la négociation des conventions collectives – dans toutes les branches de l'industrie – et les impératifs d'union d'une corporation représentant un nombre très limité de personnel, conduisent à des rapprochements inattendus et Marcel L'Herbier lui-même semble s'étonner dans ses Mémoires d'avoir siégé dans le même

¹⁶²⁰ La Fédération nationale des Syndicats d'Artisans français du Film adhère à la CGT », *La Cinématographie Française*, n°947, 26 décembre 1936, p.66.

¹⁶²¹ L'union des Artistes intègre la FNS en juillet 1936.

¹⁶²² Archives de la Cinémathèque Française, fonds Germaine Dulac, 296 B 20, statuts du Syndicat Général des Artisans du Film et Archives départementales de Seine Saint-Denis, fonds de la FNS, 65 J 249, statuts du syndicat.

organisme qu'un Charles Chézeau ou un Robert Jarville, à partir de 1938, date à laquelle le SGTIF réintègre, non sans mal, la FNS¹⁶²³.

Parallèlement à ces évolutions du SGTIF et de la FNSAFF, un nouveau syndicat voit le jour au milieu du mouvement de grève, le 16 juin 1936 : le Syndicat Professionnel des Employés du Film (SPEF). Ce syndicat qui se veut « résolument apolitique » et dont l'activité est largement relayée par *L'action cinématographique* de Léon Druhot, est en réalité violemment anti-communiste et traité par les membres du SGTIF de syndicat « jaune », à la solde des organisations patronales. Fondé par Etienne Thissier et Serge Plaute, il est principalement implanté dans les milieux de la distribution et de l'exploitation. Malgré l'absence de personnalité forte à sa tête et son relatif isolement, il se développe assez rapidement et compte, un an après sa création, autour de 1 500 adhérents¹⁶²⁴. Dès le mois de mars 1937 il possède son propre organe de presse : *Le cinéma professionnel*. Fort de son succès dans le milieu des employés administratifs et des employés et techniciens de l'exploitation, il parvient - au prix d'une bataille acharnée avec le SGTIF - à être le principal signataire de la première convention collective des Employés du Film, signée le 10 septembre 1936. Dans la foulée, est créé un Syndicat Professionnel des Cadres de la Cinématographie, qui rassemble les « chefs de services et employés supérieurs » de la production et de l'exploitation. Enfin, le 27 mai 1937, une Fédération Professionnelle de la Cinématographie voit le jour, qui réunit les SPEF de Paris, de la région lyonnaise et du Sud-Ouest et le Syndicat Professionnel des Cadres de la Cinématographie. Nettement minoritaire dans les studios, le Syndicat Professionnel, prend toutefois une place réelle dans le nouveau paysage syndical de l'industrie du film et alimente largement les tensions entre salariés des studios, notamment sur les questions d'embauche ou d'exercice de la liberté syndicale, j'y reviendrai.

Enfin, les organisations patronales elles-mêmes s'organisent afin de pouvoir faire front commun face à une main-d'œuvre de plus en plus structurée et déterminée. Dans un éditorial du 1^{er} août 1936, Marcel Colin-Reval s'inquiète des divisions qui règnent entre les différentes instances patronales de l'industrie cinématographique et craint que l'Etat ne profite de ces divisions pour imposer ses vues à l'ensemble de cette industrie :

Nous sommes donc prévenus :

Ou le Cinéma Français se décide à s'organiser, ou alors il accepte d'être dirigé par l'Etat. Malgré cet avertissement, malgré cette mise en demeure et malgré le

¹⁶²³ Marcel L'Herbier, *Op.Cit.*, pp.251-252.

¹⁶²⁴ Serge Plaute, « Anniversaire », *Le Cinéma Professionnel*, n°4, juin-juillet 1937, p.1.

danger d'étatisation qui nous menace, les patrons du cinéma continuent à se tirer dans les jambes, à se boucher, à se battre.

On ne nous fera tout de même pas croire que les hommes intelligents et sensés qui dirigent les différents syndicats n'arrivent pas à s'entendre.[...]

Allons Messieurs, faites preuve d'intelligence et hâtez-vous de constituer un groupement digne de représenter l'industrie du cinéma français¹⁶²⁵.

Il semble que son appel ait été entendu puisque dès le mois de septembre 1936, est fondée la Confédération Générale du Cinéma qui regroupe les quatre branches de l'industrie cinématographique : les industries techniques (studios, laboratoires, fabrication d'appareils), la production, la distribution et l'exploitation, sous la présidence de Jules Demaria. En choisissant l'appellation de Confédération Générale du Cinéma, faisant explicitement écho à la Confédération Général du Travail à laquelle sont affiliés les deux principaux groupements d'ouvriers et de techniciens du cinéma, le patronat semble indiquer : « vous défendez la cause des travailleurs, nous, celle du Cinéma Français », « Nous incarnons le cinéma français ». En l'espace de quelques mois c'est donc tout le paysage syndical du cinéma français qui est profondément remodelé, le rapport de force se jouant désormais, non plus studio par studio, mais au niveau national, par centrales syndicales interposées avec l'arbitrage des pouvoirs publics.

• Débrayages et grèves éclair : entre revendications professionnelles et affirmation d'une identité collective.

A peine la grève d'occupation de juin 1936 achevée, le SGTIF souligne la nécessité de continuer la lutte afin de défendre les droits acquis. Dans son éditorial du *Travailleur du Film*, Robert Jarville développe l'idée d'une continuité d'action entre la période de la grève et les mois qui vont suivre :

Avec la même résolution qui les animait, durant les jours et les nuits d'occupation des entreprises – avec le même sentiment des responsabilités dont chacun et chacune se sentait imprégné, tandis qu'ils tenaient sous leur sauvegarde, les moyens de production – les ouvriers et les ouvrières de l'Industrie du Film protégeront leur victoire¹⁶²⁶.

¹⁶²⁵ Marcel Colin-Reval, « Veut-on que notre Industrie devienne un Administration Publique ? », *La Cinématographie Française*, n°926, 1^{er} août 1936, p.7.

¹⁶²⁶ Robert Jarville, « Après la Victoire ! », *Le Travailleur du Film*, deuxième année, n°1, 27 juin 1936, p.1.

Le ton est donné, la grève n'est que la première étape d'un processus de revendications et de conquêtes de droits sociaux que le SGTIF entend bien continuer à mener dans les studios français. Tandis que les abus des producteurs et des directeurs de studios - qui étaient monnaie courante au début de la décennie - ne donnaient lieu à aucune protestation, ou presque, de la part des ouvriers ou techniciens, chaque atteinte à la convention collective, chaque dépassement abusif du temps de travail, est désormais relayé dans la presse syndicale et fait l'objet de débats et d'altercations parfois vives.

De même la grève – ou la menace de grève – devient une arme de plus en plus fréquemment utilisée. Sous la forme de grèves d'occupation ou de simples débrayages de quelques heures, voire de quelques minutes, les ouvriers des studios font désormais pression sur leur direction de façon collective et solidaire, pour faire valoir leurs droits. Dès l'automne 1936, le SGTIF brandit une première menace de grève, en marge des négociations de la convention collective de la distribution et le 9 novembre 1936, un arrêt de travail de quelques heures est voté dans les studios de Billancourt, sans que la presse n'en précise le motif¹⁶²⁷. Au printemps 1937, une série de « grèves-éclair » de 15 à 20 minutes éclate dans divers studios pour réclamer la récupération d'un jour férié ou la mise en application des hausses de salaires. Ce qui frappe dans ces mouvements de protestation c'est qu'ils sont rarement confinés à un seul studio mais touchent simultanément plusieurs établissements, en signe de solidarité entre les ouvriers du film. Le 18 juillet 1937, tous les studios de la région parisienne se mettent en « grève » durant 20 minutes, en signe de solidarité avec les travailleurs des studios de Neuilly à qui la direction refuse d'accorder la récupération en heures doubles, pour la journée du 14 juillet durant laquelle ils ont travaillé. Exaspéré, *La Cinématographie Française* titre : « Encore une grève de 20 minutes dans les studios »¹⁶²⁸ !

Ces grèves peuvent parfois perturber plus profondément les tournages, comme celle de décembre 1937 qui paralyse plusieurs studios pendant deux jours. Dans la première quinzaine du mois de décembre 1937, la direction des studios Tobis propose à quelques ouvriers et techniciens de signer des contrats individuels, contournant ainsi la convention collective qui doit être bientôt renouvelée. Ceux qui refusent, craignant d'ouvrir une brèche dans l'application des conventions collectives, sont renvoyés par la direction des studios. Soutenant la protestation de leurs collègues, les ouvriers et techniciens des studios de la rue du Mont votent la grève sur le tas, le 21 décembre et une trentaine de travailleurs

¹⁶²⁷ *La Cinématographie Française*, n°941, 14 novembre 1936, p.12.

¹⁶²⁸ « Encore une grève de 20 minutes dans les studios », *La Cinématographie Française*, n°977, 23 juillet 1937, p.13.

occupent les lieux. Au même moment, le personnel des sociétés de distribution Warner Bros et Pathé-Consortium-Cinéma se mettent également en grève, pour protester contre la non-application de la convention collective dans leur branche. Dans ce climat de tension, Georges Lourau - président de la Chambre Syndicale des Producteurs mais également directeur des studios Tobis – décide d’interrompre les négociations en cours pour la signature de la nouvelle convention collective des techniciens et spécialistes de la production. Il n’en faut pas plus pour mettre le feu aux poudres et, dès le 22 décembre, la grève gagne les studios de Billancourt, Francœur, Eclair, ainsi que les usines de tirage Pathé et GM Films¹⁶²⁹. Des forces de police sont envoyées en renfort devant les studios dans lesquels la grève n’a pas été déclenchée et, le soir même, trois cents agents de polices sont envoyés par la préfecture pour évacuer les studios occupés. Après avoir eu recours à l’arbitrage de la Présidence du Conseil, les tournages et les négociations reprennent le jeudi 23 décembre. Dans son numéro du 7 janvier 1938, *La Cinématographie Française* se félicite de l’échec de la grève :

La fermeté patronale a eu raison de la grève qui avait éclaté pour une question d’application de la loi de 40 heures. Les agitateurs ont essuyé de sérieux échecs. La direction des studios Tobis [...] refusa de céder aux objurgations de quelques meneurs et resta sur ses positions après avoir fait évacuer ses locaux¹⁶³⁰.

Des grèves sporadiques et souvent de courte durée – comme celle du 30 novembre 1938 qui paralyse durant une seule journée l’ensemble des studios parisiens – continuent d’émailler le quotidien des studios, dans un climat d’agitation, de tensions et de défiance entre délégués syndicaux et patronaux. Rien d’étonnant à ce que la très conservatrice revue *L’Action Cinématographique* s’emporte contre ce climat d’ébullition permanent qui règne dans les studios français.

Les damnés de la terre, ce sont les chefs de nos studios et de nos usines, de nos maisons de production et de distribution, qui n’ont plus le temps de s’occuper de leurs affaires. Du matin au soir et du soir au matin, ils sont pris par les revendications ouvrières les rédactions de rapports, les arbitrages, les conférences chez tel et tel ministre et sous-ministre.

Dans de pareilles conditions comment veut-on que la France prospère et que notre balance commerciale ne soit pas déficitaire ?

¹⁶²⁹ « Grève dans les studios et les usines de tirage, *La Cinématographie Française*, n°999, 24 décembre 1937, p.8 et « Une protestation utile », *Le Travailleur du Film*, deuxième année, n°12, décembre 1937, p.1.

¹⁶³⁰ « Echec de la grève des studios », *La Cinématographie Française*, n°1001, 7 janvier 1938, p.9.

*Les chevaliers du front populaire peuvent bomber le torse devant l'amas de ruines qu'ils ont accumulées. Mais tout à une fin : même la leur*¹⁶³¹.

Au-delà de revendications professionnelles précises, la grève de solidarité est un moyen d'affirmer une identité collective forte, d'autant plus difficile à éprouver au quotidien que les travailleurs sont éparpillés au sein de structures de production nombreuses et souvent de petite taille. Alors que les ouvriers de chez Renault entrent chaque jour par milliers dans les ateliers de Billancourt, travaillent et déjeunent ensemble, les peintres, machinistes ou électriciens des studios sont rarement plus de quelques dizaines à travailler dans le même atelier ou sur le même plateau, de façon irrégulière et intermittente. Le sentiment d'appartenance à un groupe social homogène est véritablement né durant les grèves d'occupation de juin 1936. Multiplier les actions ponctuelles, c'est, d'une certaine manière, une façon de prolonger ce moment et d'entretenir la notion de communauté de destin des travailleurs du film. Cette affirmation d'une identité collective ouvrière prend parfois un tour plus politique. Les adhérents au SGTIF sont ainsi invités à faire des dons pour les Républicains espagnols : « Camarades, pour l'Espagne républicaine, collectez ! » peut-on lire dans *Le Travailleur du Film*, qui se félicite que les ouvriers et techniciens des studios Tobis aient déjà rassemblé une somme de 562 frs¹⁶³² ou bien encore : « Dans chaque entreprise, nos camarades doivent avoir pour « filleul », un orphelin d'Espagne »¹⁶³³. Le 18 mars 1937, un débrayage de quelques minutes a lieu dans les usines et studios à l'appel de la CGT, en hommage « aux victimes du 16 mars ». Deux jours plus tôt, une fusillade avait éclaté à Clichy, devant le local du Parti Social Français, assiégé par des militants de gauche qui avaient répondu à l'appel du maire (SFIO) et du Conseiller Général (PCF) à manifester contre la réunion de ce parti né de la dissolution de la ligue des Croix de Feu du Colonel de La Rocque. La police était intervenue et avait tiré sur la foule, faisant 5 morts et 200 à 300 blessés selon les sources. La solidarité des ouvriers des studios glisse ainsi progressivement d'une solidarité professionnelle à une solidarité de classe, les événements de Clichy - qui eurent un retentissement important dans la classe politique - n'ayant absolument aucun lien avec le cinéma. Ce désir d'affirmation de l'unité des travailleurs du film, se prolonge également par la mise en place d'amicales chargées de l'organisation des loisirs, qui prennent le relais des structures d'entreprises mises en place par le patronat, dans les

¹⁶³¹ Rubrique : « Sur les murs et dans les rues », *L'Action Cinématographique*, n°43, 10 janvier 1938, p.4.

¹⁶³² « N'oubliez pas nos camarades espagnols ! », *Le Travailleur du Film*, deuxième année, n°8, 23 juin 1937, p.2.

¹⁶³³ *Le Travailleur du Film*, deuxième année, n°9, 28 juillet 1937, p.1.

grands studios, au début des années 1930. Dans les studios Pathé, l'Amicale Populaire remplace modestement, la puissante ASPN (Association Sportive Pathé-Natan) :

Nos camarades de Pathé-Cinéma (Francœur) se sont groupés en Amicale Populaire pour l'organisation des loisirs. Dans un avenir prochain, ils comptent mettre sur pied une sortie champêtre, et plus tard, une visite en groupe des beautés architecturales de Rouen, la ville aux cent clochers. Ainsi les camarades pourront à peu de frais, compléter leur bagage intellectuel et trouver une saine diversion aux ennuis quotidiens de la vie du travailleur¹⁶³⁴.

La création d'Amicales des travailleurs n'est d'ailleurs pas l'apanage du SGTIF, le Syndicat Professionnel créé lui-même rue Francœur l'Amicale des Chefs de Services, qui annonce d'emblée qu'elle « ne se dressera pas contre le patronat mais sera toujours à ses côtés pour arriver à une meilleure collaboration entre les patrons et les employés », ce qui lui vaut immédiatement d'être taxée de traître à la cause ouvrière, par la section Francœur du SGTIF¹⁶³⁵.

• **A chaque catégorie de travailleurs sa convention collective.**

En signant la convention collective des ouvriers des usines de tirage et studios parisiens, le 23 juin 1936, le SGTIF et la Chambre Syndicale des Industries Techniques de la Cinématographie, ouvrent la voie à toute une série de nouvelles conventions et d'extensions, qui doivent permettre à toutes les catégories professionnelles d'en bénéficier et ce, sur l'ensemble du territoire.

Dès le mois de septembre 1936, la presse et les syndicats s'interrogent sur la forme à donner aux conventions collectives des autres catégories professionnelles. Dans son numéro du 26 septembre, *La Cinématographie Française* publie une longue étude comparative sur la législation en vigueur, branche par branche, dans quatre grands pays producteurs : les Etats-Unis, la Grande-Bretagne, l'URSS et l'Allemagne¹⁶³⁶.

Le 10 septembre 1936, le Syndicat Professionnel des Employés du Film signe, avec la Chambre Syndicale des distributeurs français, une première convention collective pour les employés de la distribution, immédiatement dénoncée comme non conforme par le SGTIF, qui estime que le SPEF n'est pas habilité à représenter seul des travailleurs de la

¹⁶³⁴ La section syndicale Pathé- Francœur, « La mode est à l'association des êtres », *Le Travailleur du Film*, deuxième année, n°9, 28 juillet 1937, p.4.

¹⁶³⁵ Idem.

¹⁶³⁶ « Les conditions de travail dans les principaux pays producteurs de films », *La Cinématographie Française*, n°934, 26 septembre 1936, pp.75-95.

distribution¹⁶³⁷. Contournant cette convention signée par le SPEF, le SGTIF entame des négociations avec plusieurs maisons de distribution et quelques mois plus tard, quatre nouvelles conventions sont signées par les directions des maisons Pathé, Gaumont, GM Film et la Compagnie Parisienne de Location de Films. Ces textes s'appliquent aux employés de la distribution, mais également à l'ensemble des personnels administratifs de ces sociétés. Les secrétaires, comptables, standardistes, etc. des studios de Joinville, Francœur et des Buttes Chaumont, sont donc directement concernés. En revanche, ces conventions n'étant applicables que dans les départements de la Seine, Seine-et-Oise et Seine-et-Marne, les studios de La Victorine ne sont pas inclus dans le dispositif. La convention collective de la GFFA est signée le 14 décembre 1936, celle de Pathé-Cinéma, le 17 décembre. Dans les deux cas, les délégations du personnel sont « assistées » par le SGTIF, en la personne de Robert Jarville, qui signe lui-même les textes. Construit sur le modèle de la convention collective du 23 juin 1936, le texte – identique dans les deux sociétés – propose en outre une définition précise des tâches et la grille des salaires minima. Contrairement à ceux des ouvriers, les salaires des employés administratifs sont fixés au mois¹⁶³⁸. En août 1937, une extension de la convention collective du 23 juin 1936 est accordée pour le département des Alpes Maritimes, ce qui permet aux ouvriers des studios Gaumont de la Victorine d'en bénéficier, mais pas à ceux des studios de Marcel Pagnol à Marseille, situés dans les Bouches-du-Rhône..

Enfin, le 15 novembre 1937, deux conventions sont signées avec la Chambre Syndicale Française de la Production de Films : l'une avec l'Union des Artistes, l'autre avec le Syndicat des Techniciens de la Production Cinématographique (nouvelle appellation du Syndicat des Artisans du Film, fondé en mai 1937). Ces deux textes réglementent les rapports entre les producteurs d'une part et les techniciens et personnels de la production, ainsi que les artistes interprètes d'autre part. Contrairement aux autres conventions, et afin de prendre en considération le caractère nomade de la réalisation d'un film, ces contrats s'appliquent à l'ensemble du territoire français, que le film soit tourné en studio ou en extérieur. Les acteurs sont représentés par Charles Martinelli (secrétaire général de l'Union des Artistes) et les techniciens et personnels de production par le réalisateur Léon Poirier (président du Syndicat des Techniciens de la Production Cinématographique – STPC). En dépit de tous les efforts déployés par le SGTIF pour représenter l'ensemble des travailleurs des studios, techniciens compris, c'est bien le STPC, animé par Léon Poirier, Marcel L'Herbier, Germaine

¹⁶³⁷ « Menace de grève », *La Cinématographie Française*, n°938, 24 octobre 1936, p.10.

¹⁶³⁸ Texte complet de ces deux conventions collectives : AN F 22 – 1691 : conventions collectives des établissements refusés à l'extension.

Dulac et Jean Benoît-Lévy – tous réalisateurs - qui parvient, au terme de longues et difficiles négociations, à un accord avec la Chambre Syndicale de la Production. Autant la convention collective du 23 juin 1936 avait été négociée dans l'urgence, sous la pression d'une grève générale, autant celle du 15 novembre 1937 s'étale sur de longs mois et soulève d'importants débats au sein de la profession. L'argument le plus fréquemment utilisé par les détracteurs de la convention collective des techniciens est de dire que le cinéma n'est pas une industrie comme les autres, qu'en somme on ne fabrique pas un film comme on fabrique des voitures et que ce qui est applicable à certaines industries standardisées ne l'est certainement pas dans le domaine du cinéma. Dès le mois d'août 1936, Jean Turquan relaye dans *La Cinématographie Française*, le sentiment d'inquiétude qui prévaut chez les producteurs quant à l'éventualité d'une « contagion » des revendications ouvrières à l'ensemble du personnel de la production :

*La question reste grave, angoissante même pour l'industrie du film, et si le personnel technique, exigeait à son tour, ainsi qu'il en est question, un contrat collectif et la semaine de 40 heures, ce serait à coup sûr, la mort de la production dans notre pays. [...] Espérons que les techniciens du film, qui constituent une élite, pèseront mûrement leurs décisions avant d'exposer leurs revendications. En gens avisés, ils ne voudront pas sacrifier l'industrie qui les fait vivre et décourager définitivement les producteurs et les commanditaires*¹⁶³⁹.

Mais les atermoiements de la presse n'y font rien, dès l'automne 1936, les techniciens de la production s'organisent et commencent la rédaction de leur propre convention collective. Les Artisans Français du Film ayant décidé d'adhérer à la CGT, le SGTIF tente dans un premier temps de les inciter à rejoindre la fédération des industries chimiques afin qu'ouvriers et techniciens du film puissent agir en commun, de préférence sous l'égide du SGTIF¹⁶⁴⁰. Charles Chézeau, conscient de la difficulté à accueillir les réalisateurs ou chef décorateurs au sein de la fédération des industries chimiques, évoque la création d'une fédération du film au sein de la CGT, qui permettrait aux ouvriers et techniciens du film de se retrouver dans une même structure et de faire front commun pour la mise en place et la défense de leurs conventions collectives¹⁶⁴¹. Mais les efforts du SGTIF restent vains et c'est bien le Syndicat des Techniciens de la Production Cinématographique - en particulier sa section des réalisateurs - qui conduit les négociations et aboutit à un accord le 15

¹⁶³⁹ Jean Turquan, « Le contrat collectif dans les studios, réformes et conséquences », *La Cinématographie Française*, n°930, supplément Technique et Matériel, 29 août 1936, p.I.

¹⁶⁴⁰ Robert Jarville, « Renforçons le bloc ! », *Le Travailleur du Film*, deuxième année, n°1, 22 décembre 1936, p.1.

¹⁶⁴¹ Charles Chézeau, « Nous voulons être unis », *Idem*.

novembre 1937. Contrairement aux ouvriers, les techniciens de la production ne représentent pas un groupement homogène de travailleurs. Si les réalisateurs considèrent comme primordiale la reconnaissance de leur statut d'auteur, les habilleuses, les script-girls ou les accessoiristes sont davantage focalisés sur la question des salaires et la réglementation du temps de travail. L'élaboration de la convention collective des techniciens s'avère donc longue et délicate ; le texte final est assez différent de celui des ouvriers des usines et studios, calqué - rappelons-le - sur le modèle de la convention collective de la métallurgie.

Bien que plus succincts, les articles s'attachant à définir la reconnaissance du droit syndical reprennent les mêmes éléments que ceux développés dans la convention du 23 juin 1936, à une exception près : l'élection des délégués du personnel. Organisée une fois par an pour les ouvriers des studios, l'élection a lieu, pour les techniciens, lors de chaque nouvelle production et doit être organisée par le producteur « la veille du premier jour des prises de vues »¹⁶⁴². Le mandat des délégués s'étend au-delà du temps de tournage puisqu'ils ont « qualité pour veiller, en accord avec les intéressés, à l'exécution des contrats de travail particuliers, en ce qui concerne le versement des salaires » et d'informer la commission des litiges en cas de non versement à la date fixée. En ce qui concerne les contrats de travail, pas moins de six modalités diverses sont envisagées : l'engagement à la semaine, au film, au mois, pour six mois, pour douze mois ou à la journée. Le technicien engagé au film, à la semaine ou au mois, est tenu de rester à disposition du producteur à l'issue du contrat pour une durée qui ne peut excéder 25% de la durée totale du contrat. De son côté, le technicien n'ayant pas reçu son salaire à la date fixée peut considérer qu'il s'agit d'une clause valable de rupture de contrat et n'est donc pas tenu de poursuivre l'engagement. L'article 8, met en avant la reconnaissance de l'apport artistique de certains techniciens à l'œuvre cinématographique, en obligeant l'employeur à réengager les mêmes collaborateurs artistiques en cas de reprise d'un film interrompu ou inachevé. Par ailleurs, si la durée d'exécution dépasse celle inscrite au contrat initial, le collaborateur artistique qui désire se retirer du projet a le pouvoir de désigner son propre successeur. Outre les articles relatifs au droit syndical, à la nature des contrats et au droit d'auteur, la convention collective détaille les conditions de travail lors des prises de vues en extérieurs (transport, défraiements) et des tournages de nuit, notamment en ce qui concerne les temps de repos (pause déjeuner et congé hebdomadaire) qui peuvent être choisis avec beaucoup de liberté par le producteur. Les modalités de mise en œuvre des congés payés ne sont pas tranchées,

¹⁶⁴² « Convention collective de travail - Techniciens de la production cinématographique » Texte officiel, *La Cinématographie Française*, n°994, 19 novembre 1937, p.17.

le texte prévoit la mise en place d'une commission bipartite qui doit régler cette question dans un délai d'un mois. L'épineuse question de la durée du travail n'est même pas soulevée. La semaine de quarante heures qui était la pierre angulaire du contrat collectif des ouvriers des studios a totalement disparu de la convention des techniciens, ce que *Le Travailleur du Film* ne manque pas de souligner dans son numéro de décembre 1937, dans lequel il propose une comparaison entre cette convention et le projet de convention collective des techniciens élaboré par le SGTIF. La présentation – partielle – du texte signé le 15 novembre 1937 indique en gros caractères : « Equipe minimum : néant. Durée du travail : néant »¹⁶⁴³. Quant aux clauses d'hygiène et de sécurité, elles sont ici réduites à un seul article, aussi bref qu'imprécis : « Article 14 : l'employeur doit s'assurer que le studio remplit toutes les conditions d'hygiène et de sécurité conformes aux lois et règlements en vigueur ». Enfin, concernant la question des salaires, le texte se focalise essentiellement sur la création d'un dépôt de garantie. Afin de se prémunir des cachets non honorés, la convention prévoit que l'employeur devra déposer sur un compte bloqué à la Caisse Centrale de la Cinématographie, l'équivalent d'une semaine de salaire du technicien et ce, au minimum cinq jours avant le début effectif du contrat. Un barème des salaires minima est établi, mais il ne comporte aucune hausse globale, les sommes fixées étant égales, voire légèrement inférieures à celles généralement pratiquées dans les contrats consultés. Par ailleurs, les réalisateurs, assistants-réalisateurs, directeurs de production et chefs décorateurs n'entrent pas dans cette grille de salaires et bénéficient de « contrats particuliers », étant donné qu'ils sont généralement rémunérés au forfait pour l'ensemble de leur prestation sur un film. Cette convention collective du 15 novembre 1937, prémunit les techniciens contre certains abus en matière de repos hebdomadaire et de versement des salaires, mais, contrairement à celle des ouvriers des studios, elle prend largement en considération la dimension artistique de la réalisation d'un film et laisse aux producteurs, une liberté d'interprétation et d'application, plus que confortable. Le fait que le texte ait été rédigé par des réalisateurs, soucieux de défendre avant tout la qualité de l'œuvre qu'il vont signer, explique certainement le caractère peu contraignant de certains articles et l'impasse faite sur la durée hebdomadaire du travail. Lorsqu'il s'agit de fixer l'heure d'une pause déjeuner ou le jour de repos hebdomadaire lors de prises de vues en extérieurs, les intérêts du réalisateur rejoignent bien souvent ceux du producteur. L'article 9 précise ainsi que lors des tournages en extérieurs, le repos hebdomadaire « est pris en principe le

¹⁶⁴³ « Une simple comparaison », *Le Travailleur du Film*, deuxième année, n°12, décembre 1937, p.3.

dimanche ; toutefois, l'employeur a la faculté de reporter le jour de repos à tout autre jour de la semaine ».

Beaucoup plus détaillée que celle des techniciens, (59 articles contre 22), la convention collective des artistes-interprètes s'étend longuement sur les différentes clauses du contrat d'engagement et sur les droits et devoirs de l'acteur tout au long de la réalisation du film : essais, répétitions, tournage, raccords, postsynchronisation. Tout comme pour les techniciens, le texte met l'accent sur la création d'un dépôt de garantie pour le versement des salaires et sur les conditions de travail lors du tournage des extérieurs (transports, logement, indemnités journalières, temps de repos). La grille des salaires minima est ici réduite au strict nécessaire. Quatre cas de figures sont envisagés : 1 000 frs minimum pour un engagement à la semaine, 3 000 frs pour un engagement au mois, 30 000 frs pour un engagement à l'année et 50 000 frs pour un engagement au film¹⁶⁴⁴.

Dans les mois qui suivent la grève d'occupation de juin 1936, les travailleurs des studios, toutes catégories confondues, connaissent donc une période de forte mobilisation qui se traduit par d'importants bouleversements du paysage syndical et une prolifération de textes qui pour la première fois réglementent de façon précise et spécifique les conditions de travail et de rémunération dans le domaine de la production cinématographique. Mais malgré les promesses de sécurité et de justice sociale contenues dans ces conventions collectives, la mise en application de ces textes, s'avère – sur certains points – particulièrement délicate.

10.3.2 Des lendemains qui déchantent

Conflits latents entre travailleurs des studios, difficultés d'application des diverses conventions collectives, persistance d'un chômage important et des contrats précaires, la situation dans les studios est loin d'être idyllique au lendemain des grèves victorieuses de juin 1936.

- **La fragile unité des travailleurs du film.**

Au moment de la reprise du travail dans les studios fin juin 1936, après trois semaines d'occupation, tout le monde s'accorde à dire que le climat est convivial et détendu. Jean

¹⁶⁴⁴ « Convention collective de travail – Artistes cinématographiques » Texte officiel, *La Cinématographie Française*, n°994, 19 novembre 1937, p.21.

Renoir pénétrant pour la première fois depuis la grève dans les studios Eclair, « anxieux de connaître l'atmosphère « d'après-grève » de cette maison » se déclare rassuré : « du côté du personnel : grande joie, travail actif et gai »¹⁶⁴⁵. Même *La Cinématographie Française*, très sceptique quant à la possibilité de réglementer le travail en studio, admet que la reprise se déroule au mieux :

*Les ouvriers se sont remis au travail avec plaisir et tous les metteurs en scène et directeurs de production s'accordent à reconnaître la bonne volonté, la complaisance, le caractère serviable du personnel des studios. [...] A part quelques réclamations peu courtoises des ouvriers lorsque le travail se prolonge au-delà des heures réglementaires et un arrêt de 20 minutes le vendredi 10 juillet aux studios de Billancourt, aucun incident sérieux ne s'est produit depuis l'application des nouveaux règlements*¹⁶⁴⁶.

Mais une fois estompés l'effet euphorisant de la grève et le soulagement des directeurs d'établissement d'avoir « évité le pire », le retour à la réalité est parfois douloureux et brutal. Moins d'une semaine après la signature du contrat collectif du 23 juin 1936, Robert Jarville signe une tribune dans *Le Travailleur du Film*, intitulée : « Après la victoire ! » dans laquelle il met en garde les travailleurs sur la nécessité de ne pas baisser la garde. « Et maintenant, il faut défendre la Victoire » écrit-il, « si nous n'y veillons pas, elle nous serait arrachée, bribe par bribe, par un patronat dont la défaite n'a pas enlevé tout espoir de reprendre une partie des revendications acquises »¹⁶⁴⁷. Pourtant si l'opposition des producteurs et directeurs de studios à la mise en place des conventions collectives n'est une surprise pour personne, ce n'est pas l'unique source de difficulté et de tension au sein des studios. La création du syndicat professionnel, les évolutions de la FNSAFF et les discussions autour de la question de l'affiliation du SGTIF à la fédération du spectacle sont autant d'éléments qui mettent en évidence la diversité, voire les antagonismes des divers groupes de travailleurs des studios.

Avec la naissance du Syndicat Professionnel des Employés du Film, en pleine grève d'occupation, apparaissent les premiers conflits entre syndicats au sein des studios. Le SGTIF, qui après seulement deux années d'existence vient de réussir à s'imposer comme le principal syndicat d'ouvriers et d'employés de la production cinématographique, voit d'un très mauvais œil l'arrivée sur son terrain d'un nouveau syndicat, qui ne cache pas sa

¹⁶⁴⁵ Jean Renoir, « Un tout petit caillou », *Le Travailleur du Film*, deuxième année, n°1, 22 décembre 1936, p.1.

¹⁶⁴⁶ Jean Turquan, « Le contrat collectif dans les studios, réformes et conséquences », *La Cinématographie Française*, n°930, supplément Technique et Matériel, 29 août 1936, p.l.

¹⁶⁴⁷ Robert Jarville, « Après la Victoire ! », *Le Travailleur du Film*, deuxième année, nouvelle série n°1, 27 juin 1936, p.1.

bienveillance vis à vis des instances patronales. Dès l'automne 1936, les conflits se multiplient, les deux syndicats s'accusant mutuellement de pratiques discriminatoires à l'égard des adhérents du syndicat concurrent et réfutant à l'autre sa légitimité à représenter les travailleurs du film. Par articles de presse interposés (dans *L'action cinématographique* et *Le cinéma professionnel* pour le SPEF et dans *Le Travailleur du Film* pour le SGTIF), les deux syndicats commencent par croiser le fer au sujet de leurs adhérents et multiplient les manœuvres pour attirer les travailleurs du syndicat concurrent. En novembre 1937, *L'action cinématographique* se réjouit d'une rumeur circulant, sur la défection de 107 adhérents du SGTIF qui seraient passés au SPEF :

Est-il vrai que dans son courrier de la semaine passée, M. le comte Robert de Jarville, cégétiste extrémiste, a trouvé cent sept cartes de la CGT, déchirées en trois morceaux et attachées avec un ruban tricolore ? Elles proviendraient de 107 employés et ouvriers du film qui en ont assez des manœuvres révolutionnaires. Belle victoire pour M. Plaute et ses adhérents, d'autant qu'ils n'en abuseront pas¹⁶⁴⁸.

Quelques mois plus tard Benoît Frachon, secrétaire de la CGT, publie, dans *Le Travailleur du Film*, une lettre ouverte aux anciens adhérents du SGTIF passés au syndicat professionnel pour les convaincre de rejoindre les rangs du syndicat cégétiste :

Je cherche pour ma part à comprendre les raisons qui t'ont conduit à te séparer de tes camarades et je souhaite de toutes mes forces, de tout mon cœur de prolétaire que tu nous reviennes bientôt. Car nous te conservons ta place dans notre grande famille à tous qu'est la Confédération Générale du Travail¹⁶⁴⁹.

Le texte évoque ensuite longuement les « manœuvres » opérées par les représentants du SPEF pour rallier les ouvriers et employés hésitants, en leur faisant miroiter les bonnes grâces des employeurs s'ils adhèrent au syndicat professionnel. La presse relate également de nombreux cas – réels ou fantasmés – de refus d'accès aux studios de certains travailleurs, en raison de leur appartenance au syndicat professionnel. *L'action cinématographique*, évoque ces guerres des adhérents et dénonce – à mots à peine couverts - les pressions exercées sur les producteurs et directeurs de studios par le SGTIF :

Pour répondre aux exigences de la loi, les ouvriers et employés se sont groupés dans les syndicats, syndicats cégétistes ou syndicats libres (remarquons que cette seconde désignation semble exclure toute idée de liberté dans la

¹⁶⁴⁸ « Le courrier de M. de Jarville », *L'action cinématographique*, n°17, 25 novembre 1936, p.6.

¹⁶⁴⁹ Benoît Frachon, « Lettre ouverte à mon frère du syndicat « professionnel », *Le Travailleur du Film*, deuxième années, nouvelle série, n°6, 9 avril 1937, p.1.

première). Ces deux catégories de syndicats se font la guerre et cherchent à se chiper mutuellement des adhérents. Tout cela ne serait rien si les patrons n'étaient pas mis en cause et si certains propagandistes ne leur tenaient à peu près ce langage : « vous avez des sympathies avouées pour le syndicat n°1, mais nous, animateurs du syndicat n°2, vous faisons savoir que si vous ne changez pas d'attitude, vos copies de film pourraient ne faire qu'un service très réduit, se détériorer rapidement, s'empoussiérer, se rayer, se perdre... »

Bref, du chantage au sabotage. Ce sabotage là, d'où qu'il vienne, nous ne l'admettons pas et en condamnons les auteurs¹⁶⁵⁰.

Au-delà d'une simple querelle de chiffres, la question des effectifs de chaque syndicat a, en effet, des répercussions importantes sur le placement des travailleurs d'une part, et sur la légitimité de chacun à représenter les salariés de telle ou telle branche d'autre part. La bataille que se livrent les deux syndicats pour représenter les employés administratifs et les salariés de la distribution est à ce titre assez exemplaire. Largement majoritaire dans le domaine de la distribution, le SPEF signe, le 10 septembre 1936, une convention collective avec la Chambre Syndicale des Distributeurs Français de Films et obtient de siéger comme représentant des personnels de la distribution, dans une commission mixte chargée de discuter les modalités d'application de la convention. Refusant de laisser le champ libre au syndicat professionnel, le SGTIF obtient immédiatement du ministère du Travail de siéger – en remplacement du syndicat professionnel – au sein de cette commission et signe par ailleurs des conventions collectives d'entreprise avec quatre distributeurs¹⁶⁵¹. Si j'évoque ici ce point de friction – qui ne concerne pas directement le domaine de la production et des studios – c'est qu'il illustre bien les tensions qui existent entre syndicats, tensions qui s'étendent à l'ensemble des branches de l'industrie cinématographique. En juin 1938, après une année d'interruption, *Le cinéma professionnel*, organe de presse de la Fédération Professionnelle du Film, reparaît, plus combatif que jamais. Serge Plaute son rédacteur adresse son premier éditorial aux adhérents du SGTIF, désignés comme « les agitateurs et les salariés du désordre » :

Bien des forces se sont liquéées contre nous, des surarbitrages scandaleux, des décisions indécentes ont été rendues contre nous. Nous avons fait face à la meute et devant nos coups de boutoir ils ont reculé !

Chez eux souffle le vent de la déroute. Ah, que nous sommes loin de leurs chants de triomphe d'il y a quelques mois. Comme ils s'entre-déchirent à belles dents,

¹⁶⁵⁰ « Non, pas ça ! », *L'action cinématographique*, n°17, 25 novembre 1936, p.7.

¹⁶⁵¹ Georges Lourau, « Lettre au Ministre du travail », *La Cinématographie Française*, n°937, 17 octobre 1936, pp.7-8.

et ce sont des commissions d'enquête, et des changements de fédération et des scissions en vue ! Allons, Messieurs les apôtres de l'unité, donnez au moins l'exemple !

Malgré vos menaces et vos prédictions, notre organisation continue son chemin. Je ne suis pas encore balayé Monsieur Chézeau ! Je suis encore là ! et les 1 670 travailleurs de notre industrie me suivent et me font confiance¹⁶⁵².

Une autre ligne de fracture, moins politique mais tout aussi problématique, est celle qui se creuse entre les ouvriers et les techniciens de la production et s'illustre dans l'échec de la première convention collective des techniciens, proposée par la FNSAFF, en octobre 1936. Alors qu'André Berthomieu, président de la FNSAFF est sur le point de signer avec la Chambre Syndicale des Producteurs de Film une convention collective pour les techniciens de la production, le SGTIF parvient à faire invalider le contrat en présentant au ministère du Travail un nombre supérieur de bulletins d'adhésion de techniciens que la FNSAFF, prouvant que cette fédération n'est pas légitime à représenter les techniciens du film. Devant ce qu'il appelle un « coup de Trafalgar », Marcel Colin-Reval s'emporte à l'idée de voir un syndicat majoritairement ouvrier présider aux destinées de la production cinématographique :

M. Jarville a pu présenter davantage de reçus de cotisations que M. Berthomieu, ce qui veut dire que les prolétaires du cinéma : les plombiers, menuisiers, ferblantiers, figurants et les autres ouvriers des différents corps de métier travaillant en marge de notre industrie, mais qui, dans le sein de la CGT représentent la branche cinéma, feront la loi auprès du ministre. Ce sont eux qui discuteront avec les patrons la question des 40 heures.[...]

C'est donc le plombier qui imposera sa volonté au producteur, au metteur en scène, à l'opérateur, à l'artiste, à l'auteur. C'est lui qui coupera la lumière à 7 heures et refusera au directeur de production les cinq minutes de prolongation pour finir sa scène. Voilà où nous en sommes¹⁶⁵³ !

Le ton résolument polémique de cet article intitulé : « Le cinéma prolétaire dirigera-t-il le cinéma commercial, industriel, intellectuel et artistique ? », illustre assez bien l'inquiétude d'un certain nombre de producteurs et de techniciens - réalisateurs notamment - face à ce qu'ils considèrent comme une prise de pouvoir des ouvriers du film. Le premier projet de convention collective, établi par André Berthomieu et la FNSAFF, contournait la question de

¹⁶⁵² Serge Plaute, « Notre bulletin reparait !... », *Le cinéma professionnel*, deuxième année, n°1, juin 1938, p.1.

¹⁶⁵³ Marcel Colin-Reval, « Le cinéma prolétaire dirigera-t-il le cinéma commercial, industriel, intellectuel et artistique ? », *La Cinématographie Française*, n°936, 10 octobre 1936, p.7.

la semaine de 40 heures en proposant la mise en place d'un « carnet d'heures » pour les techniciens de la production, qui ne pourrait pas dépasser 2 000 heures par an, soit 40 heures par semaine (en prenant en compte les deux semaines annuelles de congés payés). Elle proposait en outre de limiter la journée de travail à 10 heures, auxquelles le producteur aurait pu ajouter trois heures par « dérogation exceptionnelle »¹⁶⁵⁴. En multipliant les dérogations, la semaine des techniciens pouvait ainsi atteindre les 78 heures (aucun technicien ne travaillant de fait 50 semaines par an) ce qui revenait à accorder une liberté presque totale aux producteurs sur ce point. Il est évident qu'une telle proposition, ne pouvait laisser le SGTIF indifférent. Après avoir dénoncé la validité du texte – qui ne sera finalement pas homologué – le syndicat-CGT entreprend une campagne active de rapprochement entre ouvriers et techniciens du film. Dans un article publié dans *Le Travailleur du Film*, Robert Jarville se félicite de l'adhésion de la FNSAFF à la CGT et propose une longue démonstration, visant à mettre en évidence le lien indéfectible qui existe entre ouvriers et techniciens de la production :

Demain, les techniciens de la production vont entamer avec la Chambre patronale des pourparlers pour la signature de leur contrat collectif. Quel moyen auraient-ils de déterminer les décisions nécessaires si les ouvriers des laboratoires et des studios avec lesquels leur travail est commun dans la manipulation de la matière première et l'utilisation des matériaux secondaires, ne pesaient de tout le poids que leur a donné le contrat collectif des industries techniques, obtenu en juin, sur le plateau de la balance ? [...]

Demain nous entreprendrons avec eux, en toute fraternité, dans la confiance réciproque à laquelle ont droit ceux qui poursuivent le même but, l'utile discussion de nos points de vue respectifs. Nous nous efforcerons, [...] de rechercher ce qui peut nous unir davantage pour le triomphe de la cause à laquelle nous sommes voués. [...] La culture ne peut-être le fruit que de l'alliance des manuels et des intellectuels, de celles des ouvriers et des techniciens. [...] Ouvriers et techniciens du film ne sauraient mener victorieusement leur défense, autrement qu'au sein d'un seul syndicat d'industrie. Fraternellement unis. Sous le signe unificateur de juin. Renforçons le bloc¹⁶⁵⁵ !

Mais si quelques réalisateurs comme Jean Renoir ou Germaine Dulac semblent désireux d'établir des ponts entre les deux syndicats – s'exprimant dans ce sens dans *Le Travailleur du Film* au nom de leurs organisations respectives Ciné-Liberté et Mai'36 – le fossé entre

¹⁶⁵⁴ Jean Turquan, « Quelles seront les clauses de la convention collective de travail du personnel de la production ? », *La Cinématographie Française*, n°934, 26 septembre 1936, p.60.

¹⁶⁵⁵ Robert Jarville, « Renforçons le bloc », *Le Travailleur du Film*, deuxième année, n°1, 22 décembre 1936, p.1.

techniciens et ouvriers du film est bel et bien réel. La transformation progressive des Syndicats d'Artisans Français du Film en « Artisans du film » puis « Syndicat des Techniciens de la production » et leur adhésion à la Fédération du Spectacle de la CGT n'y changent rien. En janvier 1937, Abel-Pierre Richard, se désole dans *La Cinématographie Française* de cette opposition latente entre les divers catégories de travailleurs des studios, qui rend difficile la mise en place de règles communes, en particulier sur la question du temps de travail :

*Dire que l'accord parfait règne entre les diverses nuances et les divers syndicats, serait beaucoup s'avancer, car on assiste, là comme ailleurs, à une réaction assez vive de diverses catégories de travailleurs qui estiment leurs fonctions supérieures à celles de leurs camarades*¹⁶⁵⁶.

Cette bataille syndicale entre techniciens et ouvriers se joue également dans le choix de la fédération d'affiliation des deux principaux syndicats, SGTIF et Artisans du Film, le premier étant affilié à la fédération des industries chimiques, le second à la fédération du spectacle. Malgré les efforts de Robert Jarville et Charles Chézeau pour démontrer que la production de film n'est pas un spectacle – puisqu'elle ne requiert la présence d'aucun public- et de Germaine Dulac qui déclare : « Les produits chimiques sont une partie du cinéma, mais pas tout ; c'est vrai ! Mais j'estime que le terme « produits chimiques », n'est qu'un mot »¹⁶⁵⁷, la majorité des techniciens estiment que l'union des ouvriers et techniciens du film ne pourra se faire qu'à l'intérieur de la fédération du spectacle. Le 5 janvier 1938, la commission administrative de la CGT leur donne raison et annonce le rattachement de toutes les catégories professionnelles impliquées dans la « mise en œuvre et la production cinématographique » à la fédération du spectacle. Seuls les personnels « occupés à la production de matériaux » - c'est à dire les ouvriers des usines de pellicule vierge et de fabrication de matériel – restent affiliés à la fédération des produits chimiques. Dès le lendemain, un communiqué est affiché à la porte des studios pour prévenir les ouvriers de leur nouvelle affiliation à la FNS¹⁶⁵⁸. Ce rattachement à la FNS n'est pas sans soulever quelques difficultés et tensions, comme le rappelle *Le Spectacle*, en août 1938, huit mois après la décision de la commission administrative de la CGT :

Dans ces dernières semaines, l'objet principal de nos préoccupations a été le regroupement des Techniciens du Cinéma, et ce ne fut pas sans peine que ce

¹⁶⁵⁶ Abel-Pierre Richard, « La production et les studios devant les 40 heures », *La Cinématographie Française*, n°952, supplément Technique et Matériel, 30 janvier 1937, p.1.

¹⁶⁵⁷ Germaine Dulac, « Soyons unis... », *Le Travailleur du Film*, deuxième année, n°2, 18 novembre 1936, p.1.

¹⁶⁵⁸ « Tous les employés et ouvriers de la production s'affilient à la fédération nationale du spectacle dans le sein de la CGT », *La Cinématographie Française*, n°1002, 14 janvier 1938, p.11.

regroupement fut obtenu. Les malentendus étaient nombreux à liquider, une situation qui durait depuis plus d'une année ne pouvait disparaître du jour au lendemain. Aujourd'hui, réjouissons-nous donc que ce regroupement est définitivement fait. Il a été consacré par l'Assemblée générale du 8 juillet¹⁶⁵⁹.

C'est donc dans un climat de fortes tensions entre les travailleurs des studios que se déploie la bataille pour l'application des conventions collectives.

• « **Les 40h au studio : ce serait une folie !** »

S'il est une mesure qui focalise toute l'attention des observateurs et alimente tous les débats, c'est bien celle de la semaine de 40 heures, prévue par la loi du 21 juin 1936 et reprise dans la convention collective du 23 juin. Dès l'été 1936, de nombreuses voix se font entendre dans la presse corporative pour dénoncer l'application d'une telle mesure dans le domaine de la production cinématographique, mettant en évidence le caractère singulier de cette industrie. Deux arguments sont utilisés de manière récurrente pour dénoncer la semaine de 40 heures dans les studios : la dimension artistique et imprévisible de la création cinématographique d'une part, l'allongement des temps de tournage et la hausse des coûts qui provoqueraient la mort immédiate de la production française et de ses industries techniques d'autre part.

Paul-Auguste Harlé, qui avait déjà dénoncé la semaine de 40 heures dans la production, la qualifiant de « folie définitive » le 12 septembre 1936, développe son analyse en octobre dans un article intitulé, « Appliquer les 40 heures au travail de mise en scène ? Ce serait alors vraiment la Dictature de la Bêtise », dans lequel il prône le modèle américain d'encadrement du temps de travail :

On ne peut doser au chronomètre le temps de réflexion d'un créateur d'art. On n'oserait pas y songer pour un musicien ou un peintre, dont la matière de travail est gratuite et peut attendre. Comment croit-on que ce soit possible pour une équipe de cinq ou six techniciens qui animent, pour de bons effets dramatiques, des artistes, une figuration, des décors, des éclairages et du matériel d'enregistrement ! [...]

Mais je ne peux croire que le législateur soit bête. Je lui indiquerai que son collègue américain, qui dans le Code N.R.A. a appliqué avant lui la loi de 40 heures, a simplement soumis à cette règle certains travailleurs manuels des studios. Pour le haut personnel et les vedettes, il leur a laissé la liberté de travail que méritent les créateurs doués de raison. Quant aux techniciens, pris dans le

¹⁶⁵⁹ « L'action fédérale » section « Cinéma », *Le spectacle*, n°128, mai-juin-juillet 1938, p.3.

coup de feu de la réalisation d'un film, il leur a imposé simplement 320 heures au total, par tranche de huit semaines de travail. En somme, il leur permet de travailler cinq semaines, d'arrache-pied, mais leur impose, après, trois semaines de vacances. C'est la ligne logique. J'imagine que c'est à cette solution que le ministère du Travail se ralliera¹⁶⁶⁰.

La question de la réglementation du temps de travail, loin de fédérer l'ensemble des travailleurs des studios contre les producteurs, creuse bien le fossé, évoqué plus haut, entre techniciens et ouvriers du film. Cette mesure, à peu près acceptée pour une certaine catégorie de travailleurs, cantonnés à des tâches subalternes, ne saurait être étendue aux collaborateurs de création que sont les opérateurs, assistants, chefs décorateurs, etc. L'image de l'électricien ou du machiniste interrompant sa journée de travail au bout de 8 heures, sans se soucier des impératifs de la production, fait d'ailleurs partie des arguments les plus souvent utilisés dans la presse pour dénoncer l'application stricte de la mesure. Dès la reprise du travail dans les studios fin juin 1936, la question du temps de travail – alors que la semaine de 40 heures n'est pas encore entrée officiellement en application – déchaîne tous les fantasmes, à l'image de ce court article de *L'action cinématographique* :

Félix Gandéra, aux studios Pathé-Cinéma de Joinville, tourne une scène importante de son film Les Grands. Il est midi et demi. A la seconde précise, l'homme chargé de la centrale électrique coupe le courant. Les accords provisoires veulent, en effet, que tout travail cesse à midi trente et non pas à midi trente et une. Qu'est ce que ça sera quand nous aurons le contrat collectif ? Félix Gandéra et sa troupe sont donc assommés en plein travail. Tout est à recommencer. Coût : plusieurs billets de mille.

Après cela, on pourra dire et écrire que tout va pour le mieux dans les plus beaux studios de France.

Et vive donc le front populaire¹⁶⁶¹ !

La presse promet le chaos et la ruine des studios français si la mesure est appliquée sans dérogation, incitant les ouvriers et techniciens partisans de cette mesure à y réfléchir à deux fois. « Que devient l'employé d'un studio qui n'a plus de clientèle ? »¹⁶⁶² s'interroge Paul-Auguste Harlé dans *La Cinématographie Française*, tandis que *L'action cinématographique* promet que l'application des 40 heures provoquerait inévitablement un exil des producteurs et réalisateurs, incapables de faire face aux coûts occasionnés par une

¹⁶⁶⁰ Paul-Auguste Harlé, « Appliquer les 40 heures au travail de mise en scène ? Ce serait alors vraiment la Dictature de la Bêtise », *La Cinématographie Française*, n°935, 3 octobre 1936, p.5.

¹⁶⁶¹ « Sabotage », *L'action cinématographique*, n°9, 25 juillet 1936, p.7.

¹⁶⁶² Paul-Auguste Harlé, « La répartition des quarante heures dans la production », *La Cinématographie Française*, n°953, 5 février 1937 ; p.7.

telle mesure¹⁶⁶³. Au début de l'année 1937, le débat s'enflamme après que le SGTIF ait annoncé la mise en application de la loi à partir du 1^{er} février, en vertu d'un décret du 31 décembre 1935, rattachant les studios de cinéma à l'industrie du livre. La semaine de quarante heures (cinq journées de huit heures) ayant bénéficié d'un décret d'application, daté du 29 décembre 1936, pour l'industrie du livre, le SGTIF exige l'application immédiate de la loi, dans les studios¹⁶⁶⁴. Dès le 21 janvier 1937, Georges Lourau, président de la Chambre syndicale française de la production de films réclame l'arbitrage de la Présidence du Conseil sur cette question : « Nous nous permettons d'insister sur l'urgence de cette demande d'audience, en raison du désir très légitime de nos producteurs et de leur personnel, de ne pas se trouver régis, [...] par des dispositions qui, si elles peuvent donner satisfaction à l'industrie du livre, ne tiennent aucun compte des besoins propres de l'industrie de la production des films »¹⁶⁶⁵. Le 10 février 1937, c'est au tour d'Henri Chollat, président de la Chambre Syndicale des Industries techniques de la cinématographique, de réclamer au ministère du Travail, ainsi qu'à la Présidence du Conseil, que les studios ne soient pas assimilés à l'industrie du livre et que la semaine des 40 heures n'y soit appliquée, qu'après y avoir apporté les assouplissements nécessaires aux impératifs de la production¹⁶⁶⁶. N'obtenant pas satisfaction des pouvoirs publics, les syndicats patronaux entament des négociations avec le SGTIF et le Syndicat des Artisans du film, afin de discuter des modalités d'application de la mesure. La semaine sera-t-elle de cinq journées de huit heures ? ou bien de six journées de 6 heures 40 ? Les producteurs pourront-ils avoir recours à des équipes doubles, afin de permettre un roulement et de rallonger le temps de travail effectif ? Toutes ces questions sont longuement débattues au cours de l'année 1937, sans qu'un accord définitif ne soit véritablement trouvé.

Si, en théorie, la semaine de 40 heures est applicable dans les studios, dans les faits, chaque producteur et chaque directeur de studio s'arrange au cas par cas avec une loi qui semble rarement appliquée de manière stricte. La scripte Jeanne Witta, après avoir travaillé plusieurs mois à l'étranger, rentre en France au début de l'année 1938 pour le tournage de *Quai des brumes* de Marcel Carné et constate avec amertume que la semaine de 40 heures est loin d'être une réalité pour les techniciens de la production :

¹⁶⁶³ « Les 40 heures au cinéma », *L'action cinématographique*, n°14, 10 octobre 1936, p.14.

¹⁶⁶⁴ AN – F60 – 300 « cinéma – conventions collectives », courrier de Robert Jarville au Président du Conseil, daté du 24 décembre 1936.

¹⁶⁶⁵ AN, F60 – 300 – « cinéma – conventions collectives », courrier de la Chambre Syndicale Française de la Production de Film à la présidence du Conseil, daté du 21 janvier 1937.

¹⁶⁶⁶ AN, F60 – 300 – « cinéma – conventions collectives », courrier de la Chambre Syndicale des Industries Techniques de la Cinématographie à Yves Châtaigneau (en charge des questions cinématographiques à la Présidence du Conseil) daté du 10 février 1937 et au Ministre du travail, daté également du 10 février 1937.

Quai des Brumes était le premier film sur lequel je travaillais en France depuis la mise en place de la semaine de quarante heures. On allait enfin respirer et croire à un rythme plus ou moins normal ; à dix-neuf heures trente, les ouvriers couperaient l'électricité, et seuls les balayeurs occuperaient les studios le samedi. Nous-mêmes, les techniciens, allions découvrir les week-end. Hélas, les producteurs ne l'entendaient pas ainsi. Puisque les ouvriers se montraient fermement décidés à faire respecter les quarante heures en studio, il suffisait de prévoir une journée de travail en extérieurs. C'est ainsi que Schiffrin, directeur de production, nous proposa le rachat du samedi¹⁶⁶⁷.

Le tournage des extérieurs, qui permet une plus grande souplesse dans l'encadrement du temps de travail, est régulièrement utilisé comme « variable d'ajustement » pour les producteurs, comme l'indique Charles Chézeau dans *Le Travailleur du Film* :

Nous avons connu des quantités de travailleurs revenant au studio, après un travail en extérieur, avec des heures de récupération allant jusqu'à cent quatre vingt. Nous pensons qu'une telle pratique ne peut continuer. [...] Il faut envisager le cas de nos camarades techniciens. On a souvent parlé de récupération en fin de film !... Qu'est ce que cela veut dire ? dans l'esprit de la majorité de nos camarades, cela veut dire que si un techniciens a fait cinquante heures en supplément des heures normales, il devra à la fin de celui-ci, se reposer pendant ce temps, puisqu'il doit être encore rétribué pendant cette période. Camarades, pensez-vous pratiquement que cela soit possible ? Nous répondons non. Non, parce que si, immédiatement à la fin d'une production, un de nos camarades technicien a trouvé l'occasion de recommencer immédiatement une nouvelle production, il ne peut vraiment demander à celle-ci de reculer le commencement de son travail jusqu'au moment où il aura fini de récupérer ses cinquante heures¹⁶⁶⁸.

La question de la régulation du temps de travail est incontestablement le point de crispation le plus important des conventions collectives, le domaine dans lequel les fractures sont les plus importantes entre producteurs et salariés, mais également entre les différentes catégories de techniciens, certains réalisateurs, habitués à travailler assez tard dans la nuit, voyant d'un très mauvais œil l'application stricte de la journée de huit heures.

¹⁶⁶⁷ Jeanne Witta-Montrobert *La lanterne magique, Mémoires d'une script*, Paris, Calmann-Lévy, 1980, p.108.

¹⁶⁶⁸ Charles Chézeau, « Du travail en extérieur », *Le Travailleur du Film*, deuxième année, n°12, décembre 1937, p.2.

- **La difficile application des conventions collectives.**

La réduction et l'encadrement du temps de travail n'est cependant pas le seul point délicat et ce sont les conventions collectives dans leur ensemble qui peinent à être appliquées. Certes, quelques clauses, concernant l'hygiène et la sécurité notamment, ont été mises en œuvre sans difficulté. Les travailleurs des studios Francœur obtiennent par exemple l'installation de « 10 douches modernes avec cabines individuelles » ainsi qu'un réaménagement des locaux afin d'améliorer l'aération, le chauffage et l'éclairage¹⁶⁶⁹. Mais la mise en place d'un dépôt de garantie, l'élection des délégués du personnel ou la liberté syndicale sont des éléments parfois difficiles à mettre en pratique, en particulier dans les petits studios dans lesquels les travailleurs sont isolés.

La création du dépôt de garantie - qui oblige les producteurs à déposer sur un compte bloqué une semaine de salaire du technicien employé, avant la date d'exécution du contrat - a toujours été l'objet de nombreuses réticences de la part des producteurs. Dès le mois d'octobre 1935 - alors que cette mesure, réclamée par les syndicats d'ouvriers et de techniciens du film, n'était pas encore applicable - la Confédération Générale de la Production Française fait connaître, au président du Conseil, son opposition à une telle mesure qui « aurait pour conséquence des immobilisations onéreuses et priverait d'autant plus longtemps les producteurs de film des capitaux dont ils ont besoin que, pour en assurer l'exécution, tous les projets de réalisation de films devraient être soumis à la censure cinématographique qui contrôlerait les devis et pourrait en discuter les éléments »¹⁶⁷⁰. Malgré l'opposition des producteurs, le 3 août 1938, le Ministre du travail donne son approbation à l'extension de la convention collective du 15 novembre 1937 qui rend le dépôt des salaires obligatoire¹⁶⁷¹. Mais, tout comme dans le domaine du temps de travail, la loi semble être appliquée de manière aléatoire par les producteurs et, en décembre 1938, Fred d'Orgengiani (président du Syndicat Professionnel du Cinéma **Erreur ! Signet non défini.**) adresse une réclamation à la Chambre Syndicale Française de Production de Films :

Nous nous étonnons que de très nombreux producteurs, depuis cette date [21 mars 1938] ne se soient pas conformés aux prescriptions ministérielles. Actuellement, certaines productions sont arrêtées faute d'argent, d'autres sont

¹⁶⁶⁹ Edmond Labye, « Faison le point », rubrique « Dans les studios et les laboratoires », *Le Travailleur du Film*, deuxième année, nouvelle série n°6, 9 avril 1937, p.2.

¹⁶⁷⁰ AN F60 – 300 – « cinéma – conventions collectives », courrier de la Confédération Générale de la Production Française au président du conseil, daté du 21 octobre 1935.

¹⁶⁷¹ « Extension de la convention collective des Techniciens du film », *La Cinématographie Française*, n°1085, 19 août 1938, p.9.

en retard pour le paiement des techniciens qui s'y trouvent employés. Dans les deux cas, les obligations prévues par l'avenant à la convention collective n'ayant pas été respectées, des artistes et des techniciens se trouvent lésés. [...] Nous espérons que la haute autorité de la Chambre Syndicale Française de la Production de Films, saura imposer l'application de cet avenant aux producteurs qui, plus que jamais, semblent vouloir ignorer les lois françaises¹⁶⁷².

Au-delà des mesures concrètes concernant le temps de travail ou le dépôt de garantie, c'est la liberté syndicale elle-même qui est parfois menacée, en particulier dans les petits studios que René Houdet qualifie dans *Le Travailleur du Film* de « petits nids à dérogation »¹⁶⁷³. Si certains studios, disposant d'un personnel nombreux et fortement syndiqué, comme c'est le cas à Joinville ou à Billancourt, parviennent à faire appliquer à peu près correctement les nouvelles règles, l'arbitraire et la loi du producteur règnent encore dans les petites structures dans lesquelles les ouvriers et techniciens n'ont pas les moyens de se mobiliser. En février 1938, l'inspecteur du travail de la circonscription de Marseille, fait ainsi savoir au Ministre du travail que, si les studios de Marcel Pagnol sont bien adhérents à la Chambre Syndicale Française de la Production de Film, « aucune organisation ouvrière régulièrement constituée n'existe dans cette ville »¹⁶⁷⁴. L'extension de la convention collective du 15 novembre 1937 à l'ensemble du territoire n'étant validée que le 1^{er} avril 1938, aucun contrat collectif de travail ne protège les ouvriers et techniciens travaillant dans les studios du Prado avant cette date. Membre actif du SGTIF, René Houdet évoque longuement ces difficultés propres aux petits studios, dans lesquels la liberté syndicale est souvent mise à mal.

Pour les petits studios, la tâche est aussi grande [...] par les difficultés que rencontrent nos camarades pour maintenir les avantages acquis. Nous voudrions que les responsables des fortes sections pensent à la tâche ingrate d'un responsable syndical dans ces petits studios. Autour de lui peu de camarades, absence de noyau constituant l'armature ferme et résolue de la section syndicale ; il n'y a guère qu'une section de "volants", instabilité syndicale dans l'instabilité du travail, amoindrissement de ce fait du potentiel de résistance aux attaques et pourtant !... Ils résistent, ils tiennent malgré les pressions, malgré la sournoise démagogie du « bon patron ». Quel est l'ouvrier

¹⁶⁷² Fred d'Orengiani, « Pour la garantie de paiement des artistes et techniciens », *L'action cinématographique*, n°64, 10 décembre 1938, p.1.

¹⁶⁷³ René Houdet « Deux problèmes », *Le travailleur du Film*, deuxième année, n°13, avril 1938, p.1.

¹⁶⁷⁴ AN – F 22 – 1679 : Courrier de l'inspecteur divisionnaire du travail de la 10^{ème} circonscription de Marseille au Ministre du travail, daté du 11 février 1938.

qui n'ait entendu prononcer par ces patrons : « ici nous ne sommes pas un grand studio, nous travaillons en collaboration, les grands studios sont mieux équipés que nous et pour que nous trouvions des clients, il faut les contenter, faire de petites dérogations, et puis !... le producteur n'est pas riche, il ne peut embaucher que peu de personnel, etc... etc... Malgré toutes les embûches, nos camarades tiennent¹⁶⁷⁵.

Les pressions ne s'exercent pas uniquement dans les petits studios et les licenciements pour activité syndicale restent un phénomène courant dans tous les établissements. Suite à la grève du 20 novembre 1938, dans l'ensemble des studios, de nombreux licenciements sont constatés. La CGT, qui décide de venir en aide aux ouvriers et techniciens mis en chômage, demande aux différents syndicats de signaler à leur fédération le nombre de personnes « victimes de la répression patronale consécutive à la grève du 30 novembre »¹⁶⁷⁶. Deux jours plus tard, René Houdet du SGTIF envoie une réponse à François Cébron, président de la FNS :

Cher Camarade,

Nous t'informons des suites du mouvement du 30 novembre 1938.

A la reprise du travail le 1^{er} décembre 1938, 115 camarades licenciés. Depuis, 25 réintégrés, 49 réembauchés avec pertes d'avantages et diminution de salaire, 41 toujours licenciés.

Tu connais les difficultés d'un syndicat pour assurer la solidarité, nous ferons tous nos efforts en ce sens, mais nous pensons que la Fédération peut peut-être plus, notre organisation étant la seule touchée dans la région parisienne.

Reçois, cher Camarade, notre fraternel salut.

Pour le SGTIF, Le secrétaire, René Houdet.

Une note interne à la présidence du conseil, datée du 4 janvier 1937, confirme ces pratiques et indique que « des directeurs de studios licencient leur personnel avant le 25 décembre pour engager après le 1^{er} janvier un personnel nouveau non syndiqué »¹⁶⁷⁷. Henri Alekan indique quant à lui que ses prises de positions syndicales lui valurent parfois quelques périodes de chômage prolongé :

Défendre une profession n'allait pas sans encourir les foudres des producteurs.

J'en fis plusieurs fois l'expérience au cours de ma carrière. Ma position de syndicaliste actif et de militant pacifiste, me valut plusieurs fois d'être écarté de

¹⁶⁷⁵ René Houdet "Deux problèmes", *Le travailleur du film*, avril 1938, p.1.

¹⁶⁷⁶ Archives départementales de Seine Saint-Denis, fonds de la FNS, 65 J 299, note de L. Chaigne, secrétaire général adjoint de la FNS adressée à l'ensemble des organisations fédérées, datée du 19 décembre 1938.

¹⁶⁷⁷ AN – F60 – 300 – dossier « Grèves, conflits, litiges », note du secrétariat général de la présidence du Conseil, non signée, adressée à Jules Moch, datée du 4 janvier 1937.

*la production de films importants. Je payais, par le chômage, ma volonté de défendre, quelles qu'en soient les conséquences, un certain idéal de justice sociale, de paix, de civisme, de liberté*¹⁶⁷⁸.

Les attaques contre les grévistes ne viennent d'ailleurs pas toujours du patronat. En janvier 1938, *l'action cinématographique* - relais efficace du Syndicat Professionnel du Cinéma **Erreur ! Signet non défini.** - publie les conseils d'un avocat, à l'adresse des directeurs d'entreprise, sur la conduite à tenir en cas de faits de grève. Maître Gaston Gros n'hésite pas à conseiller aux patrons de tenter par tous les moyens de faire pression sur les grévistes, afin de « les contraindre à faire acte de violence légère ». Il conseille ensuite de relever les noms et qualités des meneurs, puis d'appeler la force publique et éventuellement de « poursuivre en automobile les délégués qui videront les lieux en clamant après leur arrestation (art. 41 du code d'instruction criminelle) »¹⁶⁷⁹ ! Le journal se propose de donner dans un prochain numéro des conseils concernant la répression des grévistes...

• Une production brillante et abondante qui ne parvient pas à enrayer le chômage et la précarité des travailleurs du film.

L'analyse des conflits sociaux et des tensions autour de l'application des conventions collectives pourrait laisser penser que les studios français ne sont plus qu'un vaste champ de bataille, sur lequel l'enthousiasme de la création aurait cédé la place à l'invective et aux récriminations perpétuelles. Il n'en est rien. Les années 1936 à 1939 sont, bien au contraire, exceptionnellement riches en films de grande qualité. De cette période particulièrement féconde, la critique – et l'histoire du cinéma – retiennent en particulier les films phares du Front populaire : *Le crime de Monsieur Lange* (1935), *La belle équipe* (1936) et *La vie est à nous* (1936), mais également des grandes productions historiques comme *Les perles de la couronne* (1937), *La grande illusion* (1937) ou *La Marseillaise* (1937) et bien évidemment les chefs d'œuvre du réalisme poétique que sont *Quai des brumes* (1938), *La bête humaine* (1938) ou *Le jour se lève* (1939). Les techniciens et ouvriers des studios français de ces années 1936-1939 sont associés aux grandes réalisations de Trauner pour *Hôtel du Nord* (1938) ou *Le jour se lève* (1939) ou de Jacques Krauss pour *Pépé le Moko* (1936). La presse s'enthousiasme pour les prouesses techniques de ces architectes-décorateurs et de leurs

¹⁶⁷⁸ Henri Alekan, *Le vécu et l'imaginaire Op.Cit.*, p.22.

¹⁶⁷⁹ « Conduite à tenir en cas de délits commis par les grévistes », *L'action cinématographique*, n°44, 25 janvier 1938, p.10.

équipes, qui font la fierté du cinéma français. L'amélioration de la qualité technique des films ne concerne pas seulement une poignée de réalisations à gros budget, de très nombreuses comédies de bonne facture, emmenées par des vedettes de plus en plus populaires comme Danielle Darrieux (*Club de femmes, Battements de cœurs*) ou Fernandel (*Les cinq sous de Lavarède, Fric-Frac*) attirent dans les salles un public nombreux, tout comme la production marseillaise de Marcel Pagnol : *Regain* (1937), *Le Spountz* (1937) et surtout *La femme du boulanger* (1938). Les prix internationaux accordés à certains films et vedettes françaises achèvent de rassurer les commentateurs de la bonne santé du cinéma français. « 1938, une année exceptionnelle pour le film français ! » titre Lucie Derain dans *La Cinématographie Française* avant de constater que « le cinéma français n'a rien perdu de son élan. [... La vitalité de nos artistes, de nos réalisateurs, de nos techniciens est absolue. L'outillage est au point, la belle machine sonore et lumineuse peut maintenant marcher à plein rendement et étonner le monde... »¹⁶⁸⁰.

Pourtant, si la qualité est au rendez-vous, la production n'a pas retrouvé son niveau d'avant la crise en ce qui concerne le nombre de films tournés. Entre 1936 et 1939, la France produit à peine plus 100 longs-métrages par an contre 157 en 1932. Avec 122 films produits, l'année 1938 fait effectivement figure d'année exceptionnelle. La généralisation du double programme dans les salles, porte par ailleurs un coup dur à la production des courts-métrages et la situation des ouvriers et techniciens du film s'en ressent inévitablement. L'éparpillement de la production continue de s'accroître, aussi bien du côté des producteurs que des lieux de tournage. Les petits studios de Neuilly, François 1^{er} et Photosonor confirment leur poids croissant dans la production nationale avec respectivement 13, 13 et 10 longs-métrages tournés en 1937 et la fin de la décennie marque même un regain d'activité pour des studios encore plus modestes comme les studios de la place Clichy (8 longs-métrages en 1937), les studios de Montsouris (3, 9 et 4 longs-métrages en 1937, 1938 et 1939), les studios de la Seine (ex-Jacques Haïk avec 7, 6 et 5 longs-métrages entre 1937, 1938 et 1939) et même les anciens studios de Gaston Roudès portes des Ternes qui, après quatre années de fermeture, redémarrent en 1936, exploités par la société Radio-Cinéma, et accueillent 7 longs-métrages en 1937 et 5 en 1938. La situation des grands studios paraît plus précaire avec seulement à peine une douzaine de films par an chez Gaumont entre 1937 et 1939 ou une quinzaine à Billancourt (contre une vingtaine dans les années 1932 à 1935). Les studios Paramount, après avoir fermé totalement leurs portes en 1937 retrouvent un certain niveau d'activité en 1938 avec 17

¹⁶⁸⁰ Lucie Derain, « 1938, une année exceptionnelle pour le film français ! », *La Cinématographie Française*, n°1052, 30 décembre 1938, p.111.

films tournés, avant de retomber à 9 l'année suivante. Mais ce sont surtout les studios Pathé de Joinville qui marquent des signes tangibles d'essoufflement avec seulement 15 longs-métrages tournés en 1937, 10 en 1938 et 13 en 1939 alors qu'environ 22 à 25 longs-métrages sortaient chaque année de ces studios entre 1933 et 1936. Le 1er septembre 1937, les studios Pathé de Joinville ferment leurs portes, suivis, le 15 septembre, par ceux de la rue Francœur et l'ensemble du personnel est licencié sans qu'aucune date précise de reprise ne soit annoncée. Un comité de défense du personnel licencié est aussitôt créé qui tient un meeting devant la mairie de Joinville afin de sensibiliser la population locale au problème et au risque de fermeture définitive des studios. Une véritable bataille d'affichage public s'engage alors dans les rues de Joinville-le-Pont entre le SGTIF et la direction des studios Pathé, le premier accusant la direction de pratiquer un *lock out* afin de réembaucher du personnel non syndiqué à moindre coût, cette dernière démentant catégoriquement et invoquant des raisons « économiques normales », précisant qu'elle n'avait trouvé aucun « client susceptible de leur verser comptant 50% des contrats »¹⁶⁸¹. Les studios rouvrent finalement leurs portes le 15 octobre pour le tournage de *Mollenard* de Robert Siodmak et une partie du personnel est réembauchée. D'après le SGTIF ces embauches se font « sans tenir compte de l'ancienneté », certains travailleurs étant par ailleurs rétrogradés à des postes inférieurs¹⁶⁸². Ces licenciements sont confirmés par les fiches du personnel Pathé, qui laissent apparaître une période de chômage, allant de la mi-août à la mi-octobre dans la plupart des cas, pour tous les machinistes, peintres et électriciens¹⁶⁸³. Chez Gaumont c'est la création de la SNEG (Société Nouvelle des Etablissements Gaumont) durant l'été 1938 qui provoque une vague de licenciements, notamment dans les services généraux et l'administration¹⁶⁸⁴. Le chef du cabinet de la Présidence du Conseil demande au Ministre des finances (qui contrôle la BNC) de faire son possible pour éviter tout débordement, les salariés craignant notamment que l'application de la convention collective ne soit remise en cause par la nouvelle direction. Il lui demande entre autres, de « recommander à cette société d'éviter tout conflit avec ses ouvriers et employés à ce sujet, et de reprendre, dans le cas où elle procéderait à des compressions de personnes, le personnel congédié antérieurement de préférence à tout autre »¹⁶⁸⁵. Le 31

¹⁶⁸¹ AN – F60 – 301, « Le Lock out de Pathé-Cinéma », note du SGTIF, affichée dans les rues de Joinville-le-Pont datée du 16 octobre 1937, « face au lock-out, soyons solidaires » et Robert Jarville, « Rassemblement », *Le Travailleur du Film*, deuxième années, n°10, 7 septembre 1937, pp. 1 & 3 et Rubrique « Sur les murs et dans la rue », *L'action cinématographique*, n°36, 25 septembre 1937, p.6 et n°37, 10 octobre 1937, p.6.

¹⁶⁸² AN – F60 – 301, « Le Lock out de Pathé-Cinéma », OC

¹⁶⁸³ Archives de la fondation JSP, fiches du personnel.

¹⁶⁸⁴ Sur la création de la SNEG, voir : Jacques Choukroun, *Op.Cit.*, p.300.

¹⁶⁸⁵ AN F60 301, note du chef de Cabinet de la présidence du Conseil au Ministre des finances, datée du 20 août 1938.

août, une note interne à la présidence du conseil précise que « désormais, presque tout le personnel de la distribution a reçu le préavis » et que les salariés des autres services attendent avec angoisse le leur. La note précise qu'« une grande agitation règne » dans la nouvelle société¹⁶⁸⁶. En dépit des améliorations théoriquement apportées par les conventions collectives, la situation des travailleurs des studios français est loin d'être avantageuse en cette fin de décennie. La semaine de 40 heures n'a pas véritablement permis d'enrayer le chômage chronique des techniciens et ouvriers du film et les hausses de salaires compensent à peine la baisse de la production qui occasionne des périodes de chômage de plus en plus fréquentes.

Si l'histoire du cinéma retient surtout de cette période 1935-1939 une liste impressionnante de films entrés dans la mémoire collective comme autant de symbole de cette France de l'entre-deux-guerres, dont les vedettes se nomment Jean Gabin, Danielle Darrieux, Michèle Morgan ou Harry Baur, elle représente, pour l'histoire des studios, une période moins brillante mais tout aussi féconde. En quelques années, quelques mois même, la masse silencieuse des ouvriers du film sort de l'ombre et parvient à faire entendre sa voix, à imposer un nouveau rapport de force dans l'ensemble des studios français. Dépendant jusque-là du bon vouloir des directeurs de studios et subissant les rythmes de travail imposés par des producteurs inorganisés ou des réalisateurs fantasques, les ouvriers des studios commencent à se rassembler, bien décidés à prendre une part active dans la réorganisation des structures de production qui s'impose. Dans un contexte de forte poussée syndicale dans toutes les catégories professionnelles de la production cinématographique, le SGTIF - premier syndicat ouvrier, né tardivement - joue un rôle considérable, dans la mesure où il impose une nouvelle façon de concevoir l'espace des revendications, en passant d'une logique d'entreprise, à une logique de classes. A travers les grèves d'occupation de juin 1936 et la signature de la convention collective des ouvriers des usines et laboratoires, il ne s'agit pas d'établir un rapport de force entre les salariés et la direction de tel ou tel studio, mais bien de signifier aux organisations patronales de l'industrie cinématographique dans leur ensemble, qu'une classe ouvrière existe dans cette industrie, comme dans la métallurgie ou l'automobile, et que ses membres, malgré leur

¹⁶⁸⁶ AN F60 301, note de la présidence du Conseil, datée du 31 août 1938.

dispersion géographique et le caractère intermittent de leur activité, partagent les mêmes difficultés et formulent les mêmes revendications. Tandis que les premiers groupements de techniciens se développent sur la base de revendications purement corporatives, teintées souvent de xénophobie, le SGTIF vient briser dans l'œuf cette logique corporative pour imposer une logique syndicale de masses, centrée sur un affrontement patronat / salariat. Les premiers succès du SGTIF - qui parvient à arracher à la Chambre Syndicale des Industries Techniques, en ,moins de deux semaines un contrat collectif qui régleme pour la première fois les conditions de travail et de rémunération des travailleurs du film - jette le trouble dans les rangs des techniciens. Doivent-ils rejoindre le « syndicat-Jarville » et faire front commun avec les peintres et les machinistes ? Doivent-il persévérer dans la voie ouverte par André Berthomieu au sein de la FNSAFF, malgré l'absence de résultats obtenus jusque-là ? Chacun semble hésiter et faire son choix en fonction de ses affinités politiques et de son réseau d'amitiés professionnelles. Contrairement aux ouvriers des studios, les techniciens ne forment pas un groupe homogène, ni socialement, ni en ce qui concerne leur place dans la chaîne de production du film. Si certains techniciens, comme les régisseurs, les accessoiristes, les habilleuses, etc., peuvent se retrouver aisément dans les revendications ouvrières et les discours de Charles Chézeau ou René Houdet, « l'aristocratie des studios », les réalisateurs, chef opérateurs, directeurs de production notamment, se trouve un peu désappointés par ce nouveau mode de revendication et peine à trouver sa place dans le dispositif proposé. Au terme de longs mois, faits de négociations, d'espairs déçus et de tensions fortes entre travailleurs des studios, les techniciens de la production parviennent à signer leur propre convention collective qui se singularise de celle des ouvriers par son caractère peu contraignant pour l'employeur, notamment en ce qui concerne la réglementation du temps de travail. Cette ébullition sociale et syndicale qui caractérise l'histoire des studios français durant cette deuxième moitié des années 1930, ne permet pas véritablement de réduire les inégalités économiques, ni d'apaiser les tensions liées à la précarité et au chômage chronique. Elle offre néanmoins à l'ensemble des travailleurs du film, du plus obscur des machinistes au plus illustre des réalisateurs, un cadre législatif pour faire valoir leurs droits et une reconnaissance de leur rôle dans le processus de création de l'œuvre cinématographique.

Conclusion troisième partie

Après une première moitié de décennie marquée par les bouleversements du passage au parlant et le développement d'une production intensive, au sein de structures fortement concentrées, les années 1934-1939 signent l'échec définitif du modèle hollywoodien pour les studios français. Frappés par la crise économique et la reprise des importations de films étrangers (dont la diffusion est grandement facilitée par la généralisation du doublage), les grands studios français voient leur système de fonctionnement fortement ébranlé. Les faillites en cascade des principaux piliers de la production (Pathé-Cinéma, GFFA, Etablissements Jacques Haïk, Etablissements Braunberger-Richebé) et l'arrêt de la production française de la société Paramount, modifient en profondeur le paysage français de la production, l'organisation des studios et la vie de leurs salariés. Caractérisées par un chômage en hausse, des salaires en baisse et la généralisation des contrats de courte durée, les années charnière 1934-1936 sont vécues par beaucoup comme un moment de trouble et d'instabilité. Jusque là attachés à un studio, à une maison, les techniciens et même les ouvriers du film sont contraints à une mobilité permanente, qui les conduit de studio en studio au gré des opportunités. Les studios sont eux-mêmes loués par une kyrielle de petits producteurs, souvent néophytes, pour des temps parfois très brefs, ce qui provoque un fort turn-over des équipes. Ces bouleversements qui touchent aussi bien l'organisation des studios que le quotidien des travailleurs et leurs modes de sociabilité, remettent en cause le modèle du studio intégré, inspiré du *studio system* hollywoodien, dont Pathé ou Gaumont étaient, en France, les principaux représentants.

Cette remise en cause du modèle hollywoodien incite donc les professionnels à repenser l'organisation des studios français. Ce questionnement sur l'avenir des structures de production françaises, cette quête d'identité, se nourrit en grande partie de l'observation des modèles européens voisins. Doit-on se tourner vers les pouvoirs publics et réclamer un encadrement étatique des structures de production sur le modèle allemand ou italien, quitte à perdre un peu d'autonomie artistique ? Doit-on s'appuyer sur des capitaux privés et espérer qu'un groupe d'industriels ambitieux recrée un pôle cinématographique à Joinville-Saint-Maurice sur les ruines des empires Pathé et Gaumont ? Doit-on repartir de zéro en construisant une cité du cinéma moderne et centralisée (à l'image de Cinecittà ou des studios de la London Film à Denham) ? Ou au contraire favoriser le modèle artisanal de la petite entreprise, incarné, avec plus ou moins de succès, par des hommes comme Emile Couzinet à Royan, Marcel Pagnol à Marseille ou Marcel Chavet à Neuilly-sur-Seine ?

Contrairement à ses voisins européens, la France ne parvient pas véritablement à choisir un modèle de développement pour redynamiser son système de production et semble rester au milieu du gué. Malgré les nombreuses sollicitations dont il est l'objet, l'Etat s'engage à minima et presque malgré lui en venant au secours de la GFFA et aucune politique globale de relance de la production et de modernisation des studios français n'est entreprise durant ces années de crise.

Paradoxalement, l'incapacité des pouvoirs publics et des dirigeants de l'industrie cinématographique à s'organiser pour proposer une alternative au modèle du studio intégré, permet aux travailleurs de s'engouffrer dans la brèche et d'imposer leur propre modèle de fonctionnement. Dispersés géographiquement, sans véritable interlocuteur privilégié au sein de l'appareil d'Etat, les studios français cherchent finalement leur cohésion à travers l'union de leurs travailleurs. Les ouvriers des studios, puis les techniciens, tentent de compenser l'hétérogénéité de leurs situations et leur éparpillement géographique, en s'organisant collectivement dans le cadre de syndicats de plus en plus puissants et structurés. En occupant les studios et en négociant avec un patronat divisé les premières conventions collectives de l'industrie cinématographique, les ouvriers des studios, bientôt suivis par les techniciens, tentent d'imposer leur propre mode de régulation et accèdent au rang d'interlocuteur incontournable, dans toutes les discussions concernant l'organisation et l'avenir de la production cinématographique française. Loin de solutionner tous les problèmes, notamment celui récurrent du chômage, les luttes sociales qui animent les studios français durant toute la deuxième moitié de la décennie, ont cependant permis aux ouvriers et techniciens de sortir de l'anonymat et de voir leur travail enfin reconnu.

Conclusion Générale

Joinville a brûlé en 1940, alors qu'une équipe tournait Hitler m'a dit sur l'un des plateaux. Le studio après l'incendie n'était plus qu'un amas de ferrailles d'où surgissaient quelques machines rouillées. Les Allemands occupèrent les locaux. Il ne restait plus qu'un seul plateau, en très mauvais état. C'est dans ces conditions que Daquin entreprit le tournage de Nous les gosses. Le film nécessitait un important décor de rues. Nous avions un mois devant nous, et la tâche paraissait impossible. Il y avait là mon assistant, Max Douy, le chef menuisier Strasser, Nègre – le chef du service peinture – et Mimile, responsable machiniste. Que faire ? « On ne vas pas se décourager » dit Mimile. C'était une remarque utile mais qui ne faisait pas beaucoup avancer la question. N'empêche, un mois après, le décor était en place, et Daquin tournait. [...] Les ouvriers de Pathé travaillèrent avec un enthousiasme indescriptible, sans aucun moyen. Le plateau provisoire que nous avons monté à l'époque fonctionne toujours¹⁶⁸⁷.

Ce souvenir de Lucien Aguetand, résume mieux que tout, ce qui fait la spécificité et la richesse des studios français des années 1930 : le goût du défi et l'enthousiasme de leurs équipes. Certes, le cinéma français n'a pas su se doter de studios aussi vastes et modernes que ceux de Londres, Rome ou Berlin, il n'a pas non plus bénéficié d'une intervention décisive de l'Etat pour aider la production. Mais grâce à quelques grandes sociétés au début de la décennie, puis avec le soutien de petits producteurs indépendants, les équipes de Billancourt, Joinville-le-Pont ou Epinay-sur-Seine ont malgré tout réussi à réaliser des films comme *A nous la Liberté !*, *La kermesse héroïque*, ou *La Grande illusion*, dont le succès international ne s'est jamais démenti et qui figurent, parmi tant d'autres, en bonne place dans le patrimoine culturel français. Les studios français entre 1929 et 1939 ont, bien sûr, connu des transformations, des périodes fastes et des revers parfois rudes. Mais au-delà de ces fluctuations, au-delà de l'hétérogénéité de leurs installations et de leur éparpillement, ce qui semble faire leur unité et leur spécificité c'est avant tout l'enthousiasme, l'inventivité et l'esprit d'équipe de leurs ouvriers et techniciens. « Il m'est possible de faire un film passable sans grande vedette, écrit René Clair, mais je ne crois pas pouvoir le faire si, par exemple, un bon accessoiriste et une bonne équipe de machinistes et d'électriciens me font

¹⁶⁸⁷ Lucien Aguetand interrogé par Jean-Francis Held, « Faut-il brûler Joinville-les-Studios ? », Libération, 29 février 1960, p.1.

défaut ». Et le réalisateur de *Sous les toits de Paris* poursuit ainsi son éloge des ouvriers et techniciens des studios :

Presque tous les travailleurs qui nous entourent dans les studios, sont animés d'une sorte d'esprit sportif étonnant. S'ils travaillaient seulement d'une manière passive et pour gagner leur salaire, nous n'arriverions à rien de bon. Mais presque tous apportent à la collaboration commune une initiative, un désir de bien faire, un sens des responsabilités qui font mon admiration. Presque tous mériteraient d'être nommés parmi ceux à qui le film doit d'exister... Mais cela n'est malheureusement pas possible. Le public ne s'intéresse qu'à ce qu'il voit, ne retient que les noms des acteurs. C'est compréhensible, sans doute, mais c'est bien injuste¹⁶⁸⁸.

Le studio de cinéma, considéré comme un « outil de production » et classé dans la catégorie des « industries techniques » de la cinématographie, non seulement n'est pas réductible à un dispositif matériel, mais il semble même pouvoir lui survivre. Dans l'exemple pré-cité, lorsqu'au printemps 1941, Lucien Aguettand se trouve devant les décombres des studios de Joinville (six des sept plateaux existants sont partis en fumée en février 1940), avec pour tâche d'y construire un grand décor de rue, la seule ressource dont il dispose ce sont les hommes de bonne volonté qui l'entourent. Certes les bâtiments sont en ruine, la matière première manque pour construire les décors, le matériel d'éclairage et de prise de vues fait défaut, mais d'une certaine manière, à travers les ouvriers et techniciens présents, les studios de Joinville existent toujours. Cette capacité des équipes de production à s'affranchir des contingences matérielles, prendra toute sa dimension durant les années noires de l'occupation qui, en dépit des restrictions et du nombre réduit de plateaux disponibles, représentent des années d'une richesse rare quant à la qualité des œuvres réalisées. Etudier l'évolution des studios, de leurs bâtiments, de leurs équipements, sans s'intéresser à l'impact de ces évolutions sur les hommes qui y travaillent et les animent, n'aurait – en particulier dans le cas français - aucun sens. A travers la description et l'analyse des studios et de leur fonctionnement, c'est ce lien étroit entre les hommes et leur outil de travail que cette recherche a tenté de mettre en évidence, en identifiant trois temps forts, trois périodes qui marquent un rapport différent des ouvriers et techniciens du film au studio.

¹⁶⁸⁸ Nino Frank, « Quelques pas dans un jardin avec René Clair », *Pour Vous*, n°77, 8 mai 1930, p.7.

• **1929-1939 : l'évolution en trois temps des studios français.**

La première période, courte mais intense, est celle de la transition du muet au parlant, durant laquelle, les impératifs techniques dominent largement l'organisation et le fonctionnement des studios. Durant ces deux années charnières de 1929 et 1930, le studio est essentiellement envisagé sous l'angle des infrastructures et des équipements techniques, réduisant la plupart des professionnels à l'expectative et à l'observation attentive d'un bouleversement technologique sans précédent. Sous l'impulsion de compagnies nouvellement constituées ou restructurées, le parc des studios français connaît, en l'espace de deux ans, un développement et une modernisation inédits. Le nombre et la superficie totale des plateaux ont pratiquement doublé, passant de 24 à 40 plateaux ; mais ce sont surtout les équipements qui ont été profondément renouvelés : mise au noir et insonorisation de l'ensemble des plateaux, installation d'équipements d'enregistrement sonore, amélioration des techniques de prise de vues (éclairages, caméras, travelling, etc.). A l'issue de ce vaste chantier, quatre pôles de production se dégagent nettement : un à l'ouest avec les studios de Billancourt, un deuxième au nord avec les studios Tobis et Eclair d'Epinay-sur-Seine, un troisième au nord de Paris avec les studios Francœur et des Buttes Chaumont et enfin, de loin le plus important au début de la décennie, le pôle Joinville-Saint-Maurice avec les studios Pathé et Paramount. Ce mouvement de concentration et de restructuration du parc des studios français, est guidé par des impératifs techniques et par un modèle exogène d'organisation de la production : le *studio system* hollywoodien. Mis à part l'ingénieur du son, nouvelle figure des plateaux de cinéma, la majorité des techniciens vivent cette période comme un moment de déstabilisation. Dépossédés de leurs habitudes de travail et submergés par une technique nouvelle qu'ils ne dominent pas encore, les opérateurs, les décorateurs, les réalisateurs et même les acteurs, paraissent relégués au rang d'exécutants, la technique ayant momentanément pris le pouvoir sur les plateaux. La presse visite ces nouveaux temples du 7^{ème} Art et s'émerveille bien plus devant l'installation des appareils d'enregistrement sonore ou les nouvelles caméras blimpées que devant la mise en scène virtuose de tel réalisateur ou la qualité de la photographie de tel chef opérateur.

La deuxième période - parfois qualifiée d'âge d'or – s'étend sur les années 1931, 1932 et 1933. Durant cette courte période marquée par une activité intensive, les travailleurs du film semblent être en symbiose avec leurs studios et tirent le meilleur parti possible de ce nouvel outil de travail. Ces années, durant lesquelles les effectifs et la production sont en constante augmentation, sont déterminantes dans l'histoire des studios français. Elles

permettent à plusieurs centaines de travailleurs, ouvriers et techniciens souvent jeunes et sans qualification, de se former. Accueillant des équipes nombreuses durant toute l'année, les studios se transforment en espaces d'apprentissage, d'expérimentations et d'innovations techniques. Au contact des aînés et grâce au talent de techniciens étrangers (ingénieurs du son américains, chefs opérateurs allemands ou peintres russes), une nouvelle génération de professionnels de la production voit le jour. Passionnées, inventives et travailleuses, ces équipes d'ouvriers et de techniciens font souvent l'admiration des réalisateurs et des acteurs et constituent progressivement l'atout majeur des studios français. Cette période intense, durant laquelle l'émulation l'emporte sur la concurrence, est également celle qui cimente les liens professionnels et d'amitié entre techniciens et ouvriers des studios. La multiplication des événements festifs, la relative stabilité des équipes et leur fort ancrage local permettent de donner à ce groupe disparate que sont les « travailleurs des studios », une certaine cohésion. Soudés dans un même élan, tendus vers un même but – la réalisation d'un film – les techniciens et surtout les ouvriers des studios, supportent tant bien que mal des conditions de travail difficiles, des salaires souvent bas et surtout un statut précaire et non protégé.

La troisième et dernière période, la plus longue puisqu'elle court de l'année 1934 jusqu'à l'entrée en guerre de la France en septembre 1939 est marquée par la crise de la production et la décomposition progressive du système des studios mis en place au début de la décennie. Cette période ne constitue pas à proprement parler un temps fort ou une transformation brusque et marquante dans l'histoire des studios. Il s'agit plutôt d'une lente mutation, d'une période d'interrogations et de flottements qui permet progressivement aux ouvriers et techniciens du film de prendre leur destin en main et de s'affirmer comme l'atout majeur et le véritable élément de continuité des studios français. La faillite des quatre sociétés françaises qui avaient tenté – avec des ambitions et des moyens divers – de faire tendre l'industrie cinématographique française vers le modèle hollywoodien, en faisant de leurs studios la clé de voûte d'une organisation concentrée verticalement, laisse les professionnels français dans un certain désarroi. Glissant progressivement du modèle du « studio intégré » vers celui du « studio prestataire », les grandes infrastructures de Joinville, Billancourt ou Epinay perdent peu à peu de leur efficacité et de leur centralité dans le réseau des studios français. N'ayant plus d'équipes permanentes pour entretenir et améliorer leurs équipements, les grands studios perdent progressivement leur suprématie, tandis qu'une série de petits studios, modestes mais correctement équipés, profitent de l'éparpillement des structures de production pour se faire une place dans le paysage des

industries techniques du cinéma. Cette dichotomie croissante entre les infrastructures de production d'une part et les moyens financiers d'autre part, donne paradoxalement aux ouvriers et techniciens de la production une place grandissante dans le dispositif. Jusque-là soumis à la loi de producteurs tout puissants, également détenteurs des infrastructures de production, les travailleurs des studios, désormais livrés à eux-mêmes, s'organisent. A défaut de pouvoir rassembler les plateaux et les moyens de production, ils constituent leur propre unité, par le biais de l'action syndicale et deviennent, progressivement, une des composantes essentielles de la branche production de l'industrie cinématographique française. Ce désir de peser dans l'organisation de la production cinématographique - de ne plus être cantonnés à des rôles d'exécutants anonymes - est incarné de manière extrême par la mise en place de coopératives de production, qui permettent à chaque machiniste, chaque habilleuse ou décorateur de contribuer, selon ses moyens, à la production du film auquel il participe en tant que technicien. Ces expériences, limitées à quelques rares cas - dont *La Marseillaise* de Jean Renoir est l'exemple le plus célèbre - sont néanmoins révélatrices de cette aspiration des travailleurs à jouer un rôle dans tous les domaines qui définissent le studio, dont ils incarnent, au-delà des vicissitudes de la production, l'élément de stabilité et de continuité.

• Peut-on invoquer un modèle français en ce qui concerne les studios des années 1930 ?

Le principal élément qui rend toute catégorisation ou modélisation délicate, réside dans la nature même des infrastructures. Les studios français ne constituent pas un tout homogène, mais plutôt une nébuleuse. Un réseau de petites et grandes structures qui communiquent, se concurrencent et se complètent. Certaines se créent, d'autres disparaissent. Certains studios extrêmement actifs tombent en sommeil pendant une période avant de renaître quelques mois ou quelques années plus tard, sous une autre forme, avec une dynamique différente. Le cas extrême est celui des studios de Saint-Maurice, pratiquement inexistant en 1929, qui deviennent, sous l'impulsion de la société Paramount, le premier centre de production en France en 1931 et 1932 avant de fonctionner en sous-régime pendant quelques années et de fermer totalement leurs portes en 1937, puis de rouvrir modestement en 1938-1939. Mais c'est également le cas des studios de Jacques Haïk à Courbevoie ou des studios de Gaston Roudès à Neuilly. Sur cette base, composée de multiples unités autonomes et souvent fragiles, il est difficile d'établir un schéma de développement uniforme. Une fois les principaux aménagements pour le film parlant réalisés, on ne peut pas véritablement discerner de rupture marquante ou de

renouveau fondamental des structures de production entre 1931 et 1939. Chaque composante des studios possède sa propre chronologie, ses propres temps forts. On peut par exemple considérer le mois de juin 1936 comme un point de bascule - les grèves d'occupation et la signature des premières conventions collectives marquant une étape décisive dans la prise de conscience des travailleurs des studios de leur unité et de leur pouvoir - mais si l'on considère les structures de production, les bâtiments, les équipements et la façon de les utiliser, cette date ne signifie rien. Sur ce plan, le moment charnière de la décennie se situe en 1930-1931. Du point de vue du nombre de films tournés - donc de l'activité globale des studios - la césure se situe plutôt en 1934. Avant cette date la production nationale avoisine les 150 longs-métrages par an, à partir de 1935 elle chute autour de 115, tandis que la production de courts-métrages ne cesse de diminuer. Cette évolution de la production a bien évidemment un impact direct sur la répartition des tournages et l'équilibre entre petits et grands studios. Dans cette mosaïque d'infrastructures et de situations, les évolutions ne se font pas de manière radicale, instantanée et concomitante, mais par petites touches, à des rythmes divers. Les studios français ne suivent pas un modèle de développement linéaire et homogène, mais évoluent au gré des difficultés économiques, des prises de consciences sociales ou des dynamiques personnelles de quelques entrepreneurs.

S'il fallait véritablement définir un modèle français en matière d'organisation des studios dans les années trente, ce serait une définition en creux. Les studios français se définissent avant tout par leur résistance à tout modèle de développement. Résistance au modèle hollywoodien d'abord, mais également aux modèles italien et allemand qui placent l'Etat au cœur du dispositif. « Liberté, enthousiasme et débrouillardise » pourrait être la devise gravée aux frontons des studios français.

Dès la fin des années 1920 - et tout particulièrement au moment du passage au parlant - Hollywood devient la référence absolue en matière d'organisation des studios. La presse, les dirigeants de l'industrie cinématographique, les producteurs comme les vedettes, tout le monde se réfère - de manière plus ou moins précise ou fantasmée - à cette « Mecque du Cinéma ». Le studio system hollywoodien semble être le but à atteindre, le mètre-étalon de tous les professionnels français du 7^{ème} Art. Pourtant, les « usines à rêves » restent du domaine du rêve en France. Même durant les fastueuses années 1930-1933, y compris chez Gaumont ou Pathé, le modèle hollywoodien est resté une référence théorique et n'a jamais été véritablement appliqué, ou de manière tellement marginale qu'il en a perdu toute sa substance. Mais si l'échec d'un modèle importé d'outre-atlantique n'est pas si surprenant

que cela dans ces « vieilles maisons françaises », il est beaucoup plus étonnant de constater que même la puissante Paramount a, d'une certaine manière, échoué à exporter son modèle sur les bords de Marne. Robert Kane, avec ses collaborateurs américains et les millions dont il disposait, n'est pas véritablement parvenu à faire de Saint-Maurice un Hollywood français. La recette américaine - des productions standardisées, réalisées par des collaborateurs anonymes qui se croisent sans se connaître - ne pouvait que se heurter aux méthodes et à l'esprit des ouvriers et techniciens français et, en dépit des déclarations grandiloquentes sur la mise en place de services fortement structurés et sur la rationalisation de la production, l'organisation des studios Paramount de Saint-Maurice ne semble pas avoir été plus fonctionnelle ou fondamentalement différente de celle des studios Pathé de Joinville. Evidemment, de nombreux films sont sortis des studios de la rue des Réservoirs, les figurants et les ouvriers ont été bienheureux de bénéficier de la manne financière américaine, de se former aux frais de la Paramount et quelques scénaristes et techniciens de renom ont accepté d'encaisser chaque mois les 30 000 ou 50 000 frs généreusement octroyés par Bob Kane. Mais en dépit de leur fierté d'appartenir à cette grande firme américaine, les travailleurs français de Saint-Maurice évoquent généralement cette période de leur carrière sans jamais se départir d'un petit sourire moqueur devant cet Hollywood de pacotille incapable, en dépit des millions dépensés, de réaliser un chef d'œuvre qui resterait dans l'histoire.

Il existe une forme de résistance des techniciens et ouvriers français du film à l'organisation et à la standardisation. Comme si leur force créatrice ne pouvait se libérer que dans la contrainte matérielle, comme si leur ingéniosité était décuplée par les difficultés techniques, l'étroitesse d'un plateau ou la nécessité de réaliser de grands décors avec un budget limité. Les années 30 représentent finalement ce point d'équilibre entre artisanat et qualité des équipements techniques, qui permet aux réalisateurs et techniciens de la production de se surpasser. Les studios français bénéficient d'un matériel plutôt performant, les plateaux sont suffisamment nombreux et l'on peut construire de grands complexes à Joinville, Saint-Maurice ou Billancourt, les techniciens sont bien formés, la main-d'œuvre est abondante et enthousiaste. Les moyens, même imparfaits, sont suffisants pour construire de grands décors, les éclairer convenablement et opérer des mouvements de caméra complexes. L'énergie, l'ingéniosité et la résistance physique des ouvriers et techniciens font le reste. Fidèles à un savoir-faire et un esprit d'équipe plutôt qu'à un studio en particulier, les professionnels du cinéma s'accommodent finalement assez bien de cet apparent désordre, au sein duquel chacun peut trouver sa place, en

fonction de ses moyens et de ses ambitions. Contrairement à ce qui se passe dans d'autres pays européens, en Italie ou au Royaume-Uni notamment, le passage au parlant n'a pas provoqué une hypercentralisation des studios français. Tout au long de la décennie, les très petits studios, comme ceux de Montsouris, La Garenne, la place Clichy ou ceux de Gaston Roudès à Neuilly, parviennent à maintenir une activité, aussi modeste soit-elle. Paradoxalement, à partir de 1933-1934, le dynamisme de ce secteur vient davantage des petites structures que des grands studios ou de la construction d'un grand pôle cinématographique. L'augmentation considérable du nombre de plateaux entre 1929 et 1939 doit ainsi beaucoup aux nouvelles créations que sont les studios Photosonor, François 1^{er}, les studios de Neuilly ou ceux de Marcel Pagnol à Marseille. Ayant tourné le dos au modèle hollywoodien, La France semble même aller à rebours des évolutions constatées dans les pays voisins, le développement de ses studios reflétant l'évolution de ses structures de production, au sein desquelles les petits producteurs indépendants prennent une place grandissante au cours de la décennie. Alors que l'on aurait pu s'attendre à un mouvement de concentration continu qui, avec l'appui de l'Etat, aurait permis la mise en place de deux pôles cinématographiques, l'un à Paris, l'autre à Nice, c'est un mouvement inverse qui s'est produit. L'éclatement géographique des infrastructures de tournage a même été poussé à un niveau jamais atteint jusque-là, avec la création de studios à Royanet Marseille, tandis que ceux de Saint-Laurent-du-Var et Nice continuent leur modeste activité durant toute les années 1930.

Sans ligne directrice précise ni instance dirigeante organisée, les studios français tracent une troisième voie entre le *studio system* hollywoodien et les studios de Cinecittà ou Babelsberg, soutenus et encadrés par l'Etat. Un modèle aux contours flous et mal définis, dans lequel l'Etat intervient comme simple régulateur - essentiellement en ce qui concerne le droit du travail et la protection du marché français - qui place les créateurs de l'œuvre cinématographique, au cœur du dispositif.

- **Quelques pistes pour approfondir la réflexion sur les studios français.**

Sur un sujet aussi vaste que celui des studios de cinéma, les pistes de recherche et d'approfondissement ne peuvent qu'abonder au terme de cette première étude. Qu'il s'agisse d'analyser l'histoire d'un studio en particulier, de se concentrer sur l'évolution des pratiques liées à l'utilisation d'une technique (éclairage, prise de vues, prise de son), d'étudier la place des femmes dans ce monde très masculin ou d'entreprendre une

monographie sur la place des industries techniques du cinéma dans le développement de la commune de Joinville-le-Pont, les sujets de recherche sont innombrables et peuvent toucher plusieurs disciplines. Deux pistes m'apparaissent néanmoins particulièrement intéressantes pour prolonger et approfondir cette étude.

La première piste de recherche concerne les échanges entre studios français et étrangers. Loin de fonctionner en vase clos, les studios français sont en effet fortement influencés par les modes d'organisation et les pratiques des studios étrangers. A travers les films eux-mêmes, mais surtout grâce à la circulation des professionnels du cinéma d'un pays à l'autre, les techniques de prise de vues, comme la construction des décors, l'organisation des espaces de travail ou la mode vestimentaire – tout technicien à la page porte, dans les années 1930, des knickerbockers ! – toutes les pratiques du studio sont traversées d'influences étrangères. L'apport des ingénieurs du son américains ou allemands au début des années 1930, ou bien celui des chefs opérateurs allemands à partir de 1933, restent largement méconnus. Combien étaient-ils ? Quelles étaient leurs expériences passées ? Comment se sont-ils intégrés aux équipes de techniciens français ? Toutes ces questions mériteraient un approfondissement. Tout comme celle de la présence des techniciens, réalisateurs et acteurs français dans les studios de Londres, Berlin, Rome, Prague ou Stockholm. Le passage au parlant, loin de stopper toute collaboration internationale et toute circulation entre les différents studios a, au contraire, permis - notamment par le biais des versions multilingues et des coproductions - un brassage accru des professionnels. A ce titre, les studios Paramount de Saint-Maurice ont joué en France un rôle particulièrement important, dont on méconnaît largement les mécanismes. Si l'idée d'une « Babel des bords de Marne » est souvent convoquée pour dépeindre les quelques mois d'activité intense de la société américaine à Paris, la réalité du fonctionnement de ces studios reste encore à étudier. Les personnalités de Robert Kane, Steve Fitzgibbons (adjoint de Robert Kane), Garry Schwarz (chef du laboratoire), Gerry Fairbank (chef du département maquillage) ou Philip Tannura (chef du département des prises de vues), restent très mystérieuses, en dépit de leur influence importante, étant donné le nombre de travailleurs engagés sous leurs ordres. Les archives de Lucien Aguetand (qui recèlent une documentation très riche sur les studios d'Hollywood, Londres ou Rome), ou bien celles du SGTIF (dans lesquelles on trouve des comptes-rendus sur les pratiques syndicales des studios londoniens envoyés par des techniciens français y travaillant) révèlent bien cet intérêt porté par certains professionnels français aux pratiques en vigueur dans les studios voisins. Retracer les parcours de ces techniciens, établir des filmographies précises et

exhaustives des productions françaises tournées à l'étranger, studio par studio et s'intéresser aux réseaux de sociabilité des techniciens étrangers en France et français à l'étranger, devrait permettre d'éclairer, de façon concrète, les passerelles existant entre les studios de Joinville, Billancourt, Elstree, Babelsberg ou Cinecittà.

La deuxième tentation, évidente, est celle de l'élargissement chronologique. Les années 1920 voient en effet émerger un certain nombre de studios qui constituent l'armature des infrastructures françaises dans les décennies suivantes. La création et les premières années de fonctionnement des studios de Joinville, Francœur, Billancourt et de La Victorine, brièvement évoquées dans le premier chapitre, n'ont fait l'objet d'aucune recherche pointue, à l'exception des studios niçois. Une étude minutieuse des bâtiments et des équipements, mais également du fonctionnement des équipes de techniciens, pourrait permettre de mieux comprendre la nouvelle dynamique qui se développe dans le secteur des studios, en pleine crise de la production. Quelles relations ces studios, construits par des indépendants, entretiennent-ils avec les grandes sociétés Gaumont, Pathé et Eclair, qui dominaient jusque-là le secteur ? Quel était leur niveau d'activité et possédaient-ils des équipes fixes ? Les équipes de construction des décors et de tournage étaient-elles composées d'ouvriers et techniciens spécialisés ou bien de travailleurs locaux, embauchés par intermittence dans la production cinématographique ? Autant d'interrogations qui restent à ce jour sans réponse et sur lesquelles des recherches approfondies dans la presse et dans les fonds municipaux d'archives devraient permettre de lever le voile.

L'élargissement chronologique de cette recherche devrait également se porter sur la décennie suivante. Depuis l'entrée en guerre de la France le 3 septembre 1939 et l'arrêt de la production, jusqu'aux grandes manifestations de 1948-1949 pour dénoncer les accords Blum-Byrnes, en passant par la création, en 1947, du groupe Franstudio qui rassemble sous une même direction les studios de Joinville, Saint-Maurice et Francœur, l'histoire des studios français durant cette période mouvementée est particulièrement riche et paradoxalement méconnue. Si le cinéma français sous l'occupation a suscité beaucoup d'intérêt et de recherches, la plupart des études portent sur les films, les structures de production, la création d'un réseau de résistance des professionnels ou le rôle nouveau du COIC dans l'encadrement de l'industrie cinématographique, mais une fois encore, les studios restent le parent pauvre de ces études. Occupés pour certains par les troupes françaises, puis par les troupes allemandes, endommagés par des bombardements (studios Tobis, Nicea Film et Photosonor), détruits par un incendie (Joinville) ou réquisitionnés par la

société allemande Continental (Billancourt et Neuilly), les studios français connaissent d'importants bouleversements pendant la guerre. Directement affectés par les soubresauts politiques, économiques et militaires de cette période, ils sont animés par des dynamiques nouvelles. Tandis que les studios de Joinville sont presque entièrement détruits par un incendie en février 1940, ceux de la Victorine, situés en zone non-occupée, trouvent une centralité et un niveau d'activité inédits, une grande partie des professionnels étant repliée en zone sud. Parallèlement, en 1941, au cœur de la tourmente, Léo Joannon construit un nouveau groupe de studios à Boulogne, rue de Silly. Composés de trois plateaux (portés à sept dès 1948) et dotés de tous les ateliers et infrastructures nécessaires, ces nouveaux studios viennent renforcer le pôle de production de Boulogne-Billancourt, tandis que dans l'est parisien se constitue le groupe Franstudio. Les années 1939-1949 semblent donc marquer une nouvelle étape dans l'équilibre et l'organisation des studios qu'il conviendrait d'étudier en détail. Au-delà de ces modifications, les lignes de force et de faiblesse des studios français semblent toutefois perdurer. Lucien Aguetand, membre de la section « studios » de la Commission Supérieure Technique du cinéma créée en 1944, dresse en 1958 un tableau assez noir de la situation matérielle des studios français. Mais à la question « que pensez-vous des studios étrangers ? », il répond sans hésiter : « En général, les studios étrangers possèdent de splendides moyens mal utilisés par un personnel n'ayant ni l'esprit d'initiative, ni le dynamisme des ouvriers français »¹⁶⁸⁹ !

¹⁶⁸⁹ Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lucien Aguetand, 126 B 7, « Problèmes à résoudre - Décor et studios », 1958.

Annexes, Sources et Bibliographie

Annexe n° 1 : Glossaire

Définition succincte des termes techniques ou argotiques utilisés dans les studios de cinéma durant les années 1930.

Blimp : Caisson acoustique étanche placé autour de la caméra afin d'atténuer le bruit du moteur. On parle par extension de « caméra blimpée ».

Complexe : Dans un décor, désigne un ensemble de plusieurs pièces ou espaces agencés de façon à permettre de filmer les personnages évoluant d'une pièce à l'autre.

Couvrante : Epaisse couverture posée sur la caméra afin d'atténuer le bruit du moteur, dans les premiers mois du parlant.

Découverte : Paysage entrevu à travers les ouvertures d'un décor (fenêtres, portes, balcons, etc.) servant à donner l'illusion d'une profondeur de champ. La découverte peut être une simple toile peinte, un agrandissement photographique ou une maquette.

Dévoreuse : Terme argotique servant à désigner la caméra, dévoreuse de pellicule.

Fatal : câble électrique posé à même le plateau, servant à alimenter les projecteurs ou à relier le micro à la cabine du son, fatal à celui qui se prend les pieds dedans. Tout comme en mer et au théâtre, les câbles ne doivent jamais être appelés « cordes », mais « câbles », « filins » ou plus souvent donc, « fatal ».

Frimant : Figurant. Le « chef de frime » étant le régisseur responsable de la figuration.

Gamelle : Projecteur, désigné ainsi en raison de la forme des réflecteurs en zinc dont ils sont équipés.

Girafe : Bras télescopique articulé, reposant sur quatre pieds et muni d'un contrepoids, au bout duquel est installé

le microphone. Permet d'effectuer des mouvements amples et souples et de suivre ainsi les mouvements de la caméra et des acteurs, en particulier dans les plans larges.

Grill : Structure métallique suspendue au plafond permettant de fixer les projecteurs. Le grill peut être descendu au niveau du sol pour installer les projecteurs, mais les électriciens doivent monter (à l'aide d'échelles, d'échafaudages ou d'un pont roulant) pour régler les projecteurs installés.

Homme-girafe : Assistant de l'ingénieur du son, chargé du maniement de la girafe.

Jarretelles : câbles électriques.

Maquettes : Désigne à la fois les dessins préparatoires effectués par le décorateur pour mettre en place les éléments du décor et les décors construits à une échelle réduite destinés à effectuer différents trucages.

Mise au noir : Série de travaux permettant de transformer un plateau vitré en plateau obscur, entièrement éclairé à la lumière artificielle.

Mixing-room : Cabine de l'ingénieur du son dans laquelle sont effectués les mélanges de sons (lorsqu'il y a plusieurs micros dans le décor, ou lors des séances de postsynchronisation).

Nègre : Panneau mobile recouvert de feutre ou de bure, disposé dans le décor en fonction des besoins, afin d'atténuer la réverbération des sons.

Passerelles : structures métalliques fixées au plafond des studios, permettant aux électriciens de circuler librement au-dessus du décor pour installer et régler les projecteurs.

Piscine : Fosse étanche, creusée dans le sol du studio, munie d'un système d'évacuation. Les piscines, remplies d'eau, peuvent servir pour les raccords de scènes prises au bord de l'eau ou pour des scènes de trucages tournées avec des maquettes (scènes de naufrage, bataille navales, port en flamme, etc.). Plus souvent elles sont utilisées comme simples fosses pour les décors construits sur plusieurs étages. En faisant partir l'escalier du fond de la piscine – et non du sol du studio – cela permet d'éviter la construction de plates-formes, le décor

du premier étage étant directement monté sur le sol du studio.

Ponts roulants : Sorte de passerelle mobile montée sur roues, qui « enjambe » le décor et qui peut être déplacée d'un bout à l'autre du studio. Le pont roulant peut servir de support aux projecteurs ou bien être utilisé par les électriciens pour fixer les projecteurs sur le gril, lorsque le plateau n'est pas équipé de passerelles.

Sorbonne : Atelier dans lequel sont établis les nuanciers et où l'on effectue les mélanges de couleurs pour peindre les décors.

Staff : mélange de plâtre et de fillasse permettant de réaliser des éléments de décoration et d'ornementation (frises, rosaces, pilastres, etc.). Léger et peu coûteux il est très employé pour les décors de cinéma et permet d'habiller des façades d'immeuble, de réaliser des sculptures, des balustrades, etc.

Stageman : Assistant de l'ingénieur du son, chargé de manipuler le micro sur le plateau.

Tapissier : artisan chargé de la confection de toutes les pièces de tissus destinées à habiller le décor : rideaux, coussins, linge, tentures, habillage de fauteuils, canapés, etc.

Transparence : système consistant à projeter une image animée sur un écran en verre dépoli, placé en arrière-plan du décor, donnant l'illusion d'un mouvement. Ce procédé est largement employé dans les scènes de train ou de voitures, mais également pour certaines scènes se déroulant dans des espaces difficile d'accès pour les équipes de tournage (haute montagne, désert, pleine mer, etc.).

Voltigeur : technicien ou ouvrier du film n'étant affecté à aucun studio en particulier et ayant l'habitude de passer d'un studio à l'autre au gré des besoins de la production. On les appelle parfois les « volants ». Les Voltigeurs peuvent également désigner les projecteurs placés sur les passerelles.

Zinc : La caméra.

Annexe n°2 : Noms et adresses des studios de prise de vues

Les studios sont classés par ordre décroissant, en fonction de leur niveau d'activité. Les studios de province sont en fin de liste.

Studios Pathé de Joinville

20, avenue du Général Gallieni
94340 Joinville-le-Pont

Autres appellations :

- Studio Lewinsky (1910-1923)
- Studios Pathé-Joinville (1923-1926)
- Studios des Cinéromans (1926-1929)
- Studios Pathé-Natan de Joinville (1929-1935)
- Studios Pathé-Cinéma de Joinville (1935-1939)

Studios Pathé Francœur

6, rue Francœur
75018 Paris

Autre appellation :

- Studio Rapid-Film (1927-1929)

Studios des Buttes Chaumont

53, rue de la Villette
75019 Paris

Autres appellations :

- Studios de la Villette
- Cité Elgé
- Studios GFFA (1930-1938)
- Studios de la SNEG (1938-1939)

Studios Paramount

7, rue des Réservoirs
94110 Saint-Maurice

Autres appellations :

- Studios des Réservoirs

- Studios de Saint-Maurice
- Cinéma-studios de Joinville (? – 1929)
- Ciné-studio Continental (début 1930)

Studios de Billancourt

50, Quai du Point du Jour
92100 Boulogne-Billancourt

Autres appellations :

- Studios Henri Diamant-Berger (1923-1924)
- Studios Abel Gance (1925-1926)
- Studios de Billancourt (1927-1930)
- Studios Braunberger-Richebé (1930-1933)
- Paris-Studios-Cinéma (1934-1939)

Studios Tobis

10, rue du Mont
93800 Epinay-sur-Seine

Autres appellations :

- Studio Menchen (1913-1914)
- Studios Tobis (1929-1937)
- Studios Filmsonor (1938)
- Studios Eclair – groupe rue du Mont (1939)

Studios Eclair

34, avenue d'Enghien (aujourd'hui : 8, avenue De Lattre Tassigny)
93800 Epinay-sur-Seine

Autre appellation :

- Studios Lacépède (du nom de la propriété dans laquelle ils sont installés)

Studios de Neuilly

42 bis, Boulevard du Château
92200 Neuilly-sur-Seine

Autre appellation :

- Studios Phototone (1932)

Studios François 1^{er}

26^{bis}, rue François 1^{er}
75008 Paris

Studios Photosonor de Courbevoie

17^{bis}, quai de la Seine (aujourd'hui quai du
Président Paul Doumer)
92400 Courbevoie

Studios Jacques Haïk de Courbevoie

178, rue Armand Silvestre
92400 Courbevoie

Autres appellations :

- Studios de Courbevoie (1934-1935)
- Studios de la Seine (1937-1939)

Studios Gaston Roudès

3^{bis}, boulevard Victor Hugo
92200 Neuilly-sur-Seine

Suite à la modification de la limite administrative
entre Neuilly-sur-Seine et Paris en 1929, l'adresse
des studios devient :

3, Bd Aurelles de Paladine
75017 Paris

Autres appellations :

- Studio Nord Film (1929-1931)
- Studio Radio-Cinéma (1936-1939)
- Studio de la Porte des Ternes

Studios de la place Clichy

15, rue Forest
75018 Paris

Autres appellations :

- Studio Synchro-France (1929)
- Studio Forest (1930-1931)
- Studio Montmartre (1933-1935)
- Studios de la place Clichy (1935-1939)

Studio de Montsouris

92, rue de l'Amiral Mouchez
75014 Paris

Autres appellations :

- Studio Migozzi (1929-1930)
- Studio Ciné-son (1932-1934)
- Studios de Montsouris (1935-1939)

Studios Vézelay

16, rue Vézelay
75008 Paris

Studios Apollo

4, rue de Puteaux
75017 Paris

Studios Kraemer

16, rue de Châteaudun
92600 Asnières-sur-Seine

Studios de la Victorine

Chemin de Saint-Augustin (aujourd'hui 16, avenue
Edouard Grinda)
06200 Nice

Autres appellations :

- Studios Rex Ingram (1925-1927)
- Studios de la Franco-Film (1928-1930)

Studios Nicea Films

Sans adresse postale précise (aujourd'hui : allée
des studios)

06700 Saint-Laurent-du-Var

Autre appellation :

- Studios Isis Film (1923-1929)

Studios Marcel Pagnol

14, impasse des peupliers & 3 chemin de l'éperon
(aujourd'hui 111 rue Jean Mermoz)

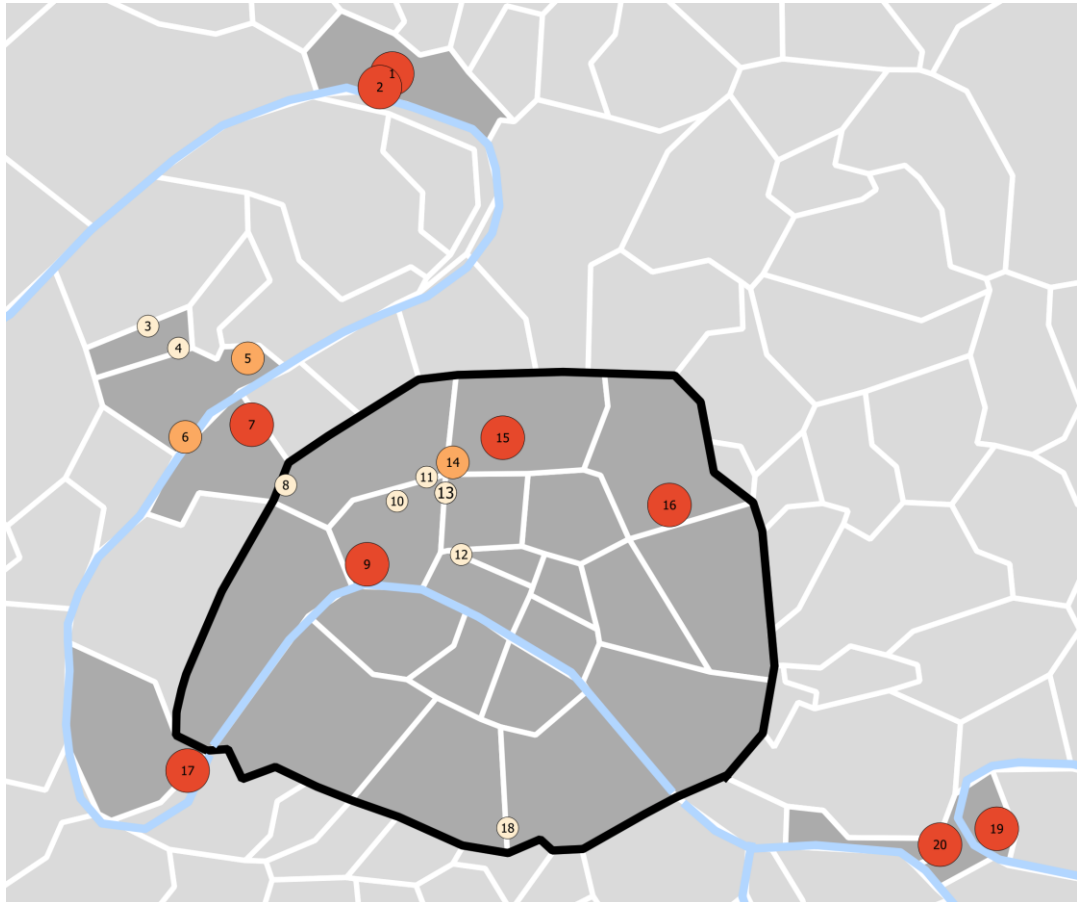
13008 Marseille

Studios de Royan

Rue Victor et Pierre Billaud
17200 Royan

Autre appellation :

- Studios de la Côte de Beauté.



- Studios où sont tournés en moyenne moins de 5 films par an
- Studios où sont tournés en moyenne 5 à 10 films par an
- Studios où sont tournés en moyenne plus de 10 films par an

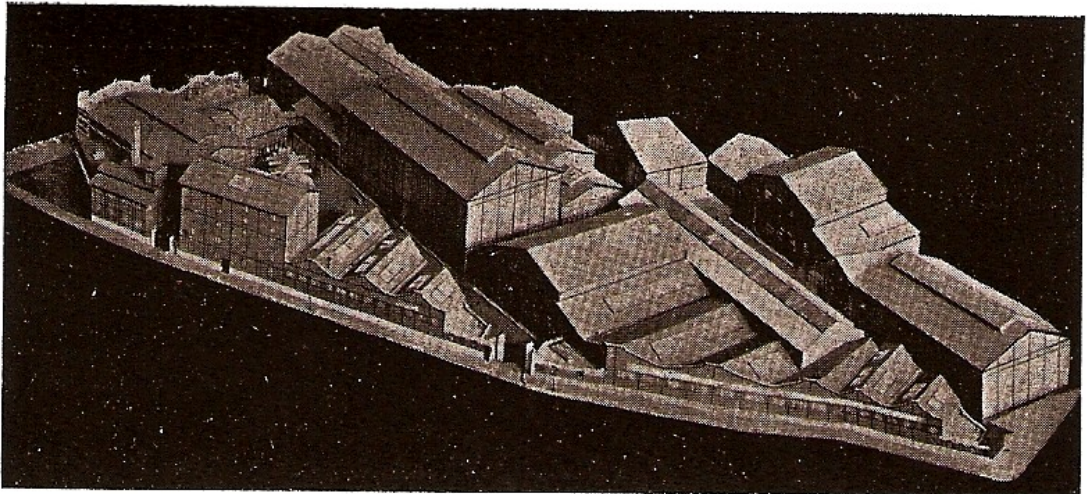
- | | |
|----|---------------------------------|
| 1 | Studios Eclair |
| 2 | Studio Tobis |
| 3 | Studio Kraemer (Asnière) |
| 4 | Studio de la Garennes |
| 5 | Studios Jacques Haïk |
| 6 | Studios Photosonor |
| 7 | Studios de Neuilly |
| 8 | Studios Gaston Roudès |
| 9 | Studio François 1 ^{er} |
| 10 | Studio Vézelay |

- | | |
|----|----------------------------|
| 11 | Studio Apollo |
| 12 | Studio Taponier |
| 13 | Studio S.C.A.S. |
| 14 | Studio de la place Clichy |
| 15 | Studio Francœur |
| 16 | Studio des Buttes Chaumont |
| 17 | Studios de Billancourt |
| 18 | Studio de Montsouris |
| 19 | Studios de Joinville |
| 20 | Studios Paramount |

Annexe n°3 : Fiches techniques simplifiées des principaux studios français

Studios Pathé de Joinville

20, avenue du Général Gallieni
94340 Joinville-le-Pont



Maquette des studios de Joinville vers 1930 – vue depuis l’avenue du Président Wilson.

Éléments clés de l’histoire des studios :

- **Vers 1908-1910**, Joseph Lewinsky, loueur de meubles, construit un premier studio vitré sur le terrain dont il est propriétaire au 20, avenue Gallieni.
- **1921** : construction de deux plateaux obscurs par Joseph Lewinsky.
- **Décembre 1923** : Pathé-Consortium-Cinéma signe un bail locatif avec Lewinsky et entreprend des travaux d’agrandissement et de modernisation des studios.
- **Printemps 1926** : la société des Cinéromans de Jean Sapène loue les studios à Pathé-Consortium-Cinéma et poursuit les aménagements.
- **1929** : Bernard Natan devient délégué général de Pathé-Cinéma, reprend l’exploitation des studios et les transforme pour le parlant.
- **Février 1940** : un incendie détruit les plateaux A, B, C, E, F, G.

Dimensions des plateaux :

Plateau A	22 X 12	H = 7,5	(264m ²) + Piscine (5 X 4 X 2)
Plateau B	37 X 18	H = 7,5	(666 m ²) + Piscine (10,75 X 6 X 2)
Plateau C	16 X 8,5	H = 6,5	(136 m ²)
Plateau D	35 X 17,5	H = 9,5	(612 m ²) + Piscine vitrée (15 X 12 X 2,10)
Plateau E	36 X 14	H = 8,5	(504 m ²) + Piscine (12 X 8 X 2,10)
Plateau F	33 X 25	H = 11	(825 m ²) + Piscine (17 X 15 X 2,20)
Plateau G	35 X 16	H = 11,5	(576 m ²)

Les plateaux F et G communiquent et peuvent être réunis pour ne former qu'un grand plateau.

Système d'enregistrement sonore : RCA Photophone.

Studios Pathé de la rue Francœur

6, rue Francœur
75018 Paris



Entrée des studios au n°6 de la rue Francœur vers 1930 & Accès direct aux plateaux, au n°4 de la rue Cyrano de Bergerac à la fin des années 1920.

Éléments clés de l'histoire des studios :

- **Mars 1920** : Bernard Natan installe sa société Rapid Film dans l'ancien *Grand Bazar du Bâtiment*, appartenant à la famille Daval, 6, rue Francœur.
- **Janvier 1927** : Inauguration des studios, construits dans le bâtiment principale réhaussé de deux étages.
- **1929** : Les studios intègrent le groupe Pathé-Cinéma et sont transformés pour le parlant.

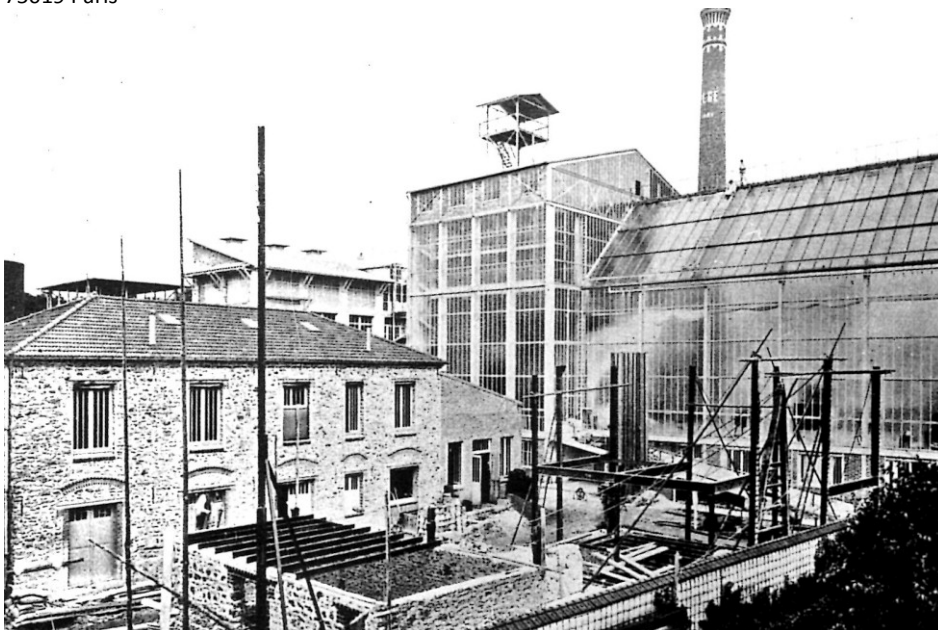
Dimensions des plateaux :

Petit plateau (RdC)	35 X 11	H = 7	(385 m ²)
Grand plateau (1^{er})	40 X 19	H = 12	(760 m ²) + Piscine (7,9 X 6,3 X 1,60)

Système d'enregistrement sonore : RCA Photophone.

Studios Gaumont des Buttes Chaumont

53, rue de la Villette
75019 Paris



Vue de la « Cathédrale de verre », construite en 1905. Au premier plan, le plateau G en construction au début des années 1920.

Éléments clés de l'histoire des studios :

- **1905** : construction du premier studio vitré.
- **Début des années 1920** : construction de deux nouveaux plateaux pour le film parlant.
- **1930** : constitution de la GFFA et réaménagement de l'ensemble des installations pour le parlant.

Dimensions des plateaux :

Plateau A (en forme de T)	10,50 X 18,60 / 17,50 X 11,70	H = 9,50 (400 m ²)
Plateau CD	24,90 X 18,60	H = 8 (465,14 m ²)
Plateau E	19,50 X 15,30	H = 7 (289,35 m ²)
Plateau F	19,50 X 16	H = 7 (312 m ²)
Plateau G	20 X 13	H = 5 (260 m ²)

Système d'enregistrement sonore : Gaumont-Petersen-Poulsen et Radio-Cinéma.

Dimensions des plateaux :

Plateau A	13 X 18	H = 6,95	(234 m ²)
Plateau B	36,40 X 17,50	H = 7,50	(637 m ²)
Plateau C	32 X 17	H = 7	(544 m ²)
Plateau D	39 X 18,20	H = 7,80	(709,80 m ²)
Plateau E	18,50 X 28	H = 7,80	(518 m ²)

Système d'enregistrement sonore : Western Electric.

Studios de Billancourt

50, Quai du Point du Jour
92100 Boulogne-Billancourt



Construction du plateau B en 1927.

Éléments clés de l'histoire des studios :

- **1923** : Henri Diamant-Berger installe un premier plateau obscur dans les usines Niepce et Fetterer du quai du Point du Jour.
- **1925-1926** : les studios sont repris par Abel Gance qui les modernises.

- **1927** : création de la Société Anonyme des studios de Billancourt, qui reprend l'exploitation et construit un deuxième plateau.
- **1930** : Les Etablissements Braunberger-Richebé louent les installations, les aménagent pour le parlant et font construire un troisième plateau.
- **1934** : Marc Lauer prend la tête des studios qui sont rebaptisés Paris-Studios-Cinéma et aménage deux nouveaux plateaux.

Dimensions des plateaux :

Plateau A (10 X 6 X 2)	20 X 25	H = 12	(500 m ²) + Piscine
Plateau B	30 X 15	H = 8	(450 m ²)
Plateau C	12 X 15	H = 6	(180 m ²)
Plateau D	25 X 20	H = 8,5	(500 m ²)
Plateau F	18 X 24	H = 7,8	(432 m ²)

Système d'enregistrement sonore : Western Electric.

Studios Tobis d'Épinay-sur-Seine

10, rue du Mont
93800 Epinay-sur-Seine



Entrée des studios en 2010.

Eléments clés de l'histoire des studios :

- **1913** : Construction du premier studio vitré par Joseph Menchen.
- **1914** : Joseph Menchen vend ses installations à Charles Jourjon président de la société Eclair.
- **1921** : la *Société Industrielle Cinématographique* de Louis Aubert et Serge Sandberg devient propriétaire des studios et agrandit les installations.
- **1929** : La société française des Films Sonores Tobis, loue les studios, aménage un deuxième plateau et les équipe pour le parlant.

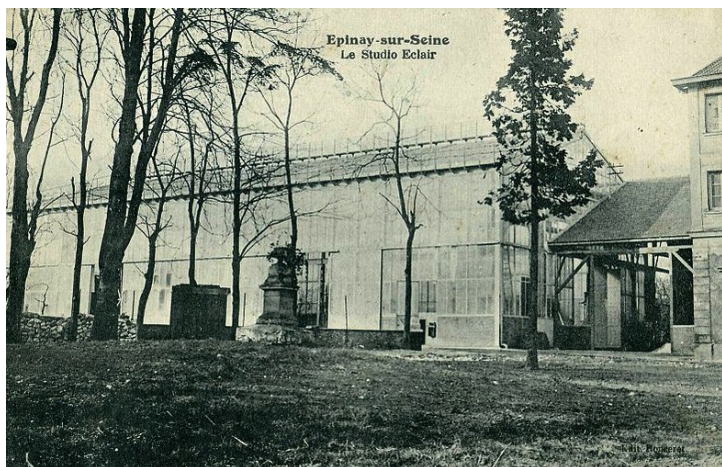
Dimensions des plateaux :

Plateau A	35 X 19	(665 m ²)
Plateau B	18 X 11,50	(209 m ²)

Système d'enregistrement sonore : Tobis Klangfilm.

Studios Eclair d'Epinay-sur-Seine

34, avenue d'Enghien (aujourd'hui : 8, avenue De Lattre Tassigny)
93800 Epinay-sur-Seine



Vue du premier studio vitré de l'avenue d'Enghien construit en 1908.

Éléments clés de l'histoire des studios :

- **1908** : Construction du premier studio vitré par Charles Jourjon.
- **1912** : Construction d'un deuxième plateau.
- **1918** : les studios entrent dans le giron de la *Société Industrielle Cinématographique* de Louis Aubert et Serge Sandberg.
- **1920** : Construction d'un troisième plateau
- **1930** : les studios – de nouveaux exploités par la société Eclair – sont équipés pour le parlant.

Dimensions des plateaux :

Plateau A (en forme de L) (704 m ²)	13 X 20 et 37 X 12	H = 4,25	
Plateau B m ²)	23 X 12	H = 5,20	(276

Système d'enregistrement sonore : Tobis Klangfilm et Caméréclair-Radio.

Studios de la Victorine

Chemin de Saint-Augustin (aujourd'hui 16, avenue Edouard Grinda)
06200 Nice



Vue générale des studios en 1926.

Éléments clés de l'histoire des studios :

- **1919** : Fondation des studios par Serge Sandberg et Louis Nalpas.
- **1920** : La société des Cinéromans s'installe dans les studios.
- **1925** : Rex Ingram s'installe à la Victorine et modernise les installations, en mettant au noir deux des quatre plateaux existants.
- **1927** : La société Franco-Film rachète les studios et effectue de nouveaux travaux.
- **1931** : Les studios, entrés l'année précédente dans le giron de la GFFA sont équipés pour le parlant.

Dimensions des plateaux :

Plateau I	25 X 15	(375 m ²)
Plateau II	25 X 15	(375 m ²)
Plateau III	36 X 15	(540 m ²)
Plateau IV	35 X 15	(525 m ²)
Piscine extérieure	25 X 20	

Système d'enregistrement sonore : Radio-Cinéma.

Studios de Neuilly

42 bis, Boulevard du Château
92200 Neuilly-sur-Seine

Éléments clés de l'histoire des studios :

- **1932** : Installation d'un premier studio, exploité par la société Phototone dans les entrepôts d'une entreprise de carrosserie.
- **1933** : Reprise de l'exploitation par le propriétaire (Marcel Chavet) et construction d'un deuxième plateau.
- **1934** : début réel de l'activité des studios, désormais appelés « Studios de Neuilly ».

Dimensions des plateaux :

Plateau A	35 X 15	(525 m ²) + piscine
Plateau B	30 X 10	(300 m ²)

Système d'enregistrement sonore : Melodium.

Studios François 1^{er}

26^{bis}, rue François 1^{er}
75008 Paris

Éléments clés de l'histoire des studios :

- **1935** : Installation de deux plateaux dans un ancien magasin de meubles.
- **1936** : Nouveaux aménagements et début réel de l'activité.

Dimensions des plateaux :

Plateau A	40 X 17,5	H = 8	(700 m ²)
Plateau B	39 X 10	H = 4	(340 m ²)

Système d'enregistrement sonore : Aucun procédé fixe.

Studios Photosonor de Courbevoie

17^{bis}, quai de la Seine (aujourd'hui quai du Président Paul Doumer)
92400 Courbevoie

Éléments clés de l'histoire des studios :

- **1931** : Création du studio.
- **1933** : Premiers tournages de longs-métrages.

Dimensions des plateaux :

Plateau A	34 X 10	H = 4	(340 m ²)	+ Piscine (3 X 3 X 2)
Plateau B	24,50 X 14	H = 7,80	(343 m ²)	+ Piscine (6 X 5 X 3)

Système d'enregistrement sonore : Photosonor.

Studios Jacques Haïk de Courbevoie

178, rue Armand Silvestre
92400 Courbevoie

Éléments clés de l'histoire des studios :

- **1929** : Construction d'un premier studio sonore.
- **Février 1930** : le studio est détruit par un incendie.

- **Février 1931** : inauguration des nouvelles installations.
- **1934** : après la faillite des Etablissements Jacques Haïk, les studios sont repris et exploité sous le nom de « Studios de Courbevoie »
- **1935-1936** : fermeture totale des studios.
- **1937** : Réouverture sous le nom de « Studios de la Seine »

Dimensions des plateaux :

Plateau A (11 X 8)	29X 18	H = 8,50	(522 m ²) + piscine
Plateau B	20 X 20	H = 4	(400 m ²)

Système d'enregistrement sonore : Cinévox-Haik et RCA-Photophone.

Studios de Saint-Laurent du Var

Pas de nom de rue (aujourd'hui allée des studios)
06700 Saint-Laurent-du-Var

Éléments clés de l'histoire des studios :

- **1919** : Fondation des studios par Rose Lacau-Pansini. Il ne compte alors qu'un seul plateau vitré et un atelier de décoration.
- **1923** : la société Isis-Films s'installe dans les studios.
- **1929** : Eugène Barbier, directeur de la Nicea-Film rachète les studios, les agrandi et les équipe pour le parlant.

Dimensions des plateaux :

Grand plateau	36 X 16	H = 9	(576 m ²)
Petit plateau	26 X 18,8	H = 6	(488 m ²)

Système d'enregistrement sonore : Gaumont Petersen-Poulsen.

Studios Marcel Pagnol

14, impasse des peupliers & 3 chemin de l'éperon (aujourd'hui 111 rue Jean Mermoz)
13008 Marseille



La cour des studios de l'impasse des peupliers. On remarque à droite la voiture ayant servi au tournage du *Spoutz*, dont l'action se situe précisément dans un studio de cinéma.

Éléments clés de l'histoire des studios :

- **1934** : Fondation du premier studio, impasse des peupliers, composé d'un seul plateau d'à peine 100 m².
- **1938** : Pagnol rachète un entrepôt d'autocars rue Jean Mermoz et installe de nouveaux studios, tout en conservant l'impasse des peupliers.

Dimensions des plateaux :

Impasse des peupliers :

Plateau	9 X 11	H = 4	(99 m ²)
----------------	--------	-------	----------------------

Rue Jean Mermoz :

Plateau A	35 X 10	H = 10	(350 m ²)
------------------	---------	--------	-----------------------

Plateau B	35 X 10	H = 10	(350 m ²)
Plateau C	35 X 10	H = 10	(350 m ²)

Les trois plateaux communiquent et peuvent former un seul grand plateau.

Système d'enregistrement sonore : Philipps.

Studios de Royan

Rue Victor et Pierre Billaud
17200 Royan

Éléments clés de l'histoire des studios :

- **1937** : Installation des « studios de la Côte de Beauté » dans les entrepôts du casino de Royan.
- **1938** : Tournage du premier film : *Le Club des Fadas*.
- **Janvier 1945** : Les studios sont détruits dans un bombardement.

Dimensions des plateaux :

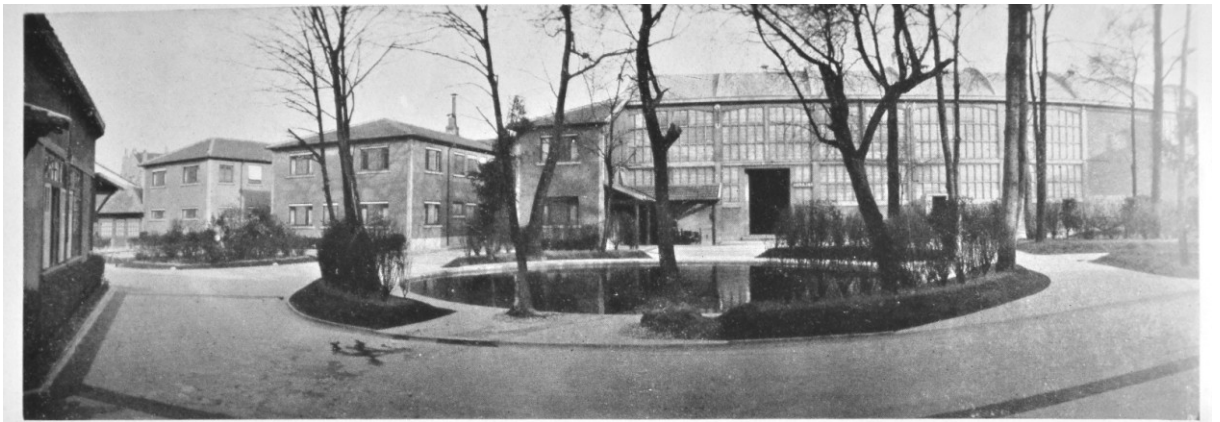
Trois plateaux Aucune précision sur la superficie

Une piscine

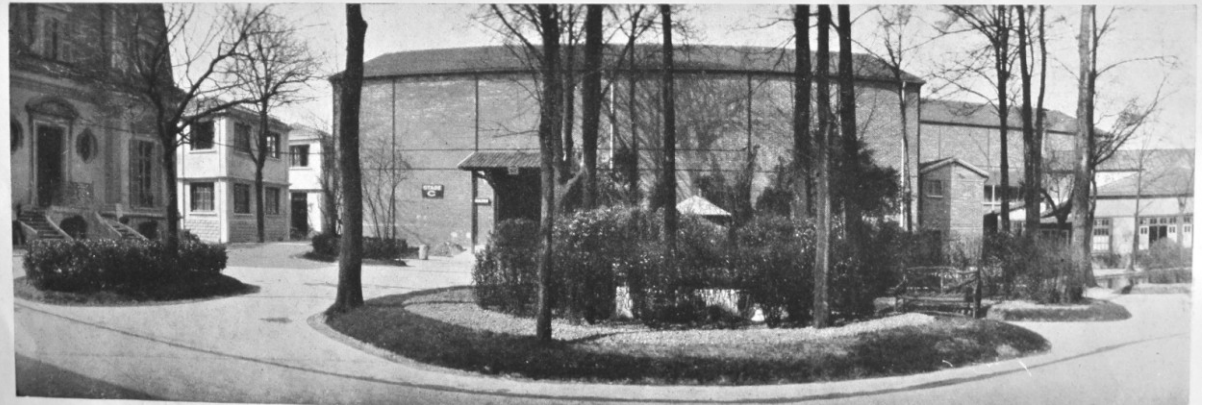
Système d'enregistrement sonore : Pas de système fixe.

Annexe n°4 : Plans et vues d'ensemble de quelques studios français

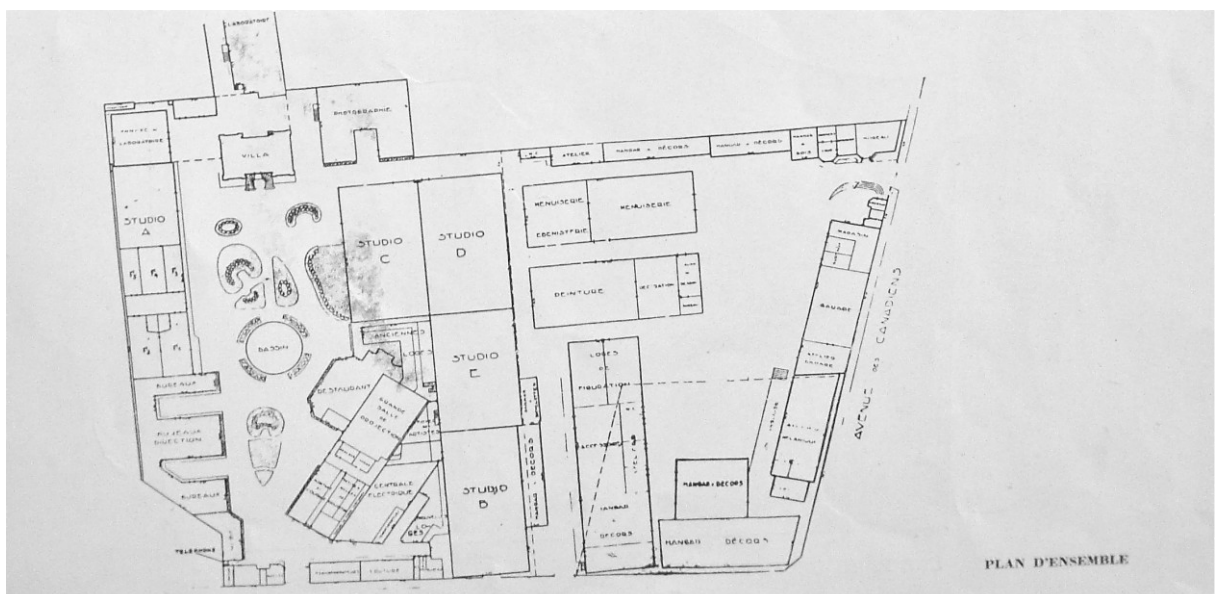
Studios Paramount de Saint-Maurice :



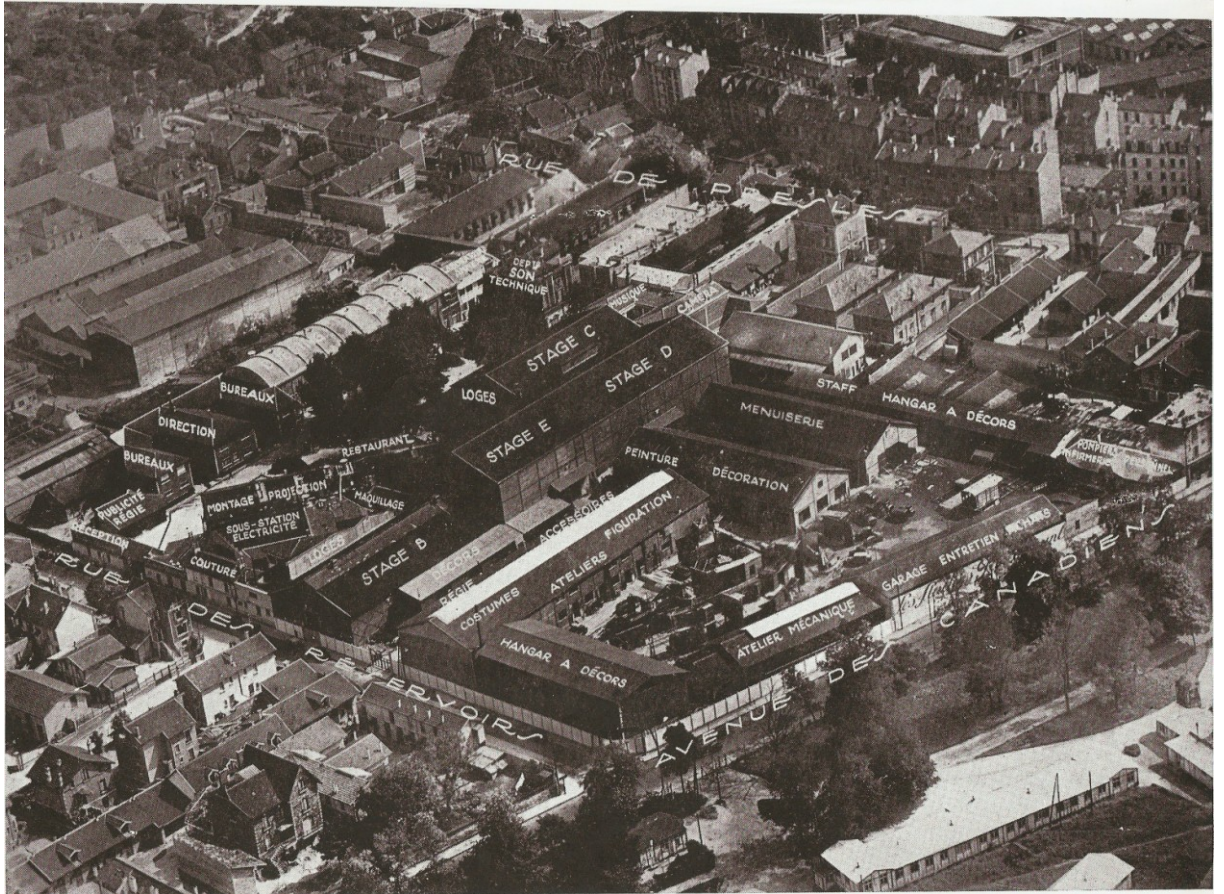
Deux vues de la cour intérieure. Ci-dessous: à gauche, bâtiments de l'Administration; à droite: studio de doublage. Ci-dessous, à gauche: la villa contenant tous les services et appareils d'enregistrement du son (voir aussi la vue de nuit); au centre: un « plateau»; à droite: le restaurant.



Vue de la cour intérieure des studios.

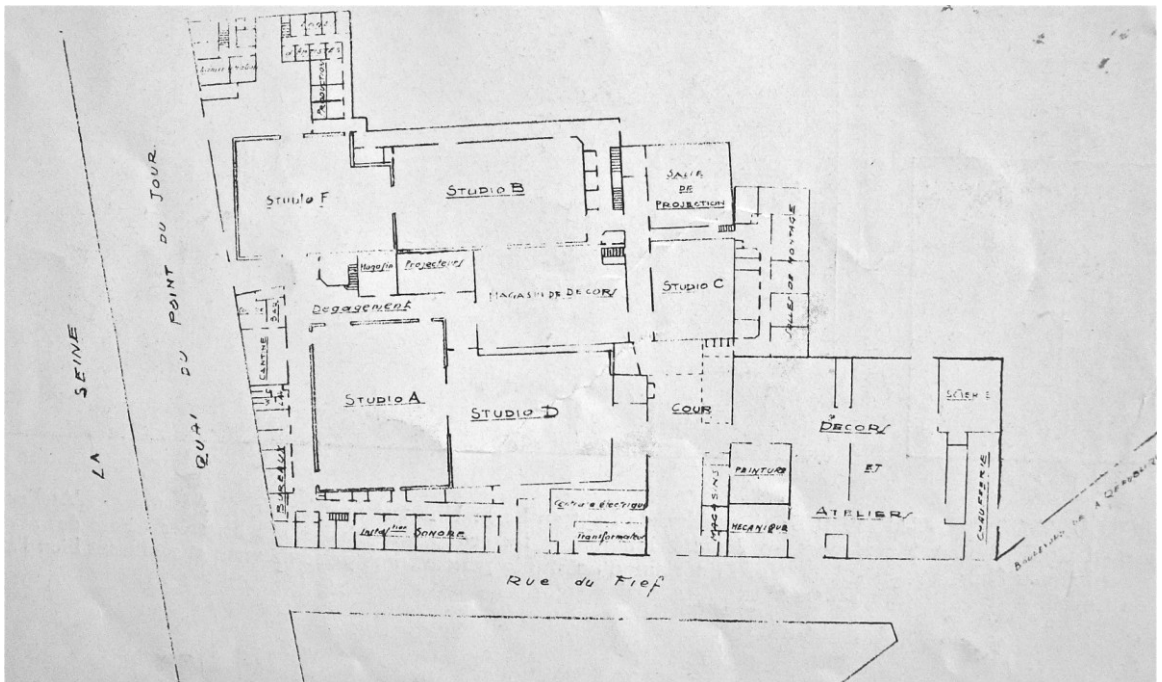


Plan d'ensemble des studios. L'entrée du n°7, rue des Réservoirs se trouve en bas à gauche du plan.



Vue aérienne des studios Paramount vers 1931.

Studios de Billancourt :

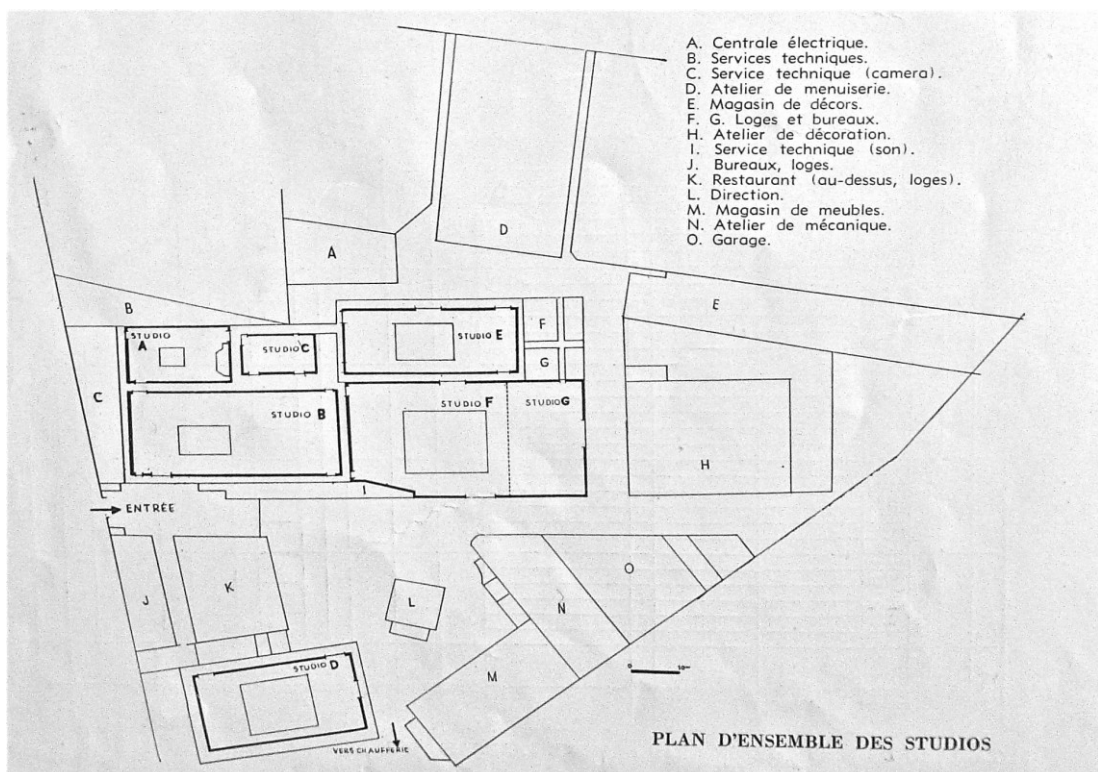


Plan des studios de Billancourt entre 1934 et 1938.

Studios Pathé-Natan de Joinville :

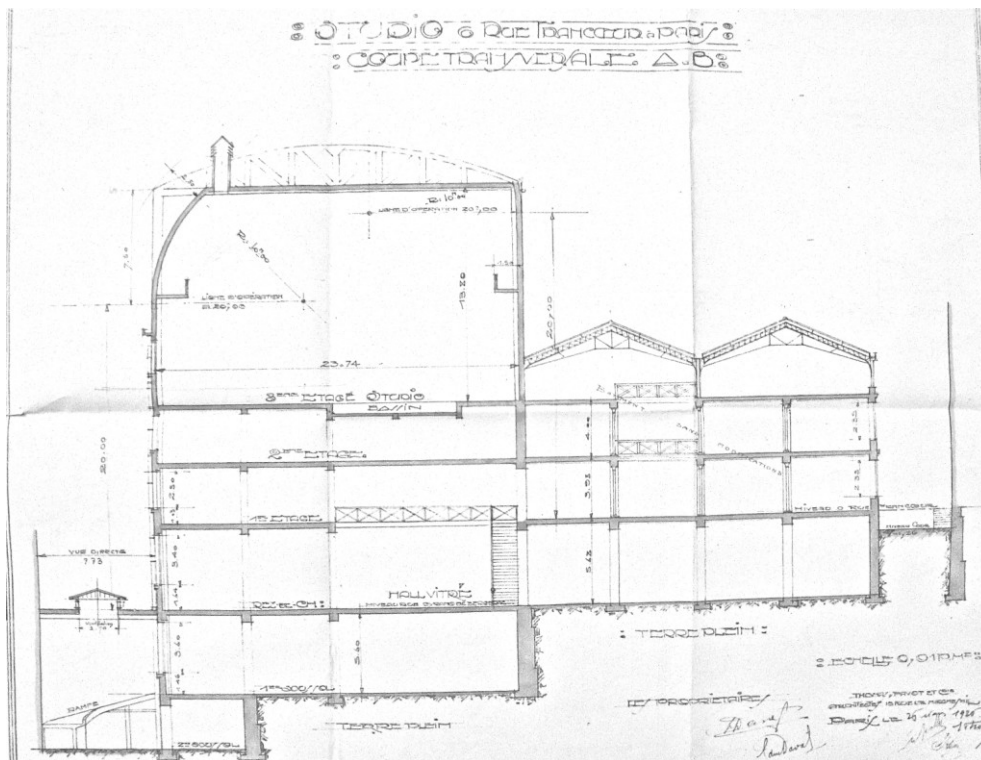
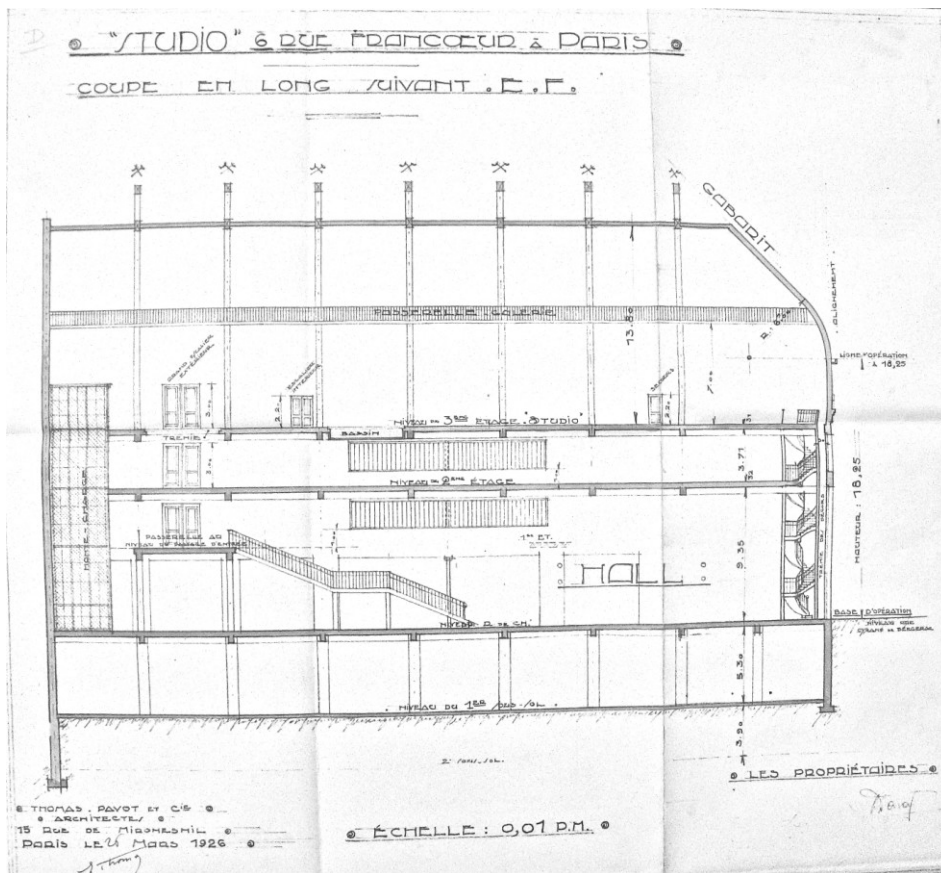


Vue aérienne des studios en 1928. Au premier plan, l'avenue Gallieni.

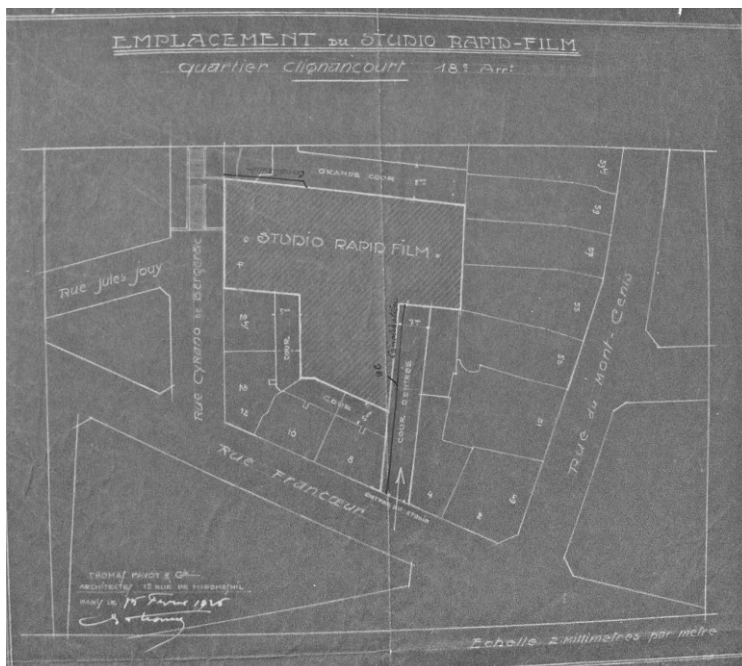


Plan des studios Pathé en 1938.

Studios Pathé-Francœur :



Coupe des studios Rapid-Film de Bernard Natan, construits 6, rue Francœur en 1926-1927. Les deux plateaux sont superposés.

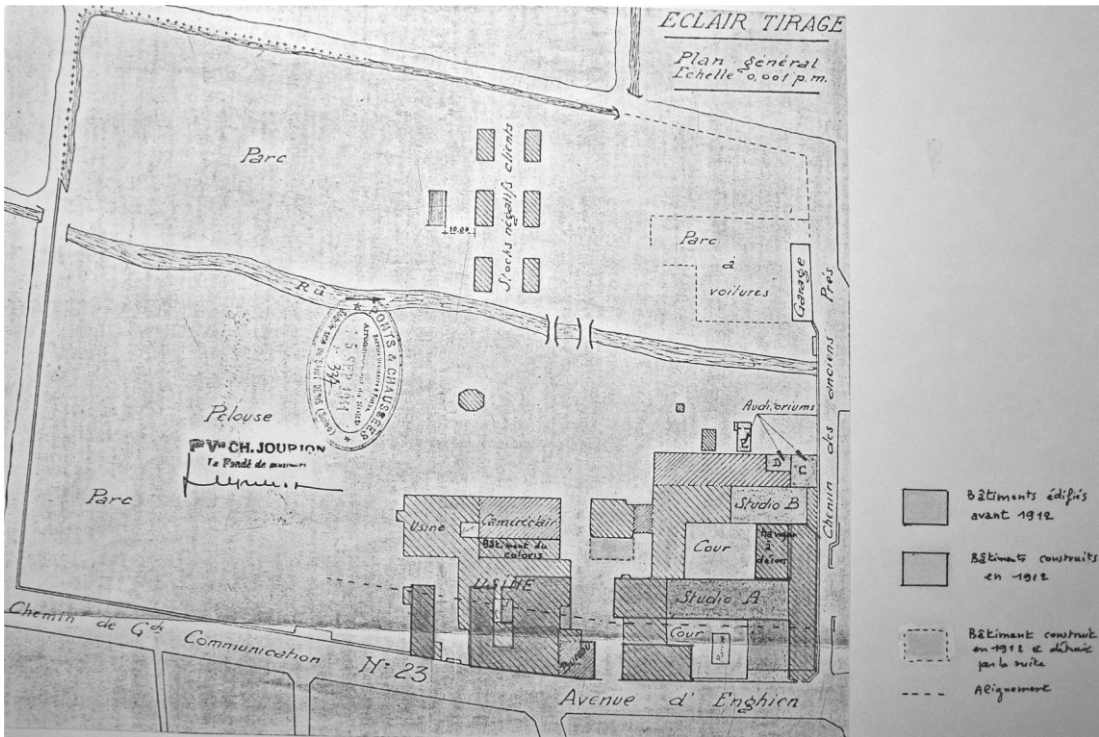
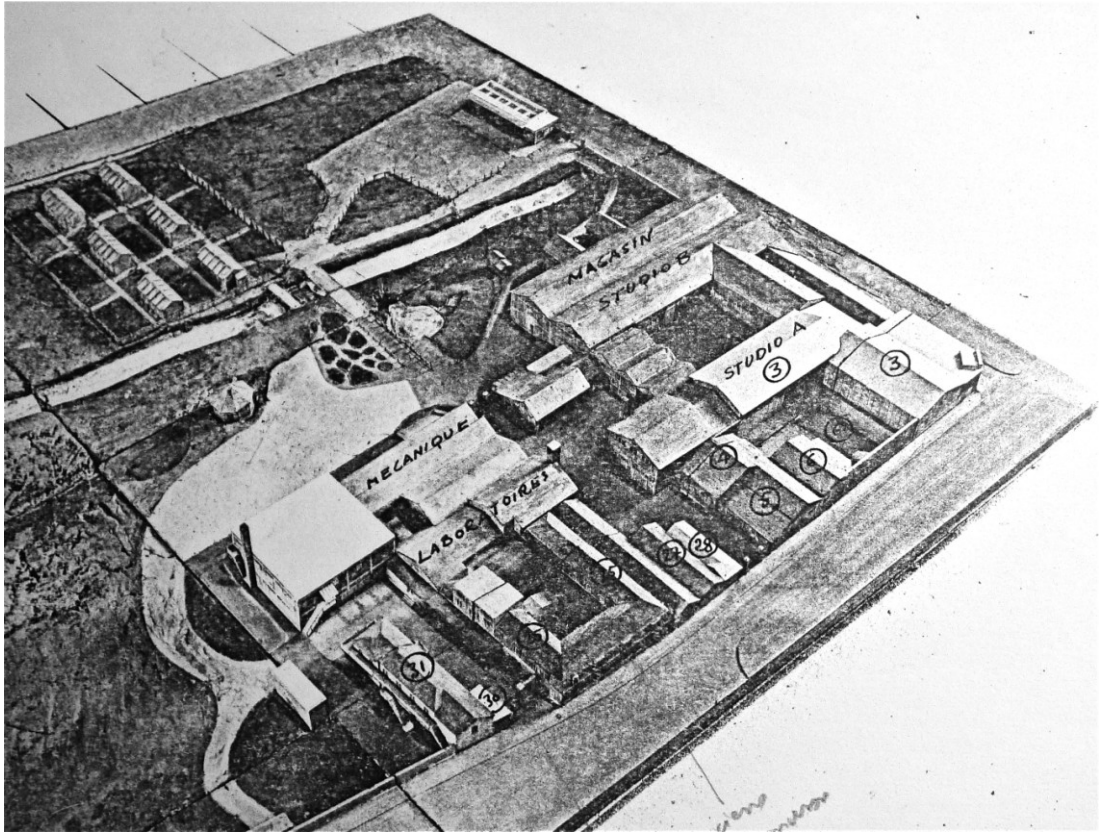


Plan de situation des studios Francœur qui met en évidence l'absence totale de possibilité d'extension des installations.

Studios Eclair à Epinay-sur-Seine :



Vue d'ensemble des studios Eclair de l'avenue d'Engien



Maquette et plan général de la propriété en vers 1939. Archives Municipales d'Epina-sur-Seine.

Annexe n°5 : Organigrammes des principaux studios français

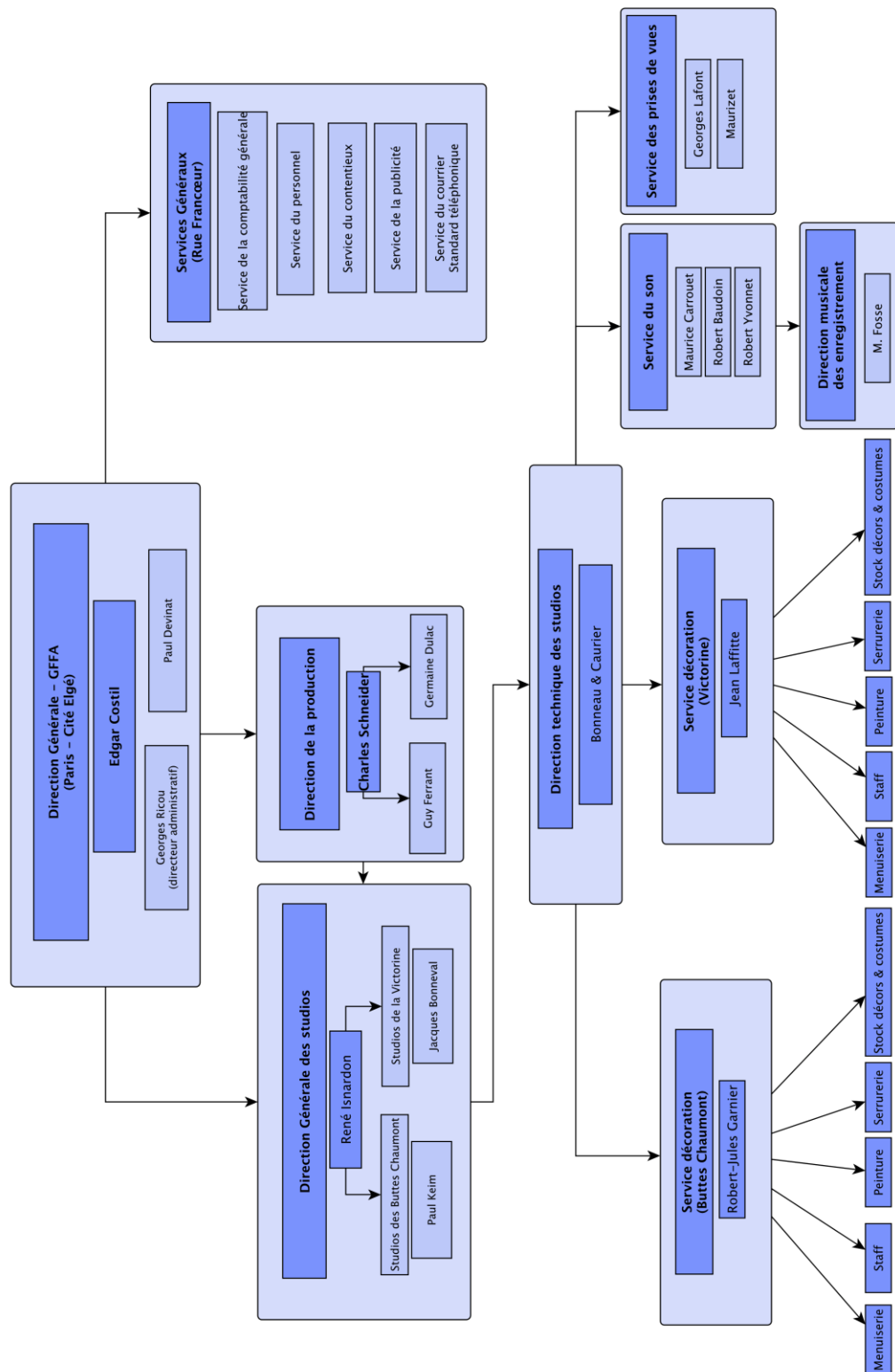


Figure 1- Organigramme de la société GFFA en 1931 (services de la production et studios).

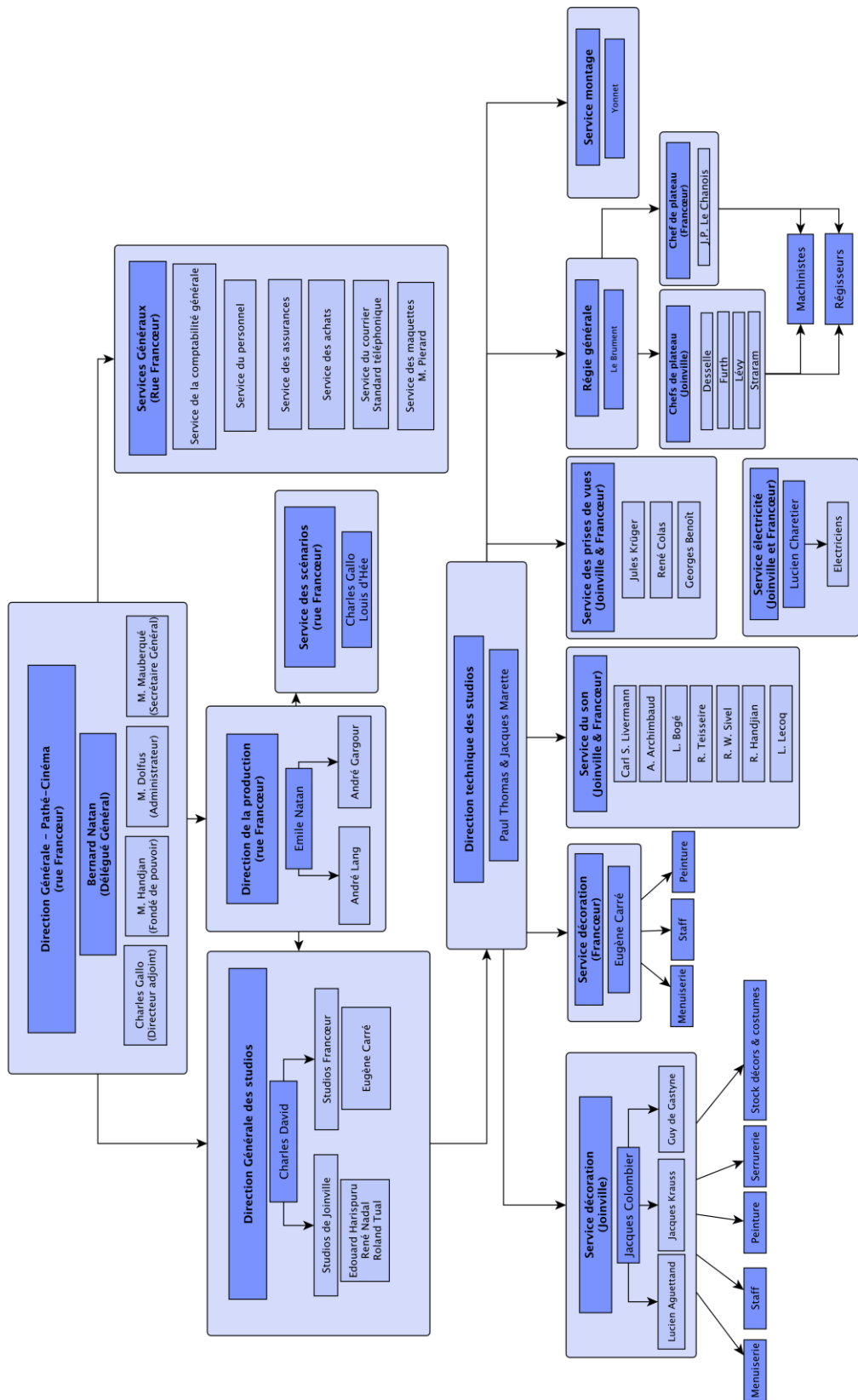


Figure 2- Organigramme de la société Pathé-Cinéma en 1931 (services de la production et studios).

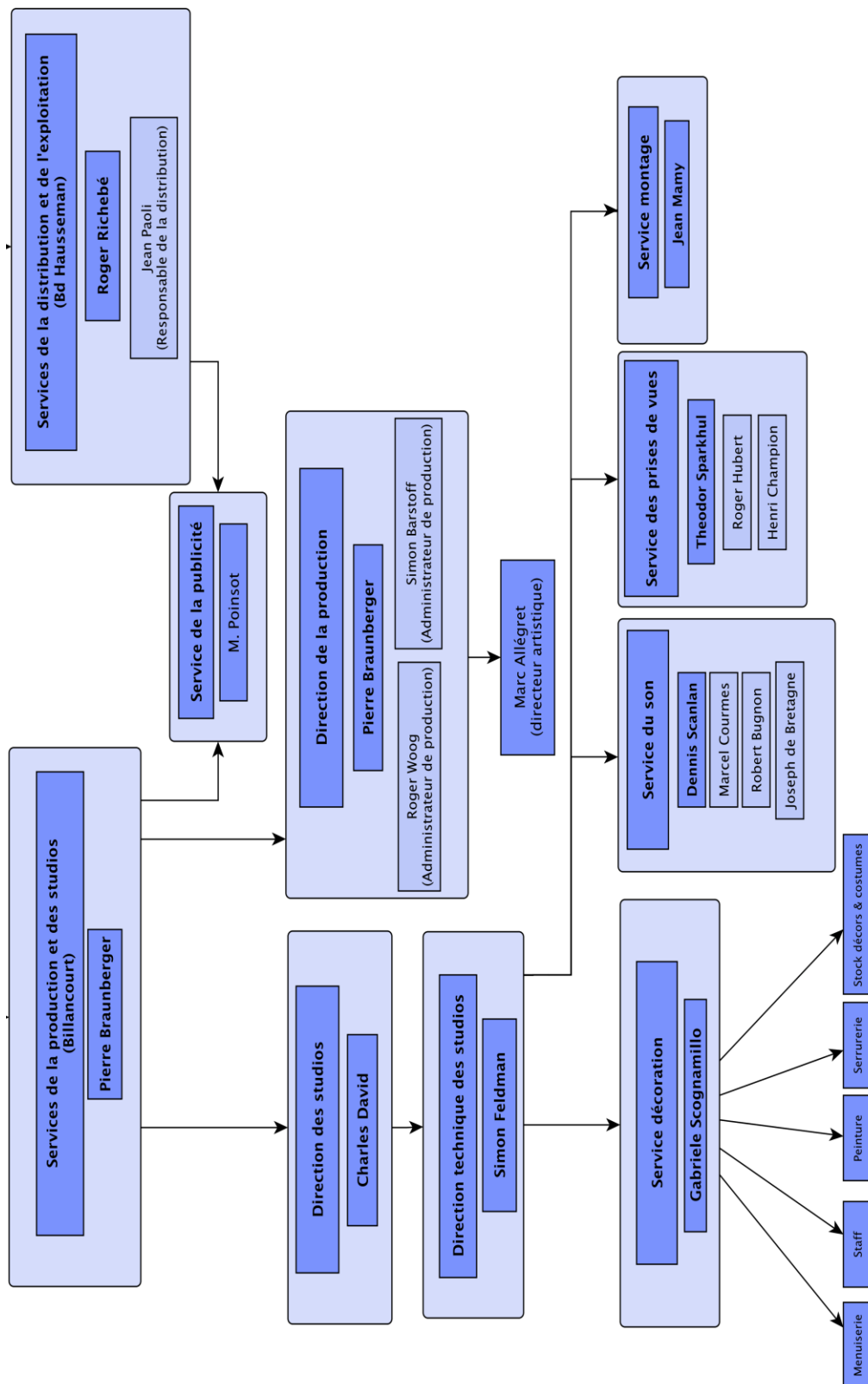


Figure 3 - Organigramme des Etablissements Braunberger-Richebé vers 1931.

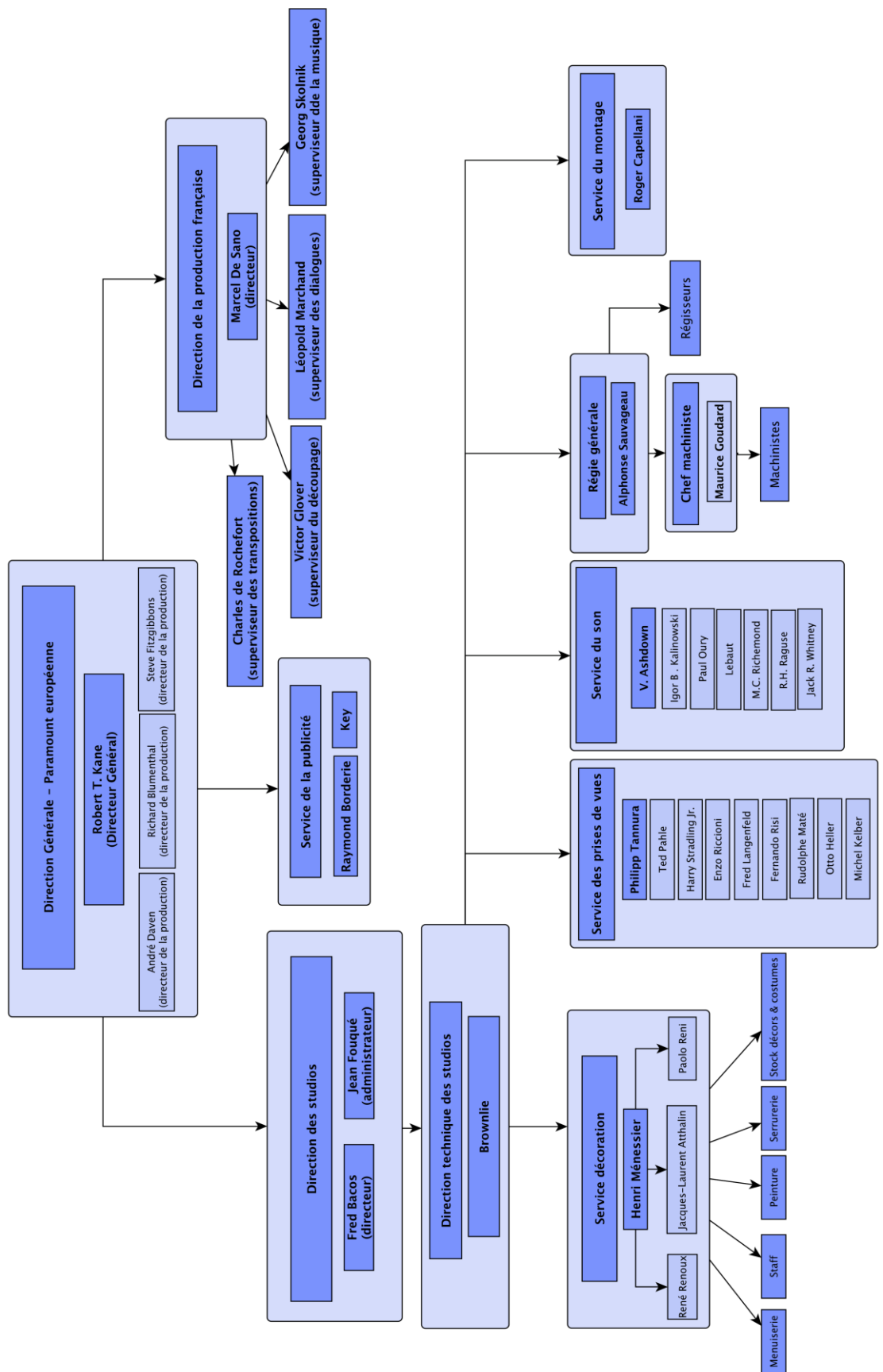


Figure 4- Organigramme de la société Paramount vers 1931 (studios et services de la production française).

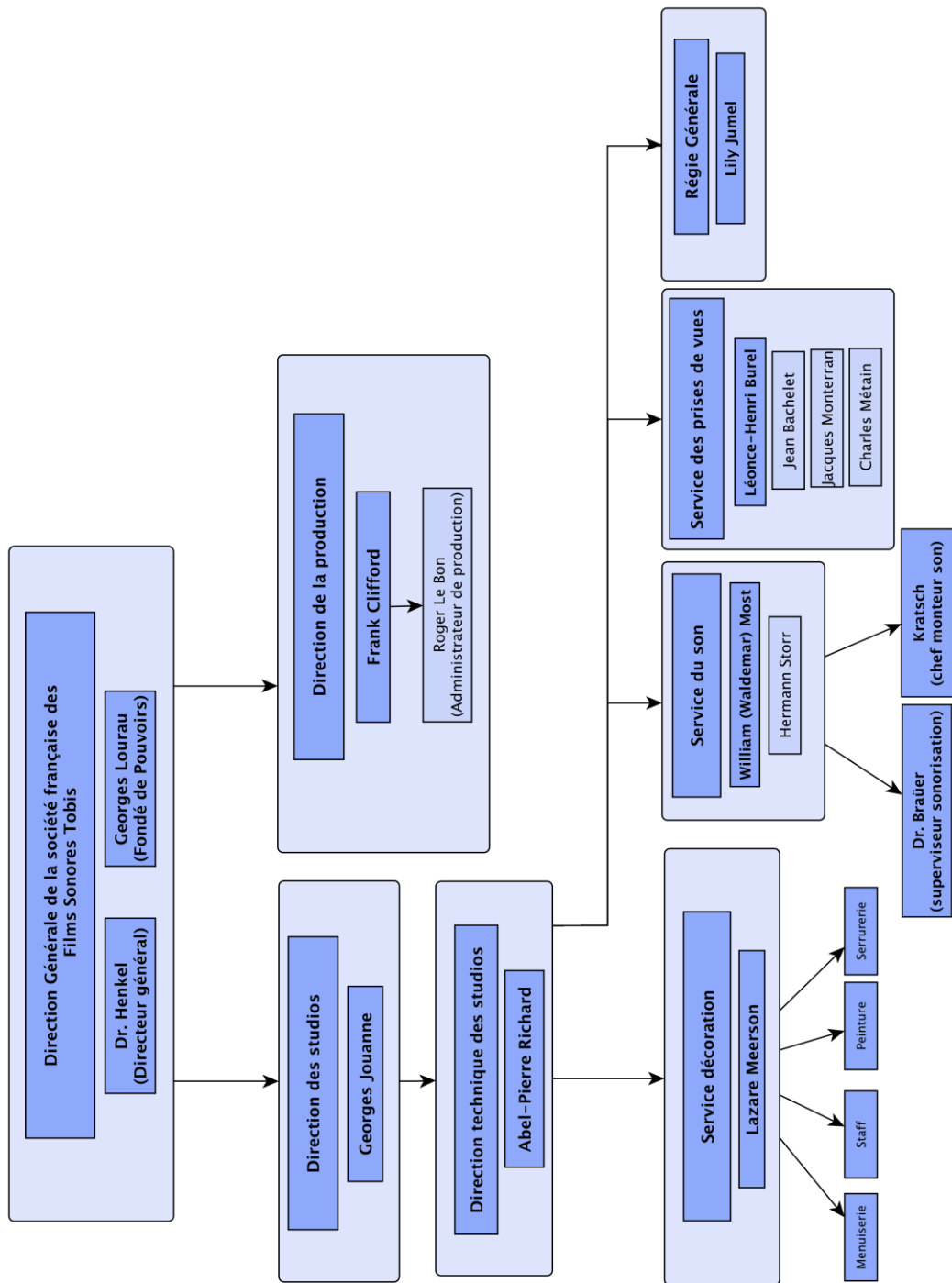


Figure 5 - Organigramme de la Société Française des Films Sonores Tobis vers 1931.

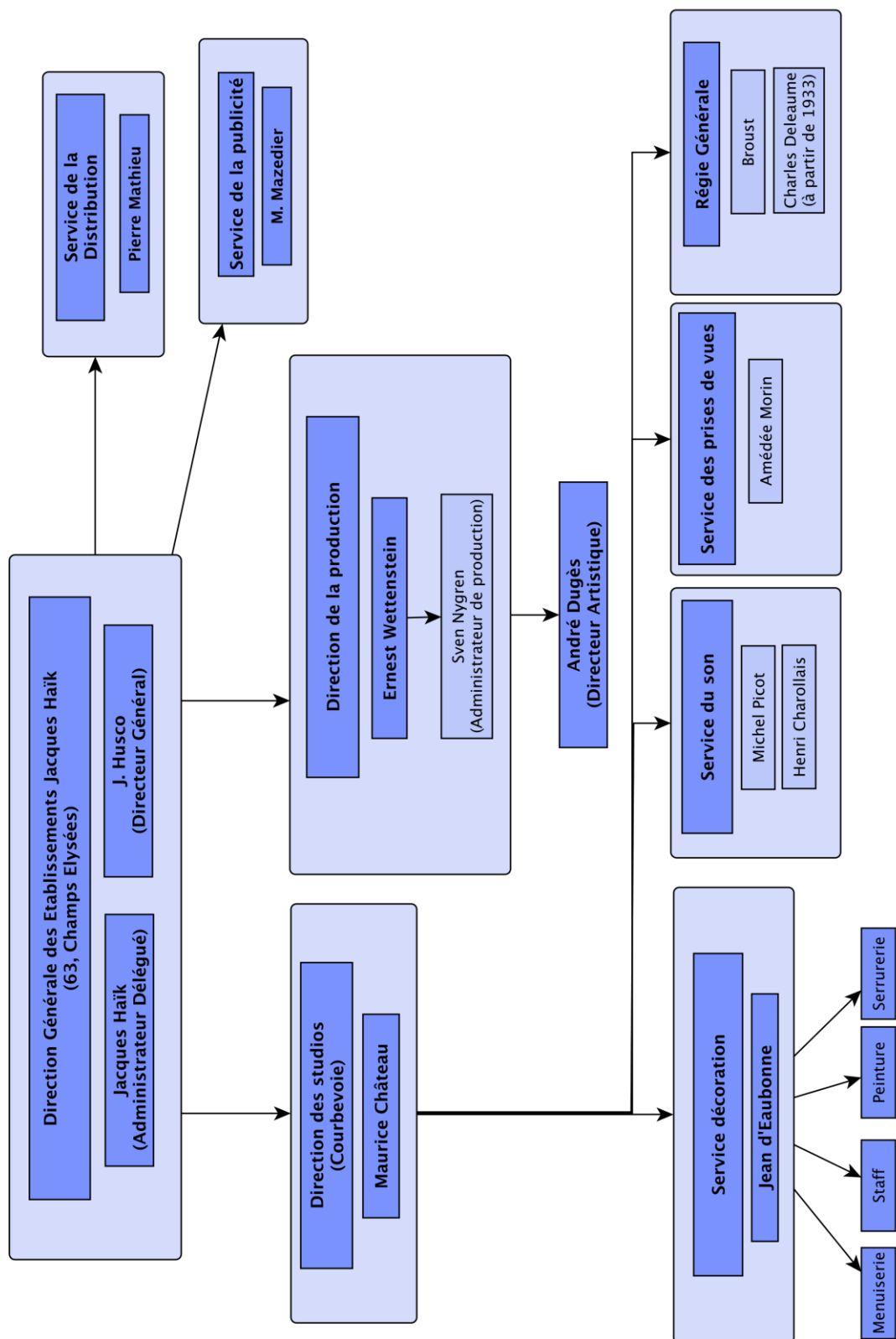


Figure 6 - Organigramme des Etablissements Jacques Haïk vers 1931 (studios et services de la production).

Annexe n° 6 : Le renouveau de la société Pathé.

Publicité pour le groupe Pathé-Cinéma publiée dans *L'Annuaire général de la cinématographie et des industries qui s'y rattachent* (1932-1933), Paris, [sans éditeur] 1932.

Animateur

PATHE CINEMA
SOCIÉTÉ ANONYME FRANÇAISE
au Capital de 200 millions de francs
PATHE-NATAN

SIÈGE SOCIAL
6, Rue Francœur, PARIS-18^e
(15 minutes par métro pour aller aux lignes)

LES THÉÂTRES
6, Rue Francœur, PARIS-18^e
TELEPHONE (Voir Siège Social)

LES STUDIOS
PARIS
4, Rue Cyrano-de-Bergerac
TEL. MARCADET 62-42, 62-43 et 79-35

JOINVILLE
20, Avenue Galliéni
TEL. GRAVELLE 23-18 et 23-19
DORIAN 69-25 et 69-26

USINES
QUAI HECTOR-BISSON
JOINVILLE-LE-PONT
TEL. GRAVELLE 09-08 et 09-09
DIDEROT 27-48 et 48-49
6, Rue Francœur, PARIS-18^e
TELEPHONE (Voir Siège Social)

PATHE-RURAL
PATHÉ CONSORTIUM CINÉMA
DISTRIBUTEUR
5, Faubourg Poissonnière
TELEPHONE PROVENCE 24-11

DÉPARTEMENT
PATHE-BABY
91, Av. de la République, PARIS
TELEPHONE OBERKAMPF 61-25

PATHE-JOURNAL
6, Rue Francœur, PARIS-18^e
TELEPHONE (Voir Siège Social)

M. Natan

4.500 APPAREILS
fonctionnant dans les villages de France

200 APPAREILS
SONORES et PARLANTS
dans les villes de France

1.000 APPAREILS
en cours
d'INSTALLATION

PATHE CONSORTIUM CINEMA
DISTRIBUTEUR
5, Faub. Poissonnière, Paris-8^e

LES THÉÂTRES
PATHE-NATAN
6, rue Francœur, Paris
Téléphone : Marcadet 72-01 et la suite
(11 lignes)

NOS VEDETTES

RENE LEEFVRE
GABRIEL GABRIO
JEAN MARCHAT
JEAN SAI
MIHALESKO

ELVIRE POPESCO
GINETTE D'YD
HELENE ROBERT
OLYMPIE BRAGONA

Publicité pour les « Vedettes Pathé-Natan », publiée dans *Le Tout-cinéma*, édition 1931.

Annexe n°7 : La production française de la Société des Films Sonores Tobis.

Liste des films produits ou coproduits par la Société française des Films Sonores Tobis, tournés (entièrement ou partiellement) dans les studios d'Épinay-sur-Seine entre 1929 et 1935.

En caractères gras, sont signalés les longs-métrages entièrement tournés rue du Mont.

1929

- *Coulisse*, d'Henri Chomette. Court-métrage entrepris en avril et abandonné début juillet 1929.
- 11 chansons filmées, réalisées par Georges Lacombe et Jacques-Bernard Brunius
- ***Le Requin***, d'Henri Chomette.

1930

- ***Sous les toits de Paris*** de René Clair (tourné du 2 janvier au 8 mars)
- ***Le Million*** de René Clair (tourné du 15 décembre 1930 au 30 janvier 1931)

1931

- ***A Nous la Liberté !*** de René Clair (tourné du 22 août au 10 octobre)
- *Douaumont, l'enfer de Verdun* de Charles de Rochefort et Heinz Paul (documentaire tourné en deux versions – française et allemande. Quelques scènes tournées et sonorisées dans les studios de la rue du Mont pour la version française en octobre 1931).
- ***Ne sois pas jalouse*** (autre titre : *La Femme en homme*) d'Augusto Genina (tourné du 14 décembre 1931 au 30 janvier 1932)

1932

- *Allo Berlin ? Ici Paris* de Julien Duvivier (tourné à Berlin, sonorisé à Épinay fin avril)
- ***Quatorze juillet*** de René Clair (tourné du 20 septembre au 6 novembre)
- ***Les Aventures du roi Pausole*** d'Alexandre Granowsky (tourné du 21 novembre au 17 décembre)

1933

- ***Du haut en bas*** de Georg Wilhelm Pabst (tourné du 11 septembre au 14 octobre)
- *L'Ange gardien* (autre titre : *le marin chantant*) de Jean Choux et Pierre Wolff (tourné du 13 novembre au 16 décembre).
- ***Primerose*** de René Guissart (tourné du 16 décembre au 14 janvier 1934)

1934

- ***Poliche*** d'Abel Gance (tourné du 27 février au 17 mars). Coproduction Cinélux et Film Critérium.
- ***La Banque Némó*** de Marguerite Viel (tourné du 5 février au 14 mars). Coproduction AS Films.
- ***Pension Mimosa*** de Jacques Feyder (tourné du 18 août au 6 octobre)
- *Y faut s'marier* de René Pujol (court-métrage tourné du 19 au 24 novembre). Coproduction Ciné soleil.
- *Taxi de nuit* (autre titre : *deux contre un*) d'Albert Valentin (court-métrage tourné du 3 au 15 décembre). Coproduction Ciné Soleil.

1935

- *Michel Strogoff* de Richard Eichberg et Jacques de Baroncelli (tourné à Berlin en deux versions. Quelques scènes tournés rue du Mont pour la version française du 15 au 20 juillet). Coproduction Richard Eichberg-Film et Les Productions Joseph N. Ermolieff.
- ***La Kermesse héroïque*** de Jacques Feyder (tourné du 29 juillet au 31 octobre)

Annexe n°8 : La production européenne de la société Paramount :

Liste des films de long-métrage, produits par Paramount et tournés dans les studios de Saint-Maurice entre 1930 et 1933.

En caractères gras, sont signalés les longs-métrages entièrement conçus et réalisés en France.

Pour les films réalisés à partir d'une version antérieure tournée aux Etats-Unis, le titre de cette dernière est précisé entre parenthèses.

Les versions, autres que la version française, tournées à Saint-Maurice sont également indiquées en retrait.

1930

- **Un tour dans le mur** de René Barbéris

Un hombre de suerte de Benito Perojo (version espagnole)

När rosorna slå ut de Edvin Adolphson (version suédoise)

- *Une femme a menti* de Charles de Rochefort (*The Lady lies* de Hobart Henley, 1929)

Doña Mentiras d'Adelqui Millar (version espagnole)

Seine Freundin Annette de Felix Basch (version allemande)

Perchè no ? d'Amleto Palermi (version italienne)

Vi två de John W. Brunius (version suédoise)

- *Le Secret du docteur* de Charles de Rochefort (*The Doctor's secret* de William C. de Mille, 1929)

El secreto del Doctor d'Adelqui Millar (version espagnole)

Az Orvos Titka de Tibor Hegedüs (version hongroise)

Il segreto del dottore de Jack Salvatori (version italienne)

Tajemnica lekarza de Ryszard Ordynski (version polonaise)

Tajemství lékarovo de Julius Lébl (version tchèque)

Doktors hemlighet de John W. Brunius (version suédoise)

- *La Lettre* de Louis Mercanton (*The Letter* de Jean de Limur, 1929)
 - La donna bianca* de Jack salvatori (version italienne)
 - La Carta d'Adelqui Millar* (version espagnole)
 - Weib im Dschungel* de Dimitri Buchowetzki (version allemande)

- *Chérie* de Louis Mercanton (*Honey* de Wesley Ruggles, 1930)
 - Salga de la cocina* de Jorge Infante (version espagnole)
 - Jede Frau hat etwas* de Leo Mittler (version allemande)
 - Kärklek maste vi ha* de Gustav Bergman (version suédoise)
 - Carrisima* de Mario Camerini (version italienne)

- *Dans une île perdue* d'Alberto Cavalcanti (*Dangerous Paradise* de William Wellman, 1930)
 - La riva dei bruti* de Mario Camerini (version italienne)
 - Farornas paradis* de Rune Carlsten (version suédoise)
 - Tropennächte* de Leo Mittler (version allemande)
 - Niebezpieczny raj* de Ryszard Ordynski (version polonaise)

- *Paramount en parade* de Charles de Rochefort (*Paramount on Parade*, 1930) Série de neufs numéros musicaux, réalisés aux Etats-Unis par neufs réalisateurs différents. Seuls quelques sketches en français réalisés à Saint-Maurice par Charles de Rochefort ont été insérés.
 - Paramount Revue*, réalisateur inconnu, avec Carmen Boni (version italienne)
 - Une version espagnole (*Galas de la Paramount*) a été tournée à Hollywood par Eduardo D. Venturini.

- *Les Vacances du diable* d'Alberto Cavalcanti (*The Devil's Hollyday* d'Edmund Goulding, 1930)
 - En kvinnas morgondag* de Gustaf Bergman (version suédoise)
 - La fiesta del diavolo* d'Adelqui Millar (version espagnole)
 - La Vacanza del diavolo* de Jack Salvatori (version italienne)

- *Toute sa vie* d'Alberto Cavalcanti (*Sarah and Son* de Dorothy Arzner, 1930)
 - Toda una vita* Adlqui Millar (version espagnol)
 - Il richiamo del cuore* de Jack Salvatori (version italienne)
 - Glos serca* de Ryszard Ordynski (version polonaise)

A Cancão do Berço d'Alberto Cavalcanti (version portugaise)

Hjärtate röst de Rune Carlsten (version suédoise)

- *A mi-chemin du ciel* d'Alberto Cavalcanti (*Halfway to Heaven* de George Abbott, 1929)

Sombras del ciclo d'Adelqui Millar (version espagnole)

Der Sprung ins Nichts de Leo Mittler (version allemande)

Halvvägs still himlen de Rune Carlster (version suédoise)

- *Le Réquisitoire* de Dimitri Buchowetzki (*Manslaughter* de George Abbott, 1930)

La incorregible de Leo Mittle (version espagnole)

Lika inför lagen de Gustaf Bergamn (version suédoise)

Leichtsinnige Jugend de Leo Mittler (version allemande)

- **Magie moderne** de Dimitri Buchowetzki

Svet bez hranic de Julius Lébl (version tchèque)

Swiat bez granic de Ryszard Ordynski (version polonaise)

Televizune de Phil D'esco et Jack Salvatori (version roumaine)

Trådlöst och kärleksfullt de Stellan Windrow (version suédoise)

De sensatie der toekomst de Dimitri Buchowetzki et Jack Salvatori (version néerlandaise)

Televisione de Charles de Rochefort (version italienne)

- Pas de version française (*The Laughing Lady* de de Victor Scherzinger, 1929)

Den Farliga Leken de Gustaf Bergman (version suédoise)

A Kacagó asszony de Tibor Hegedüs (version hongroise)

Kobieta, która sie smiejie de Ryszard Ordynski (version polonaise)

A Dama che ri de Jorge Infante (version portugaise)

1931

- *Marions-nous* de Louis Mercanton (*Her Wedding Night* de Frank Tuttle, 1930)

Minha Noite de Núpcias de Emerich W. Emo (version portugaise)

Ich eirate meinen Mann de Emerich W. Emo

Su noche e bodas de Louis Mercanton (version espagnole)

- *Le Rebelle* d'Adelqui Millar (*The Virtuous Sin* de George Cukor et Louis Gasnier, 1930)
Die Nacht der Entscheidung de Dimitri Buchowetzki (version allemande)
Generalen de Gustaf Bergman (version suédoise)

- *Rive gauche* d'Alexandre Korda et Jean de Marguenat (*Laughter* d'Harry d'Arrast, 1930)
Lo mejor es réir de Emerich W. Emo (version espagnole)
Die Männer um Lucie d'Alexandre Korda (version allemande)
A Mulher que ri de Emerich W. Emo (version portugaise)

- *Rien de la vérité* de René Guissart (*Nothing but the Truth* de Victor Scherzinger, 1929)
Die Nackte Wahrheit de Karl Anton (version allemande)
La pura verdad de Manuel Romero et Florian Rey (version espagnole)

- *Delphine* de Roger Capellani (*Fashions in love* de Victor Scherzinger, 1929)
Das Konzert de Leo Mittler (version allemande)

- **Un homme en habit** de René Guissart et René Bossis (scénario d'Yves Mirande et André Picard)
Un Caballero de frac de Roger Capellani et Carlos San Martin (version espagnole)

- **Las luces de Buenos Aires** d'Adelqui Millar (film espagnol, scénario de Luis Bayón Herrera)
- **Les nuits de Port Saïd** de Leo Mittler (scénario de Walter Mehring)
- **Marius** d'Alexander Korda (scénario Marcel Pagnol)
Zum Goldener Anker d'Alexandre Korda (version suédoise)

- **Camp volant** de Max Reichman (scénario de Benno Vigny)
- **La Chance** de René Guissart (scénario d'Yves Mirande)
- **Le cordon bleu** de Karl Anton (scénario de Tristan Bernard)
- **Quand te tues-tu ?** de Roger Capellani (scénario de Saint-Granier)
¿Cuándo te suicidas? De Manuel Romero (version espagnole)

- **Mistiqri** de Harry Lachman (scénario de Marcel Achard)
- **Côte d'Azur** de Roger Capellani (scénario d'André Birabeau et Georges Dolley)
- **Tu seras Duchesse** de René Guissart (scénario d'Yves Mirande)
- **Il est charmant** de Louis Mercanton (scénario d'Albert Willemetz)
Studenten in Paris de Louis Mercanton (version suédoise)

- **La couturière de Lunéville** de Harry Lachman (scénario d'Alfred Savoir)
- **Une nuit à l'hôtel** de Léo Mittler (scénario de Marcel Achard)
- **Monsieur Albert** de Karl Anton (scénario de Benjamin Galzer et Ernest Vajda)

- **Avec l'assurance** de Roger Capellani (scénario de Saint-Granier)
- **Cognasse** de Louis Mercanton (scénario de Rip)
- **Coiffeur pour Dames** de René Guissart (scénario de Paul Armont et Marcel Gerbidon)
- **Miche** de Jean de Marguenat (d'après une pièce d'Etienne Rey)

1932

- **La Perle** de René Guissart (scénario d'Yves Mirande)
- **Criez-le sur les toits** de Karl Anton (scénario de Saint-Granier)
- **Mon cœur balance** de René Guissart (scénario d'Yves Mirande)
- **Une étoile disparaît** de Robert Villers (scénario de Marcel Achard)
- **Une petite femme dans le train** de Karl Anton (scénario de Saint-Granier)
- **Passionnément** de Louis Mercanton et René Guissart (scénario de Jean Boyer et Albert Willemetz)
- **Pour vivre heureux** de Claudio della Torre (scénario d'Yves Mirande, André Rivoire et Abel Tarride)
- **Maquillage** de Karl Anton (*Behind the Make-up* de Robert Milton, 1930)
- **Le fils improvisé** de René Guissart (scénario d'Henry Falk)
- **La Pouponnière** de Jean Boyer (scénario d'Albert Willemetz et René Pujol)
- **Topaze** de Louis Gasnier (scénario de Marcel Pagnol)
- **Trois points c'est tout** de Karl Anton
- **La Belle marinière** de Harry Lachman (scénario de Marcel Achard)
- **Une faible femme** de Max de Vaucorbeil (scénario de Max de Vaucorbeil et Jacques Deval)
- **La Poule** de René Guissart (scénario d'Henri Duvernois)
- **Simone est comme ça**, de Karl Anton (scénario d'Yves Mirande)
- **Ah ! quelle gare** ou **Pétoche** de René Guissart (scénario d'André Mouezy-Eon et Nicolas Nancey)
- **Esperáme** de Louis Gasnier (film espagnol, scénario Louis Gasnier et Alfredo le Pera)
- **Melodía de Arrabal** de Louis Gasnier (film espagnol, scénario d'Alfredo le Pera)
- **Le Chasseur de chez Maxim's** de Karl Anton (scénario d'Yves Mirande et Paul Schiller)
- **Le père prématuré** de René Guissart (scénario d'Henry Falk)
- **Iris perdue et retrouvée** de Louis Gasnier (scénario de Marcel Achard)

1933

- **Un soir de réveillon** de Karl Anton (scénario Paul Armont, Jean Boyer, Paul Schiller et Albert Willemetz)



CINQ SEMAINES

A LA PARAMOUNT

CHOSSES VÉCUES... par HENRI JEANSON

LORSQUE j'arrivais au Colisée, le soir de la première de *Jean de la Lune*, M. Jacques Haïk, le tenancier de cet établissement, s'efforçait d'empêcher Marcel Achard d'assister à la projection de son film...

— N'entrez pas, s'écriait ce cinéaste, dans votre intérêt n'entrez pas...

— Mais pourquoi ?

— Je connais mon public !... et je connais votre bande, hélas !... il va tout casser mon public... quel affreux massacre !... *Jean de la Lune* n'est pas un film pour lui... Mon public n'accepte pas n'importe quoi... mon public...

— Alors, pourquoi avoir loué *Jean de la Lune* ?

— Ce n'est pas moi qui ai fait le coup... C'est mon fondé de pouvoir... il a profité de mon absence pour commettre cette folie... Aujourd'hui, j'ai offert à votre producteur, M. Marret, de déchirer notre contrat moyennant cent mille francs... Il a refusé... Je dois m'exécuter... mais, dès demain, je donnerai un autre film à mon public !... à condition, bien entendu, que, ce soir, mon public ne casse pas tout...

— Voyons, voyons, balbutiait Achard, *Jean de la Lune* a été présenté aux critiques...

— Les critiques ? tous payés ! Aucun intérêt... allez prendre un café au Rond-Point avec vos amis... et à onze heures et demie, peut-être avant, je viendrai vous raconter la catastrophe.

M. Haïk se tourna vers moi :

— Vous qui êtes son ami... emmenez-le..., croyez-moi, emmenez-le...

— Mais non.

— Si Mon Public le reconnaît, mon public l'écharpera ! Et il disait mon public avec un grand Q.

Malgré cet avertissement nous pénétrâmes dans la salle. Deux heures plus tard, *Jean de la Lune* était « ovationné », pour parler comme M. Haïk.

Celui-ci attendait Achard à la sortie.

Il se précipita sur lui et, le plus simplement du monde :
— Quand m'apportez-vous un scénario ?

* *

On pourrait écrire bien d'autres histoires sur le cinéma causant, la naïveté des producteurs, la bêtise du public, la suffisance des acteurs, l'insuffisance des metteurs en scène, la fatuité des auteurs et la vénalité de la presse cinématographique.

Elles sont trop !

J'en veux personnellement beaucoup au cinéma causant, car cette invention a compromis la tranquillité des paisibles ménages d'auteurs.

Tous les gens qui font du cinéma ne parlent que par centaine de mille francs.

— Accepter deux cents mille francs pour un film, s'indignait Raimu, je n'accepte pas ces tarifs de misère, ces cachets de famine !

— Je ne fais pas de scénario à moins de deux cents mille francs, déclarait Jacques Deval...

Mettez-vous à la place de la femme de l'auteur qui n'est pas Jacques Deval ou de la femme de l'acteur qui n'est pas Raimu.

Moi, j'ai une femme charmante. Je l'écris comme je le

pense et non par crainte que cet article ne lui tombe sous le nez.

Et bien, il y a deux ans, ma femme était intenable.

Elle me disait trois fois par jour :

— Je ne te comprends pas... Tous les auteurs dramatiques font du cinéma et toi, tu te tournes les pouces... Pourquoi ?...

— Le cinéma ne m'amuse pas...

— Tu ne veux donc pas gagner d'argent !... Prends donc modèle sur tes amis... Marcel Achard est allé à New-York, lui, il a adapté *Jean de la Lune*, lui... Steve Passeur a tiré un film de *Suzanne*, lui, Alfred Savoir vend toutes ses pièces à la Paramount, lui... Quant à Pagnol, il collectionne les millions comme des timbres-poste... lui... C'est gai !... Je n'ai plus rien à me mettre, on doit de l'argent au percepteur, j'ai besoin d'un manteau et je veux aller en vacances...

Je ne répondais rien et je me consolais en songeant que les autres auteurs dramatiques qui, comme moi, ne se consacraient pas au cinéma, subissaient, eux aussi, à condition qu'ils fussent mariés, les mêmes reproches...

* *

Un matin ma délivrance sonna au téléphone.

Alfred Savoir, qui dirigeait à cette époque la production française de la Paramount, était à l'autre bout du film.

— Viens me voir à Joinville... j'adapte une pièce intitulée *Côte-d'Azur*, il me faut des couplets. J'ai pensé à toi, viens...

Ouf !

* *

On croirait, lorsqu'on voit les films Paramount, que cette firme est ouverte à tous et que l'on achète les scénarii au premier venu, à n'importe qui.

Erreur.

N'entre pas qui veut à la Paramount.

Avant d'en franchir le seuil, il faut faire un stage de vingt minutes dans la loge du concierge, sous la garde d'un bataillon de grooms déguisés en boys-scouts. Après quoi, un secrétaire remplit une double fiche avec les renseignements que vous lui donnez :

— Votre nom, s'il-vous-plaît ?

— Jeanson.

— Johnson, bien !

— Non, Jeanson !

— Yes, Johnson !...

— No... pas Johnson... Jeanson.

— Oui... Johnson... Qui demandez-vous ?...

— Monsieur Savoir.

— Ah... yes... Sovor...

Je n'insistai pas et voilà comment, naturalisé américain, je fis mon apparition dans la cour de la Paramount.

Tout de suite je rencontrais Pagnol.

— Oh ! je suis content ! me dit-il, très content...

— On le serait à moins... Marius... Topaze...

— Il s'agit bien de Topaze. Je suis content d'être ce que je suis...

— Tu peux être heureux d'être Pagnol !

— Je suis mieux que Pagnol depuis hier, car, depuis hier, je suis superviseur !

Et Superviseur-Pagnol se tut pour jouir de son effet. Je le dévisageais. Il parlait très sérieusement.

Il ajouta :

— Et puis, hein... je suis considéré... Songe qu'hier, M. Kahne m'a parlé.

— Kahne ?

— Oui, Kahne ! le grand patron.

— Il t'a parlé ?

— Il m'a parlé !

— Et tu lui as répondu ?

— Dame !

— Alors vous êtes quittes !

— Et non seulement il m'a parlé, mais encore il m'a pris par le bras, comme ça, mon vieux, et tous les deux nous avons fait le tour du bassin... oui..., mon vieux..., c'est la première fois qu'il se conduit aussi gentiment avec un auteur... Si tu avais vu la gueule de Saint-Granier quand il nous a repérés...

— Ce Kahne est un homme épatant.

— Oui... te rends-tu compte que, lorsqu'il arrive ici, on hisse le pavillon de la Paramount ?

— Merveilleux !

— En ce moment, tu tiens le bras d'un type à qui Kahne a tenu le bras...

— Admirable !

— Et Kahne est le seul qui ait le droit de pénétrer dans cette cour avec sa voiture.

— Qui lui a donné ce droit ?

— Lui ! Les autres entrent par derrière avec leur voiture...

— Qui ça, les autres ?

— Tristan Bernard, Pierre Benoît, Marcel Achard, Yves Mirande, Bourdet, Rip, toi, moi, les autres... quoi !

— Moi, je n'ai pas de voiture...

— Il y a longtemps que tu es là ?

— Dix minutes.

— Alors... un peu de patience.

Et Pagnol, Superviseur Pagnol s'éloigna.

Je fus brusquement happé par Jean Masson, un journaliste qui se baladait là, en quête d'un reportage.

— Je connais tout le monde ici... je peux te piloter.

Je l'interrogeais aussitôt :

— Quel est ce gros monsieur qui a l'air plus gros que lui et qui ressemble à une pomme qui aurait avalé un melon ?

— C'est Caroll, il écrit les dialogues français des films doublés.

— Ah oui !...

— Il est Allemand, d'ailleurs.

— Et ce monsieur là-bas ?...

— Un ancien couturier... il est metteur en scène...

— Et cet autre ?

— Un nommé Soamy... il est administrateur... Complètement idiot... il prend Tristan Bernard pour une marque de radiateur électrique...

— Et ça là ?...

— Quoi...

— Ça... qui porte des lorgnons ?

— C'est Blumenthal...

— ?

— Le bras droit de Kahne ?...

— Oui... imagine-toi qu'un jour Kahne sonne Blumenthal. Blumenthal accourt... Kahne sort un petit carnet de sa poche, le feuillette, cherche une note : — Ah ! Blumenthal... On m'a parlé hier d'un garçon très bien... il faut le convoquer et lui commander des sketches... Voyons...

voyons..., c'est un nommé Étienne..., Étienne..., oui..., voilà... Étienne Verlaine... Non... pas Étienne... Paul ! Paul Verlaine... Je compte sur vous... hein ?... » — « Oui, patron. » Blumenthal inscrit le nom pour s'en souvenir, regagne son bureau, appelle son secrétaire : « Ah ! Kahne vient de me donner un tuyau... faites venir un certain Paul Verlaine... On affirme qu'il peut faire de bons sketches... » — « Mais, Monsieur Blumenthal, Paul Verlaine est un poète qui... » — « Pas d'explication, dégotez son adresse, débrouillez-vous... En arrivant demain matin, je veux trouver Verlaine dans mon bureau. » — « Bien. » Le secrétaire qui voulait conserver sa place eut recours à l'obligeance d'un ami : « Voilà..., tu vas te faire passer pour Verlaine... » Et maintenant, si tu parles de Paul Verlaine à Blumenthal, il te dira : « Verlaine ? Ne prononcez pas le nom de ce gars-là devant moi... On ne peut pas s'entendre avec lui... un idiot, mon cher, et qui ne comprend rien au cinéma. »

— Il paraît qu'Achard termine un scénario : « Une étoile est morte... » ?

— Non... « Une étoile disparaît... »

— On m'avait dit : « Une étoile est morte... »

— Oui, mais Soamy a changé le titre.

— Pourquoi ?

— Il prétend que la mort n'est pas commerciale...

— Quelle est cette dame qui se promène...

— Mme Pietri... On reçoit beaucoup de ministres, de femmes de ministres, de secrétaires de ministre... On a tellement besoin d'eux, n'est-ce pas...

* *

A ce moment, un boy-scout salua militairement Masson, joignit les talons et lui tendit une fiche.

— Ah !... c'est Natanson qui veut me voir..., dites-lui de venir.



LA SALLE D'ATTENTE DES « ARTISTES » PAR BÉCAN

Annexe n° 10 : Extrait du livre l'Ilya Ehrenbourg, consacré aux studios Paramount de Saint-Maurice.



Autour du véritable Hollywood, celui de Californie — des montagnes, des tombes de chercheurs d'or. Autour du Hollywood pour Européens, rien que des ateliers, des fruiteries et des caboulots enfumés. Au cimetière de Joinville, point de chercheurs d'or. Des couronnes de perles et une maussade énumération de noms : ouvriers, artisans, boutiquiers. Ceux-ci n'ont rien cherché. D'abord, ils ont travaillé, puis, ils sont morts. Triste cimetière, triste endroit ! Ici, on va travailler le matin ; le soir, on s'endort, et les rues sont vides et silencieuses — ni palmiers ni aventures. Ici, de par la volonté de Mr. Robert Kane, furent jetés les fondements du nouvel Hollywood.

La cour de l'usine Paramount est inondée d'une lumière insoutenable. Dans un petit bassin figurant la mer, se noient de hardis navigateurs. Les opérateurs s'agitent, les figurants grelottent. De la lumière, plus de lumière encore !...

Mr. Robert Kane dicte à une dactylo : « Paramount a passé l'Océan avec ses capitaines — opérateurs, techniciens... »

Dans les sept studios, le travail marche jour et nuit. Il y a des relèves pour les metteurs en scène, les concierges, les buffetiers. Mr. Kane vient et s'en va. Le travail ne cesse pas. Trois films : « Les Vacances du Diable », « A mi-chemin du ciel », « Sa lune de miel ». Onze versions : française, allemande, espagnole, suédoise, portugaise, tchèque, danoise, polonaise, roumaine, hongroise, hollan-

daise. Pas une minute à perdre ! Une minute c'est x dollars. Les frais sont déjà suffisamment élevés et l'Europe est une pauvre. Vite, messieurs ! « Les Vacances du Diable ». En Polonais, en Roumain. En toutes langues. La descente du Saint-Esprit. Les mêmes décors. C'est papa Zukor qui a trouvé cela, Allô, Allô ! Mais remuez-vous, nom d'un chien !... Nom d'un chien — en onze langues. En douze : les Américains sont ici les maîtres. Ils parlent leur langue. Tout le monde les comprend : ils ont des dollars.

Dans une annexe — les traducteurs. Ils traduisent un scénario 100 % parlant ! Calemours en tous dialectes ! Les traducteurs traduisent un scénario envoyé d'Amérique. Le film n'est pas conçu ici, dans ce pitoyable Joinville, il a été conçu et agencé dans le véritable Hollywood. L'original déborde d'inspiration, on y perçoit l'envergure des États-Unis et les huit coups de téléphone de l'infatigable Bill. A Joinville, on fabrique les onze copies. Les traducteurs travaillent sans redresser le dos. Ce sont dramaturges sifflés, génies méconnus, Shakespeare en chômage. Ils traduisent des dialogues aux profondeurs lyriques : « Mary, vous m'avez remis dans le droit chemin ! »... « John, quand vous serez solide sur vos pieds, c'est avec joie que j'unirai ma vie à la vôtre... » Comment cela se dit-il en suédois ?... Comment, en portugais ?... « Solide sur vos pieds... » L'ombre de Hays, le véhément prophète aux longues oreilles, plane au-dessus de Joinville. « ... dans le droit chemin »... Le Code de la morale. Paragraphe cinq. Un Polonais sourit respectueusement. Mary triomphe partout, une superbe Mary de Dallas ou de Pittsburg, la fille d'un méthodiste, une honnête travailleuse, une étoile aux dents éblouissantes et au sourire impeccable. Deux fois seulement elle change de robe et montre à cette occasion quelques rondeurs ; en revanche, à quatre reprises, elle parle des idéaux les plus élevés. Les traducteurs traduisent, les dactylos tapent, le Saint-Esprit descend sur les peuples de l'Europe.

Cependant, dans les studios, les machinistes s'affairent. Ils fixent les décors. Comme les objets sont plus honnêtes que les gens !... ils ne connaissent pas de frontières ; un lit est partout un lit, en Suède comme en Italie. Les machinistes traînent un lit. Les décors sont combinés à

Hollywood. Ici, il n'y a qu'à regarder des photographies et à donner des coups de marteau. Le lit à droite... Sur le buffet, un vase avec des roses... John s'approche d'abord du piano, puis respire les roses. C'est le John qui a été remis dans le droit chemin. Amenez vite le lit, le beau lit de milieu !...

Mr. Robert Kane continue à dicter : « Nous assurons aux artistes européens une pleine liberté pour leurs créations... »

Le scénario est imprimé et distribué aux metteurs en scène. Sept versions. Huit parties. Le film doit être fabriqué en douze jours. Les frais sont si grands !...

Le représentant de la Paramount à Bucarest recrute en hâte des acteurs. A Bucarest, personne ne fait de cinéma. A Bucarest, on va voir les films américains, on n'a pas de rêves plus ambitieux. Les acteurs sont immédiatement expédiés à Joinville. Ils clignent des yeux : ils ne sont pas habitués à cette lumière. Ils ont une gestulation pathétique : ce sont les meilleurs tragédiens de Bucarest. Le metteur en scène désespéré crie : « Tenez vos bras tranquilles ! », « ne fermez pas les yeux ! » Puis, il cesse de crier : qu'est-ce que cela peut bien faire ?... Avec ou sans yeux... Le film doit être fait en douze jours.

Près du lit, une ardente beauté et un bellâtre aux joues bleutées. Ce sont les étoiles de Naples. Ils savent, c'est certain, s'injurier magnifiquement. Lui, joue au banco-lotto, crache et boit des rasades de gros vin. Elle, séduit les vaillants fascistes et sait faire le macaroni. Bien entendu, tous deux, à chaque occasion propice, évoquent le « Jesu Bambino ». Ici, ils sont John et Mary. Il redonne le pli convenable à sa pochette de soie. Il regarde tristement le lit de milieu mais s'étant rappelé qu'on l'a remis dans le droit chemin, il respire énergiquement les fleurs.

Six heures moins cinq. Le metteur en scène regarde fébrilement le cadran. Sentez vite !... Six heures. Une nouvelle équipe entre dans le studio : les Suédois. Derechef John et Mary. Lui est long et correct. Freken a des taches de rousseur. Au pays : les skis, les tartines de beurre, le fiancé et la fiancée, le soleil de minuit, les rêves paisibles. Ici, le même lit, les mêmes roses. « Quand vous serez solide sur vos pieds... » John regarde ses longs pieds... Oui, oui, quand il aura sa place de directeur de banque

à Pittsburg ! Mary sourit. Souriez vite ! Les Roumains vont arriver. Puis les Portugais, Puis les Polonais. Impossible de prendre son temps ! Le film doit être prêt au jour fixé.

Mr. Kane dicte : « Nous poursuivons des buts purement esthétiques... » Il a fini. A remettre au directeur de la publicité. Mr. Kane fait son tour dans les sept studios. On est dans le feu du travail. Il complimente les Tchèques. Il morigène les Roumains. Il marche, regarde, se réjouit. Il est arrivé à ses fins : nous fabriquons les films à la chaîne. Ford, — les automobiles. Gillett — les rasoirs. Paramount — les rêves. Le cinéma, produit du nouveau siècle. Son âme, la vitesse. Autrefois, les gens regardaient les images dans des cadres de bronze. En s'y reprenant. En rêvant. En se prélassant. Aujourd'hui — seize images à la seconde : pays, visages, chimères. Trente secondes — Jarmes. Puis, quarante secondes — fuite et poursuite. Puis, dix secondes — la mort. Regarder vite. Fabriquer vite. Les poètes et les chevaux sont évanouis. A leur place, les 40 CV. et les films Paramount.

Après du lit, ce sont maintenant les Tchèques. John, une tristesse de bière dans les yeux, reprend le droit chemin en piétinant sur place. Les traducteurs traduisent de nouveaux scénarios : « Toute sa vie », « Un trou dans le mur », « Mariions-nous ! » On enlève le lit. On place un bureau et un paravent. Huit beautés, de huit pays différents, vont s'habiller et se déshabiller derrière ce paravent : un morceau de genou — cinq secondes. Le policeman attrape le voleur. Le bon monsieur, à son bureau, signe un chèque. Polonais. Danois. Portugais.

La Russie. L'été. Haute neige. Une minute d'hésitation. Est-il possible, qu'en été, il y ait de la neige ? Le metteur en scène veut réfléchir. Le directeur arrive à la rescousse : l'original est établi en Amérique, quel problème pourrait encore se poser ? Sans neige, pas de Russie. Neige, troïka, nostalgie. Penser, à Joinville, impossible, il faut se dépêcher. Prise de vue de la neige — deux heures. Tant de mètres. A la porte, les Italiens attendent déjà. Ils vont être des Russes, en été, au milieu des neiges. Ils vont trembler de froid et chanter des chansons nostalgiques. En hâte, l'opérateur met l'appareil au point. Pour qu'il n'y ait pas d'erreur aux laboratoires : n° 38.457.

Un cri : « Silence complet ! » « Mary vous m'avez remis... » Alentour de l'usine, l'ennui de la banlieue parisienne. Les ouvriers, d'un air morne, trempent du pain dans leur vin. Où aller ? Au cinéma, bien sûr : aujourd'hui, nouveau programme : « Les Vacances du Diable », film 100 % sonore, parlant et chantant français. Leur verre d'Aramon vidé, les ouvriers vont au cinéma. Pendant la journée, ils ont travaillé à la chaîne : les automobiles, les capotes, le cuir. Ils regardent maintenant une vie lointaine, merveilleuse : près d'un énorme lit, un beau gars, nippé comme un de la haute, respire des roses et nasille énigmatiquement : « ... vous m'avez remis dans le droit chemin... »

Pour les différentes versions, des acteurs différents : les acteurs parlent. Les figurants, eux, se taisent ; ils se taisent pour les Italiens comme pour les Allemands. Voici une foule de nègres. Les nègres doivent prendre leurs ébats sous un arbre. Le héros les regarde. D'abord c'est le Suédois qui les regarde, puis c'est l'Espagnol. Un petit bébé pleure. C'est un gros effet, un poupon nègre dans un film suédois. Mais pas de pleurs !... C'est un film parlant ! Des nègres s'ébattent, pourquoi un bébé pleurerait-il ?... Nom de Dieu, allez-vous m'enlever ce brailard !...

Dans un autre studio, somnole un figurant hirsute. C'est un sans-travail ordinaire. Il a de la veine, il s'est trouvé avoir la tête d'un véritable assassin. Bien sûr, il n'a tué personne, même lorsqu'il a bu un coup, il serait incapable de donner un coup de pied à un chien, c'est un brave type, il s'appelle François. Autrefois, il était menuisier. Maintenant, il est assassin, pour les sept versions.

Les studios sont admirablement aménagés : isolation parfaite, pas un son ne pénètre de l'extérieur. Les murs ne laissant passer ni les voix, ni l'air. Les portes sont closes hermétiquement. Des centaines de lampes brûlent. La chaleur est insupportable. L'assassin travaille depuis le matin. Rien d'étonnant à ce qu'il suffise de le laisser en paix une minute pour qu'il s'endorme. Le malheur, c'est qu'en s'endormant, il ronfle. Aux tendres entretiens sur l'amour et la fidélité vient se mêler un trivial ronflement. Le metteur en scène, exaspéré, crie :

— Réveillez-moi cet assassin !...

François, confus, sursaute : pourquoi qu'on ne le renvoie pas ! Où donc trouver du travail à présent ? Ici, il peut encore être assassin deux jours, trois jours même.

Dans le cabinet du directeur de la publicité, Mr. Key, un classeur avec une multitude de compartiments : sur les planchettes, les photographies des étoiles : Andalouses somptueuses, Tchèques sportives, Polonaises altières, Roumaines. Tel un astrologue, Mr. Key sait bien où se trouve chaque étoile, il ne confond jamais. Au-dessus d'Oslo, le ciel n'est pas le même qu'au-dessus de Rio-de-Janeiro. Les photographies, il les envoie à des centaines de journaux.

Outre les photographies, les journaux reçoivent de petits articles, des biographies d'artistes, des notes sur la grandeur de Paramount, des analyses de films et des anecdotes gaies. Pourquoi les journalistes se donneraient-ils du mal ?... Tout leur arrive prêt : de longs feuillets, imprimés au recto seulement, il ne reste plus qu'à donner à composer.

Chaque journal a une rubrique « Cinéma ». Les hommes ne peuvent vivre de la chute des ministères ou de l'assassinat des bijoutiers, ils veulent du grand art. Mr. Key envoie aux journaux des articles en toutes langues. Il ne néglige pas même les Roumains. Dans ces bulletins, on trouve des idées de Mr. Robert Kane sur la mission dévolue à Paramount. Dans ces bulletins, il y a aussi de petites indiscretions. Truda Berliner la vedette, pendant les prises de vues, mange du gâteau au chocolat et pourtant ne grossit pas... Buchowetzki, le metteur en scène, est très superstitieux, avant de se mettre au travail il serre contre lui un tout petit cochon... Les Suédois et les Roumains se pâment en lisant cela : ils sont admis au saint des saints.

Aux journaux, outre les bulletins, Paramount envoie des annonces. En un an, et dans la seule presse américaine, Paramount a dépensé 285.000 dollars en publicité. Par bonheur, les Européens ne sont pas aussi avides. Les ouvriers n'y ont pas roulé en automobile. Les journalistes s'y contentent de peu.

L'un d'eux, Toll, avait vu un nouveau film Paramount.

Au lieu de remettre à la composition l'étroit feuillet, il prit sa plume et, à l'univers, fit part de son avis : « film détestable ! » Qui peut prêter attention à l'opinion d'on ne sait quel Toll ? Certes, Paramount respecte la liberté de la critique. Les journaux ont le droit d'insérer ce que bon leur semble, mais Paramount a également le droit de placer sa publicité à son gré. Le directeur fait appeler Toll : « Vous pouvez vous vanter d'avoir fait du joli !... » L'autre tente un bafoillage sur sa conscience et le montage du film. Alors, le directeur reconduit poliment le gaffeur. Toll rentre chez lui. Sa femme l'attend. Dîner en vitesse, et puis, au cinéma ! Mais Toll ne lui parle pas. Il n'a même pas retiré son chapeau. Il est très sombre. Enfin, il lâche :

— On m'a renvoyé...

Soigneusement le remplaçant de Toll met sur l'article envoyé par Mr. Key : « A composer d'urgence. »

Des insolents affirment que faire des films à la chaîne est impossible !... Mr. Kane a un sourire de mépris : nous avons fait venir les plus grands artistes, les plus fiers, les plus indépendants. Vous ne voulez pas me croire, moi, Robert Kane, le compagnon de Lasky, l'ambassadeur de Zukor ? Bien. Que les pseudo-victimes vous parlent donc : les plus fiers, les plus indépendants.

Cavalcanti, il n'y a pas très longtemps, avait réalisé des films extrêmement hardis. On les avait passés dans de petites salles devant une élite. Ne comprenant pas les ténèbres de l'art, le public siffla. Cavalcanti ne se troubla pas : il tâte le terrain, il cherche de nouvelles voies, il a horreur des compromissions ! Puis, Cavalcanti signa un contrat avec la Paramount. Il fit quelques films : « Toute sa vie », « A mi-chemin du ciel », « Dans une île perdue ». Mr. Kane demande à Cavalcanti de donner son impression. Cavalcanti répond sans ambages : « L'organisation puissante que les Américains ont créée sur le continent permet de travailler rapidement et dans des conditions idéales... »

Après Cavalcanti, l'Allemand Mittler. Il avait monté des films pour la société soviétique « Prométhée ». Il était dépourvu d'expérience et ne soupçonnait même pas l'existence du code Hays. Arrivé à Joinville, il se mit à la chaîne : « La nuit tropicale », « Fête d'amour ». Mittler est fier : « Il est possible, sans sortir du cadre d'une con-

ception fondamentale américaine, de créer des œuvres d'une haute valeur artistique... La notion des « versions européennes » ne signifie pas nécessairement l'imitation servile d'un original... » Mittler est laconique : Il est temps d'aller au studio, les Polonais vont avoir fini ! Mittler a en mains un scénario, on l'a envoyé d'Amérique et il est traduit en dix langues.

Marcelle Chantal sourit gentiment : « Avec une organisation aussi parfaite que celle des studios de Joinville, il est difficile de mal travailler... » Thomy Bourdelle aussi a de belles dents, « la puissante organisation des Américains soutient l'acteur dans son travail ». L'Espagnole Amélia Muñoz, l'Italienne Carmen Boni, la Polonaise Masłowska... Arrive enfin le plus jeune acteur de Joinville, Jean Mercanton. Jean Mercanton n'a que dix ans. On lui demande : « Aimes-tu travailler à la Paramount ? » Jean comprend les choses, il n'insiste pas sur la puissance de l'organisation ; conservant tout le charme de son âge tendre, il habille naïvement : « Oh, certainement, car on est très gentil avec moi et puis il y a un jardin pour jouer lorsqu'on ne travaille pas... »

Le babillage du petit Jean comme les réflexions de l'intransigeant Cavalanti sont imprimés et tirés à plusieurs centaines de mille exemplaires. Feuilletés étroits. Mention du rédacteur : « Bon à composer. »

Mr. Robert Kane est satisfait : nous avons fermé la bouche aux diffamateurs. Notre œuvre est approuvée non par des employés anonymes mais par des créateurs authentiques. Ainsi donc, à l'ouvrage ! Quatre nouveaux films. Neuf versions. Douze jours.

L'art ennoblit l'âme. Les ouvriers de Citroën travaillent à la chaîne, puis ils rentrent chez eux, ils rentrent et jurent, boivent de l'eau-de-vie qui leur râcle le gosier, braillent aux meetings ; ou ils ronchonnent ou ils se taisent. La colère les a consumés. Ils vendent à cet invisible Citroën leur corps et leur vie. Leur âme n'est touchée ni par la bienfaisante construction, ni par la grandeur de la chaîne, ni par les chiffres du bilan, ni par la gloire de M. Citroën. Ce sont simplement des ouvriers, c'est le vulgaire travail, c'est le bas-fond de la vie.

Le cinéma est à mi-chemin du ciel. Tous y communient avec les grandes idées de Papa Zukor. En signant le pacte,

les hommes vendent non des heures de méprisable travail mais ce qui s'appelle leur « âme ». Ils n'ont pas à avoir honte : ils sont à la chaîne et ils font des rêves.

II

Vaste et somptueux est à Paris le théâtre Paramount. A l'entrée, on distribue au public des chocolats glacés, à l'intérieur, on lui fait voir de suaves apparitions. Les portes s'ouvrent de bon matin. Les ombres, sur l'écran, ne connaissent pas la fatigue. Elles meurent et ressuscitent. Dix-sept heures d'affilée on prodigue à qui le désire le soulagement indispensable. Les uns regardent encore le baiser final que les autres font déjà la queue aux portes sacrées. 70 places libres ; immédiatement on fait entrer 70 nouveaux spectateurs. Ainsi de 9 heures à 2 heures du matin.

Le matin, ce sont ceux qui travaillent la nuit ; dans la journée les mamans et leur petite famille, les banlieusards ; vers l'heure du dîner, les amoureux ; le soir, les simples spectateurs-standard ; après minuit, les bamboucheurs — dont l'ivresse se dissipe ou de lugubres maniaques atteints d'insomnie. A 2 heures du matin on ferme la salle. C'est provisoire. Le jour viendra où Paramount annoncera une séance permanente — assistance et gaieté vingt-quatre heures par jour ! Un cinéma doit être ouvert jour et nuit comme une pharmacie de service. Le cinéma sauve les hommes du suicide et des idées. Vite. Dépêchez-vous ! Fautails confortables ! Ventilation parfaite ! Drame sensationnel !

Les places, ici, ne sont pas à bon marché et les spectateurs sont gens qui ont le moyen. Ils regardent l'écran d'un air absorbé. Un film à succès, fabriqué à Joinville : « Toute sa vie ». Les acteurs parlent français. Les spectateurs écoutent les mornes et médiocres propos, ils ont peur de perdre un mot, ce sont des mots français, ils sont intelligibles à tous.

On vole un enfant à sa mère. Assurément, c'est un grand malheur. Les spectateurs sont des pères et des mères de famille et ils comprennent bien qu'il est triste de perdre son fils. Mais la mère n'a aucun moyen d'existence tan-

dis que le petit vit comme un coq en pâte : il est dans une famille riche : hôtel particulier, domestiques, thé et toasts. Les spectateurs connaissent le prix de l'argent. Ils ne sont pas pour la mère pauvre, ils ne sont pas non plus contre elle, ils regardent simplement le film dans une salle confortable où les places sont chères. Mais le long des rangs de fauteuils, comme une brise printannière, voilà que passe une rumeur : enfin, les spectateurs ont commencé à parler ! Qu'est-ce donc qui les émeut ? L'héroïne a fait fortune : elle s'est trouvée avoir une voix remarquable, elle chante à l'Opéra de New-York. Pour chaque représentation, elle reçoit 700 dollars. Ici la salle se réveille. Ce ne sont plus les larmes d'une mère, c'est un chiffre tout rond ! Ça fait combien en francs ?... Tous se hâtent de faire le calcul. Quelqu'un, s'oublissant, crie à haute voix : « 17.500 ». Soupirs de ravissement. Rectification d'un pédant : « Encore plus, 17.850... » L'héroïne, du coup, devient charmante. Il est parfaitement clair que les gens riches lui rendront son enfant. Elle aussi maintenant a son hôtel, des domestiques et des toasts. Elle se remarie bien à propos. Elle embrasse son fiancé ! Les spectateurs apaisés s'en vont, ils se heurtent à la queue qui attend près du contrôle. Ceux-là ne savent pas encore ce que valent 700 dollars. En haut, l'enthousiasme les attend. Dans l'autobus ou le métro, ceux qui ont reçu la communion du grand art, se disent :

— Un bien beau film !

Ils ne se rappellent ni les affronts essayés par la mère, ni les domestiques, ni l'intrigue compliquée. Étonnés, ils se demandent : De quoi s'agissait-il ?... Bah, on va voir les films pour les oublier. C'est un délassement. Eh bien voilà, on a passé une bonne soirée ! Maintenant, on peut aller se coucher. Avant de s'endormir, leur esprit est agréablement traversé par un chiffre : 700 dollars — 17.850 francs...

La puissante organisation dont parlent tous les fiers et tous les indépendants fait des miracles. Le théâtre Paramount gagne, en un soir, beaucoup plus de 700 dollars.

La nouvelle séance vient de commencer.

III

Le travail marche sans arrêt : les Espagnols viennent à la relève des Tchèques. Cependant, Mr. Kane s'est enfermé dans son cabinet et feuillette des papiers. Comme il est difficile d'être compris !... L'Europe oppose de la résistance. Les Allemands ont sifflé nos films. En Pologne, à une présentation, scandale. A Budapest, des fanatiques ont voulu mettre le feu à une salle. C'est ainsi que les sauvages, les nègres, auxquels les colons apportent des abécédaires et des culottes, répondent à la sollicitude par le fer et par le feu.

Les nègres, on les dresse. On en pend quelques-uns, les autres se taisent. Les Européens, on les dresse également. Seuls les débuts sont durs. Mr. Kane a un poste gros de responsabilité, il est le premier colon.

A New-York, on est visiblement décontenancé. « Fox » veut tenter le coup... peut-être réussira-t-il ?... Zukor se dispose à venir en Europe. Beaucoup de propositions diverses. Faire trois morceaux de Hollywood : l'un qu'on mettra près de Londres, pour l'Angleterre ; Joinville, pour les pays latins ; Berlin, pour l'Europe centrale. Mais, quelle augmentation des frais !...

Il y a trente ans, personne ne voulait entendre parler d'automobiles : ah ! ce trotteur ! ah ! cette queue ! ah ! cette crinière !... On s'y est fait. Paramount doit patienter. Nous les dresserons, comme les sauvages. Pour l'instant, augmenter le prix des places. Accélérer la production. Non certes, une version roumaine ne fait pas ses frais. Mais c'est un idéalisme indispensable. Les Américains ont toujours protégé les faibles. Nous faisons des films roumains, Bucarest est touché. Événement. Extase. Qui a comblé la Roumanie de ses bienfaits ? Paramount, naturellement ! Ensuite, il n'est pas difficile de s'emparer de tout le marché. Pour un film parlant, un certain nombre de films sonores, sans dialogues américains avec, seulement, des bruits de pas et de trompes d'autos. En Roumanie, vaille que vaille, nous avons 600 salles. Sur le film roumain, nous perdons. Mais nous nous rattrapons sur les autres. « Fox » s'est encore laissé prendre un pion.

Tout cela, c'est bien, mais... Le visage énergique de Mr. Kane semble maintenant plutôt mélancolique. Tout cela, c'est bien, mais si les Roumains au lieu d'être transportés de joie se mettent à siffler à deux doigts ?... Sait-on jamais avec ces Européens ?... Personne ne l'ignore, l'Europe est plus pauvre que l'Amérique. Conséquemment, elle doit se contenter de moins. Ici, une quatre-cylindres c'est la voiture d'un directeur d'usine. Chez nous, de pareilles bagnoles, les ouvriers sont seuls à en avoir... Un film pour l'Amérique, on y travaille trois semaines. Pour la Hongrie, douze jours. Naturellement c'est un produit de deuxième qualité mais les pengoes ne sont pas des dollars. En outre, il ne faut pas oublier la direction spirituelle : c'est l'Amérique qui donne le sujet. Ses héros. Ses drames. Sa morale. A Joinville, traduction en tant de langues. La radio diffuse concurremment le discours de Hoover et le cours du dollar. Nous sommes l'âme de l'Amérique. Par vous-mêmes, vous êtes incapables de rien créer, ni morale, ni films ! La police aura raison du scandale. Chacun doit se contenter de ce qu'il mérite. Contre ce principe, seuls s'élèvent les communistes et les fous.

Mr. Robert Kane, indigné, repousse le dossier. Ce n'est pas si facile que cela d'intimider un bon Américain ! Nous continuons ! A propos, où en est la Yougoslavie ?... 397 salles... 65 % de films américains... La Metro Goldwyn a un représentant sérieux à Belgrade... Eh bien, on peut essayer de faire une version serbe... nous faisons tous les sacrifices pour cette ingrate Europe.

Les garçons avec un zèle spécial balayent la cour de l'usine. Les figurants prennent l'air : il faut qu'ils donnent une impression spéciale de vigueur et d'entrain. Les yeux de Mr. Kane sont remplis d'une énergie spéciale. Aujourd'hui, c'est jour de branle-bas. M. Lautier, Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts de la République Française, honore de sa visite l'usine Paramount.

M. Lautier n'a aucun lien avec le cinéma. C'est un homme sérieux et occupé. Beaucoup de choses l'ont intéressé dans sa vie : les moulins du Maroc, le coton, le charbon d'Algérie, les bois de la Sangha-Oubangui, les journaux, les banques, la Bourse. Il brassait de grosses

affaires et ne s'occupait guère des ombres pâles de l'écran. Cependant, les voies de l'homme sont insondables. M. Lautier n'avait rien de commun avec la Guyane, il en devint le député. M. Lautier ne prêtait nulle attention au cinéma, il en devint le tuteur. Il faut voir là le doigt du destin et aussi la nature mystique du parlementarisme.

En sa qualité de tuteur du cinéma, M. Lautier a prononcé quelques excellents discours. Les propriétaires des firmes françaises Pathé-Natan et G.F.F.A. se sont adressés à lui. Il leur a promis ses concours. Les représentants des firmes américaines se sont adressés à lui. Il leur a promis son appui. Ses idées, de longue date, ont été tempérées par l'expérience de la vie.

Mr. Kane est connu en Amérique pour être un spécialiste des Français — il sait flatter les gens et dire le mot juste. Que M. le Ministre veuille bien regarder — une nouvelle Babylone ! Douze versions ! Une seconde Tour de Babel ! L'Europe dans une cour sablée. L'union des peuples. Genève n'est rien en comparaison ! Et tout cela, naturellement, au cœur de l'Europe, dans le cher vieux Paris !...

Un déjeuner est offert en l'honneur du ministre. Cuisine française. Vins français. Dames françaises : à côté du ministre, on a placé l'étoile de Joinville, Mme Marcelle Chantal. Toasts français. Plaisanteries.

Après le déjeuner, on fait visiter l'usine à M. Lautier : Espagnols, Suédois, Roumains... Voici l'atelier où sont tirés les positifs... Mr. Kane prononce un speech pathétique.

— Monsieur le Ministre, toutes ces tireuses perfectionnées, ces machines à développer sortent d'usines françaises...

Comment M. Lautier n'aurait-il pas le sourire : après les vins français, les machines françaises...

A certains détails, Mr. Kane ne fait aucune allusion. Il ne dit pas, par exemple, que les appareils d'enregistrement pour les films parlants appartiennent à la Western Electric, société américaine, ou bien que la pellicule est fabriquée aux usines américaines Eastman-Kodak. Il n'insiste pas non plus sur la nationalité des scénaristes, techniciens et opérateurs. Enfin il ne rappelle pas que lui, Mr. Kane, n'est que l'ambassadeur de Papa Zukor et que

9

comptes rendus et bénéfiques s'en vont à Broadway, dans la maison aux trente-six étages. Tout le monde le sait, il est douteux qu'il faille en parler à un Ministre des Beaux-Arts, surtout après un déjeuner raffiné. C'est la prose triviale de la vie.

Sur Paris, gronde un vent de mars, il gronde, tourne et bat en rafales, un vent de mer, un vent de la lointaine Amérique. Dans la cour de l'usine, des hommes s'agitent. Des projecteurs brillent. Le soir sent le printemps et l'inquiétude.

En manteau de voyage, Mr. Adolph Zukor fait le tour de ses nouvelles possessions. Il s'informe des thèmes et des chiffres. Il prête l'oreille à des dialectes incompréhensibles. Cette Suédoise dit probablement : « Harry, je te serai fidèle... » Mais les mots, dans une langue inconnue, sont pleins d'une autre signification. Adolph Zukor arrête sa marche. Ses yeux se sont assombrés, le manteau de voyage, pendant un clin d'œil, s'est métamorphosé en « talès ». De quoi parlent-ils ? Ne serait-ce pas de la vanité des vanités ?...

Sept heures moins cinq. Les Suédois s'en vont. Arrivent les Français. Scène de jalousie. Puis réconciliation et duo. A propos, Mr. Klarsfeld dit avec raison que dans les salles le nombre de places est suffisant et qu'il faut seulement raccourcir les séances. A propos, que pensez-vous du Danemark ? C'est un pays superbe : du beurre, des porcs et 270 salles. L'année dernière, le Danemark a importé pour 85.000 dollars de films américains. On peut songer aussi au Danemark. A propos, il serait bon d'envoyer à Hollywood quelques chansonniers français...

Douze versions. Adolph Zukor est arrivé à ses fins. Quand il avait seize ans, il découvrit l'Amérique. Il apportait dans le Nouveau Monde l'antique inquiétude. Maintenant, Zukor a 58 ans, il découvre l'Europe. Il y apporte l'ordre nouveau. Les Français s'en vont. Arrivent les Hongrois. Tiens ! des pays !... Quelques secondes lyriques : les champs, les oies, les chansons nostalgiques. Le metteur en scène : « Silence complet. » Ici les Hongrois ne brillent pas comme des paysans, ils sont des messieurs, au club, ils fument des cigares et parlent de dol-

lars. Ce sont des Hongrois éminents. Ce sont presque des Zukor.

A Budapest, dans son cher Budapest, on a voulu mettre le feu à une salle... Au reste, ces mêmes Hongrois n'avaient-ils pas tenté de faire une révolution stupide. On eut tôt fait de mettre le holà. Et maintenant, il en sera de même, nous les forcerons à aller voir nos films magnifiques, des films Paramount !

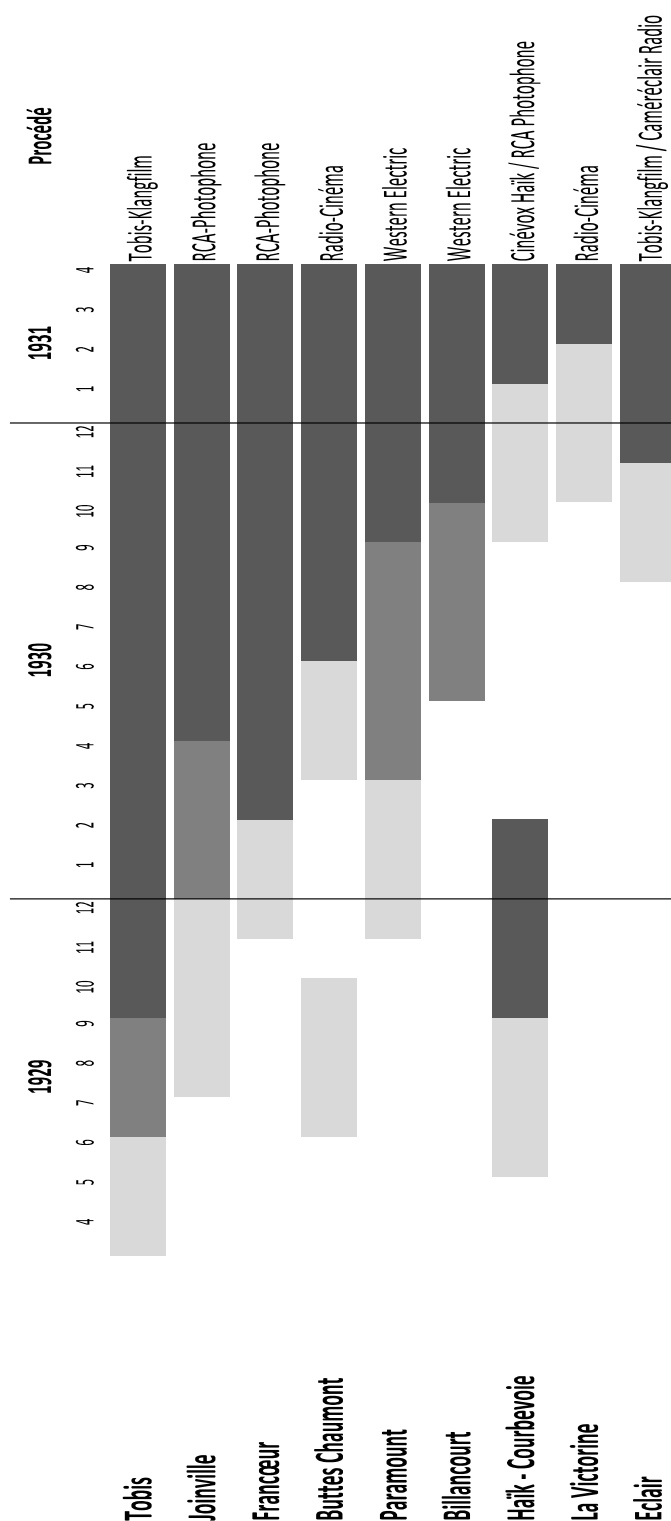
Le vent de printemps gronde et bat en rafales. Mr. Zukor a bien affaire de lui. Il examine avec Mr. Kane comment on pourrait dompter ces Européens rétifs. Il n'écoute pas ce que gronde le vent. Il sait que le vent revient sur les cercles qu'il a tracés. Dans deux ans, Zukor arrivera à la soixantaine. Il sait qu'il est des films en huit, en dix parties même, des films coûteux, somptueux. Les hommes rient ou pleurent. Puis s'enflamme la lumière des lustres, une lumière qui fait mal aux yeux. Adolph Zukor sait que tout film a une fin.

Dans la cour passent des files de gens : une équipe s'en va dormir, l'autre se met au travail.

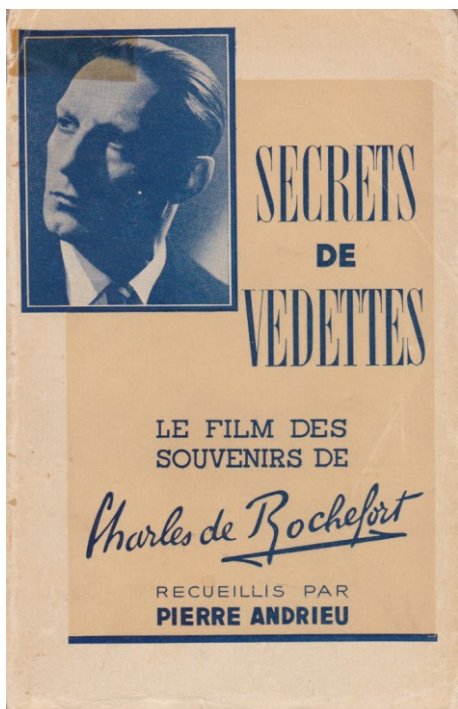
Annexe n°11 : Chronologie de l'équipement des studios pour le passage au parlant

Légende : En gris très clair= phase de travaux sans tournage. En gris plus soutenu = les travaux se poursuivent pendant le tournage des premiers films parlant. En gris très foncé : les studios sont complètement opérationnels.

Note : les studios Jacques Haïk de Courbevoie ont brûlé en février 1930, avant d'être reconstruits fin 1930-début 1931. Ceci explique l'interruption de plusieurs mois dans le calendrier d'équipement des studios.



Annexe n°12 : Extrait des Mémoires de Charles de Rochefort sur l'activité des studios Paramount de Saint-Maurice.



Tissot, Louise Lagrange, Simone Cerdan, cousine du boxeur du même nom, Jeanne Helbling et deux petites filles d'une douzaine d'années qui débutaient : Josselyne Gaël et Odette Joyeux.

Cette dernière, née le 5 décembre 1917, est aujourd'hui M^{me} Lespinasse, autrement dit la femme de Pierre Brasseur, tandis que Josselyne Gaël est devenue M^{me} Paufichet, plus connue sous le nom de M^{me} Jules Berry.

Louise Lagrange s'était présentée dans un studio parisien à l'âge de treize ans et avait eu la chance d'être remarquée par Léonce Perret qui l'engagea d'abord comme figurante. Elle obtint, à dix-huit ans, un premier prix de comédie au Conservatoire et fut engagée à la Comédie-Française aux appointements de deux cent cinquante francs par mois. On lui en offrit trois mille pour jouer au théâtre Édouard VII. Elle avait tourné avec Musidora sous le pseudonyme de « Zouzou », et épousa le metteur en scène américain Elliot venu réaliser à Paris le film *Destruction*. Elle suivit son mari à Hollywood et tourna en Amérique. Revenue en France, elle joua le rôle principal de *La Femme nue*, d'après l'œuvre d'Henry Bataille, avec Léonce Perret comme metteur en scène.

Quant à Alice Tissot, elle déclara un jour :

« Ce fut Poirier qui me révéla ma véritable nature ; dans *Les demoiselles Perrotin*, il manquait une vieille fille, je fus choisie. Il paraît que les gens rient beaucoup ; je ne m'y attendais pas. Aussi, lorsque Feuillade me fit jouer dans *Gosseline*, où j'étais de nouveau une vieille fille désespérée d'avoir des moustaches, alors, là, j'ai cherché quelques effets comiques... Il y a des rôles qui s'y prêtent tout particulièrement ; pas seulement dans le dialogue, mais dans les situations. J'ai chéri certaines héroïnes au caractère balzacien ; dans *Cousine Bette*, par exemple, il y a de l'âpreté, des sentiments outrés, qui, dans leur exagération, font pouffer le public. »

Quoique Boucot figurât dès l'âge de quatre ans au théâtre

d'enfants de la galerie Vivienne, son père ne le destinait pas du tout à la carrière théâtrale. Il fut tout simplement peintre en bâtiment mais, ayant acquis le goût de la construction, entra comme dessinateur chez un architecte. Le dimanche, il s'en allait chanter dans diverses sociétés lyriques et, un beau jour, le music-hall l'emporta sur l'architecture.

Pour revenir au film *Une Femme a menti*, j'essayai les plâtres des nouveaux bâtiments et je fus victime de bien des ennuis techniques. Les appareils n'étaient pas au point, surtout les micros et les lumières, celles-ci produites encore par des lampes à arc. Les « casseroles » qui les entouraient n'avaient pas été bien étudiées et la chaleur provoquait des craquements dont le son était enregistré.

Les micros se desséchaient ou étaient trop humides. Chaque fois qu'il y avait des mouches tournant autour d'eux, on aurait cru, à la projection, entendre un moteur d'avion. Pour obvier à cet inconvénient, un garçon poursuivait toute la journée les mouches avec le fly-tox.

Une Femme a menti fut pourtant réalisé en une quinzaine de jours et ne coûta pas plus d'un million.

Ce film parlant français fut présenté à l'ancien théâtre du Vaudeville que la Paramount venait de transformer. Dans une seule semaine, la société récupéra le coût de la production.

Ensuite, je fus chargé de réaliser en français : *Paramount en parade*.

On l'avait tourné aux États-Unis avec toutes les grandes vedettes américaines auxquelles s'était joint Maurice Chevalier. La supervision en avait été assurée par Elsie Janis.

C'était une sorte de revue filmée avec une série d'exhibitions de music-hall en américain. On décida, pour expliquer cette suite de scènes, de réaliser d'autres sketches trait d'union en français, dans lesquels jouaient Saint-Granier, Marguerite Moreno et moi. Nous étions, en somme, compères et commères de la revue filmée.

Dans ces sketches de court métrage, je fis débiter Dréan, Dorville, Antonet ans Beby, etc...

Ces deux clowns étaient vraiment curieux. Ils ne se rencontraient guère en dehors de leur travail. Un soir qu'ils débutaient dans un cirque parisien, Beby manqua à l'appel et l'on dut déclasser plusieurs numéros. Le régisseur s'impatientait.

— Enfin, dit-il à Antonet, où l'avez-vous donc quitté? Est-il en retard, malade ou mort?

Alors, Antonet réfléchit un instant.

— Eh bien ! nous-nous sommes dit bonsoir à Berlin, après le numéro et depuis je ne l'ai pas revu... Il y a une semaine. La réponse d'Antonet n'était pas une boutade, mais l'expression de la pure vérité.

Je fus en excellents termes avec Saint-Granier pendant tout le temps de notre collaboration. On sait qu'il s'appelle de Cassagnac et que le polémiste Henri de Rochefort se battit en duel avec Paul de Cassagnac, ce qui faisait dire aux personnes nous connaissant que Rochefort et Cassagnac avaient mis quarante ans pour se réconcilier.

Saint-Granier fut pendant un temps appointé à cent mille francs par mois à la Paramount, ce qui l'obligea à abdiquer parfois le bon sens et le goût pour obéir aux directives américaines. On lui en fit le reproche cinglant et il dut avouer, lors d'une séance à un club cinématographique où il était convié :

« J'ai mis dix-huit ans pour me faire un nom et la Paramount, en dix-huit mois, vient de le démolir. »

Il faut avouer qu'il y avait dans cette société des types extraordinaires, tel celui discutant un jour des possibilités de tourner *Hernani* et se déclarant ennuyé parce qu'il se voyait dans l'obligation de faire les frais d'un appareil spécial.

Comme on s'étonnait, il ajouta :

— Oui, il paraît qu'il faut une camera... mayor !



Charles de Rochefort et Mary Grant dans *La Tornade* de Pierre Maudru.



Charles de Rochefort est aussi pianiste et chanteur. Le voici répétant au piano.

Il voulait parler du rôle de la... camera mayor, première dame d'honneur.

On jugea inutile de le détromper.

Un autre magnat du film américain demandait respectueusement :

— M. Victor Hugo consentirait-il à venir?

La société Paramount ne chargea-t-elle pas un délégué du gouvernement chilien de superviser une version polonaise d'un film?

Inutile de dire que le délégué chilien, pour que ce soit plus drôle, ne connaissait pas un mot de polonais.

Un écrivain qui fut scénariste de cette grande société, a publié dans *Cinq semaines à la Paramount*, son étonnement en entendant parler français (!) les directeurs.

« — Aller aux shoots, c'est assister à la projection des bouts de films tournés dans la journée... d'où le verbe shooter... je shoote... qu'ils shootassent !

« — Quelle shootise !

« M. Souhamy s'exprime couramment en Paramount. Il dit des choses de ce genre :

« — Si l'on visionnait des films avant de les programmer, on ne projectionnerait pas n'importe quoi.

« Ou :

« — Faut me faire une liste d'acteurs à starrer... parce que je veux stocker tous les artistes l'hiver prochain. »

Voici une anecdote que contait le compositeur Vincent Scotto :

Il avait été convoqué à la Paramount où on lui demanda d'écrire trois musiques sur des sujets donnés.

Pensant que c'était une commande ferme, le compositeur se mit au travail, et lorsque celui-ci fut terminé il se rendit auprès de la personne qui le lui avait commandé. A la porte, sa carte et son nom ne produisirent aucun effet sur le concierge qui lui délivra un papier en lui recommandant bien de le

garder précieusement, car s'il ne le pouvait rendre, il lui serait interdit de sortir !

Ayant vu celui qui lui avait demandé la musique, ce monsieur lui dit d'attendre quelques instants, parce qu'il fallait faire entendre ses compositions au parolier.

— Connait-il la musique? demanda Scotto.

— Non, mais ça ne fait rien, il a l'habitude.

Le parolier ayant entendu ne donna aucune opinion, mais pria le compositeur d'attendre encore un peu. Il était indispensable qu'un M. Katkoff entendit la musique.

— La connaît-il? redemanda Scotto très placidement.

— Pas du tout, répondit le parolier, mais il jugera très bien.

M. Katkoff entendit la musique, ne fit aucune objection, si ce n'est qu'il fallait absolument que l'assistant du metteur en scène l'entendît à son tour.

L'assistant, qui ne connaissait pas la différence entre un dièse et un hémol, écouta puis dit devoir s'en référer à un M. Piperno, chef costumier.

Scotto commençait de s'énerver et, d'un ton un tout petit peu plus haut, demanda :

— Et ce M. Piperno, est-ce un musicien?

— Non, répondit l'assistant, mais il s'y connaît tout de même.

Vincent Scotto, étant assis, put recevoir sans dommage cette réponse au creux de l'estomac.

Au bout d'un assez long temps, M. Piperno arriva ; Scotto re-re-joua et M. Piperno, très pressé et très poli, lui dit d'attendre parce qu'il fallait faire venir M. Blumenthal, le grand directeur.

Enfin, M. Blumenthal parut. Il écouta très attentivement les compositions de Vincent Scotto, puis lui dit d'une voix nette :

— Pas assez américain!

— Hélas ! répondit Scotto, navré, je n'ai pas encore évolué ; je ne suis que Français. Seulement, comme je vois que c'est indispensable, je vais me faire naturaliser Américain le plus tôt possible. Ainsi, je ne pense pas qu'il me faudra jouer devant vos deux mille employés tour à tour...

Vincent Scotto sortit et M. Blumenthal n'en revenait pas !

Robert Kane, par ailleurs, fort brave homme, fit la fortune des échotiers par ses reparties inattendues.

Je crois bien que c'est lui qui, sollicitant Bernard Zimmer de lui donner un scénario au moment où l'adaptation des *Oiseaux* d'Aristophane connaissait un grand succès au théâtre de l'Atelier, s'entendit répondre qu'il n'avait rien à ce moment, sauf *Les Oiseaux*.

— Ah ! non, répondit Kane, je ne veux pas de documentaire.

N'est-ce pas lui aussi qui donna l'ordre de téléphoner à Paul Verlaine pour le convoquer, et mille faits semblables qui illustrent la différence existant entre la culture française et le goût américain?

Les sketches que je composai et mis en scène ayant obtenu du succès, M. Kane eut l'idée de les faire tourner en différentes langues : allemand, espagnol, italien, tchèque, serbe et roumain. Il me chargea de cette réalisation.

On fit venir les meilleurs artistes de ces pays et quoique je ne connusse pas leur langue, je possédais tellement mon texte en français que je me rendais compte si leur intonation était juste ou fautive, ce qui les étonnait beaucoup.

Paramount en parade devait être tourné en trois jours pour chaque version. C'était un travail fou qui ne me laissait pas une minute. Par une confusion dans les contrats, j'étais en train de tourner le film serbe lorsqu'on m'annonça l'arrivée des artistes roumains, engagés pour trois jours seulement car ces vedettes étaient payées un prix élevé.

Je dus réaliser les deux versions en même temps avec l'horaire suivant :

De huit heures du matin à sept heures du soir : version serbe.

De huit heures du soir à sept heures du matin : version roumaine.

Inutile de dire qu'après ces trois jours pendant lesquels j'avais tenu en absorbant continuellement du café et des mets réconfortants, j'étais exténué.

M. Kane me dit :

— Allez vous reposer, vous en avez bien le droit après l'effort extraordinaire que vous avez fourni.

Je prends ma Packard et du studio Paramount m'en vais jusque chez moi, rue de Bellefond. Je me demande encore aujourd'hui comment j'ai pu arriver sans accident, à moitié endormi sur mon volant. Je me couche immédiatement, il était huit heures du matin et je m'endors aussitôt. A onze heures, je suis réveillé par un coup de téléphone.

M. Eugène Lautier, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, visitait officiellement à midi les studios Paramount. Etant, à l'époque, le seul Français parlant correctement la langue et occupant dans la société une situation de premier plan, j'étais désigné pour le recevoir.

Je me levai, pris un bain, me revis au volant de ma Packard et reçus le ministre. Pendant le déjeuner, auquel assistait entre autres Marcel Pagnol, je dus me pincer pour ne pas m'endormir.

A trois heures, les personnages officiels s'en allèrent enfin. Robert Kane fumait un gros cigare ; il me prit amicalement par le cou et me pria de venir dans son bureau. Là, il me dit :

— Charles, je me rends parfaitement compte du travail exceptionnel que vous avez eu, mais soyez tranquille, on ne l'oubliera pas.

Il me reprit par le cou et ne fit pas attention qu'avec son cigare il brûlait mon veston.

Je bénéficiai enfin de deux jours complets de repos et le troisième, c'était la paye. Je touchais à ce moment 30.000 francs par semaine et j'eus la surprise de me voir remettre avec mon chèque hebdomadaire, un second chèque de 50.000 francs en remerciement.

Affecté à la direction du service des transpositions en toutes langues, je m'occupai d'un autre film intitulé *Television*, dont on me donna la copie américaine que je refis entièrement pour divers pays.

Je dirigeai ensuite Marcelle Chantal et Maxudian dans *Le Secret du Docteur*. J'avais avec moi comme chef monteur : Roger Capellani, qui fut tué à Dunkerque ; Jacques de Cazenbrouck, devenu metteur en scène et Jacques Mirande dont la caractéristique était de s'endormir tout le temps.

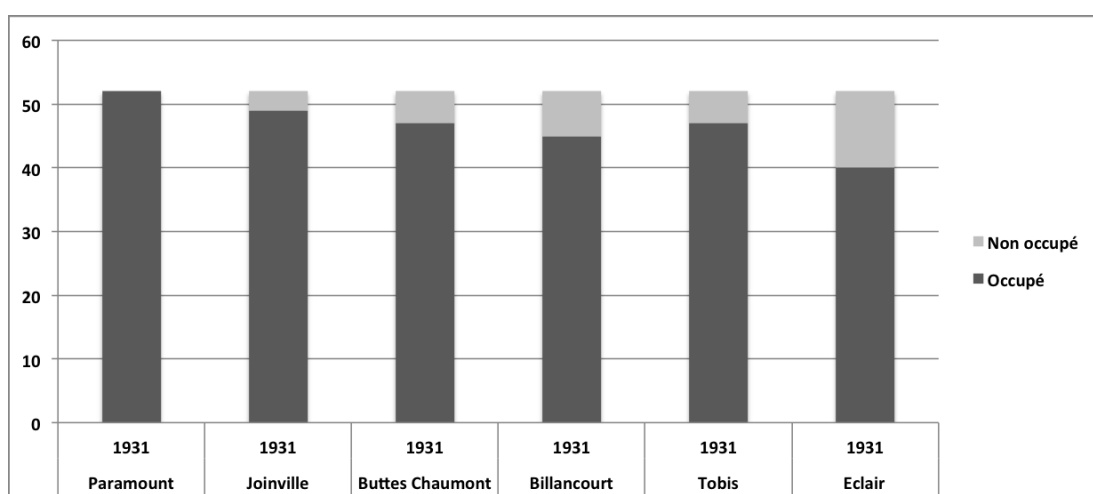
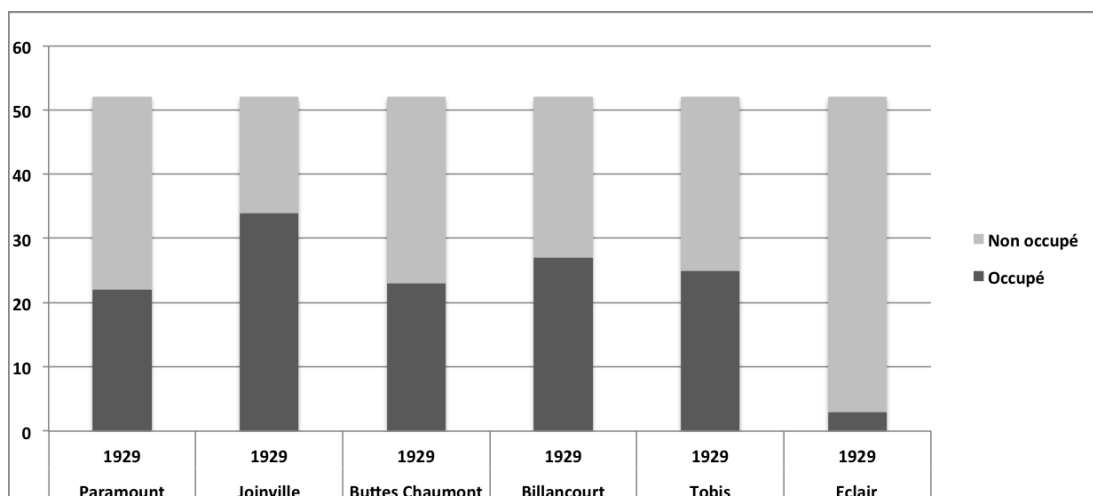
Mon contrat avec la Paramount stipulait que je devais tourner trois films comme metteur en scène et trois autres en vedette. Parmi ces derniers figurait : *Sherlock Holmes*.

Arguant de mon contrat, lorsque j'eus terminé mes mises en scène, je fis remarquer que si je n'avais pas à me plaindre de mes appointements considérables pour l'époque, je perdais néanmoins ma valeur commerciale de vedette et que je tenais absolument à tourner en tant qu'artiste.

On me répondit que des difficultés avaient surgi pour obtenir l'autorisation relative à *Sherlock Holmes*, et l'on me soumit différents scénarios que je refusai parce qu'ils ne me plaisaient pas. Je compris fort bien que la direction de la Paramount désirait surtout que je continuasse à faire de la mise en scène. Mes réalisations étaient effectuées dans le minimum de temps et je faisais gagner beaucoup d'argent à la société.

Un matin que j'étais encore couché, le fils d'Yves Mirande vint me voir de la part du metteur en scène Jean Renoir

Annexe n°13 : taux d'occupation des principaux studios en 1929 et 1931.



Nombre de semaines d'occupation des principaux studios en 1929 et 1931.

Note : Les studios sont considérés comme « occupés » dès lors qu'au moins un des plateaux est utilisé pour un tournage, quelque soit le métrage du film réalisé.

Annexe n°14 : Plan de travail du film *Le Million* de René Clair.

Tableau établi à partir des archives de la BNF, fonds René Clair, 4°- COL – 84 / 10 (010).

En bleu foncé : phases de construction des décors.

Date	Jour de travail	N° Décor	Description décor	Nb de plans	Gd Studio	Petit Studio	Constructions extérieures
15/12	1	8	Couloir et [?] et tabatière chez Michel	15	x		
		5	Palier 3 ^{ème} étage				
		7	Couloir dernier étage hôtel				
		6	Palier 2 ^{ème} étage				
16/12	2	11	Boutique Crochard	32	x		
17/12	3						
18/12	4	12	Bureau Crochard	15		x	x
		E4	Façade Crochard				
19/12	5	15	Salon Francine	13	x	x	
		16	Cellule Commissariat				
20/12	6	14	Commissariat			x	x
		E15	Façade commissariat				
22/12	7	1	Atelier Michel	112	x		
23/12	8						
24/12	9						
26/12	10						
27/12	11						
29/12	12	9	Croisement couloirs				
30/12	13	3	Chambre Béatrice	60		x	
31/12	14	4	Entrée maison Michel				
02/01	15	E1	Façade maison Michel				
03/01	16	E2	Entrée petit hôtel				

05/01	17	23	Plateau opéra 1 ^{er} acte	44	x			
06/01	18							
07/01	19	24	Plateau Opéra 2 ^{ème} Acte	53	x			
08/01	20							
09/01	21							
10/01	22	10	Plateau théâtre seul					
12/01	23	17	Couloir loges acteurs	41			x	
13/01	24							
14/01	25	13	Loge Sopranelli	15			x	
15/01	26	20	Scène ensemble vue de la salle	17	x			
16/01	27	19	Salle ensemble vue de la scène					
17/01		22	Loge crochard	19			x	x
	28	F4	Fonds taxi					
		E7	Rue arrêt taxi					
19/01	29	F1	Cour boutique épicier	5			x	x
		F2 F3	Homme téléphone					
		E3	Dactylo					
			Lucarne extérieur					
20/01	30	21	Couloir théâtre avec fenêtre	25	x			x
		E6	Cour façade théâtre					

Note en bas du tableau : « Studio terminé le 30 janvier, 9 jours retard dont 4 studio, 3 pour son, 2 scènes recommencées ».

Annexe n°15 : Article de Mat Stein sur le déroulement d'une journée de travail ordinaire dans les studios, vue par l'assistant metteur en scène.

Article publié dans *Cinémiroir*, sans date, consulté dans la collection Rondel, RK 817.



Une prise de vue au studio, sous la direction de René Clair.

LA JOURNÉE D'UN ASSISTANT METTEUR EN SCÈNE

IL est huit heures du matin ; pas encore beaucoup de monde au studio ; mais, moi, assistant, il me faut déjà être là.

Allons ! Prenons notre courage à deux mains. La journée va être particulièrement chargée : nous devons tourner des scènes pour lesquelles j'ai prévu une figuration très nombreuse. Voyons, tout d'abord, combien j'ai de défections : comment ! sur cent cinquante personnes demandées, j'en compte quarante ! Mais, c'est effrayant ! Il est déjà huit heures dix ; le metteur en scène sera au studio à neuf heures et réclamera immédiatement tout son monde au plateau. Et puis, ces gens-là ne conviennent pas du tout au type demandé ! Il me faut des personnes extrêmement élégantes : cet homme-là porte un habit qui date au moins d'avant la guerre !

— Et vous, madame, sur votre convocation n'était-il pas indiqué que vous deviez être en robe de soirée, et non pas en pull-over ?

— Mais, monsieur, je n'ai pas de robe du soir !

— Eh bien ! allez vite en chercher une à la couture.

Et me voilà parti à la régie :

— Dites-moi, il me manque une quantité de personnes. Je vous préviens que j'ai besoin de tous mes figurants à neuf heures au plateau : débrouillez-vous !

Hum ! Hum ! Me voilà déjà enrouté et il n'est pas huit heures et demie. Qu'est-ce que cela sera à neuf heures du soir !

Voulez-vous, maintenant, m'accompagner jusqu'aux loges des vedettes ? Pourvu qu'elles soient prêtes ! Trop souvent, quand on les convoque pour être au plateau à neuf heures du matin, prêts à tourner, les acteurs arrivent tranquillement au studio à huit heures... Et qui aura tous les ennuis ? L'assistant évidemment !

Bon ! Nous voilà devant la loge de Marie Bell.

— On peut entrer ?... Bonjour, mademoiselle ; comment allez-vous ? Pas trop fatiguée de la journée d'hier ?

— Non ! Ça va ! Merci ! Mais, dites-moi,

par quelle scène commençons-nous ? Je ne sais pas un mot de mon texte.

— Nous tournons la scène trois cent quarante-quatre, celle où vous entrez dans la boîte de nuit avec votre mari et où vous apercevez votre amant à une table voisine.

— C'est là où j'écris un mot sur un chapeau de cotillon que je fais remettre à mon amoureux, n'est-ce pas ?

— Exactement ! Tenez, voici le texte, dépêchez-vous de l'apprendre. Vous, Albino, ne perdez pas une minute et maquillez bien vite madame ; j'ai besoin qu'elle soit au plateau à neuf heures précises. Vous, Lucienne, vous n'avez pas encore sorti la toilette de M^{lle} Marie Bell ? Mais, voyons, c'est la robe du soir en satin bleu, avec manteau d'hermine, escarpins en crêpe de Chine.

— Et comme bijoux, monsieur ?

— Eh bien ! Mais le collier de perles, un gros brillant au doigt, deux ou trois bracelets. Et, surtout, n'oubliez pas le sac avec fermoir en strass. Je l'ai commandé depuis dix jours ; il doit être à la couture. Vous n'avez plus rien à me demander ? Je cours au plateau. Ah ! Si ? Quoi donc, chère madame ?

— N'oubliez pas mon petit chèque pour ce soir.

— C'est promis. Je vais immédiatement faire une demande d'avance sur votre contrat. Je vous attends au stage C, dans vingt minutes.

Et me voilà reparti en courant jusqu'au set.

Voyons si le décor est bien préparé, si tel accessoire réclamé par le metteur en scène se trouve à la place indiquée, si les assistants opérateurs sont à leur poste, polissant et repolissant leurs appareils, si le « stage-man » a préparé plusieurs micros, si la « girafe » est à sa place ainsi que la cabine du son. Bon, tout le monde est à son travail.

— Ernest ? Où sont tous les accessoires ?

« Voici les verres, les serpentins, les petites boules en coton, les cotillons, un mélange de café et d'eau gazeuse susceptible de donner l'illusion du champagne... et quelques vraies bonnes bouteilles de champagne pour les étoiles. Mais où sont les seaux à champagne ?

« Vite, courez en chercher, voilà un bon ! »

Neuf heures, le metteur en scène arrive. Un dernier coup d'œil au décor.

— Bonjour, monsieur, tous les acteurs sont prêts. Quand vous aurez choisi vos angles de prises de vue, j'appellerai tous les artistes au plateau. Nous tournons la scène trois cent quarante-quatre. Harry, M. Guissart est là. Voulez-vous décider avec lui pour l'emplacement des cameras ? Et réglez vos lumières, je vous prie.

Mais où est donc passé Walter, mon assistant ? Ah ! le voilà !

— Dis-moi, mon vieux, il faut aller cher-



Un metteur en scène qui ne perd pas son temps et auquel on coupe les cheveux au studio.

cher les figurants et les acteurs, il en est grand temps. Je vous écoute, monsieur Guissart.

— Je veux que cette boîte de nuit ait une atmosphère *très, très* gaie; il est tard, plusieurs couples sont déjà un peu ivres. Compris ?

— O. K.

Plaçons alors les figurants et les figurantes :

— Vous, là-bas, monsieur, asseyez-vous avec mademoiselle.
Vous, mademoiselle,

veux-tu distribuer les cigarettes ? Bon, tout le monde en place, on va tourner. Silence absolu !

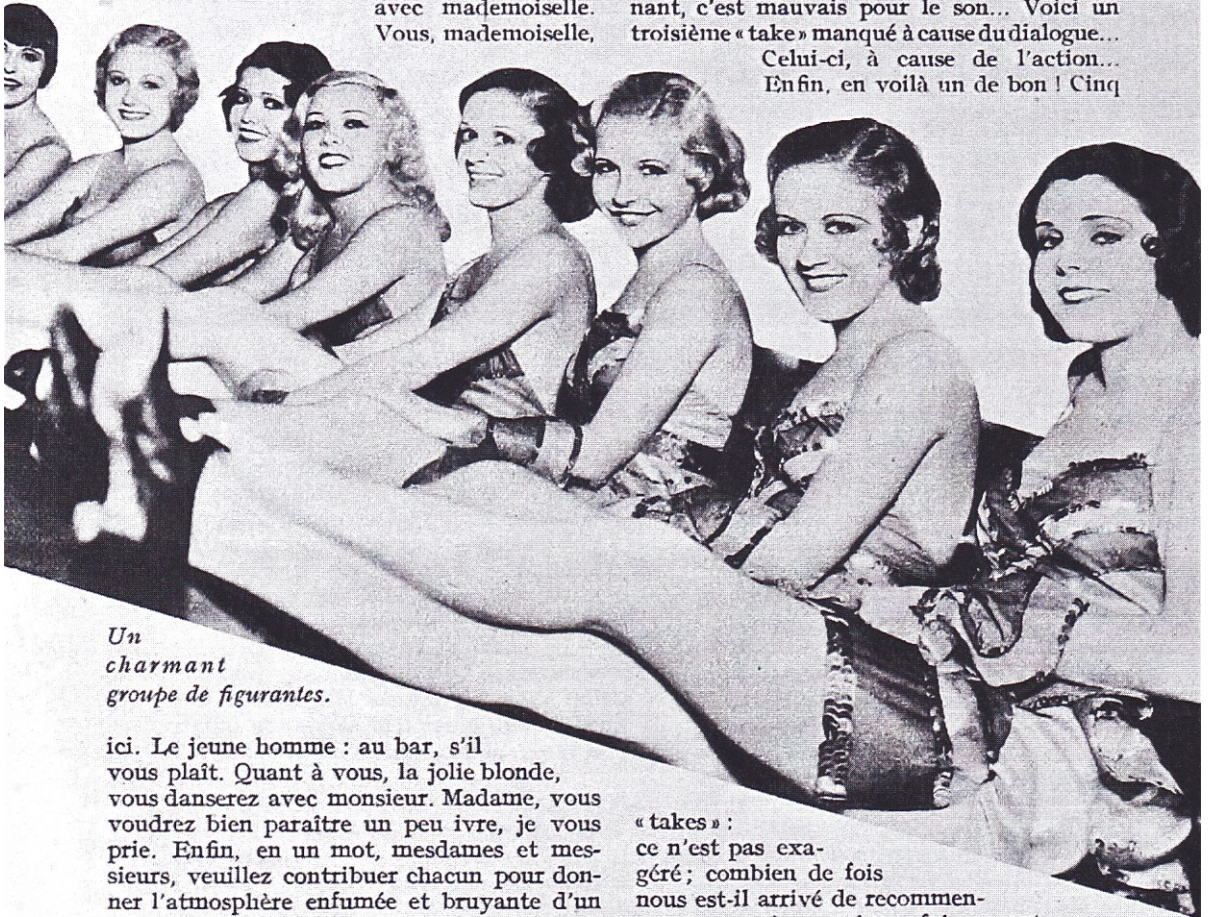
— Lumières ! crie l'opérateur.

— Moteurs ! demande le metteur en scène.

Ça tourne ; j'annonce : « Production 339 ; scène 344 ; take I ; partez ! »

Bravo ! ça va, tout marche à merveille. Ah ! flûte ! voilà ce figurant qui s'est juste placé devant Marie Bell et la cache complètement ! Il faut recommencer... Maintenant, c'est mauvais pour le son... Voici un troisième « take » manqué à cause du dialogue...
Celui-ci, à cause de l'action...

Enfin, en voilà un de bon ! Cinq



*Un
charmant
groupe de figurantes.*

ici. Le jeune homme : au bar, s'il vous plaît. Quant à vous, la jolie blonde, vous danserez avec monsieur. Madame, vous voudrez bien paraître un peu ivre, je vous prie. Enfin, en un mot, mesdames et messieurs, veuillez contribuer chacun pour donner l'atmosphère enfumée et bruyante d'un cabaret-dancing. Et, maintenant, silence ! Fermez les portes ! On répète !

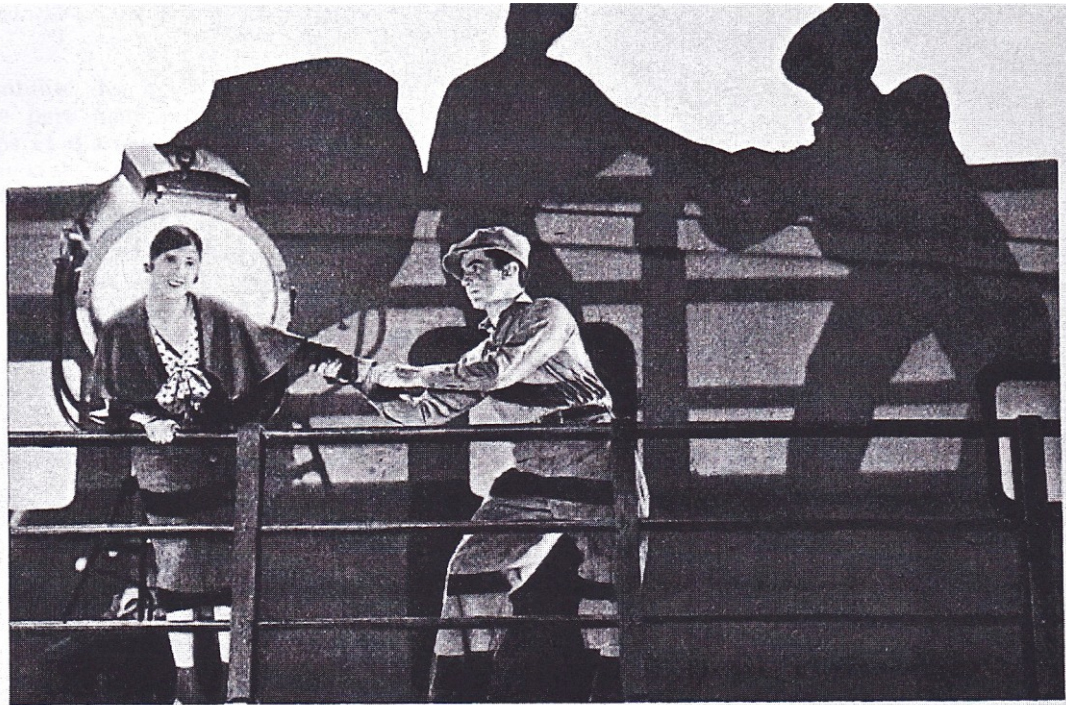
Mouvement général pas trop mauvais, mais la dame, à gauche, en prend vraiment trop à son aise ! Il faut la changer de place ! Et cette autre qui ne fait que regarder, bouche bée, Marie Bell !

Nouvelle répétition, puis troisième, et encore quatrième ; enfin, c'est mieux : on va tourner.

— Maquilleur ! M^{lle} Marie Bell vous demande ! Ernest ! de la poudre pour mademoiselle ! Vous, Georges, mettez-moi un peu de champagne dans les verres ; Walter,

« takes » :

ce n'est pas exagéré ; combien de fois nous est-il arrivé de recommencer une scène quinze fois avant d'obtenir un résultat satisfaisant ? Maintenant, la « script girl » doit marquer avec une scrupuleuse exactitude l'emplacement de tous les accessoires pour le raccord de la scène suivante. Pendant que le metteur en scène indique le nouvel angle de prises de vues aux opérateurs, il faut que je m'occupe de la discipline du studio et que je défende à qui que ce soit de sortir sous peine de renvoi immédiat. Quelle heure est-il ? Dix heures et demi : prévoyons déjà les artistes, les figurants et les accessoires nécessaires pour demain ; n'oublions pas l'argent demandé



Une artiste étourdie qui passe devant un projecteur à un moment inopportun.

par la charmante vedette. Vite, une note à la comptabilité et au superviseur. Toutes ces notes sont uniquement signées par les assistants metteurs en scène; ils en ont la pleine responsabilité et sont seuls capables d'en rendre compte. Le metteur en scène est trop occupé par le travail immédiat du scénario et des jeux de scène pour s'intéresser à ces contingences administratives!

Réglons maintenant la scène suivante : elle nous conduit jusqu'à l'heure du repas ; à ce moment, le metteur en scène quitte le studio et je dois indiquer à quelle heure il faut que tout le monde soit de retour au plateau :

— Exactement dans une heure, n'est-ce pas ? Je serai obligé de renvoyer tous les retardataires.

Puis, pendant que tous s'empressent d'aller déjeuner, je vais vite faire un rapport détaillé sur l'emploi de la matinée à la direction et indiquer l'heure de la reprise du travail ; c'est alors, seulement, que je songe à déjeuner précipitamment en regardant constamment ma montre, car, parti le dernier du studio, l'assistant doit être de retour avant tout le monde.

— Vite, garçon, j'ai vingt minutes pour déjeuner. Donnez-moi ce qui est prêt !

Evidemment, ce régime n'est pas particulièrement recommandé aux estomacs délicats, mais... au studio comme au studio...

Après le déjeuner, on recommence à tra-

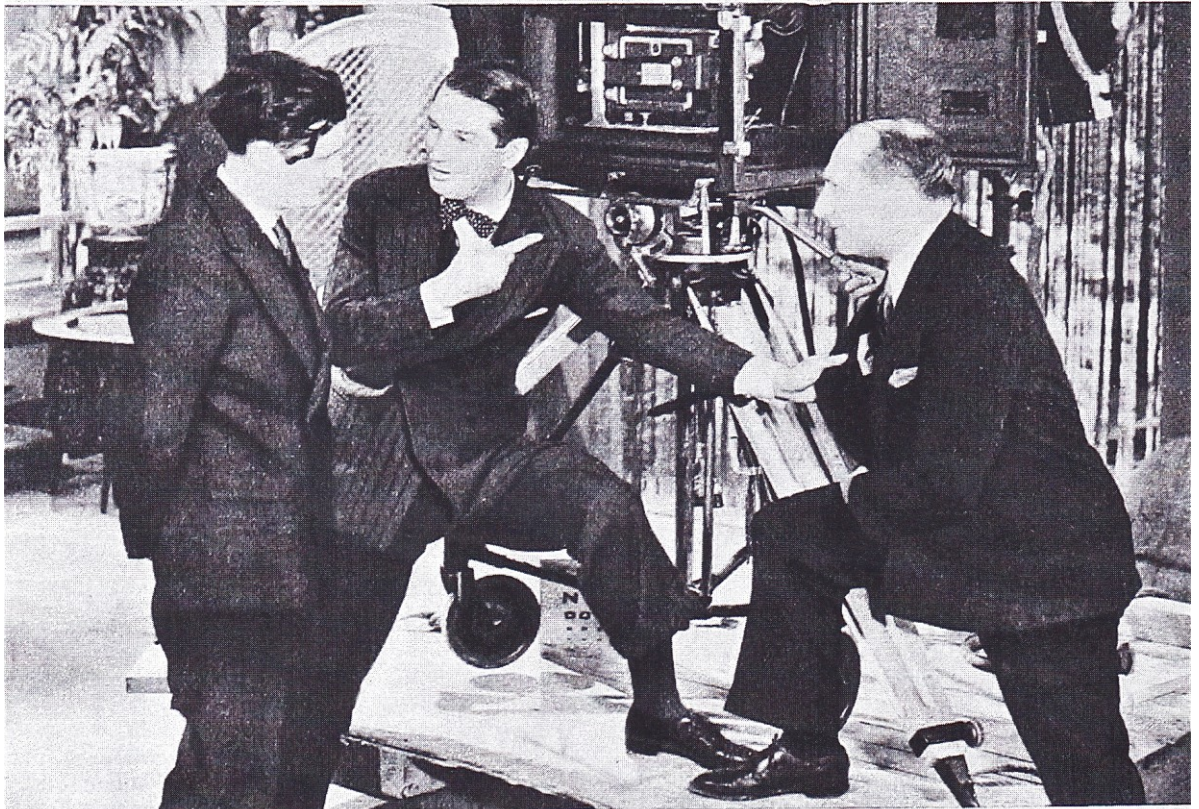
vailer sans perdre une minute, mais c'est l'heure du « service », c'est-à-dire des convocations pour le lendemain. Prévoyant, d'après mon scénario, les scènes que l'on tournera le jour suivant, j'établis une liste indiquant les acteurs dont j'aurai besoin ; j'y joins le nombre de figurants et petits rôles que je juge nécessaires, d'accord avec le metteur en scène. Où est donc la « script girl » ? Il faut qu'elle me tape cette liste à la machine, que je la signe et qu'elle l'adresse à tous les services intéressés et principalement à la régie, qui est chargée d'envoyer les convocations d'après mes indications (heure de convocation, types de figurants : personnes élégantes et distinguées ou bien ouvriers, midinettes, etc.). Pendant ce temps, écrivons rapidement une note à la couture pour annoncer les costumes nécessaires aux figurants demain matin (les vêtements des vedettes sont prévus avant le début du film). Certains habits très particuliers, comme les uniformes, ou les travestis, doivent évidemment être commandés plusieurs jours à l'avance. Une autre note aux maquilleurs leur indique le genre de maquillage qu'ils auront à faire et à quelle heure tout le monde doit être prêt ; le magasin d'accessoires, la décoration, le son, le département de la prise de vue sont aussi informés par des notes où il me faut indiquer l'ordre de marche pour le travail du lendemain. Il est facile de se rendre compte combien est grande la res-

U
ponsabilité des assistants : une erreur de notre part peut provoquer des pertes de temps et d'argent considérables.

Pendant que s'effectue tout ce travail particulièrement délicat, on tourne sans arrêt au plateau et tout ne marche pas parfaitement ; tenez, tenez, vous voyez ce machiniste qui fait rire ces deux figurants pour se rendre intéressant :

— Anatole, voulez-vous bien vite vous occuper de votre travail et laisser ces personnes tranquilles ? Quant à vous, mesdames

mais pas celui de l'assistant : il faut faire exécuter par le photographe des clichés utiles pour les raccords et des photos de publicité nécessaires au lancement du film. Vous souvenez-vous de l'action ? La vedette faisait transmettre un mot au jeune homme. Je dois maintenant faire un gros premier plan du texte écrit sur ce billet. C'est, en effet, presque toujours les assistants qui mettent en scène ces sortes de choses, ces gros premiers plans d'objets qui sont tellement néces-



Un entretien amical au studio entre Marcel Pagnol, Maurice Chevalier et Battaille Henri.

et messieurs, je vous préviens qu'à la première observation, je serai obligé de vous renvoyer !

C'est souvent difficile d'être sévère ! Mais la discipline est obligatoire sur un plateau ; sans cela, que de perte de temps !

Normalement, on doit terminer la journée de production vers sept heures et demie, mais il arrive fréquemment que la nécessité d'un décor à terminer oblige tout le monde à travailler très tard dans la soirée et même dans la nuit. Ce soir, nous arrêtons assez tôt : il n'est que huit heures. Le travail du metteur en scène est alors fini,

saies pour situer une action ou donner une atmosphère bien définie. Il n'est d'ailleurs pas rare que l'assistant tourne lui-même quelques passages, alors que le metteur en scène est occupé à une autre scène.

Enfin, tout est prêt pour demain ; je crois n'avoir rien oublié ; je vais faire régler les figurants en leur signant leurs bons (vous voyez le travail quand il y a plusieurs centaines de figurants !) et alors seulement, je pourrai songer à regagner mon domicile. Aujourd'hui, il est huit heures, mais il pourrait aussi bien, comme cela est déjà arrivé, être deux heures du matin. MAT STEIN.

Annexe n°16 : La production de courts-métrages.

Production de la Société Synchro-ciné :

Les titres suivis du signe (*), sont des longs-métrages, tous les autres titres sont des courts-métrages.

1930

*L'Angélu*s de la mer de Charles-Félix Tavano

Eperon d'or de Jean-Claude Bernard

Sous la terre de Jean-Claude Bernard (*)

1931

Le cœur de Paris de Marie Epstein et Jean Benoît-Lévy (*)

Les Berceaux de Jean Epstein

Boule de gomme de Georges Lacombe

Cent sous en balade d'Emile Monniot et Christian Matras

La chanson des peupliers de Jean Epstein

Le Cor de Jean Epstein

Romance d'automne (autre titre : *Paris en automne*) de Jean-Bernard Desrosne

Sous le beau ciel vénitien (réalisateur inconnu)

Vieux Chaland de Jean Epstein

La villanelle des rubans de Jean Epstein

1932

Arrêtez-moi de Charles-Félix Tavano

Un beau mariage de Charles-Félix Tavano

Le Petit chemin de fer de Jean Epstein

1933

La belle escale de Charles-Félix Tavano

Un drôle de numéro de Jean Gourguet

1934

L'Affaire Coquelet de Jean Gourguet (*)

Maternité de Jean Choux (*)

Les Hommes de la côte d'André Pellenc (*)

Liste des courts-métrages auxquels a participé le décorateur Hugues Laurent entre 1930 et 1933 dans les studios Eclair d'Épinay-sur-Seine :

1930

Olive le sourd muet (réalisateur inconnu)

Le tampon du capiston (réalisateur inconnu)

1931

Le Monsieur qui suit les femmes de Lucien Mayrargue

Deux bons copains d'Abel Jacquin

Ecole de cinéma d'Henri Diamant-Berger

Trois cœurs s'enflamment de Charles de Rochefort

Tante Aurélie d'Henri Diamant-Berger

Pour la voir de près de Lucien Mayrargue

Cancon d'Edmond T. Gréville (10 des 12 épisodes)

Sketch non identifié de Lucien Mayrargue

Boule de gomme de Georges Lacombe

1932

Midi et demi de Joë Francis

Clair de lune (réalisateur inconnu)

Parodie d'amour de Stellan Windrow

Le Petit oiseau d'Abel Jacquin

L'Ecole des chauffeurs de Giuseppe Guarino

L'Affaire de la rue Mouffetard de Pierre Weill et Robert Vernay

Léon tout court de Joë Francis

1933

Le rayon des amours d'Edmond T. Gréville

Prête nous Mélanie (réalisateur inconnu)

Le dernier des preux de Pierre-Jean Ducis

Une journée de folie de Jean Battail

Deux Picon-grenadine de Pierre-Jean Ducis

Paris-Deauville (réalisateur inconnu)

Je suis un homme perdu d'Edmond T. Gréville

Les Bottes (réalisateur inconnu)

On demande un employé de Pierre-Jean Ducis

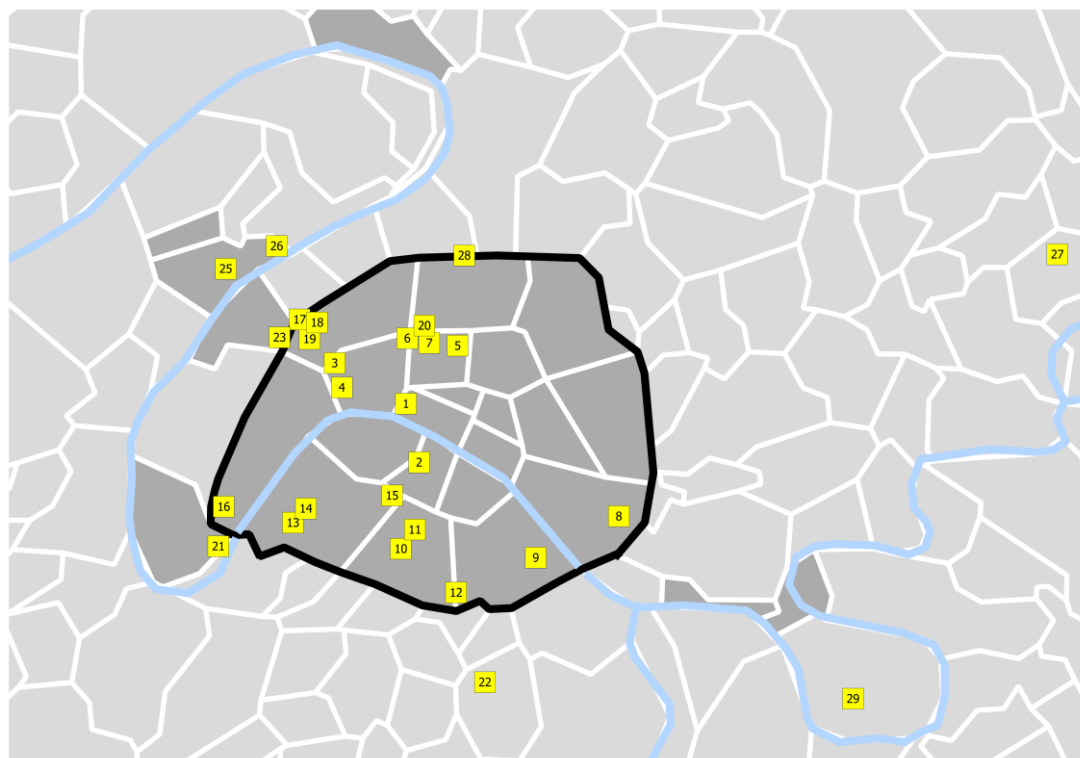
Gudule de Pierre-Jean Ducis

Je suis un as de Joseph Tzipine

La Prison de Saint-Clothaire de Pierre-Jean Ducis

Annexe n°17 : Les studios spécialisés dans les travaux de doublage et de synchronisation.

Carte des studios spécialisés recensés en Île-de-France entre 1932 et 1936.



1- Lux	242, rue de Rivoli	75002	Paris
2- Studio Synchronisation	21, rue du Vieux Colombier	75006	Paris
3- Résa Film	36, avenue Hoche	75008	Paris
4- Studio Technisonor	60, rue François 1 ^{er}	75008	Paris
5- Studio MGM	37, rue Condorcet	75009	Paris
6- Sonorisation et Enregistrement	36, rue de Bruxelles	75009	Paris
7- Studio Chaptal	7, rue Chaptal	75009	Paris
8- Sonores	rue Michel Bizot	75012	Paris
9- Studios JAM	27, rue de Tolbiac	75013	Paris
10- Studio des Plantes	26, rue des Plantes	75014	Paris
11- Studios S.C.A.S	21, rue Froidevaux	75014	Paris
12- Studios Stellor	92, rue de l'Amiral Mouchez	75014	Paris
13- Studio Mélodium	296, rue Lecourbe	75015	Paris
14- Studios William de Lane	116, rue de la Convention	75015	Paris
15- Studios Cavaillé Coll	15, avenue du Maine	75015	Paris
16- Toliga-Vox	88, rue Michel Ange	75016	Paris

17- Société Industrielle de Synchronisation	22, av. de la Porte de Champeret	75017	Paris
18- Ateliers Techniques du Film	1, Bd Gouvion Saint-Cyr	75017	Paris
19- Etablissements Marcel Petiot	35, Bd Gouvion Saint-Cyr	75017	Paris
20- La Polyphonie	104, Bd de Clichy	75018	Paris
21- Films Igor	8, rue de la République	92100	Billancourt
22- Studios Salabert	5, rue de Gentilly	92120	Montrouge
23- Etablissement Debor	39, av. du Roule	92200	Neuilly-sur-Seine
24- Studios de Saint-Cloud	111, av. des Prés	92210	Saint-Cloud
25- La Synchronisation	27, rue Lambrecht	92400	Courbevoie
26- Editions Sonores et Cinématographiques	333, Bd de Saint-Denis	92400	Courbevoie
27- Studios de Montfermeil	30, avenue Paul Bert	93370	Montfermeil
28- Studios Fox	25, rue Desportes	93400	Saint-Ouen
29- Studios France	64, avenue Barbès	94100	Saint-Maur



Publicité pour les versions françaises produites par la Ufa et distribuées par l'Ace, publiée dans *L'Annuaire Générale de la Cinématographie*, édition 1932-1932.

SONORISEZ VOUS-MÊME
OU
FAITES SONORISER
AUX

Studios J. A. M.

27, rue de TOLBIAC

Téléphone : Gobellins 41-00 Dr-Propriétaire : Antoine FERRI

Studios de synchronisation
SONORISATION — MIXAGE
Enregistrement. Densité variable
(Procédé B. S.)

■
2 salles de montage avec
MOVIOLAS

■
3 salles de Projection

■
Bureaux de Production

■
LA MEILLEURE ORGANISATION
DE SYNCHRONISATION
AUX PRIX LES PLUS BAS

STUDIOS J. A. M. 27, rue de Tolbiac, PARIS

AUX STUDIOS "STELLOR"

92, rue de l'Amiral-Mouchez
Cob. 37-91 — PARIS

Les meilleurs enregistrements sonores
Les meilleures prises de vues
Les meilleurs doublages
Le meilleur personnel technique

Consultez les Studios "STELLOR" et vous serez surpris des conditions avantageuses qui vous feront réaliser d'importantes économies sur votre production.

Location de Studios
De Salles de Montage
De Camionnettes d'enregistrement, etc.

Quelques noms parmi leur production :

BACK STREET (Universal Film)
LE BAISER DEVANT LE MIROIR (Universal Film)
BY CANDLE LIGHT (Universal Film)
CARNAVAL (Anglo-France Film)
ANACONDA (Sita Production)
REX KIND OF THE WORLD (Lux Cie)
ROSE DES VENTS (Cie Créations Cques)
LE MALADE IMAGINAIRE avec DRANEM
etc., etc.

Pour vos enregistrements — Pour vos extérieurs

MARCEL PETIOT
met à votre disposition

2 voitures d'enregistrements sonores **CAMERECLAIR-RADIO**

1 Torpédo de grand reportage

2 Appareils Caméréclair 300 mètres, synchrones

2 Appareils Caméréclair 120 mètres, synchrones

1 Appareil Grande Vitesse (Ralenti)

1 Appareil Bell et Howell, Eyemo, automatique

20 Objectifs Cooke F 2 (du 24^m au 150^m)

2 Microphones Siemens

1 Microphone à réglette Siemens

2 Microphones Gautrat

2 **MIROIRS SONORES (TELEMICROPHONES)**
et son personnel technique

PRISES DE VUES PARLANTES ET ENREGISTREMENTS SONORES

MARCEL PETIOT
CAMERECLAIR - RADIO
35, Boulevard Gouvion-Saint-Cyr, 35
PARIS XVII^e — Tél. : WAGRAM 96-21

Pour vos extérieurs

MARCEL PETIOT
vous fournira le matériel nécessaire :

4 voitures dont 2 d'enregistrements
6 appareils de prises de vues synchrones
dont 4 Camereclair avec objectifs Cooke F. 2.
et un ralenti

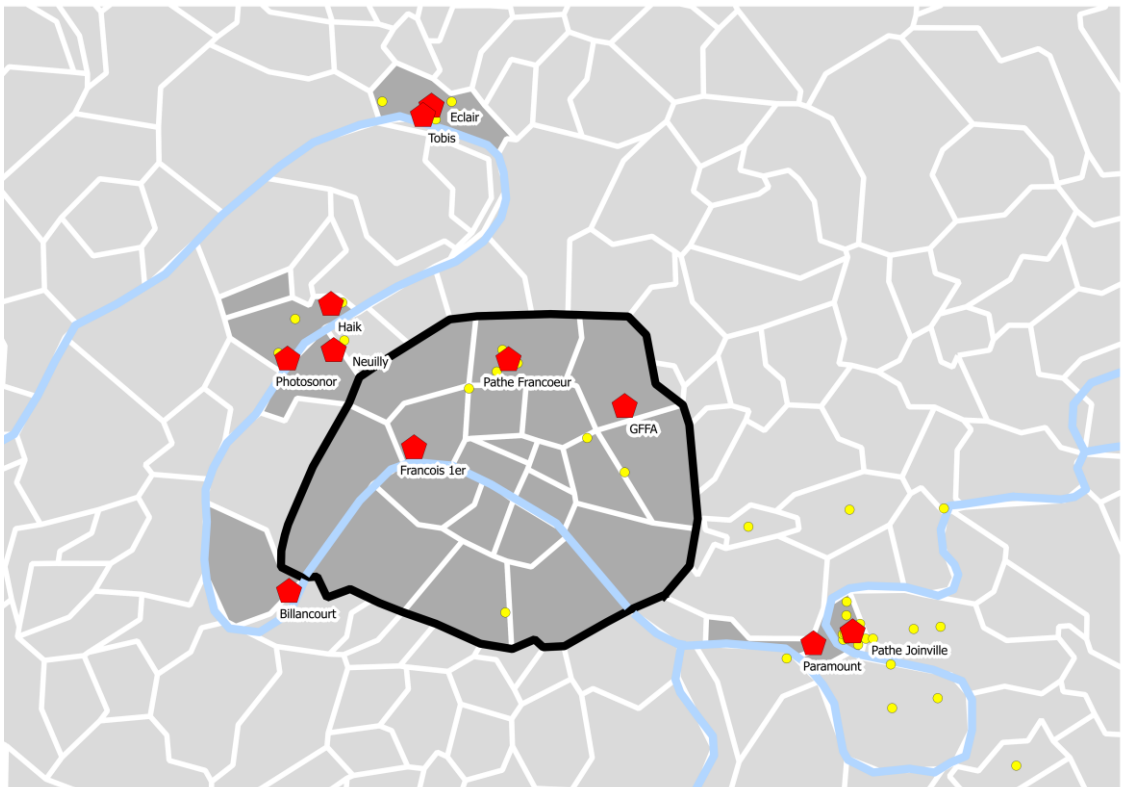
RÉFÉRENCES

MIREILLE - PRIMEROSE - LE GRAND JEU - TOTOCHÉ ET C^m
CE N'EST PAS LUI - LA FEMME IDÉALE - CONDAMNÉ À MORT
LA VOIX DU MÉTAL - VIVE LA COMPAGNIE - LE BARBIER
DE SÉVILLE - LA MERVEILLEUSE TRAGÉDIE DE LOURDES

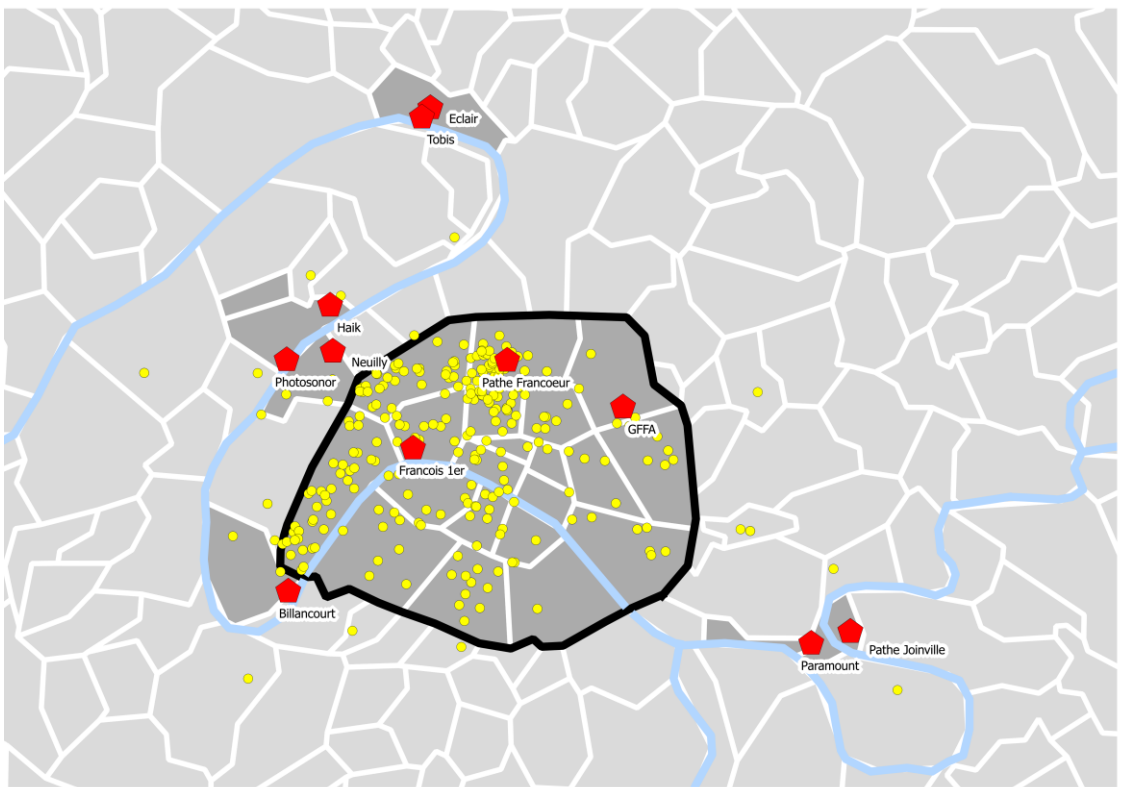
MARCEL PETIOT 35, Bd Gouvion-St-Cyr
CAMERECLAIR - RADIO Paris XVII^e - Wagram 96-21

Publicités publiées dans *L'Annuaire Générale de la Cinématographie*, édition 1932-1932.

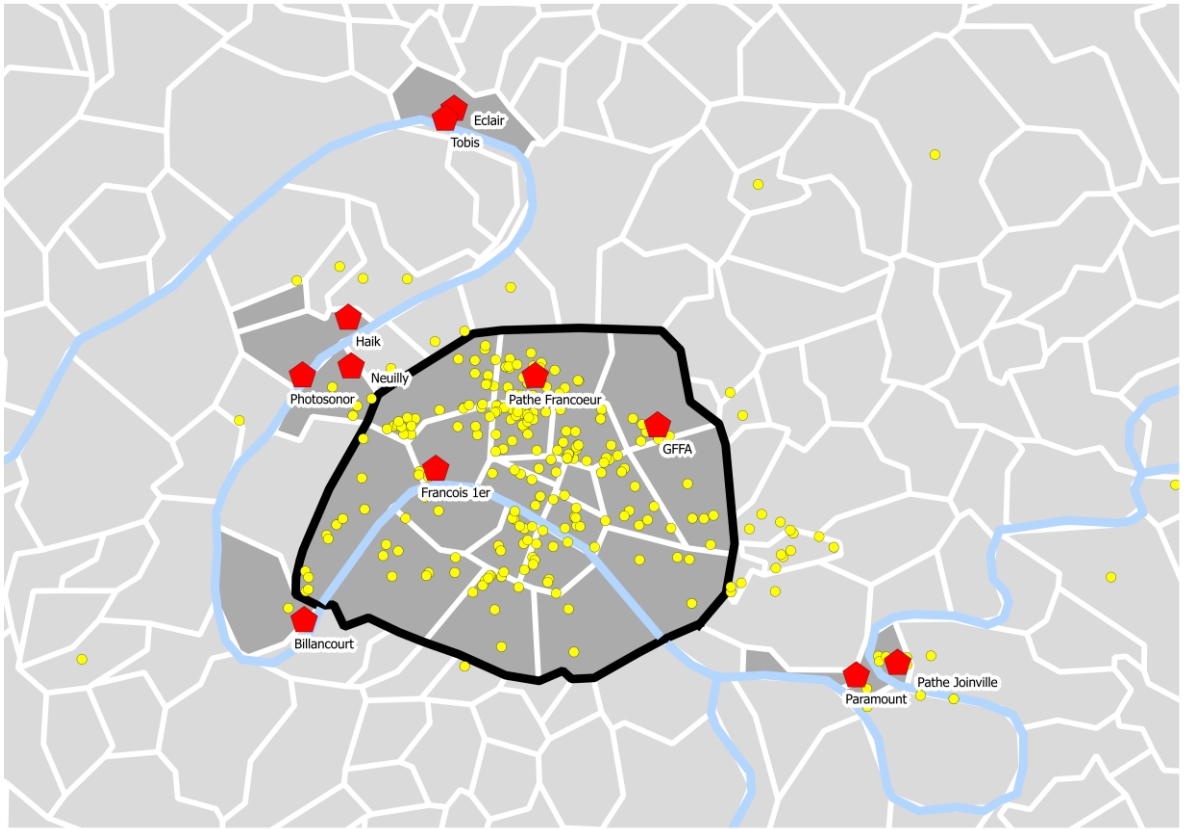
Annexe n°18 : Répartition spatiale des travailleurs des studios



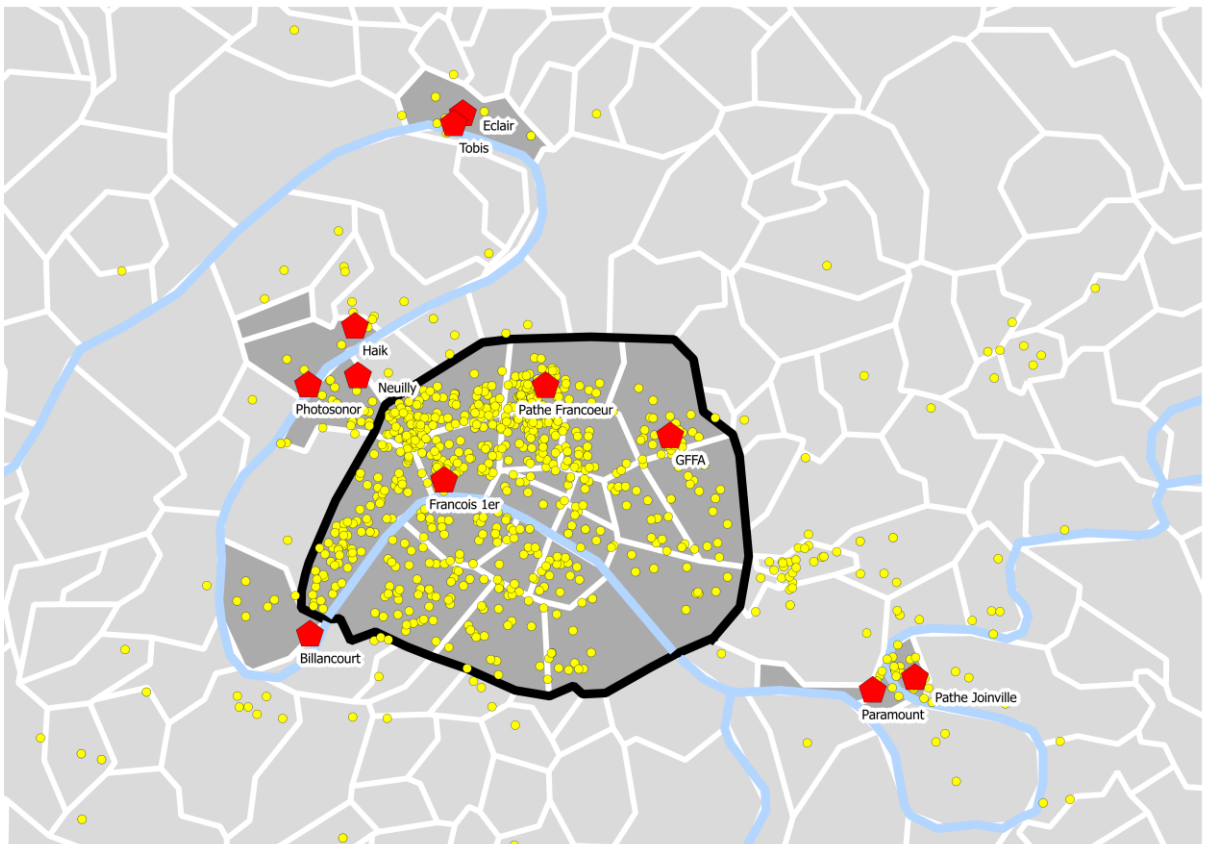
Ouvriers et employés



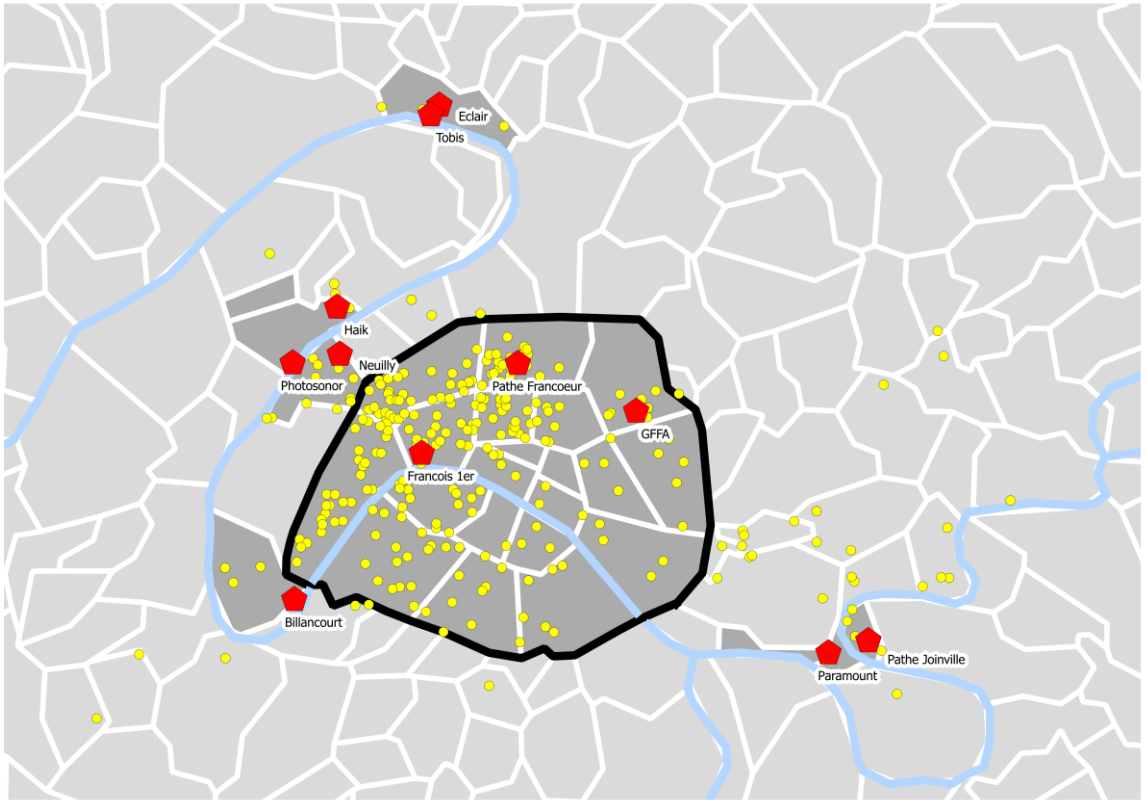
Acteurs



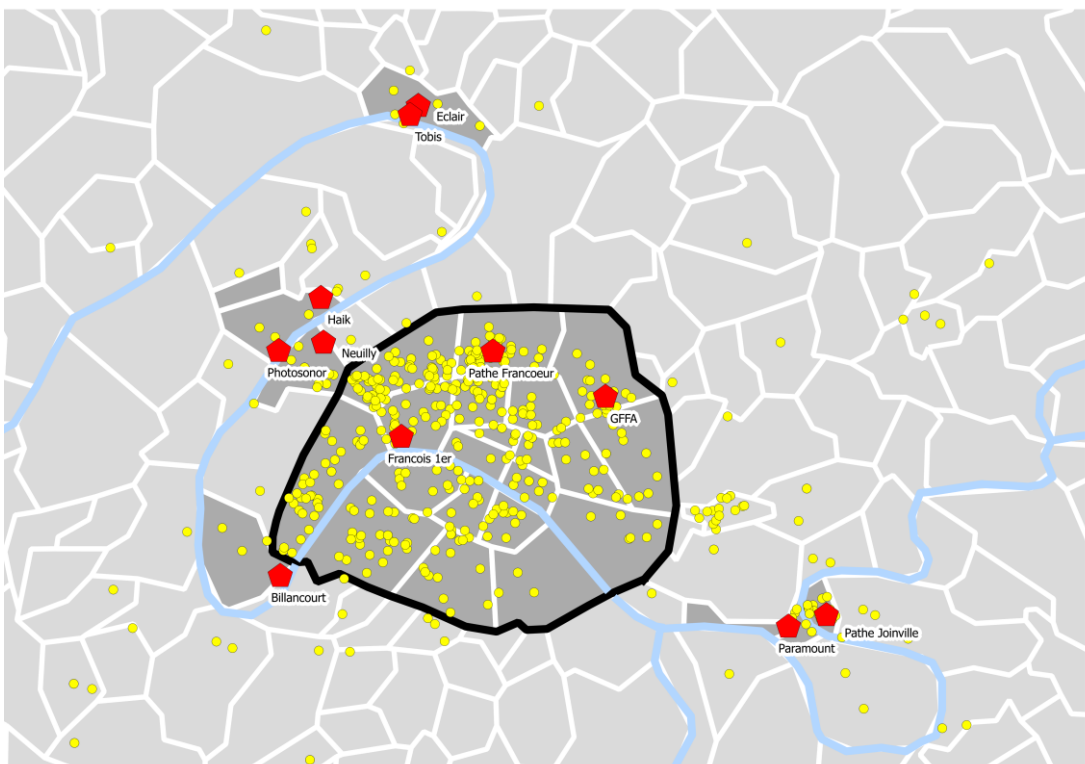
Figurants



Techniciens (toutes catégories)



Réalisateurs et opérateurs



Autres techniciens (décorateurs, assistants-réalisateurs, régisseurs, accessoiristes, script-girl, monteurs, ingénieurs du son, habilleuses)

Article publié en 1933, consulté dans la collection Rondel, RK 305.

Ciné-Miroir
Almanach 1933 - EN MARGE DU STUDIO
FIGURANTS ET FIGURANTES

LA lumière attire les papillons, le cinéma attire les foules et connaît aujourd'hui une vogue que n'avaient pas osé escompter les plus optimistes et les plus fervents admirateurs de cet art nouveau.

Il était fatal que les studios où s'élaborent les films connaissent, eux aussi, la curiosité des profanes.

Faire du cinéma, pénétrer dans un studio ! Quelle est la jeune fille, quel est le jeune garçon qui n'ait pas fait ce rêve au moins une fois au cours de ces dernières années ? Il y a, dans chaque spectatrice et dans chaque spectateur, un artiste qui se cherche et qui s'ignore, disait récemment un de nos plus spirituels metteurs en scène. De là sont nés les figurantes et les figurants, qui assiegent, chaque matin, la porte des studios.

Il y a la petite femme trop fardée, qui vient avec l'espoir de gagner soixante francs sans rien faire. Il y a celle, pleine de hauteur, qui déclare qu'elle connaît très bien le commanditaire du film et qui désire tourner un petit bout de rôle pour commencer. Il y a encore la petite midinette sans travail qui s'est armée de courage et a mis sa plus belle robe pour tenter sa chance, pensant qu'il serait vraiment agréable de gagner sa vie ainsi « pendant que le travail né va pas à l'atelier ». Enfin, il y a, cas extrêmement rare et malheureusement difficile à distinguer, la jolie fille qui a vraiment le feu sacré et qui est capable, en quelques mois, de sortir de l'ornière et de devenir une vedette.

Parmi les hommes, ces types ne varient guère. Ce sont, la plupart du temps, des jeunes gens qui se croient capables de jouer les Valentino ou qui possèdent une voix à rendre jaloux Muratore lui-même. Il se trouve aussi parmi eux des élégants qui ont entendu dire qu'on les engagerait parce qu'ils possèdent un habit impeccable.

Mais tous ne sont que des « aspirants-figurants ». Ce ne sont pas les figurants professionnels. Ceux-ci sont recrutés directement par le régisseur du studio et, de plus en plus, ces régisseurs s'attachent à former une troupe de figurantes et de figurants que l'on puisse mettre à toutes les sauces, selon les désirs du metteur en scène.

Ces professionnels sont recrutés parfois au hasard d'une démarche au studio, le jour où l'on avait besoin de « trente hommes d'armes du XIII^e siècle » ou de « dix jeunes Espagnoles ». Ou bien ils ont été amenés par des chefs de figuration, véritables rabatteurs, qui sont à l'affût des besoins des régisseurs et qui exploitent malheureusement trop souvent de pauvres artistes déçus et sans travail.

Certains films exigent une figuration considérable et souvent spéciale. Les figurants et les figurantes sont alors engagés sur place et dans les endroits les plus imprévus : matelots racolés dans les cabarets des ports ; bretonnes au marché ou à un pèlerinage ; gosses de Montmartre ou régiments prêtés par l'autorité militaire.

Pour le film *Rive Gauche*, le metteur en scène avait voulu faire « nature ». On reconstitua le studio

l'un des établissements les plus connus de Montparnasse ; on n'en transporta pas les murs, mais ce fut tout juste : le personnel au grand complet, les habitués, les « petites alliées », tout cela prit le chemin des studios, des « spots » et des cameras, derrière les barmen en vestes blanches et les nègres de l'entrée ! Dans le sillage de ces authentiques « Montparnos », on vit alors s'avancer Meg Lemonnier, héroïne de l'intrigue, simple et vraie, ainsi qu'Henry Garat, gouailleur et malicieux, et qui semblait n'avoir fait, toute son existence, qu'escalader les tabourets de bar « au péril de sa vie », comme ajoutait un humoriste...

Au cours de la réalisation de *Quand tu tues-tu*, une scène amusante se produisit avec des musiciens figurants.

Dans ce film, à un certain moment, une fanfare de village attaque une marche entraînante.

Son chef, un petit bonhomme trépidant, au chef orné d'une casquette galonnée, se démenait de son mieux.

Au bout de quelques minutes, une exclamation violente arrêta les exécutants :

— Halte ! ça ne va pas du tout ! vous jouez trop juste !

Cet étrange interrupteur, c'était Roger Capellani, le jeune metteur en scène, qui, soucieux de la vraisemblance, n'admettait pas que ces orphéonistes de village jouent sans introduire dans leur mélodie quelques « couacs » retentissants.

Il avait pourtant pris ses précautions : le compositeur Borel-Clerc, auteur du morceau exécuté ce jour-là, avait eu soin de le parsemer de faux accords et de tonitruantes cacophonies...

Oui, mais les musiciens engagés spécialement appartenaient tous à la musique de la garde républicaine, qui ne compte — on le sait — que des virtuoses, et les excellents artistes avaient rectifié, d'eux-mêmes, les erreurs volontaires commises par le compositeur.

On leur expliqua la situation et, bien à contre-cœur, ils se résignèrent, pour la première fois de leur vie... à jouer faux.

Il y a également des figurants bénévoles et... involontaires.

Un jour, les nombreux turfistes qui s'étaient rendus au Tremblay par une belle journée ensoleillée, furent, dès leurs arrivées, littéralement « fusillés » par les objectifs de plusieurs cameras, mises en batterie à l'entrée de la pelouse.

Au cours de la réunion, de nombreuses prises de vues furent effectuées, suscitant dans le public un très vif intérêt. Il s'agissait du film *les As du Turf*, avec Pauley et Dréan.

On put même entendre cette réflexion d'un « sportman » qui évitait de se laisser prendre par l'objectif :

— Pourquoi je tourne la tête ? Mais mon vieux je ne tiens pas à ce que ma femme me fasse une scène le jour où je l'emmenerais voir le film. Tu parles d'une histoire si elle savait que je suis venu aux courses !

R. M.

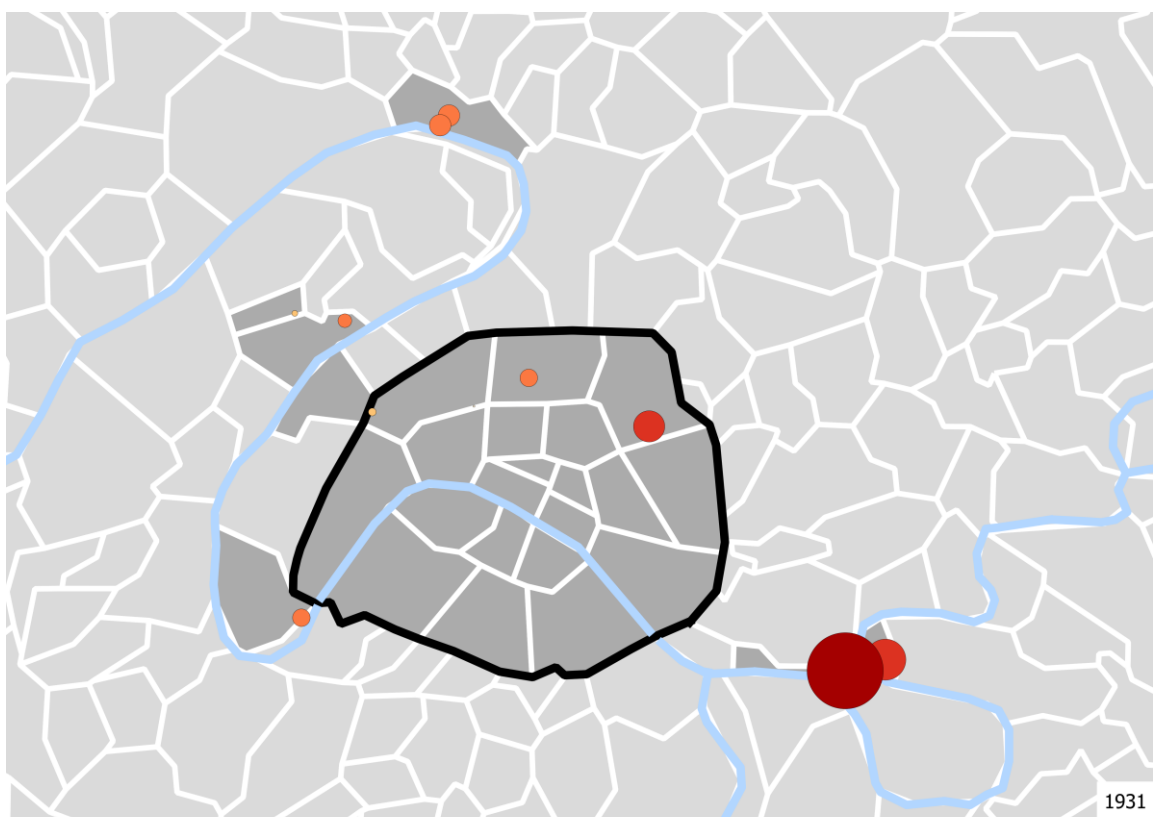
Annexe n°20 : La nouvelle géographie des studios français

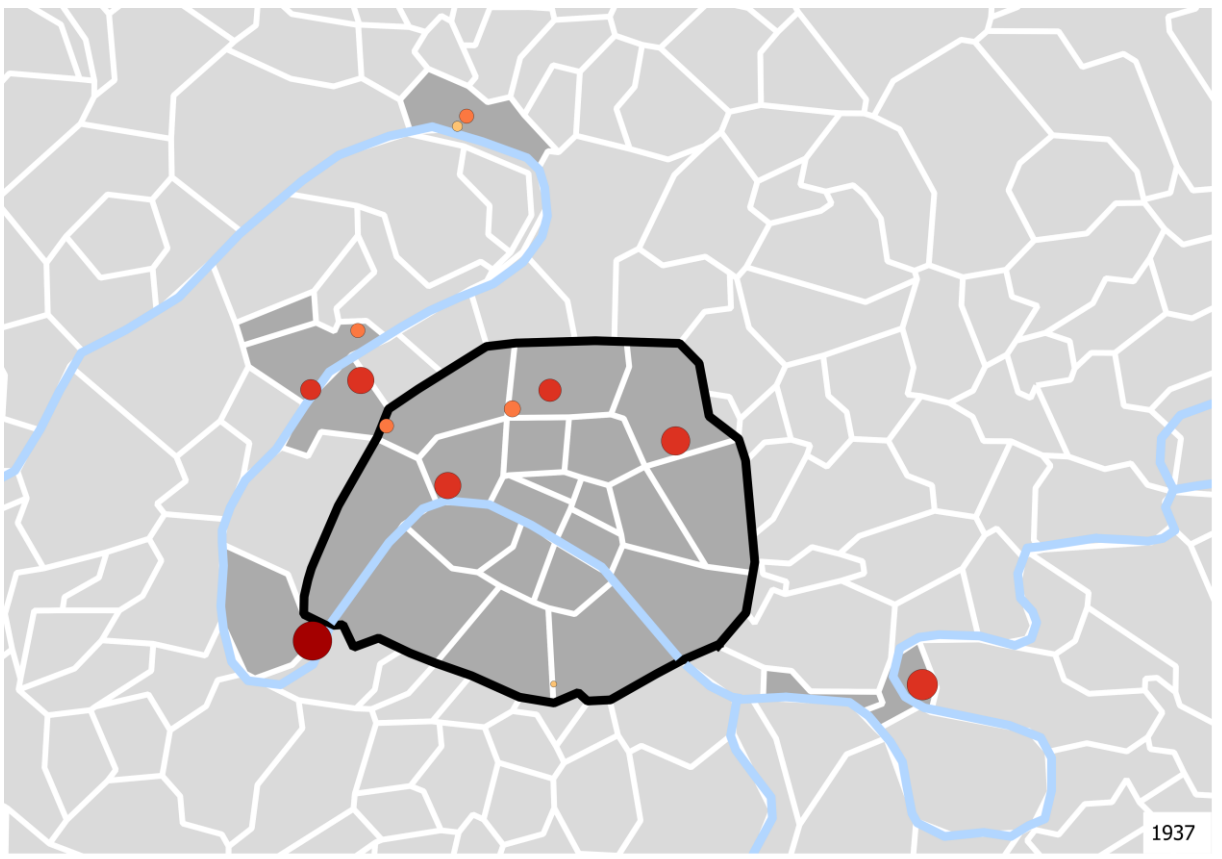
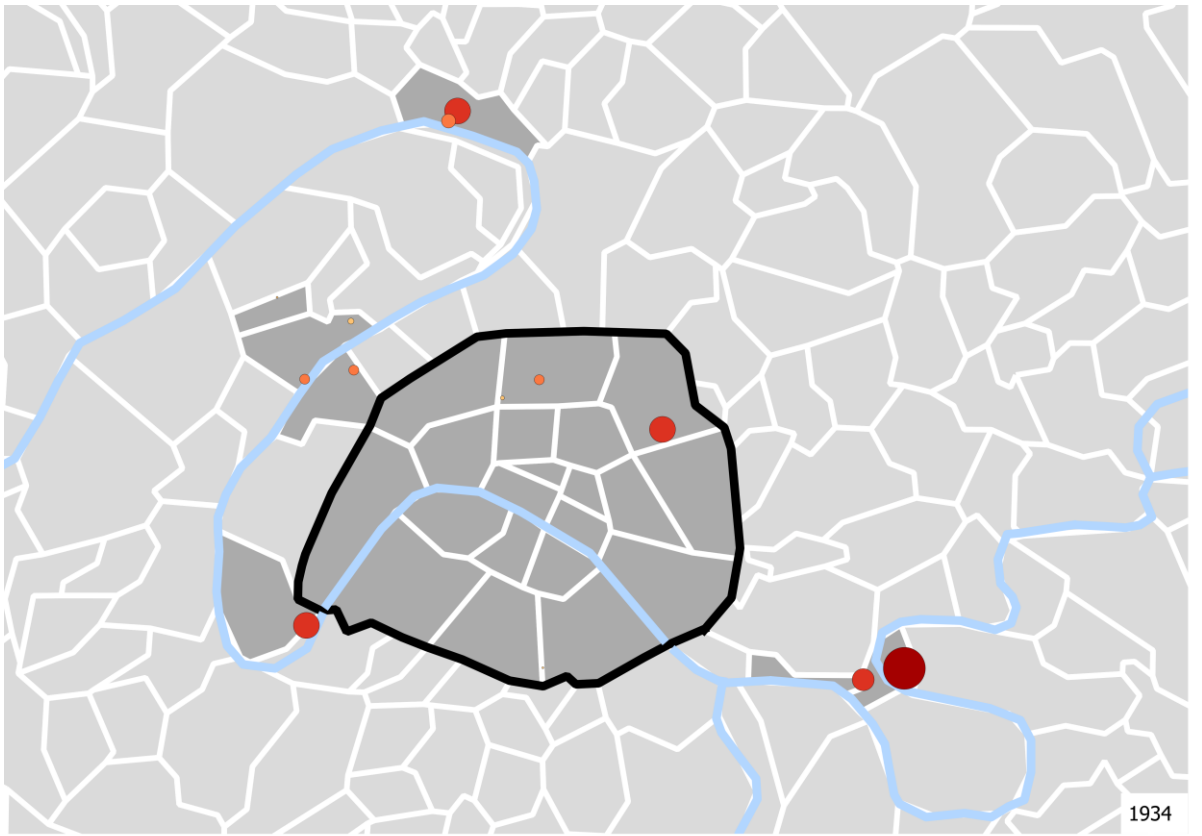
Les trois cartes qui suivent font apparaître la production des principaux studios parisiens pour les années 1931, 1934 et 1937.

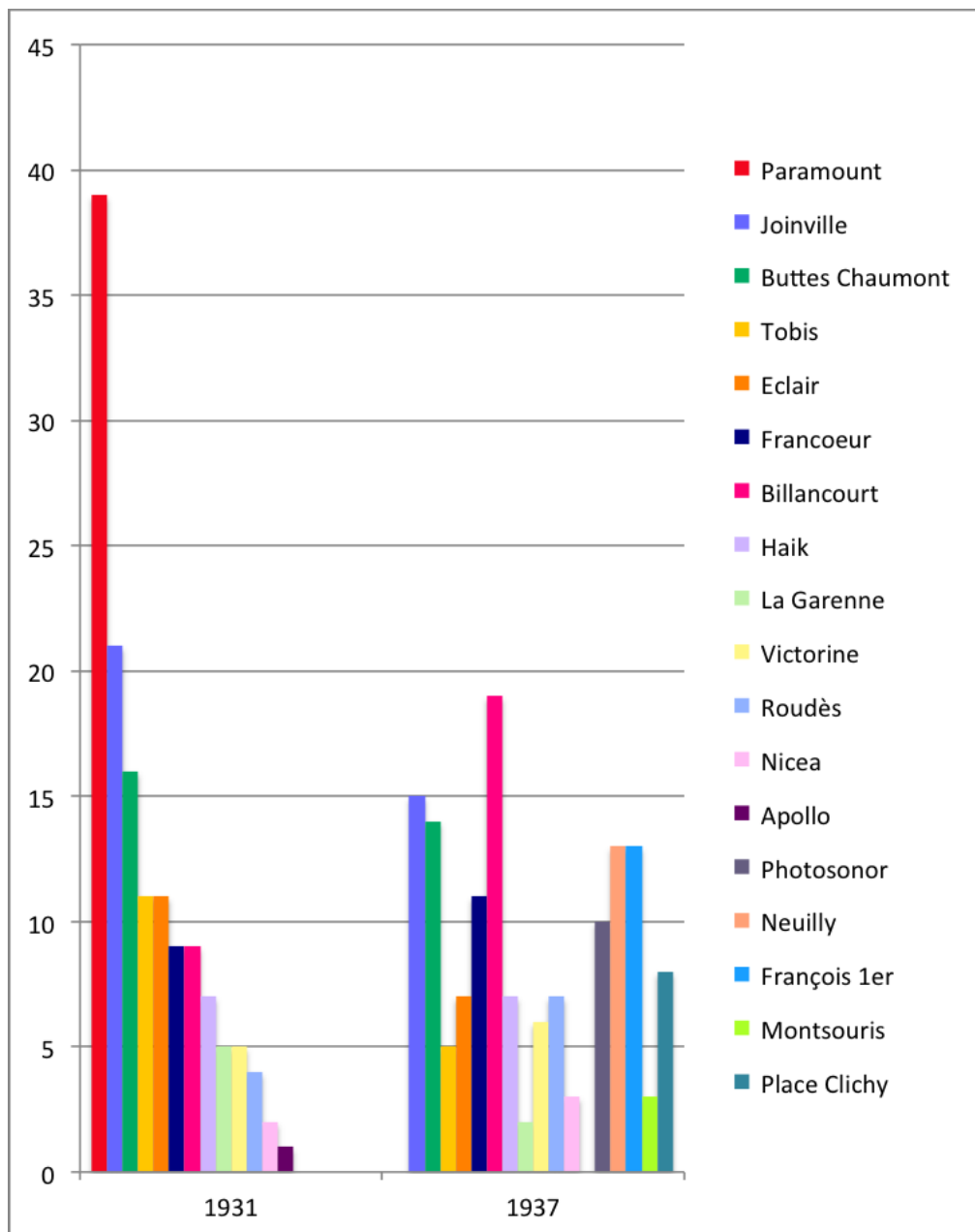
La taille des icônes est proportionnelle au nombre de longs-métrages tournés dans l'année dans le studio en question.

Les studios concernés sont :

- | | |
|----------------------------|-------------------|
| - Eclair | - Billancourt |
| - Tobis | - Francœur |
| - Photosonor | - Joinville |
| - Jacques Haïk | - Buttes Chaumont |
| - Gaston Roudès | - Paramount |
| - François 1 ^{er} | |







Nombre de Longs-métrages.

Ce graphique qui indique le nombre de longs-métrages tournés pour chaque studio en 1931 et en 1937 met en évidence le rééquilibrage qui se produit en faveur des petits studios. Seuls les studios Apollo (détruit en 1935) et Paramount (totalement fermés cette année-là) n'apparaissent pas pour l'année 1937. En revanche, les studios Photosonor, François 1^{er}, les studios de Neuilly et les studios de la Place Clichy - dont l'activité était nulle en 1931 - occupent une place considérable dans la production de 1937.

CONDITIONS GÉNÉRALES DE MISE A LA DISPOSITION DE LA CLIENTÈLE DES STUDIOS ET DU MATÉRIEL

A) — La durée de l'occupation des studios par la clientèle est décomptée à partir du premier jour de construction des décors jusqu'au dernier jour de démolition des décors et de remise à la disposition de la Société PATHÉ CINÉMA, des plateaux nus et sans interruption.

Le studio mis à la disposition du client, comprend :

- 1°) — Le ou les plateaux spécialement désignés à Joinville ou Francœur.
- 2°) — Le matériel d'éclairage.
- 3°) — Le système d'enregistrement du son, son équipe composée d'un enregistreur et de deux aides dont les services sont assurés au client pendant la durée légale du travail.

Il est inutile de faire une plus ample désignation des studios, emplacements, matériel, etc . . . que PATHÉ CINÉMA met à la disposition du client, étant donné que celui-ci déclare les connaître parfaitement pour les avoir vus et visités.

B) — Pendant la durée de son occupation, le client peut disposer en outre, selon les disponibilités de PATHÉ CINÉMA :

- 1°) — D'une salle de projection
- 2°) — D'un studio de synchronisation et de mélange avec un appareil d'enregistrement, une projection image, trois phonofilms et les équipes nécessaires d'enregistreurs et de projectionnistes.

Toute heure d'utilisation de l'équipement commencée, est facturée comme complète.

La projection, la synchronisation et les mixages seront débités au tarif syndical.

- 3°) — Des éléments du stock de décors de Joinville et de Francœur.

Il est entendu que le client devra faire une demande préalable des éléments de ce stock à la Direction des Studios.

Le transport de ces éléments de décors sera gratuit entre Joinville et Francœur. Seule la manutention sera à la charge du client.

- 4°) — Des meubles et accessoires du stock de Joinville, tout transport, mise en place et retour au magasin de meubles étant à la charge du client.

Le client n'aura pas le droit de se servir des éléments de décors et des meubles ci-dessus ailleurs que sur les plateaux loués, à moins qu'à ce sujet, il ait obtenu l'accord de la Direction des Studios.

Toute modification de ces éléments de décors devra être autorisée par la Direction des Studios, toute amélioration, addition ou construction nouvelle qui sera effectuée par le client, restera acquise à PATHÉ CINÉMA, sans indemnité.

Toute détérioration sera facturée au prix de la réparation du décor ou du meuble détérioré, toute perte au prix du décor ou du meuble à l'état de neuf.

C) — IMMOBILISATION DES PLATEAUX. — Les journées où il n'est procédé à aucun tournage et où en conséquence le client n'utilise ni le matériel d'éclairage ni le système d'enregistrement du son et son équipe, sont considérées comme journées d'immobilisation.

En particulier, le plateau est considéré comme immobilisé quand sans y tourner on y construit ou démonte, qu'il est occupé par un décor planté en totalité ou en partie, ou que même vide il n'a pas été remis définitivement à la disposition de **PATHE CINÉMA**.

D) — TOURNAGE. — De même que pour l'immobilisation, toute journée de tournage commencée sera facturée comme complète.

Le client s'engage à remettre ; à débarrasser les plateaux de tous décors ou objets quelconques et à les laisser en parfait état de propreté.

E) — PISCINES. — L'usage des piscines des Studios de Joinville, quand la Direction peut autoriser le client à s'en servir, est facturé comme suit :

eau de remplissage	Frs 3. - le m ³
chauffage à 20°	Frs 4. - le m ³
maintien de la température à 20° . . .	Frs 0.60 le m ³

F) — COURANT ÉLECTRIQUE. — Le courant électrique sera débité suivant tarif qui sera communiqué au client.

L'utilisation des charbons et lampes, sauf utilisation à l'extérieur du studio ou effets spéciaux, est comprise dans le prix du courant, à l'exception toutefois des lampes destinées à l'équipement des accessoires des décors.

G) — APPAREILS DE PRISES DE VUES. — Pour chaque jour de tournage, il est mis à la disposition du client, deux appareils de prises de vues.

Au cas où le client aura besoin d'appareils de prises de vues supplémentaires **PATHE CINÉMA** les fournira, selon ses disponibilités.

En cas de tournage en extérieurs, toute journée d'utilisation des appareils de prises de vues commencée, compte comme une journée complète, étant entendu que la location ne cesse que lorsque le client a rendu les appareils au service entretien des appareils de prises de vues qui devra en donner une décharge régulière.

La prise en charge des appareils constituant accord sur leur parfait état de marche, **PATHE CINÉMA** décline toute responsabilité pour tout appareil de prises de vues mis à la disposition du client ou à lui loué, et le client renonce expressément à tous recours contre **PATHE CINÉMA**, ne pouvant en aucun cas tenir **PATHE CINÉMA** pour responsable des retards ou accidents qui pourraient survenir en cours des prises de vues (négatif rayé, bourrage, filage, pannes, manque de netteté, arrêts, etc . . .) du fait des appareils par lui détenus.

Cependant, au cas où en cours de service, un appareil deviendrait inutilisable, il est entendu que PATHÉ CINÉMA le fera réparer dans le plus bref délai et qu'elle fournira un appareil de secours, selon ses disponibilités.

Les appareils de prises de vues devront être restitués par le client en parfait état.

H) — **CAMIONS DE PRISES DE SON.** — Au cas où le client aurait besoin d'un camion de prises de son, celui-ci serait mis à sa disposition, selon les disponibilités de PATHÉ CINÉMA. Le tarif comprendra le personnel nécessaire au fonctionnement dudit camion, mis à la disposition de la production pendant la durée légale du travail.

Pour les camions, toute journée de tournage ou d'immobilisation commencée compte comme complète, toute journée où les machines du camion ne fonctionnent pas étant considérée comme journée d'immobilisation. Toute journée de voyage est décomptée au prix fixé pour l'immobilisation.

En plus du tarif de location, les frais de voyage, l'huile, l'essence, le garage, etc. . . sont à la charge du client, ainsi que les frais de voyage du personnel attaché au camion, les frais de voyage de l'enregistreur et les indemnités de séjour fixées à Frs 100, - par jour pour l'enregistreur et le chef du camion et à Frs 80, - par jour pour chaque assistant ou chauffeur.

1) — **ARRÊTS PANNES, SCÈNES INUTILISABLES.** — De convention expresse qui constitue la condition même du présent accord, PATHÉ CINÉMA décline toute responsabilité en cas de défectuosité de l'enregistrement quelle qu'en soit la gravité. Le client renonce à réclamer quoi que ce soit à ce sujet et reconnaît n'avoir droit à aucuns dommages-intérêts dans le cas d'interruption de travail due à des pannes de courant, de machines, de camions de son ou d'appareils quelle qu'en soit la gravité.

Dans les cas ci-dessus indiqués (pannes de son ou de courant électrique, ou scène inutilisable par suite de pannes d'appareils d'enregistrement du son) la seule compensation que PATHE CINÉMA devra sera la mise gratuite à la disposition du client pour la même durée que celle de la panne ou du tournage de la scène inutilisable, du plateau nu et du personnel ouvrier fourni par nous au moment de la panne ou de la scène inutilisable, et en cas de panne du camion de son, la mise gratuite a sa disposition du camion et de son personnel.

Cependant PATHE CINÉMA aura le droit à une franchise d'une heure par journée de location, en sorte que si la panne n'excède pas une heure, il ne sera dû aucune compensation.

Les frais de reconstruction du décor, s'il y a lieu, les frais de production, de pellicule, les frais de transport ou de voyage des camions de son, si ceux-ci ne sont plus sur la place où la scène inutilisable a été tournée ou tous autres frais seront à la charge exclusive du client.

Le client s'engage à observer rigoureusement la consigne relative à la cabine de son sur le plateau occupé. Le cabine de son sera toujours placée près d'une grande porte pour pouvoir la sortir rapidement sans avoir besoin de démolir une partie du décor. Ceci pour permettre le changement immédiat de la cabine et l'évacuation rapide en cas d'accident.

DÉFENSE DE FUMER. — Il est bien entendu qu'il est absolument interdit de fumer dans les studios et leurs dépendances, à moins d'autorisation officielle accordée par PATHE CINEMA pour les besoins de la mise en scène.

Le client s'engage à faire respecter cette consigne par son personnel y compris le personnel artistique. Toute personne refusant de se conformer à cette consigne se verra interdire l'entrée des studios et PATHE CINEMA se réserve, en cas d'infraction à ladite consigne, soit de couper le courant sur les studios, soit de résilier purement et simplement le présent accord aux torts et griefs du client, sous réserve et sans préjudice des sommes alors dûes par le client et tous dommages-intérêts.

INTERRUPTION DE TRAVAIL POUR REPAS. — Dans le cas de tournage chevauchant sur l'heure du déjeuner, le client s'engage à faire un arrêt d'une heure 30, dont le point de départ se placera entre 12 heures et 12 heures 30, pour permettre au personnel de déjeuner.

Dans le cas de tournage continu, le personnel de plateau aura droit à un repos d'une demi-heure, sans que cela puisse constituer un arrêt collectif ainsi qu'il est stipulé au contrat collectif.

K) — COMMUNICATIONS TÉLÉPHONIQUES. — Les communications téléphoniques avec PARIS seront passées par le standard des Studios, à raison de ~~1 fr. 20~~ 1 fr. 30 l'unité. Les communications interurbaines seront comptées au prix du tarif des P.T.T. Seuls le metteur en scène, son assistant, ses régisseurs pourront faire usage des postes téléphoniques installés dans leur bureau respectif.

L) — ASSURANCE NÉGATIFS. — Les négatifs des films des clients doivent être assurés directement par leurs soins et à leurs frais contre tous risques y compris les accidents éventuels au cours des travaux de laboratoire, et pour lesquels PATHE CINÉMA ne pourra être rendue responsable, ceci en conformité avec les décisions de la Chambre Syndicale concernant le dépôt des négatifs dans les Studios et laboratoires.

M) — TRAVAUX DE LABORATOIRE. — Si le client charge PATHÉ CINÉMA des travaux de développement et de tirage jusqu'à la première copie standard, il est rappelé que les négatifs déposés dans les studios et laboratoires ne sont acceptés que sous les réserves suivantes, conformément aux instructions de la Chambre Syndicale.

Les tarifs étant invariables et non proportionnels à la valeur des négatifs à nous confiés, PATHE CINÉMA n'entend assumer aucune responsabilité en cas de détérioration ou de perte, même totale de ces négatifs, pour quelque cause que ce soit (vol, incendie, accidents en cours de route, de transport ou de manipulation, etc . . .)

En cas de sinistre, le client renonce de convention expresse, à tous recours contre PATHÉ CINÉMA, qu'il soit ou non assuré contre les risques ci-dessus. PATHE CINEMA n'entend donc assumer aucune responsabilité en cas de sinistre quel qu'il soit, vis-à-vis du client ou de qui il appartiendrait.

Il est donc nécessaire que le client s'assure ou fasse assurer son ou ses négatifs par telle compagnie ou pour telles sommes et durée qui lui conviendraient, ladite assurance devant exclure tout recours contre PATHE CINEMA ou tout tiers.

N) — Outre les services des Studios et laboratoires qui font l'objet des stipulations ci-dessus, PATHE CINEMA met à la disposition du client, les deux services suivants, dans les conditions ci-après :

a) **LOCATION DE MAIN-D'ŒUVRE.** — PATHE CINEMA mettra à la disposition du client le personnel dont celui-ci aura besoin pour la manipulation des décors et des meubles, la construction et la démolition des décors, le tournage et tous autres travaux du film, à condition toutefois d'être avertis 5 jours ouvrables à l'avance des besoins du client et de connaître le nombre de jours pendant lesquels ce personnel sera employé, étant bien entendu que toute journée commencée comptera comme complète et sera facturée comme telle.

Le client supportera en tout état de cause les salaires du personnel pendant les 5 jours ouvrables suivant l'information qu'il aura donnée à la Direction des Studios que ce personnel ne lui est plus nécessaire.

Du fait que le personnel utilisé par le client aura à manipuler les décors et meubles appartenant à PATHE CINEMA, le client s'interdit, sauf accord avec la Direction des Studios, d'employer le personnel ouvrier : menuisiers, machinistes, électriciens, décorateurs, peintres, etc . . . autre que celui qui lui est fourni par PATHE CINEMA. Le tarif de la main-d'œuvre est annexé aux présentes.

La réalisation du film y compris la fabrication et le montage des décors étant l'œuvre du client tout ce personnel travaillera sur les directives et sous la responsabilité exclusive de son décorateur, Pathé Cinéma n'intervenant pas dans ces travaux et n'assumant aucune responsabilité sur les conditions de leur exécution.

Le prix fixé pour la fourniture de main-d'œuvre s'entend par heure et par ouvrier travaillant pendant la durée légale du travail quotidien et sans distinction de catégorie.

Le prix ainsi fixé est majoré de ~~25 % (VINGT CINQ POUR CENT)~~ en cas de ~~travail en heures de dépassement~~, et de 100 % (CENT POUR CENT) en cas de travail de nuit, étant précisé qu'il faut entendre par travail de nuit, tout travail au delà de 22 heures

Il est précisé toutefois que la mise à la disposition du client d'ouvriers au delà de la durée légale du travail quotidien ou en dehors des heures normales de ce travail, est subordonnée à l'observation des clauses du contrat collectif qui régit le statut du personnel des studios et aux possibilités de la Direction des Studios avec qui un accord passé au préalable devra au besoin intervenir.

Au cas où le salaire horaire ou hebdomadaire dans l'Industrie Cinématographique serait augmenté à la suite d'un arbitrage ou de toute autre décision imposée, le tarif des salaires convenus subirait automatiquement la majoration décidée par la sentence arbitrale ou par toute autre décision.

Si pour des raisons d'ordre quelconque, tout ou partie du personnel : techniciens ou ouvriers, devenait indisponible, le client ne pourrait élever aucune réclamation.

En particulier, la Société PATHE CINEMA décline formellement toute responsabilité pour tout arrêt de travail résultant de grèves ou tout autre cas fortuit.

b) FOURNITURE DE MATIÈRES PREMIÈRES. — Eventuellement PATHE CINEMA fournira selon ses possibilités toutes les matières premières dont le client pourra avoir besoin pour la construction de ses décors ou les divers travaux de son film à condition d'être prévenue suffisamment à l'avance pour pouvoir se les procurer.

Le client aura la faculté de se procurer ses matières premières où bon lui semblera, mais il aura dans ce cas à s'entendre avec la Direction des Studios sur les conditions de livraison et de manipulation, afin de ne pas gêner la bonne marche des services des studios ni les travaux des autres clients.

O) — DÉCHETS. — De convention expresse, tous les éléments de décors, les déchets provenant de la démolition des décors montés par le client à ses frais, et sous sa responsabilité exclusive, seront après démolition remis à PATHE CINEMA à qui ils reviendront de plein droit, sans indemnité, que ces éléments de décors ou déchets proviennent de décors construits avec des matières premières fournies par PATHE CINEMA ou de décors construits avec des matières premières que le client s'est procurées auprès d'autres fournisseurs.

P) — CONTROLE. — Le client charge l'un de ses représentants de vérifier en accord avec les services de PATHÉ CINÉMA et au fur et à mesure, toutes les fournitures faites ainsi que les services de personnel et de main-d'œuvre mis à la disposition du client.

Ce représentant contrôlera au jour le jour les facturations de façon à ce que le client présente éventuellement ses réclamations sans aucun délai et que l'examen des dites réclamations puisse être effectué aussitôt.

Il est formellement entendu qu'en tout état de cause, toute réclamation devra être formulée au plus tard dans les trois jours francs suivant la réception des factures.

Passé ce délai, ces factures seront de convention expresse, considérées comme acceptées par le client.

Q) — TAXE A LA PRODUCTION. — Les prix fixés sont établis en tenant compte que le client entend prendre la position de Producteur.

Il aura à faire parvenir avant le commencement des travaux à PATHE CINEMA l'attestation régulière délivrée par l'Administration des Contributions Indirectes.

Dans le cas où cette attestation ne serait pas fournie avant le commencement des travaux, les prix fixés pour toutes fournitures passibles de la taxe de ~~8%~~ (HUIT pour CENT) seront majorés de ~~8%~~ ^{9/10} ~~9%~~ ^{neuf}.

Cette majoration sera susceptible de variation en fonction du taux de la taxe.

Annexe n°22 : Les prestataires extérieurs aux studios

DIELA LIVRE LE JOUR MÊME...
CABLES blindés ou non pour PICK-UP et CINÉMA SONORE et PARLANT, CELLULES PHOTO-ÉLECTRIQUES, etc.
30 MODÈLES SPÉCIAUX toujours en magasin
 Plus de 100 Modèles spéciaux de fils et de câbles pour T. S. F.
DIELA a pris la première place dans la branche PICK-UP et CINÉMA PARLANT comme elle l'avait prise dans celle des fils et câbles pour T. S. F.
 Demandez notre TARIF 1932-1933 (T. S. F. — CINÉMA — TÉLÉVISION, envoyé gracieusement sur demande.



DIELA 46, Avenue Daumesnil, PARIS 12^e Arr.
 Métro : Gare de LYON TÉLÉPH. Diderot 90-50 et 90-51

OPÉRATEURS...
 adressez-vous aux



Ateliers de Mécanique de la Société Cinéma-Tirage
L. MAURICE
 66, Rue Saint-Denis, GENNEVILLIERS (Seine)
 Téléphone : WAGRAM 91-44, GRÉSILLONS 29-44 (3 lignes groupées)

SERVICE SPÉCIAL
 de réparations rapides et remise en état de tous appareils cinématographiques de projection et de prises de vues

Spécialité pour la réparation de tout matériel "Bell and Howell"

Montage et Réglage d'Objectifs
 Transformations et adaptations nouvelles sur tous systèmes


Magasins "BELL AND HOWELL" de 300 mètres EN STOCK

pour vos
TITRES MARQUES GÉNÉRIQUES
FILMS ANNONCES, DESSINS ANIMÉS, SURIMPRESSIONS, TRUQUAGES
 pour tous travaux essentiellement cinématographiques

le plus méritoire au service du personnel le plus expérimenté

CHIQUE IMAGE COMPTE

ADRESSEZ-VOUS AUX ATELIERS



ATLANTIC FILM
 36, AVENUE HOCHÉ - PARIS
 Tél. Carnot 74-64 • Ad. Tél. Defaubusched-Paris

Publicités publiées dans *Le Tout-cinéma*, édition 1938-1939.

Annexe n°23 : Les studios Marcel Pagnol de Marseille.

Extrait de Marcel Pagnol, *Carnets de cinéma*, Editions de la Treille / Privé, 2008.

J'avais à cette époque un assez grand mépris pour les hommes d'affaires, pour leur arithmétique simpliste, pour leurs réalisations bassement matérielles. Je ne les méprise plus aujourd'hui. Cependant, je suis très heureux d'avoir été assez naïf pour ne pas comprendre leurs mérites. Sans mon inconscience prétentieuse, je serais aujourd'hui un écrivain salarié, au lieu d'un artisan, ce qui est la plus noble des professions.

Je commençai par décréter que les studios étaient inutiles. On les louait, à cette époque, de 7 000 à 8 000 francs par jour et par plateau. Il me sembla que ce prix ne correspondait guère à l'utilité de ces hangars.

Évidemment, ils étaient « insonorisés », avec de la « mousse de verre », ou de la « laine de verre », ou de l'« amiante cardée ». Ces mots techniques semblaient justifier une dépense de 8 000 francs par jour, et j'avais payé, moi aussi, et pendant de longs jours,

17

cette somme qui était considérable en 1930 : l'or valait 15 francs le gramme, c'est-à-dire que la location quotidienne coûtait 533 grammes d'or, soit près de 90 louis d'or par jour.

L'énormité de ce prix m'inspira un profond respect pour l'amiante cardée et la laine de verre. Mais ce respect n'ému point ma curiosité : on aime à voir, même par une fente, le visage des dieux.

Je cherchai donc, dans un Bottin vulgaire et ordinaire, comme ceux qui traînent dans les bars et les bureaux de poste, sur une planche oblique, au bout d'une chaîne, l'adresse d'un fournisseur d'amiante cardée.

Cette recherche était déjà un sacrilège. Comment supposer qu'un produit aussi précieux, aussi mystérieux, aussi cinématographique pût avoir une adresse dans un annuaire commercial ?

Pourtant, je trouvai l'adresse de sept maisons différentes, et je leur téléphonai tour à tour. Je leur demandai simplement un devis pour l'insonorisation de deux studios et je donnai les dimensions que j'avais relevées sur les plateaux d'une grande maison parisienne de cinéma.

Je reçus trois réponses, trois devis fort bien tapés à la machine, avec des colonnes, des calculs, des coefficients, et de l'encre rouge et bleue.

La maison la plus exigeante demandait 18 000 francs par plateau.

La plus modeste se contentait de 15 000 francs.

La garantie des deux s'étendait sur trois années.

18

Je fis aussitôt le calcul suivant : pour 18 000 francs, je puis être insonorisé pendant environ mille jours ouvrables. Cette insonorisation coûte donc 18 francs par jour de travail : ce n'est donc pas l'amiante cardée qui justifie un loyer de 8 000 francs. Il doit y avoir autre chose.

Je pensai alors que la construction de ces vastes hangars, soutenus par des poutres métalliques et couverts d'un toit de 500 mètres carrés, coûtait au moins plusieurs millions. Je décrochai de nouveau le téléphone, dont l'usage est merveilleusement profitable. J'appris ainsi que la maison Orand, Le Mans, Sarthe, offrait de construire des studios au prix de 200 000 francs l'un, et que ces constructions (charpentes en fer, briques, cairons et tuiles compris) étaient garanties pour quinze ans, c'est-à-dire qu'un studio revenait à 44,44 francs pour l'amortissement et 33,33 francs pour l'amortissement du capital investi, c'est-à-dire, au total, à 77,77 francs. En ajoutant à cette somme les 18 francs prévus pour l'amiante cardée, j'arrivai à 95,77 francs par jour.

Or, ce coûteux hangar n'est pas utilisé tous les jours. La production a sa morte saison. On ne tourne guère en décembre, janvier, février : à cette époque-là, il est difficile de faire des extérieurs. Il est difficile surtout de faire représenter le film avant l'automne, parce que chaque directeur de salle a déjà composé ses programmes... Voilà déjà quatre mois perdus.

Pendant la bonne saison, le studio ne peut pas être utilisé réellement tous les jours : il faut le temps de

19

construire un décor, il faut le temps de le détruire pour le remplacer par un autre... Tout compte fait, un studio peut tourner deux cents jours par an : si le propriétaire le loue 8 000 francs par jour, nous concevons que ce prix est absurde : et pourtant, le propriétaire n'y gagne rien !

La vérité, c'est qu'il ne faut plus tourner dans les grands centres. Si on voulait faire un terrain de football à l'Opéra, il faudrait le louer 50 000 francs par jour.

Ces studios, je les ai construits avec mon équipe, j'y ai travaillé de mes mains. J'en fus l'architecte, l'entrepreneur et l'un des ouvriers. Puis, pour des raisons de rapidité, de commodité, d'économie, nous installâmes des laboratoires de développement et de tirage à 200 mètres des studios. Enfin, pour résoudre le problème de la distribution, j'ouvris des agences dans les principales villes de France.

Tout cela fut fait avec la sérénité de l'inconscience, mais l'infailible équilibre du somnambule qui danse au clair de lune dans la gouttière d'un gratte-ciel.

De tous ceux qui ont bâti cette « firme », pas un seul ne connaissait le premier mot des problèmes que pose sans cesse l'industrie et le commerce du cinéma.

J'étais leur professeur et je ne savais rien. J'ai résolu un assez grand nombre de problèmes insolubles parce que je ne savais pas que c'étaient des problèmes et que tous ceux qui travaillaient avec moi ne le savaient

pas non plus : rien n'est impossible aux ignorants, s'ils ont l'enthousiasme et la passion d'agir.

C'est ainsi qu'un beau jour je me trouvai à la tête d'une véritable entreprise industrielle, qui employait cinq cents personnes – et quand je prenais congé de M. l'inspecteur du travail, c'était pour rendre visite à M. le directeur de l'enregistrement, ou pour recevoir le capitaine des pompiers.

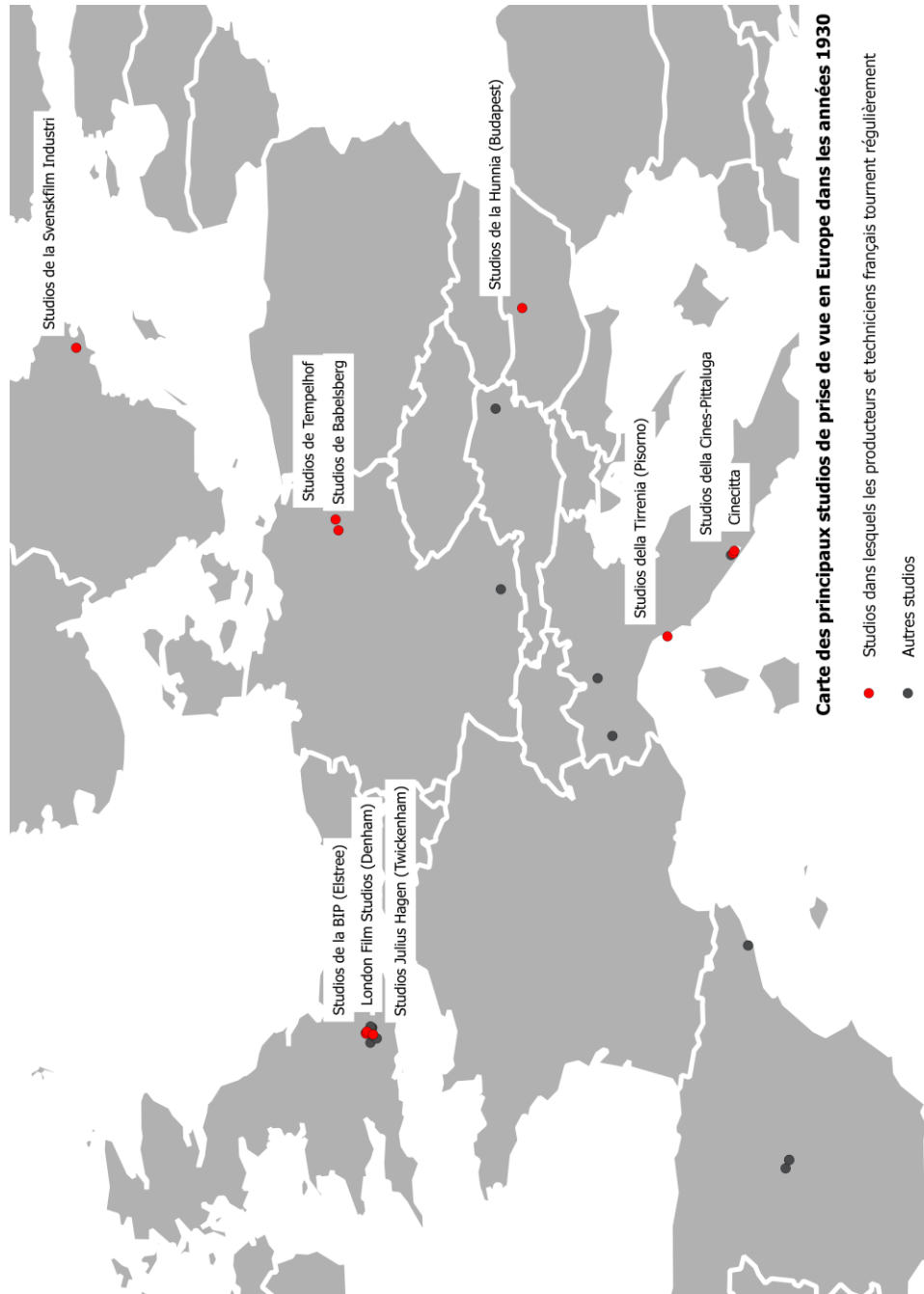
J'avais voulu créer un organisme qui réaliserait librement mes films et les distribuerait en toute indépendance. Je m'aperçus bientôt que le métier d'auteur était le plus difficile de tous ; que j'étais incapable d'écrire cinq films par an et que ce nombre était indispensable si l'on voulait garder la machine en marche ; que si la machine s'arrêtait un mois, elle ne pourrait plus repartir, comme ces hauts-fourneaux qu'on ne peut jamais laisser s'éteindre ; qu'il fallait donc louer mes studios à mes confrères afin de ne pas perdre le fruit de tant d'efforts. C'est ainsi que je devins – pâle de honte et de terreur – tenancier de studios, directeur de laboratoires et distributeur de films : la machine que j'avais passionnément construite me dévora.

*

* *

J'avais appris beaucoup de choses : j'avais travaillé attentivement avec les mécaniciens du son, avec ceux de la prise de vues, avec ceux de la projection.

Annexe n°24 : Carte des studios européens



Annexe n°25 : Description des studios de Denham par Lucien Aguetand –

décembre 1936.

Retranscription des notes prises par Lucien Aguetand lors de sa visite des studios de la London Film à Denham en décembre 1936. Lors de ce séjour à Londres, il a également visité les studios de Sound-City, Hammersmith, Pinewood et les studios ATP à Ealing.

Archives de la Cinémathèque Française, fonds Lucien Aguetand 167 B 9.

3^{ème} journée : visite des studios de la London Film Production Korda

Ces studios qui sont situés en pleine campagne à une demi-heure environ du centre de Londres sont incontestablement d'un tout autre ordre de grandeur que tout ce que nous avons vu jusqu'aujourd'hui. Leur construction est toute récente puisqu'ils ont été entièrement terminés depuis à peine plus d'un an. Ils sont visibles dès la sortie de la gare, leur aspect et leur masse n'admet aucune mesure avec ce que nous avons vu jusqu'à maintenant, aussi bien à Londres qu'à Paris. Construits comme Sound-City, dans les terrains dépendants d'une propriété énorme, ils ont fait naître autour d'eux une multitude de petites villas destinées au logement des artistes et des techniciens des films pendant leur séjour à Denham. L'ensemble des bâtiments ne présente pas cet aspect désordonné des studios que nous avons déjà vus, conséquence d'un agrandissement non prévu ou des transformations de plateaux déjà existants. Ici, tout a été construit selon un plan logique dont l'objet initial a été de répartir les différents services et locaux de la manière la plus rationnelle et pour la meilleure utilisation; des agrandissements ont d'ailleurs été prévus dans le plan primitif.

Les studios sont formés de quatre groupes de bâtiment. Dans le premier, dont la façade donne sur la route, sont réunis les bureaux de la Direction et les services administratifs divers, ainsi qu'à l'aile gauche, les trois restaurants. Le deuxième réunit les loges d'artistes, les régies et administrations de films en cours et enfin les projections. Un immense couloir dessert tous ces bureaux et locaux d'une part, et les plateaux qui sont placés perpendiculairement comme les dents d'un peigne. Contre le plateau n°5 sont groupés les bureaux de dessins des décorateurs. Enfin, séparés par une allée qui fait le tour des constructions, se trouvent la centrale électrique, la menuiserie, la décoration et les magasins de meubles.

Les plateaux sont au nombre de 7 : deux mesurent 75 m. sur 37m. 2, 34m. sur 33m. et trois plus petits ont 22m sur 34m.50. La hauteur de ces studios est de 14m. sous passerelles. L'ossature est en poutrelle métallique et les murs de carreaux de ciment d'environ 150 sur 150. Le toit à très faible pente est recouvert de fibro-ciment peint en vert. Chaque plateau forme un bâtiment entièrement séparé des autres et des ateliers par une allée – et des bureaux, par un couloir central. Comme dans les autres studios, c'est une large épaisseur de laine minérale et d'amiante maintenue par du calicot et protégée par un treillis métallique galvanisé qui réalise l'isolement acoustique. Le plancher est également posé directement sur le ciment des fondations par l'intermédiaire d'une mince couche de goudron. L'insonorisation et la planéité des sols sont comme dans les autres studios absolument remarquables. L'accès des plateaux se fait par des doubles portes très épaisses, insonorisées à l'aide de Cellotex et à fermeture automatique. Entre les deux portes, se trouve un téléphone. Les grandes portes sont de grandeur suffisante pour laisser passer de très grands éléments de décors ; elles

mesurent 10m. de largeur environ et 8m. de hauteur. Leur ouverture se fait verticalement par une commande électrique. Les passerelles fixes sont très nombreuses dans les studios.

Les bâtiments secondaires et ateliers sont à l'échelle des plateaux. De construction très légère, les armatures sont métalliques et les murs de fibro-ciment. La menuiserie est remarquablement bien outillée, scies circulaires, à rubans toupilleuse, dégauchisseuses. Tout le matériel est ultra moderne. Les ouvriers portent tous une combinaison blanche fournie par les studios. Le magasin d'accessoires donne l'impression d'un désordre aussi impressionnant que ses dimensions. Notre guide semblait d'ailleurs faire cette promenade pour la première fois. Les différents ateliers, les appareils, les installations, tout lui semblait inconnu et d'ailleurs l'intéressait au point que nous avons dû lui donner dans la mesure de nos connaissances des renseignements sur toutes les installations et appareils de Denham. Les personnes auxquelles il était obligé de s'adresser pour se diriger dans cette ville paraissent aussi ignorantes que lui des Services dont elles ne dépendaient pas directement. Tout est trop neuf dans ces studios et tout paraît inorganisé et inachevé.

Les bureaux sont très bien compris, et contrairement à la technique des blocs-productions, les locaux à même destination sont groupés ; les deux principes peuvent se défendre.

Chaque plateau comporte une installation autonome de conditionnement d'air. Les administrations et autres bureaux ont un groupe indépendant. L'air introduit sur le plateau est dépoussiéré, débarrassé du brouillard et humidifié et, selon la saison, chauffé ou refroidi. Il pénètre sur chaque plateau par de grands orifices situés à deux mètres environ de hauteur sur un des côtés du plateau. La prise d'air extérieure est placée sous le toit.

Mais tout est beaucoup moins bien prévu en ce qui concerne l'eau. Il n'y a pas d'arrivée d'eau sur les plateaux et lorsque le besoin s'en fait sentir, ce sont les pompiers qui doivent s'en occuper et sont obligés, pour ce faire, d'utiliser la bouche d'incendie. Pour les décors tournés en extérieur, l'eau est pompée à la rivière.

Pas d'installation fixe pour l'air comprimé, mais comme dans les autres studios des groupes électriques.

La signalisation de tournage est faite par des lampes jaunes : entrez ! – vertes : on répète, entrez sans bruit ! et rouges : N'entrez pas ! Dans le couloir central, une série de bandes couleurs différentes peintes sur un côté et portant des flèches et des indications permettent au visiteur de circuler en gardant une chance de ne pas se perdre. Sur le plateau, le tournage est annoncé à l'aide d'un buzzer moins bruyant que les clacksons mais qui semble également moins impératif car ses indications sont ponctuées de coups de sifflet.

Le personnel qui travaille sur le plateau pendant le tournage est parfaitement discipliné. L'arrêt et la reprise du travail se font immédiatement après le signal en silence et sans retard.

Les passerelles très nombreuses, légères et rigides sont simplement faites d'un cadre de fer à U portant des battants transversaux espacés de 3 à 4 c/m, et suspendues aux palans à chaîne sans fin par l'intermédiaire de cadres sur lesquels la passerelle repose. Ce système accroît la stabilité de la passerelle qui nécessite un étayage moins important et l'équilibrage est parfait. Il faut néanmoins reconnaître que la légèreté des projecteurs employés dans les nouveaux studios anglais facilite beaucoup la résolution des problèmes de l'équipement électrique. Sur certains décors par contre, la passerelle est simplement posée sur les étais du décor convenablement renforcés.

Mais la plus grosse lacune que nous ayons constatée à Denham est l'absence complète de piscine sur tous les plateaux ; ainsi pour le moindre escalier descendant dans un décor ou pour une prise de vues de bas en haut, le décor tout entier doit être mis sur praticables. Ce n'est pas à coup sûr, une solution économique ; il est vrai que l'économie semble le moindre souci des producteurs de Denham. Lorsque le décorateur a prévu dans le décor une pièce d'eau, une piscine, un étang ou un

quai, il est nécessaire de monter de toutes pièces un bassin surélevé en plancher, étayées soigneusement à l'extérieur et dont l'étanchéité relative est obtenue à l'aide de toile goudronnée, réalisation, il faut bien le reconnaître, aussi peu moderne que possible, surtout pour des studios comme ceux de Denham. Mais par contre, à quelques mètres des studios, il y a un magnifique bassin en plein air de 60m. sur 30m. et de 3 à 4 m. de profondeur, qui offre de grands avantages pour le tournage de scènes d'eau, mais dont l'eau ne peut être chauffée.

Le département travellings est plus favorisé. Il possède tout d'abord une magnifique grue à mouvement pneumatique pour tous les panoramiques ascendants, mais commandée à la main pour tous les autres mouvements. Un dispositif très ingénieux indique à tous moments, par la position de deux aiguilles l'inclinaison du travelling sur l'horizontal et sa position par rapport à l'axe du chariot, ce qui permet un repérage parfait de la grue pour les prises de vues.

Ensuite, de petits chariots Pearless, similaires à ceux qui sont employés à Sound-City et qui donnent de très grandes facilités aux opérateurs mais qui sont malheureusement inutilisables sur de mauvais planchers.

Les transports d'éléments de décors se font au moyen de petits chariots électriques qui sont vraiment nécessaires étant données les distances à parcourir. Ils évitent aussi beaucoup de perte de temps, la main-d'œuvre de montage reste toujours sur le plateau, la recherche et le transport des éléments étant faits par des équipes spéciales.

A une centaine de mètres des studios, les décorateurs disposent d'un terrain remarquable pour la construction de décors en extérieur. Une rivière arrose sur plus de deux kilomètres les terrains appartenant aux studios, parsemée de petites îles qui donnent des commodités supplémentaires pour la construction de décors vraiment pittoresques à la porte même des studios et à proximité des différents ateliers. Au moment de notre visite, Meerson était en train de monter un immense décor pour le dernier film de Marlène Dietrich mis en scène par Feyder et qui représentait une gare en Russie en 1917. Une double voie ferrée complète avait été construite sur plus de 500 mètres de longueur. La gare elle-même était entièrement montée sur pilotis et une découverte avait été montée en fausse perspective donnant l'impression d'une longueur de 4 ou 5 kilomètres. Des wagons russes avaient été reconstruits sur des châssis empruntés aux compagnies anglaises de chemins de fer. Le budget des décors se montait à 30 000 livres avec un dépassement éventuel de 5 000 livres, alors que nous faisons presque un film en France avec le montant du dépassement éventuel. De plus, à quelques centaines de mètres des studios, il y a une plate-forme de ciment de 100m. sur 100m. où furent montés les décors les plus importants de "La vie future" entre autres.

Le personnel de tournage est excessivement nombreux et comprend en plus des électriciens et des machinistes, des accessoiristes et des régisseurs au nombre de 8 à 10 par production. Ce qui doit amener certainement un désordre remarquable. Les horaires de travail sont normaux de 9h à 18h avec une heure pour le déjeuner. Le travail en heures supplémentaires et de nuit est autorisé. Le personnel est lent, propre et nombreux. Dans les couloirs, une affiche nous apprend qu'une récompense est attribuée chaque mois aux ouvriers présentant la meilleure suggestion pour le travail.

Les prix de location des studios sont très élevés ; de l'ordre de 200 livres par jour ; ils comprennent le son et la caméra mais sans personnel ni courant.

Nous avons été bien étonnés par la présence sur les plateaux d'hirondelles et de chauves-souris dont les allées et venues d'ailleurs silencieuses n'étonnent personne.

Le montage des décors est réalisé par une équipe unique qui comprend les menuisiers, charpentiers et manœuvres sous la direction d'un chef unique. Le personnel est excessivement nombreux la moyenne pour la seule équipe de montage atteignant facilement 150 ouvriers. Chiffre élevé, mais en

rapport avec les devis des décors qui dépassent souvent le million. Le stock de décors bien qu'assez important est minime si l'on tient compte des possibilités de construction et de tournage simultané de plusieurs productions sur les plateaux. La plus grosse partie des éléments est construite en neuf, sans dimensions standard pour ces éléments fabriqués et montés à la menuiserie, les éléments sont assemblés sur le plateau, solution qui réduit beaucoup l'encombrement des plateaux et d'après les décorateurs de Denham, permet le tournage d'une production moyenne sur un seul des grands plateaux. Il est vrai que, jusqu'à maintenant en Angleterre, il n'existe pas de limitation dans la durée du travail.

L'atelier de staff, de très grandes dimensions lui aussi, est divisé en deux parties. Dans la première sont fabriqués tous les éléments de staff de fabrication courante, pavés, carreaux, colonnes, frises, moulures, etc. La seconde est réservée aux maquettes, aussi bien en staff qu'en bois. Au premier étage qui est très vaste, sont conservés et classés les moules ayant servi à la fabrication des pièces.

Pour les sols, la technique de fabrication est similaire à la nôtre, mais les matières employées, toiles et papiers sont de meilleure qualité et plus chères, ce qui est pour les studios français un sérieux obstacle. Dans le cas de sol peint, le papier kraft employé est déjà coloré de fabrication. Il est collé à la colle mixte et ne nécessite qu'une couche de vernis cellulosique une heure environ avant l'emploi dans le décor. Les consignes sont très sévères dans le cas de tournage sur un sol brillant. L'équipement électrique est entièrement achevé avant que les peintres aient seulement commencé leur travail. Tout le personnel de tournage est obligé de marcher avec des chaussons de feutre qui ne lui servent que sur le plateau et qui sont fournis par la production. Le vernis cellulosique employé est à séchage très rapide, mais il n'est pas cassant et très brillant. Quelquefois dans le cas de décors montés sur praticables ou planchers, souvent en mauvais état, on place sous la toile un genre de Masonite ou de carton comprimé qui est soigneusement jointe ; ce carton remplace le carton feutre que nous employons dans les décors mais avec en plus de l'avantage de l'insonorité, une rigidité et une planéité parfaites. Les autres matériaux sont généralement les mêmes que ceux qui sont utilisés à Joinville. L'emploi du pistolet à air comprimé est entièrement libre.

Les découvertes sont maintenues en haut par une perche ou des battants en forme. Mais, en bas, elles sont munies d'œillets et une cordelette passée alternativement dans ces œilletons et dans des pitons fixés au plancher permet de lui donner une tension absolument régulière et d'éviter la formation de plis qui accrochent la lumière frissante. La découverte est ainsi tendue dans toute sa longueur. L'emploi des découvertes photographiées est aussi répandu que dans les autres studios. Les services des maquettes et des "effets spéciaux" occupent un local important ; de plus, un des petits plateaux leur est réservé. Les décorateurs et metteurs en scène utilisent beaucoup plus que chez nous les ressources des maquettes peintes et plastiques. Mais le maquettiste dispose du temps nécessaire pour faire sa maquette. Nous en avons vue une qui est destinée au film "Fire over England" et qui est en train depuis plus d'un mois. Aussi les résultats sont-ils en général excellents. Et plus encore, si le metteur en scène sait indiquer au maquettiste les résultats qu'il désire obtenir.

C'est une véritable usine qui fournit aux plateaux et aux différents ateliers le courant électrique. Les machines au nombre de 6 sont entraînées par des moteurs diesel et peuvent produire chacune une intensité de 3200 ampères sous 240 volts. Tous les branchements se font par disjoncteurs électriques et sont commandés par boutons. Les Dynamos fabriquées spécialement pour l'utilisation dans les studios ne nécessitent pas de filtrage à la sortie du courant. L'arrivée du courant aux plateaux se fait par des tableaux de dimensions très réduites dont le branchement se fait également par disjoncteurs-conjoncteurs électriques, ce qui supprime les risques d'accidents, et par de petits pianos métalliques pour le branchement du matériel de face. La tension sur les plateaux est de 120 volts et l'intensité maximum sur un plateau est de 14 000 ampères.

Il y a des projecteurs en très grand nombre en moyenne une centaine par plateau, et il existe de plus une importante réserve de matériel neuf. Tous sont munis d'interrupteurs à rupture brusque genre Tumbler. Ce matériel est entièrement moderne et constitué en grande partie par des solarspots Mole-Richardson à lentille de Fresnel d'une puissance de 2 kw. Puis des baby spots de la même marque de 500 watts pour les effets, et des Solar-spots à arc de 180 ampères. Tout ce matériel est en aluminium fondu très léger, compact, et de taille réduite. Le restant consiste en 3 et 5 kw. Kandem et plafonniers Kandem à 6 lampes de 500 kw. Pas de voltigeurs dont l'usage ferait double emploi avec les spots. Spill-rings de modèle normal sur les Kandem seulement. Sur les spots un cache en tôle percé d'un orifice sur lequel est soudé un tube d'une vingtaine de centimètres de longueur, permet de réduire encore la largeur des faisceaux réflecteurs à miroirs sphériques ou paraboliques sur tous les projecteurs ; pas de facettes.

Les caméras sont des Debrie nouveau modèle avec obturateur ouvrant à 180° au nombre de 12 et des Mitchell avec caisson utilisés plus spécialement pour les prises de vues à la transparence. Les opérateurs semblent se servir plus souvent des pieds bois que des pieds à boules Debrie. Et le bras des petits chariots travelling, facilement réglable en hauteur évite les trop fréquents changements de pieds ou de tubes rallongés.

Les quatre [salles de] projections de travail équipées de projecteurs Simplex et du système sonore Western Electric Wilde Range, sont construites d'après les cotes standard de la S.M.P.E. Toutes peuvent passer les projections en deux bandes continues.

Pour la transparence, les opérateurs emploient également des Simplex avec une intensité maximum de 200 ampères. Les projections se font sur des écrans de cellulose américaine, au nombre de six. Le plus grand mesure 9m. 50 sur 8m. Les projecteurs sont montés sur de petites cabines insonores et transportables sur tous les plateaux.

L'enregistrement sonore se fait uniquement sur des équipements Western Electric portables montés sur camions ; le soundman enregistre et contrôle la modulation sur le plateau avec le mixer. Des cabines de son surélevées avaient été prévues sur les plateaux, mais restent inutilisées. Les microphones Western sont de très petites tailles. Quant aux perches, elles sont aussi pratiques que dans les autres studios, c'est à dire avec panoramique hauteur et largeur, télescopiques hauteur et panoramique du microphone par levier. Dans un état parfait d'entretien, elles sont entièrement émaillées et chromées.

Les play-back sont enregistrés (simplement) simultanément sur disques et sur pellicule. La retransmission se fait avec les disques. Les mixages se font dans l'auditorium, et 7 bandes peuvent être mélangées en une fois. Deux soundman sont nécessaires pour cette opération. Pour les enregistrements d'orchestres, l'auditorium comporte des cloisons pouvant amortir les bruits ou au contraire accroître la résonance.

Les salles de montage éloignées de l'ensemble des studios sont beaucoup moins perfectionnées que le reste du matériel. Elles ont été installées dans les communs du château aménagés pour cet usage. Aucune particularité de matériel ou d'installation. Il existe des salles spéciales pour les répétitions d'artistes. Il y a 3 restaurants où la nourriture est excellente, abondante et proprement servie.

Pendant toute la durée du travail, les artistes restent sur le plateau. Des tables à maquillage permettent de faire des raccords sur le plateau même.

Un laboratoire de développement et de tirage est actuellement en cours d'installation ainsi que des appareils pour l'installation et l'utilisation des procédés Technicolor. L'intérieur de l'usine est entièrement peint en blanc à l'huile. Il n'y a aucune communication directe avec l'air extérieur. Toute la circulation d'air est climatisée. L'équipement est ultra-moderne et comporte des Tireuses Debrie au nombre de 12, et 5 Développeuses Debrie multiplex.

Il est difficile de tirer des renseignements précieux d'un si court séjour dans ces studios. La dernière impression que nous ayons emportée elle celle d'une belle façade, d'un grand gâchis, d'un grand désordre et d'un remarquable outil que nous avons regretté de n'avoir pas chez nous.

Annexe n°26 : Les studios étrangers : espace et modernité.

Mis à part les studios romains de la Cines, toutes ces installations ont en commun leur agencement rectiligne et fonctionnel et surtout leur implantation en dehors du tissu urbain, qui leur offre des possibilités d'extension et des facilités pour la construction des décors d'extérieur.

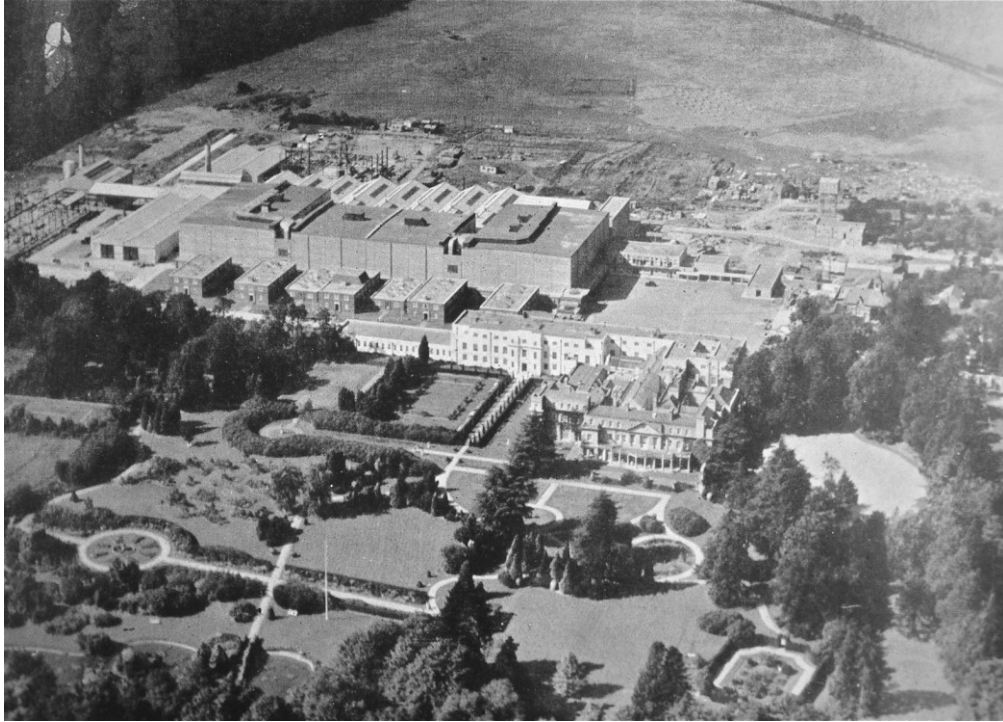


Vue aérienne des studios de la 20th Century Fox.

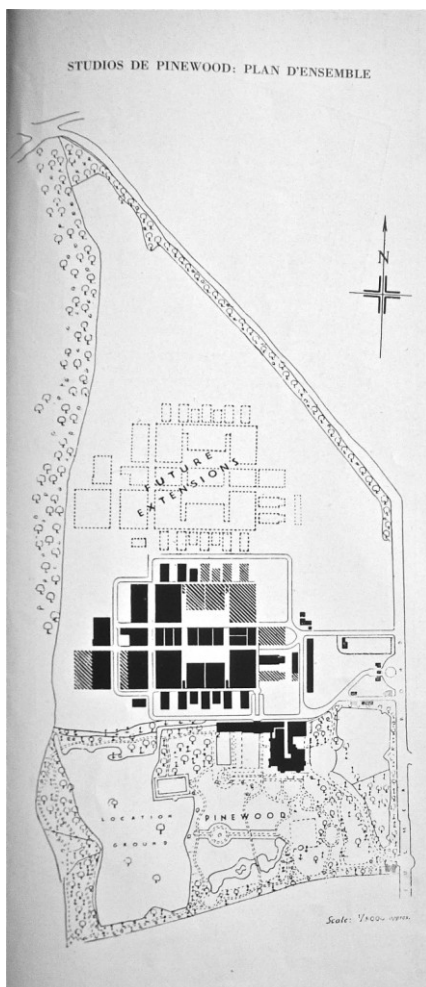


STUDIOS DE LA LONDON FILM PRODUCTIONS A DENHAM: VUE D'AVION

Façade et vue aérienne des studios de la London Film à Denham (Buckinghamshire).



Vue aérienne des studios de Pinewood (Buckinghamshire).



Plan d'ensemble des studios de Pinewood (Buckinghamshire).



Vue aérienne des studios de Shepperton (Middlesex)



Studios de la Cines-Pittaluga en 1931. Les studios sont installés via Veio, dans le quartier de Saint-Jean de Latran à Rome.



Mussolini visite les nouveaux studios de Cinecittà en 1937.



Studios de la Tirrenia construits par Giovachino Forzano, sur le littoral toscan entre Pise et Livourne en 1934.

Annexe n°27 : Le studio idéal

Publié dans Pierre Vago, « les studios de cinéma », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 4, avril 1938, p.34.

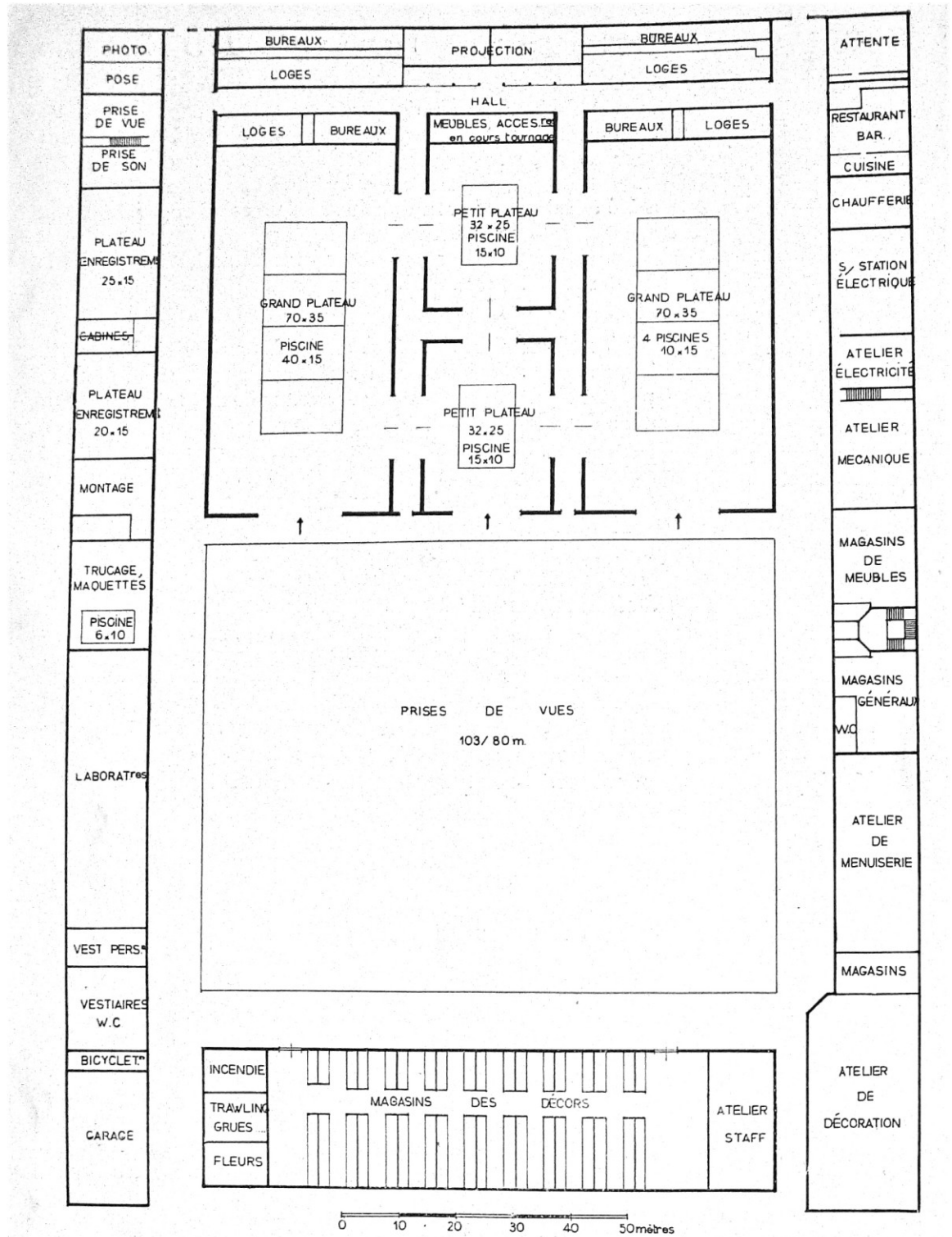
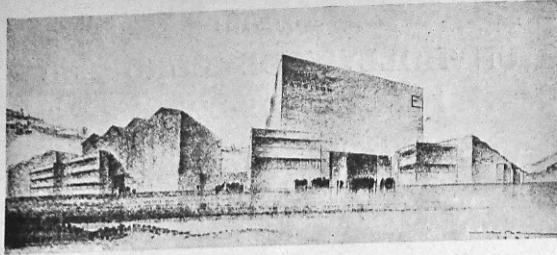


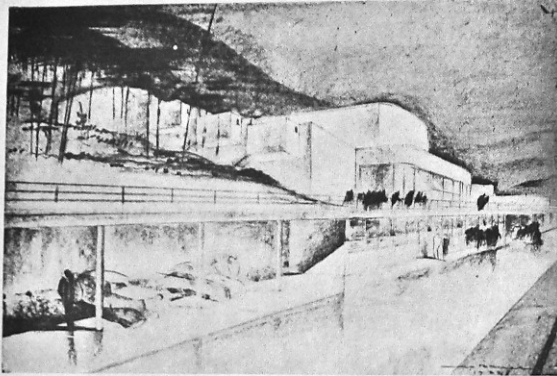
SCHÉMA THÉORIQUE D'UN STUDIO. A noter que la disposition du magasin de décor bouchant la « découverte » est déféctueuse.

Plan schématique d'un studio fonctionnel.

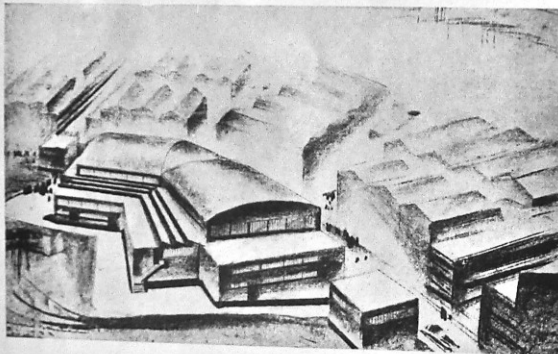


STUDIOS

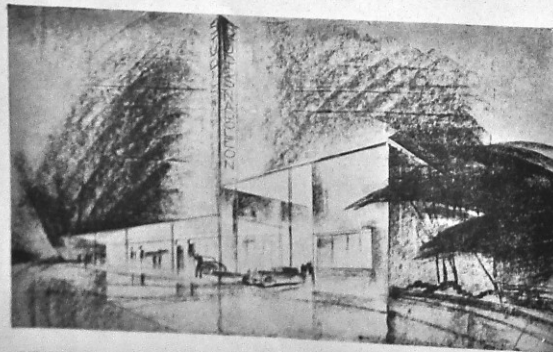
O. BAUER, INGÉNIEUR-ARCHITECTE



PROJECTION ET SYNCHRONISATION



CONSTRUCTION DES DÉCORS ET CENTRALES ÉLECTRIQUES



L'ENTRÉE DE LA CITÉ

O. BAUER, ARCHITECTE

80

La réalisation d'un centre cinématographique sur la Côte d'Azur occupe depuis des années tous les milieux intéressés.

De plus en plus, l'attention des milieux cinématographiques mondiaux est appelée sur l'intérêt considérable qu'offrirait aux producteurs d'avoir sur la place même où ils tournent les extérieurs de leurs films, des installations techniques pouvant répondre entièrement à leurs nombreux besoins.

Il est inutile de souligner les multiples avantages que procure le littoral méditerranéen pour la prise des *Extérieurs*, grâce à la limpidité de l'atmosphère et la permanence du soleil. La possibilité de réaliser les scènes d'intérieurs à pied d'œuvre, représenterait des économies très appréciables.

Un Syndicat constitué à cet effet s'est rendu acquéreur d'un domaine de 45 hectares aux environs de Cannes. Ce domaine, qui borde la route nationale, dite « route Napoléon », sur une longueur de 600 mètres, est entouré à l'est et au nord par les pelouses de Country Club de Cannes. Ce site fut choisi pour bien des raisons : situation climatique, situation topographique, proximité de la mer, proximité de grandes villes (facilité de se procurer la figuration, les accessoires).

Voici le programme d'ensemble des constructions qui constitueraient le point de départ de ce « Hollywood français » :

- 1° — *Constructions et Installations Industrielles* :
 - 9 studios (un grand studio de 60 à 40 mètres, 4 de 45 à 25 mètres et 4 de 30 à 18 mètres), et leurs dépendances (bureaux, loges d'artistes, chambres d'écoute, laboratoires d'essai, etc., etc.) ;
 - 7 salles de projection et 2 salles de synchronisation ;
 - 1 grand Hall de construction de décors ;
 - des ateliers et magasins de menuiserie, de peinture, de staff, d'électricité, de mécanique ;
 - 2 bâtiments pour le développement, le tirage et le montage ;
 - 2 centrales électriques, cabines à haute tension ;
 - 1 édifice pour la Direction et l'Administration ;
 - 1 pavillon restaurant-bar ;
 - 1 entrée principale et service-station ; garages ; enfin divers locaux extérieurs.

2° — *Cité d'habitations* :

- 7 constructions (habitations à bon marché) avec appartements à unités interchangeables ; des hôtels particuliers et villas ; un grand hôtel avec appartements particuliers et terrasses-jardins ; une grande piscine, courts de tennis, etc., etc.

L'architecte qui a dressé les plans de la cité, connaît à fond son sujet et son projet, mûrement réfléchi, mérite d'être attentivement étudié.

Les installations techniques les plus modernes permettraient de réaliser les productions le plus économiquement possible.

Un nouveau système de construction de décors serait réalisé ici pour la première fois, permettant l'utilisation des studios pour le travail seulement. La dépense considérable qui est actuellement nécessaire pour la location de la durée de la construction des décors serait ainsi évitée.

D'autre part, un système nouveau de manutention aménagé dans les studios permettrait de déplacer rapidement le matériel électrique (mécanique ou éclairage), à chaque instant, dans n'importe quel point du studio et sans déranger le travail.

Des salles de répétitions et des fumeurs à proximité immédiate des studios permettraient à toute personne n'étant pas occupée sur le plateau de se retirer, évitant ainsi de multiples dérangements pendant le travail.

La construction proprement dite des studios est prévue en charpente de fer, briques creuses et systèmes spéciaux contre la transmission des sons.

Une installation d'air conditionné rendrait le séjour dans les studios aussi agréable que possible, garantissant un meilleur rendement de travail de chaque personne obligée de travailler sans interruption sous les températures très variables des projecteurs.

Autour du grand Hall de construction de décors, les studios sont groupés en forme d'éventail, permettant ainsi le transport dans les studios des décors préparés dans le grand Hall, sur le parcours le plus court.

D'autre part, de chaque côté de ce Hall, deux centrales électriques alimentent les studios environnants, permettant ainsi une économie considérable sur les câbles.

Le bâtiment de la Direction se trouve à l'écart du lieu du travail, évitant un croisement sur les chemins du travail, du public et des visiteurs.

Les salles de développement, de montage et de projection sont groupées entre la Direction et les studios, pour éviter encore tout dérangement dans ceux-ci.

Tout le long de la rue principale, une grande galerie permet de garer les voitures à proximité du lieu du travail, à l'abri du soleil et de la pluie.

A l'entrée principale, une Station-service et un atelier de mécanique sont à la disposition des artistes.

Les immeubles pour employés et ouvriers sont situés à l'ouest du domaine avec accès direct à la route nationale et à la route de Valbonne.

Le grand hôtel avec son parc, les courts de tennis et la piscine, sont situés en face du Country Club de Cannes.

Les hôtels particuliers et villas avec leurs jardins sont entourés par les pelouses du Golf, éloignant ainsi ces propriétés de la route nationale et garantissant à leurs occupants un calme complet.

1°-ARCHIVES

- Archives nationales

F60 – Secrétariat général du gouvernement et services du Premier Ministre

300 : Cinéma

- Questions administratives, projet de statut du cinéma de Mario Roustan, conventions collectives
- Dossiers de films

301 : Cinéma

- Firmes cinématographiques : affaires Gaumont et Pathé (notes résumées et notes détaillées sur la GFFA), coopérative des artisans d'Art, Tobis, Films Osso, firmes diverses

302 : cinéma

- Questions internationales : cartes de travail des techniciens étrangers

303 : cinéma

- Plan de construction économique pour la construction d'un cinéma national par Robert de Jarville.
- Rapport Guy de Carmoy, juillet 1936.
- Textes officiels 1936-1947.
- Correspondances diverses 1935-1941.

304 : cinéma

- Correspondance diverse du bureau du cinéma de la présidence du conseil, 1935-1939.

619 : Travail, application des lois sociales.

F12 – Commerce et industrie

8602 : Légion d'honneur : dossier Léon Gaumont.

8686 : Légion d'honneur : dossier Bernard Natan.

F21 – Beaux-Arts

3967 à 3978 : Archives des directeurs et sous-secrétaires d'état aux beaux-arts (1870-1941)

3975 : note sur la situation de l'industrie du film en octobre 1939. Liste des producteurs en activité en décembre 1939.

4691 : Lois et décrets relatifs au cinéma (1919-1934) / professions du cinéma

4694: Prises de vues cinématographiques, réglementation (1924-1934)

4695 : Fédération des chambres syndicales de la cinématographie française: composition et activité (26 septembre – 2 octobre 1936)

F21 – Travail et sécurité

315: Conseil supérieur du cinématographe (1931-1932)

364 : Repos hebdomadaire, application de la loi du 16 juillet 1906 (1906-1935) dans le cinématographe.

- 427 : Journée de 8 heures, application de la loi dans l'industrie cinématographique et le théâtre (1929-1932))
- 1679 : convention collective entre la chambre syndicale française de la production de films et l'Union des Artistes.
- 1680 : convention collective 1936-1939.
- 1691 : conventions de Gaumont et Pathé.

F42 – Cinéma

- 112 : Durée du travail dans les studios avril 1943-juin 1944. Liste des syndicats les plus représentatifs de la profession. Salaires des techniciens et du personnel des studios (juin 1940 – octobre 1945)
- 120 : Studios du midi, studios de la Victorine, Nicea (vente de La Victorine en 1942 / inventaire des installations des studios de Saint-Laurent du Var et réquisition, vente des studios à Cinecittà / étude sur les studios du Midi)
- 129 : Direction du cinéma, demande d'autorisation de fonctionner présentés par Columbia Films, Fox Europa, Paramount (1933-1942)

Fonds du Conseil Economique

- 8 : sous commission de l'industrie cinématographique : comptes-rendus des séances de 1936.
- 87 : Session de l'Assemblée Générale de 1936 : rapport de M. de Carmoy sur « Les industries cinématographiques ».
- 115 : Enquête sur les principales branches de l'économie nationale : l'industrie cinématographique, divers rapports ; rapport Petsche.

- Archives départementales de Seine Saint-Denis (Bobigny)

65 J : Fonds de la Fédération Nationale du Spectacle

- 65 J 52 Publication des syndicats CGT et autres, journaux et bulletins : 1926-1980
(Le Travailleur du Film)
- 65 J 61 Correspondance de la Fédération : 1928-1930
- 65 J 62 Correspondance de la Fédération : 1930-1931
- 65 J 63 Correspondance de la Fédération : 1931
- 65 J 64 Correspondance de la Fédération : 1931-1932
- 65 J 65 Correspondance de la Fédération : 1932
- 65 J 66 Correspondance de la Fédération : 1932-1933
- 65 J 67 Correspondance de la Fédération : 1933
- 65 J 68 Correspondance de la Fédération : 1933
- 65 J 69 Correspondance de la Fédération : 1934
- 65 J 70 Correspondance de la Fédération : 1935
- 65 J 71 Correspondance de la Fédération : 1936
- 65 J 72 Correspondance de la Fédération : 1936 -1937
- 65 J 73 Correspondance de la Fédération : 1937
- 65 J 74 Correspondance de la Fédération : 1938
- 65 J 75 Correspondance de la Fédération : 1938 – 1939
- 65 J 76 Correspondance de la Fédération : 1940 – 1942
- 65 J 237 Dossier Pathé & GFFA (1935-1937)
- 65 J 244 SGTIF – courriers, circulaires, PV : 1934-1985
- 65 J 247 Syndicat des Techniciens de la production cinématographique : 1936-1976

- 65 J249 Syndicat général des artisans du film : statuts et courriers 1937
- 65 J 299 Conflits, grèves, litiges divers 1920-1939
- 65 J 329 Conventions collectives de travail – cinéma (1936-1959)

175 J : Fonds du Syndicat français des Artistes interprètes (Union des Artistes) 1917-1997.

- 175 J 48 *Bulletin de l'union des artistes* d'octobre 1928 à décembre 1930
(2 vol. reliés)
- 175 J 49 *Bulletin de l'union des artistes* de janvier 1931 à octobre 1933
(2 vol. reliés)
- 175 J 53 *La feuille de l'union des artistes* (organe bi-mensuel d'information) de mai 1932 à juin 1939.
- 175 J 60 - Lois et décrets concernant la main d'œuvre étrangère
(1932-1937)
- Convention collective de travail cinématographique conclue avec l'Union des Artistes le 15 novembre 1937.
- 175 J 64 Bulletin de l'Union des Artistes (1930-1933) – doubles.
- 175 J 193 - Les premiers accords du cinéma: contrat-type pour les engagements et les conditions de travail des artistes cinématographiques pour la production

des films sonores et parlants du 15 juin 1933 ; les propositions de la Cgt pour le contrat de cinéma, 1936.

- Projets de convention collective du cinéma, 1936-1951.

- Barèmes des salaires des acteurs engagés dans la production cinématographique, 1937- 1958.

175 J 200 - Synchronisation du film (enregistrement vocal de films parlant), correspondance de l'Union avec des sociétés de synchronisation, le syndicat français de postsynchronisation (ancienne association syndicale des acteurs de synchronisation créée par Harry James, artiste de l'Odéon), 1931-1935.

- Correspondance de l'Union avec des producteurs de films et la chambre syndicale de la cinématographie française, 1923-1938.

- Contrat-type d'engagement avec des sociétés de production, 1926-1933.

175 J 245 Ministère de l'Education nationale, Beaux-Arts: comptes rendus des réunions de la commission du cinéma du comité d'action artistique et convocations, 1932-1939 ; correspondance 1924-1939.

175 J 1046 Album photo (85 photos) de compétitions du club sportif de l'Union des Artistes en 1932.

222 J : Fonds Charles Chézeau

222 j1 Dossiers syndicaux et professionnels 1941-1948

- Archives départementales du Val de Marne (Créteil)

Dépôt de la commune de Joinville le Pont :

Série D : Administration

1D13* Registre des délibérations du conseil municipal (1930-1934)

1D14* Registre des délibérations du conseil municipal (1934-1938)

2D11* - 2D17* Registre des arrêtés du Maire (1928-1939)

Série I : Police, hygiène publique, justice.

1I10 Participation à l'exposition coloniale universelle. Constitution à Joinville Le Pont d'un syndicat d'initiative en vue des fêtes à organiser à l'occasion de l'exposition. (1924-1931).

Série O : Travaux publics, voirie, moyens de transport.

1O75 Travaux effectués rue des réservoirs (alignement, réfection de la chaussée, pavage en 1929)

1O78 Dallage du trottoir de l'avenue du Général Galliéni (1936)

3O5 Dossiers 1 à 21 : Etablissement Pathé-Frères – Cinéromans (1907-1953)

Dépôt de la commune de Saint-Maurice :

Série D Administration générale de la commune

1D21* – 1D26* Registre des délibérations du conseil municipal de juillet 1926 à septembre 1939.

1D37* - 1D38* Commission des affaires diverses (octobre 1926 – mars 1944).

1D10* - 1D11* Arrêtés du maire (mars 1929 – juin 1940).

3D2 Projets d'aménagement de la Région parisienne. Dispositions générales (1935-1937)

3D3 Plan d'extension, d'aménagement et d'embellissement de Saint-Maurice (1927-1940).

3D4 Territoire de la commune. Délimitation de la commune de Saint-Maurice et des communes mitoyennes (1806-1941)

Série F : Population, économie sociale, statistiques.

2F4 Exposition coloniale de Vincennes (juillet 1931) : comité officiel de Charenton Saint-Maurice pour favoriser l'activité économique pendant l'exposition coloniale. Une affiche, mémoire de travaux sur panneau (1931)

7F3 Fiches de chômeurs par année de demandes (noms, nationalité, âge, profession et spécialité, date de la demande de secours (1931-1934).

7F4 Liste nominatives des chômeurs radiés (1932-1933)

7F5 Commission paritaire du fonds municipal de chômage : procès verbaux des séances de délibérations (1931-1940).

7F6 Caisse de secours aux chômeurs, souscription en faveur des chômeurs, tombolas (1927 & 1932).

Série O : Travaux publics, voiries, moyens de transport, régime des eaux.

- 102 Demande en autorisation de bâtir : studios de cinéma Gaumont-Maurice, Paramount, G.M. film, Franstudio, rue des réservoirs et rue de Presles. Plans à l'appui. (1913-1963)
- 104 Acquisition de terrain, ouverture, élargissement... rue des réservoirs.
- 1012 Pont des réservoirs : travaux d'élargissement, plans, financement (1934-1938).

Fonds Marcel Mayer (Directeur des usines de tirage Pathé de Joinville-le-Pont)

- 1 J 314 *Celluloïd 37* – grand reportage sur l'industrie cinématographique
- 2 J 233 *Le Film rouge* (bulletin de la Cellule Pathé Joinville du PCF, 1928.

Fonds Viguier (Fonds de photographies consacrées aux studios de Joinville)

- 41 FI Dossiers 1 à 23 : photographies parues dans la presse (*Mon Ciné, Cinévie* et *L'Ecran Français* entre 1929 et 1951)
- 41 FI Dossiers 24 à 88 : Photographies de tournage et photographies des installations entre 1929 et 1940.
- 41 FI Dossiers 89 à 205 : Photographies de tournage et photographies des installations entre 1950 et 1983.

- Archives municipales de Boulogne-Billancourt

Documentation classée sur les studios de Boulogne-Billancourt

Classeur 7

- Dossier n°1 Présentation des studios de Boulogne Billancourt (1946-2003).
 Classeur 8
- Dossier n°6 Personnalités et techniciens boulonnais du cinéma.
 Classeur 8
- Dossier n°9 Grèves et mouvement sociaux (1934-1992).
 Classeur 9
- Dossier n°14 Société des studios de Billancourt (occupation d'un immeuble) 1932-1967
- Dossier n°15 Demande de permis de construire au 68, avenue Jean-Baptiste Clément.
 (1948-1960)
- Dossier n°16 Demandes d'autorisation de travaux pour un terrain situé au 59, quai du
 Point du Jour (1915)
- Dossier n°17 Construction des établissements Braunberger – Richebé au 49, quai du
 Point du Jour
- Dossier n°18 Construction d'un nouveau studio de prise de vues au 50, quai du Point du
 Jour (1954-1957)
- Dossier n°19 Demande de permis de construire pour un plateau de prise de vues au 12,
 rue du Fief (1949-1970)

Série N : Biens communaux, terres, bois, eaux.

- 1 N 8 Bail et promesse de vente par la Société Moritz à M. Niepce pour une partie
 de son terrain (1915)
- Sous location et bail par la Société Niepce à M. Knudsen (1920)
- Sous location et bail par la Société Niepce à M. Blin (1924)
- Sous location et bail par la Société Niepce à la Société Abel Gance (1924)

Sous location et bail par M. Niepce à la Société des studios de Billancourt (1928)

Cession de sous location et de bail par M. Blin à la Société des studios de Billancourt à M. Niepce et sous location par M. Niepce à la Société des studios de Billancourt (1928)

Acquisition par la ville d'un immeuble faisant partie des anciens terrains Moritz, en vue d'agrandir le cimetière de Billancourt (1 rue du Fief et 50 quai du Point du Jour)

Acceptation des baux consentis à la Société des studios de Billancourt (1931-1934)

Bail des studios de Billancourt (1928)

Révision de ce bail (1935-1936)

Location à la Société Paris – Studios – Cinéma (1933-1936)

Demande d'autorisation pour reconstruire les studios brûlés et les agrandir - plans (1934-1936)

Occupation provisoire des anciens terrains Moritz attenants aux studios par la Société Paris – Studios – Cinéma pour tournage de films et installation de décors – Paiement d'indemnités d'occupation par la ville du bail de la Société Paris – Studio – Cinéma

Plans (1940-1947)

La Ville cède à la Société Paris – Studios – Cinéma le 50 quai du Point du Jour à la suite d'un échange de terrain (1952)

Série I : Police locale, hygiène, justice.

3 I 99 Etablissements dangereux, insalubres et incommodes, quai du Point du jour
(1879 – 1936)

Série W : Archives versées par les services municipaux après 1982.

211 W 12 Casiers sanitaires – Etablissements classés, Paris-Studios-Cinéma (1926-
1971)

- Archives municipales d'Epinaux-sur-Seine

Dossiers des permis de construire

8 W 76 Permis de construire : studios Menchen 10, rue du Mont.
8 W 27 Permis de construire : studio Eclair, avenue d'Enghien.

Documentation rassemblée pour l'exposition de 2007 pour le centenaire d'Eclair

(Documents non classés, non côtés)

Dossier « rue du Mont »
Dossier « société Eclair »
Dossier « Historique 1 »
Dossier « Historique – Pierre Tyl »

Dossiers - exposition de 2007 - Dons de documents

(Documents non classés)

- 1 J 4 d6 Don Alain Murcier (habitant d'Epinais) : Adjudication judiciaire de la propriété de la rue du Mont, 29 décembre 1909.
- 1 J 3 Documents concernant la société Eclair.

- Archives municipales de Neuilly-sur-Seine

Dossiers de permis de construire

(Dossier consultables au service de l'urbanisme de la mairie).

Demande de permission de voirie, 42 bis Bd du Château le 7 avril 1919

Demande de permission de voirie, 42bis Bd du Château le 20 décembre 1915

Demande de permission de voirie, 42bis Bd du Château le 20 mai 1919

Demande de permission de voirie, 42bis Bd du Château le 17 mai 1923

Demande de permis de construire d'un réfectoire pour les salariés du studio mais en juin 1947

Délibérations du conseil municipal (1909-1966)

Documents numérisés, consultables au service des archives

- Archives de Paris

Dossiers de permis de construire

(Ne sont indiqués que les dossiers contenant des informations sur les studios et non les dossiers consultés).

VO11 1268 Rue Francoeur du début de la rue jusqu'au n°19.

VO12 423 12, rue de la Paix (studio Taponier) permis de 1927.

VO12 623 12 rue Carducci & 53, rue de la Villette (Gaumont) permis de 1928.

VO13 84 6, rue Francoeur (Bernard Natan) permis de 1926
VO13 108 6, rue Francoeur (Bernard Natan) permis de 1927

- Archives de la BNF

Fonds Serge Sandberg

MF = Microfilm

MF R 174765 Les studios de la Victorine 1918-1976
4°- COL 59 / 510 Présentation des studios de la Franco Film 1927. [32 ff]
4°- COL 59 / 511 Publicité de location du studio de la Victorine parue dans *La Dépêche* du
3 mars 1942.
4°- COL 59 / 520 Contrat de location par Serge Sandberg à la société Paris Studio Cinéma,
du studio de Billancourt, 1937 [6 ff]
4° - COL 59 / 521 Correspondance devis, etc... concernant un projet de Serge Sandberg de
construction d'un studio en Île de France, 1933-1946 [24 ff]

Fonds Renée Saint-Cyr

4°-COL-103 (250) Correspondance et contrats d'engagements avec Pathé (du
02/01/1934 au 09/01/1936
4°-COL-103 (699) Photographies de Renée Saint-Cyr chez elle (photos Pathé-Natan)
4°-COL-103 (727) Renée Saint-Cyr avec le chef de publicité de Pathé-Natan.
Photographie non signée
4°-COL-103 (728) Renée Saint-Cyr. Photographies de Pathé-Natan
4°-COL-103 (1) Contrat Pathé pour *Les deux orphelines* de Tourneur (6/10/1932)
4°-COL-103 (2) Scénario Dactylographié annoté *Les deux orphelines* de Tourneur
4°-COL-103 (3) Photographies du film *Les deux orphelines* de Tourneur
4°-COL-103 (5) Projet de contrat avec Pathé pour *Incognito* de Kurt Gerron
(28/08/1933)
4°- COL-103 (8) Photographies du film *Toto* de Jacques Tourneur

- 4°- COL-103 (10) Revue *L'image*, n°97 pour le film *Arlette et ses papas* d'Henry Roussell
- 4°- COL -103 (11) Photographies du film *Arlette et ses papas* d'Henry Roussell
- 4°- COL -103 (12) Coupures de presse pour le film *Arlette et ses papas* d'Henry Roussell
- 4°- COL -103 (13) Contrats pour le film *Le billet de mille* de Marc Didier avec les films RP (Paris) et Elekta films (Prague) (11/07/1935)
- 4°- COL -103 (14) Photographies du film *Le dernier milliardaire* de René Clair
- 4°- COL -103 (15) Coupures de presse du film *Le dernier milliardaire* de René Clair
- 4°- COL -103 (16) Lettre recommandée de à l'administrateur délégué de Pathé-Cinéma concernant le film *L'école des cocottes* de Pierre Colombier
- 4°- COL -103 (17) Scénario annoté du film *L'école des cocottes* de Pierre Colombier
- 4°- COL -103 (18) Album de photos du film *L'école des cocottes* de Pierre Colombier
- 4°- COL -103 (19) Photographies du film *L'école des cocottes* de Pierre Colombier
- 4°- COL -103 (21) Coupures de presse du film *L'école des cocottes* de Pierre Colombier
- 4°- COL -103 (42) Contrat avec Milo film pour le film *27, rue de la Paix* de Richard Pottier (1/07/1936)
- 4°- COL -103 (43) Photographies du film *27, rue de la Paix* de Richard Pottier
- 4°- COL -103 (44) Coupures de presse du film *27, rue de la Paix* de Richard Pottier
- 4°- COL -103 (683) Album de coupures de presse du film *27, rue de la Paix* de Richard Pottier

Fonds Charles Vanel

Voir l'article de Valérie Vigneaux : « Une vie mise en Album, Charles Vanel (1892-1989), acteur de cinéma » in *La revue de la BNF*, n°27, 2007.

- 4°- COL 56 / 5 *Chiqué* de Pierre Colombier
- 4°- COL 56 / 6 *Chiqué* de Pierre Colombier, *La maison jaune de Rio* Robert Péguy + *L'Arlésienne* Jacques de Baroncelli + *Accusée levez-vous !* Maurice Tourneur + *Faubourg Montmartre* Raymond Bernard + *Les Crois de bois* Raymond Bernard

- 4°- COL 56 / 7 *La maison jaune de Rio + La maison de danses Maurice Tourneur +
Faubourg Montmartre Raymond Bernard + Au nom de la loi Maurice
Tourneur + Les Crois de bois Raymond Bernard*
- 4°- COL 56 / 8 *La maison de danses Maurice Tourneur*
- 4°- COL 56 / 10 *Les Crois de bois Raymond Bernard*
- 4°- COL 56 / 18 *Les Crois de bois Raymond Bernard*
- 4°- COL 56 / 19 *La maison de danses Maurice Tourneur*
- 4°- COL 56 / 21 *La maison de danses Maurice Tourneur*
- 4°- COL 56 / 24 *La maison de danses Maurice Tourneur*
- 4°- COL 56 / 23 *La maison de danses Maurice Tourneur*
- 4°- COL 56 / 25 *Au nom de la loi Maurice Tourneur*
- 4°- COL 56 / 31 *Les Crois de bois Raymond Bernard*
- 4°- COL 56 / 34 *Les Crois de bois Raymond Bernard*
- 4°- COL 56 / 36 *Les Crois de bois Raymond Bernard*
- 4°- COL 56 / 41 *Les Crois de bois Raymond Bernard*
- 4°- COL 56 / 18 *Tournage Les Crois de bois Vues stéréoscopiques dur verre (Réserve)*

Fonds René Clair

Film Sous les toits de Paris

- 4° COL – 84 / 09 (008) Rapport de tournage (2 janvier au 21 mars 1930)
- 4° COL – 84 / 09 (009) Correspondance concernant le tournage et le montage avec Frank
Clifford
- 4° COL – 84 / 09 (010) Correspondance concernant le tournage avec Hans Henkel (4f.)
- 4° COL – 84 / 09 (011) Correspondance concernant le tournage avec A.P Richard

Film Le Million

- 4°- COL – 84 / 10 (006) Devis du film (1f.)
- 4°- COL – 84 / 10 (010) Plan de travail de tournage (2f.)
- 4°- COL – 84 / 10 (011) Rapport de tournage des 22 et 23 décembre 1930 (1f.)

Film A nous la Liberté !

- 4°- COL – 84 / 11 (008) Devis du film (1f.)
- 4°- COL – 84 / 11 (009) Bilan financier (1f.)
- 4°- COL – 84 / (010) Plan de travail de tournage (1f.)

Film *Quatorze Juillet*

- 4°- COL – 84 / 12 (009) Devis
- 4°- COL – 84 / 12 (010) Bilan Financier (1f)
- 4°- COL – 84 / 12 (013) Organisation de tournage – lettre Tobis (1f)
- 4°- COL – 84 / 12 (014) Plan de travail de tournage (4f)
- 4°- COL – 84 / 12 (015) Liste des décors (35f)

Fonds Jean Grémillon

Film *Remorques* 1939-1941

- 4°- COL-55 /11 (007) organisation du tournage (20ff).
- 4°- COL-55 /11 (008) plan de travail de tournage, liste des décors, tournage extérieurs.
- 4°- COL-55 /11 (009) Photographies de repérage
- 4°- COL-55 /11 (010) Notes concernant le tournage
- 4°- COL-55 /11 (011) Feuille de service du 24 mai 1940

Fonds Abel Gance

Relations avec des personnalités et organismes divers

- 4°-COL-36/126 Tony D'algy
- 4°-COL-36/131 Annabella
- 4°-COL-36/145 Jacques de Baroncelli
- 4°-COL-36/146 Jean-Louis Barrault
- 4°-COL-36/150 Marguerite Baugé
- 4°-COL-36/157 Raymond Bernard
- 4°-COL-36/168 Lou Bonin

4°-COL-36/170	Raymond Borderie
4°-COL-36/177	Pierre Brasseur
4°-COL-36/183	Léonce-Henri Burel
4°-COL-36/196	Michel Carré
4°-COL-36/256	Jean Douarinou
4°-COL-36/284	Victor Francen
4°-COL-36/295	Gaumont
4°-COL-36/329	Jany Holt
4°-COL-36/352	Henri Krauss
4°-COL-36/370	Robert le Vigan
4°-COL-36/381	Roger Lion
4°-COL-36/386	Emmy Lynn
4°-COL-36/433	Charles Pathé
4°-COL-36/446	Georges Rabinovitsch
4°-COL-36/506	Jean Toulout
4°-COL-36/507	Victor Tourjanski
4°-COL-36/508	Roland Toutain
4°-COL-36/524	Georges Wakhevitch

Les films réalisés par Abel Gance

4°-COL-36/558	<i>La fin du monde</i> -1930. (2 boîtes)
4°-COL-36/559	<i>Mater Dolorosa</i> – 1932.
4°-COL-36/560	<i>Le maître des forges</i> 1933 / <i>Poliche</i> 1934 / <i>La dame aux camélias</i> 1934.
4°-COL-36/561	<i>Napoléon Bonaparte</i> 1935.
4°-COL-36/562	<i>Le Roman d'un jeune homme pauvre</i> 1935
4°-COL-36/563	<i>Jérôme Perreau</i> 1935 / <i>Lucrece Borgia</i> 1935
4°-COL-36/564	<i>Un amour de Beethoven</i> 1936 (2 boîtes)
4°-COL-36/566	<i>Voleur de femmes</i> 1937
4°-COL-36/567	<i>J'accuse</i> 1937
4°-COL-36/568	<i>Louise</i> 1939
4°-COL-36/569	<i>Paradis Perdus</i> 1939

Relations avec des Sociétés de production

4°-COL-36/777	Le film d'art
4°-COL-36/778	Le Film Français
4°-COL-36/779	Films Abel Gance
4°-COL-36/780	Les Films Cariatides
4°-COL-36/781	Les Films Circé
4°-COL-36/782	Lutèce Films
4°-COL-36/783	L'occident
4°-COL-36/784	Pathé
4°-COL-36/785	Rank
4°-COL-36/786	Daniel Selznick
4°-COL-36/787	Société centrale cinématographique
4°-COL-36/788	Société cinématographique des auteurs et gens de lettres
4°-COL-36/789	Société générale de cinématographie

Allocutions articles, interview, conférences d'Abel Gance

4°-COL-36/848	<i>Le cinéma de demain, 1929.</i>
4°-COL-36/849	<i>La crise de l'industrie cinématographique en France.</i>
4°-COL-36/852	Inauguration des studios de Boulogne Billancourt

Fonds Léon Barsacq

Éléments biographiques

4°-COL-110 (2)	Ccontrats de Léon Barsacq 1933-1939
4°-COL-110 (3)	Contrats de Léon Barsacq 1942-1949
4°-COL-110 (7)	Liste des films auxquels à participé Léon Barsacq
4°-COL-110 (8)	Convention collective et bulletin de souscription s.d.
4°-COL-110 (18)	Coupures de presse concernant Léon Barsacq 1930-1968

Documents concernant son ouvrage *Le décor de film*, Paris, Seghers, 1970.

4°-COL-110 (202)	Chap.II : les décors construits
4°-COL-110 (211)	Répertoire des studios et des écoles de cinéma et de télévision.

4°-COL-110 (204) Chap. V : le triomphe du réalisme.

Fonds Henri Lepage

(Assistant réalisateur sur *Les gaîtés de l'escadron* de Maurice Tourneur)

Correspondance

Mn 92 (002) Jean ARROY (1930-1936) - 13ff.
Mn 92 (005) André BERTHOMIEU (1935-1939) - 13ff.
Mn 92 (017) : DUVIVIER,(1922-1944) – 41ff.
Mn 92 (023) : Roger GOUPILLERES (1934) - 2ff.
Mn 92 (034) : Bernard NATAN (1930) – 3ff.
Mn 92 (036) : Jean-Michel RENAITOUR (1929-1932) - 2ff.
Mn 92 (037) : Henry ROUSSEL (1938) - 2ff.

Fonds Marcel Lapierre

Une partie des archives de Marcel LAPIERRE se trouve à Cachan, au siège de l'association des amis d'Henry Poulaille.

Une partie du fonds Marcel Lapierre n'a pas encore été inventorié et concerne les personnalités du cinéma (hors acteurs) et les films.

4°-COL- 77 / 52 Projet d'une organisation contrôlée du cinéma français, 7 août 1932.
4°-COL- 77 / 86 France, trucage, dossier extrait de *Je sais tout*, septembre 1933.
4°-COL- 77 / 149 (1) Rapport Pestche dactylographié
4°-COL- 77 / 149 (2) Rapport Pestche Publication dans *l'Ecran*, décembre 1935.
4°-COL- 77 / 150 Lettre dactylographié du 11 octobre 1935 envoyée par plusieurs associations ou syndicats représentant les travailleurs de l'industrie du spectacle au gouvernement.
4°-COL- 77 / 186 (2) Rapport de Carmoy dactylographié
4°-COL- 77 / 219 (1) 14 articles de *L'Ecran*

- 4°-COL- 77 / 219 (2) Communiqué de la délégation ouvrière au comité général d'enquête sur la production. Dactylographié, daté du 28 octobre 1937
- 4°-COL- 77 / 219 (3) Convention collective de travail des techniciens de la production cinématographique (publié dans la Cinémato 19 novembre 1937)
- 4°-COL- 77 / 261 France, organisation du cinéma : 41 articles de presse spécialisée
- 4°-COL- 77 / 302 France, statuts du cinéma : 13 articles de presse spécialisée
- 4°-COL- 77 / 303 Projet de loi sur la cinématographie, extrait de *L'Écran*, mars 1939

- Archives de la Fondation Jérôme Seydoux – Pathé

Bordereaux de production de films

- *La maison de danses* de Maurice Tourneur, production Pathé-Natan.
- *L'arlésienne* de Jacques De Baroncelli, production Pathé-Natan.
- *Le roi des resquilleurs* de Pierre Colombier, production Pathé-Natan.
- *Accusée levez-vous* de Maurice Tourneur, production Pathé-Natan.
- *Chiqué* de Pierre Colombier, production Pathé-Natan.
- *Mon gosse de Père* de Jean de Limur, production Pathé-Natan.
- *Radieux Concert* (autre titre : *Je t'adore mais pourquoi ?*) de Pierre Colombier.

Dossier « Cinéromans »

- Inventaire des vins
- Bilans de la société des Cinéromans 1930
- Assemblée Générale Extraordinaire du 13 décembre 1929
- Assemblée Générale du 16 avril 1931
- Cinéromans : AG, statuts, liquidation, bilan.

Fiches du personnel

30 dossiers nominatifs consultés pour les années 1929-1939.

Dossier « Maisons de production »

- Les films Osso
- Les Etablissements Jacques Haïk
- Les grands films européens – Louis Nalpas
- Sofar

Dossier divers

HIST B 56 / 262	Joinville – exécution de la promesse de bail, procédure
HIST B 56 / 261	Studios de Joinville
HIST B 56 / 260	Contentieux immobilier, studios. Affaire Lewinsky, reconstruction des studios en 1941.
HIST B 80 [2]	Guerre 1939-1945 – personnel – évacuation du matériel.
HIST B 49 [2] 90	Assemblée Générale Extraordinaire du jeudi 24 mars 1932. AG Pathé-Cinéma
HIST B 72 [2] 100	Restaurant de Joinville
HIST B 30 Dossier 146	Romain Pinès Films. Location du studio le film <i>La femme au volant</i> .
HIST B 72 [7] 99	Productions Korda & Dixey
HIST B 75[1] 122	Production Escalmel. Location du studio pour le film <i>Les enfants s’amusent</i> .
HIST B 75 [4] 139	Impérial Film. Location du studio pour le tournage de <i>L’Epervier</i> .
HIST B 77 [2] 144	Capitole Films. Location du studio le film <i>L’ordonnance</i> .
HIST B 77 [3] 143	Cipar Films. Location du studio le film <i>Une vieille canaille</i> .
HIST B 79[6] 163	Société du matériel Acoustique (Western)
HIST B 76 [2] 141	Norma Film. Location du studio pour le film <i>600 000 Frs par mois</i> .

HIST B 49 [1] 270	Pan Ciné. Studios, accords de production, Courrier Sud, Les Jumeaux de Brighton, Les amants terribles.
HIST B 49 [4] 268	« les grands films européens » : <i>Monte Cristo, Un amant sous la terre</i> . Louis Nalpas – studios – Accords de production.
HIST B 49 [2] 272	La Sonate à Kreutzer – société de production et d'exploitation du film <i>Le Messenger</i> . Studios, accords de production.
HIST B 49 [3] 281	Via Film, Excelsior Films. Studios, accords de production.
HIST B 571 & 2	<i>Remontons les champs Elysées</i> . Tournage et droits du film.
HIST D 805 [1]	Divers : Studios réunis, Hugon, Louis Nalpas, Sofar location, Société des productions Abel Gance.
HIST D 806 [6]	Divers dossiers : M. Gallo
HIST D 815 [1]	16 plans Pathé-Cinéma – Cinéromans 1930-1931.
HIST D 833 [1]	Rapport à Messieurs les créanciers de la faillite
HIST D 802 [1] 33	Pathé Consortium Cinéma assemblée ordinaire du 03 avril 1939. Assemblées Générales Pathé Consortium Cinéma
HIST D 811 [1] 27	Assemblées Générales Pathé Consortium Cinéma mai-juin 1932
HIST D 839 [1]	Baux et promesse de baux Joinville
HIST D 810 [2] 28	Pathé Consortium Cinéma. Assemblées Générales Pathé Consortium Cinéma juillet 1932
HIST D 809 [2] 30	Pathé Consortium Cinéma, Assemblées Générales Pathé Consortium Cinéma 1932 - 1935
HIST D 810 [3] 31	Pathé Consortium Cinéma – AG extraordinaires du 6 novembre 1935. Assemblées Générales Pathé Consortium Cinéma.
HIST D 840 [5]	Joë May dans Paris-Méditerranée
HIST D 809 [1] 26	Assemblées Générales Pathé Consortium Cinéma 1929-1931
	HIST D 842 [4] 161 Joinville. Propriété – Studios de Joinville – Loyer. Etat des lieux des studios de Joinville en 1952 – plusieurs plans
HIST B 49 [3]	Grèves de 1936
HIST D 809 [3]	AG Pathé Consortium Cinéma 1936. Assemblées Générales Pathé Consortium Cinéma.
HIST D 863	Accidents de travail – personnel 1939 – 1959.

- Archives de la Cinémathèque Française

Fonds Lucien Aguetand

- Aguettand 93 B7 Note pour une conférence sur Pathé-Cinéma (1944).
- Aguettand 165 B9 Dépouillement, feuille de service, note sur le film *Le dernier Milliardaire* de René Clair.
- Aguettand 166 B9 Notes, correspondance, matériel documentaire sur les studios français (1924-1979).
- Aguettand 167 B9 Notes, correspondance, matériel documentaire sur les studios étrangers (1937-1974).
- Aguettand 171 B10 Etude sur les caractéristiques des studios français de 1896 à 1972 (1944-1973).
- Aguettand 172 B10 Embauche de la main d'œuvre dans les studios cinématographiques (1944-1961).

Fonds Marc Allégret

- MA 159 B15 Rapport de montage du film *Sous les yeux de l'occident*, 1936.
- MA 164 B16 Liste des décors, costumes, accessoires personnages, acteurs du film *Le Corsaire*, 1939.
- MA 165 B16 Plan de travail du film *Le Corsaire*, 1939.
- MA 293 B39 Agendas de Marc Allégret de 1932 à 1939.
- MA 294 B40 Agendas de Marc Allégret de 1939 à 1950.
- MA 308 – B45 Brouillons de lettres et notes diverses.
- MA 316 – B45 Correspondance avec le syndicat des techniciens de la production cinématographiques (1936-1956)

Fonds Jean Bertin

Bertin 40 B3 Aperçu des articles mis à la disposition de M.M. les metteurs en scène par le service garde-robe des studios Franco-Film.

Fonds Jacques Bernard Brunius

Brunius 5 B1 Liste des plans du film *Hôtel du Nord*, Carné, 1938.

Brunius 8 B1 Correspondance concernant la production de *Sans Famille*, Allégret, 1934.

Fonds Jean Douarinou

Douarniou 5 B1 Plan de travail du film *Club de femmes*, 1936.

Fonds Germaine Dulac

Dulac 153 B12 Pathé-Cinéma, département des films d'enseignement, brochure, 1935.

Dulac 280 B17 GFFA, documents administratifs, gestion du personnel 1930-1931.

Dulac 291 B19 Ciné-Liberté, rapport d'activité, 1936.

Dulac 292 B19 Comité de coordination du film 1936-1937.

Dulac 293 B19 Mai' 36 (1936-1939).

Dulac 294 B19 Syndicat des chefs cinéastes français (s.d).

Dulac 295 B19 Syndicat des Techniciens de la Production Cinématographique (PV, liste des membres, règlement intérieur, correspondance) 1938-1942.

Dulac 296 B20 Syndicat général des Artisans du Film (statuts) 1937.

Dulac 297 B20 SGTIF (1939).

Dulac 298 B20 Syndicat général du cinéma (statuts) s.d.

Dulac 300 B20 Conseil national des femmes françaises (1932-1939).

Dulac 301 B20 Conseil international des femmes (1931-1938).

Dulac 308 B21 Conférence : les femmes et le cinéma (1929).

Dulac 309 B21 Conférence : L'image et le son (1929) [9f]

Dulac 310 B21 Conférence : La technique générale du cinéma (1930).

Dulac 320 B22 Conférence sans titre (1929).

Dulac 321 B22	Conférence sans titre (1930).
Dulac 322 B22	Conférence sans titre (1931-1932).
Dulac 323 B22	Conférence sans titre (1936-1937).
Dulac 324 B22	Conférence sans titre (1938-1940).
Dulac 332 B23	Conférence : René Clair (1931)
Dulac 339 B23	Conférence : les femmes et les métiers du cinéma (1938).
Dulac 344 B23	Conférence : Mœurs cinématographiques (s.d).
Dulac 345 B23 :	Conférence : nécessité d'une production cinématographique nationale (s.d.)
Dulac 356 B23	Conférence : Visite d'un studio (s.d)
Dulac 359 B24	Mai' 36, cours de vulgarisation, 1938-1939
Dulac 378 B25	Conférence : échos de la vie cinématographique (s.d).
Dulac 483 B56	Bulletin officiel de la chambre syndicale française de la cinématographie (1932)
Dulac 502 B56	GFFA Bulletin bi-mensuel (1931).
Dulac 515 B56	Mai' 36, Bulletin d'information (1938).

Fonds Louis Gaumont

LG77 B16	Notice sur les établissements Gaumont (1924-1936)
LG79 B16	Etat du personnel de la SEG (1928-1929).
LG80 B16	Accord entre la société générale des films et la SEG (1929-1935).
LG81 B16	Protocoles d'accords entre Klangfilm et Gaumont (1930).
LG82 B16	Projets d'accords avec la société Radio Cinéma (1930).
LG84 B16	Comptes tendus des assemblées générales (1930-1935).
LG85 B16	Organisation générale des services de la GFFA – gestion du personnel (1930).
LG86 B16	Tableau synoptique des sociétés cinématographiques (1930).
LG87 B16	Accords GFFA – Compagnie Radio Cinéma (1930).
LG89 B17	Correspondance diverse (1928-1937).
LG90 B17	Contrats, bilan et liquidation (1929-1934).
LG92 B17	La faillite de la GFFA dans la presse (1930-1939).
LG93 B17	Carte d'adhésion vierge de la SAPEG (Synd. Autonome Prof. des Etb Gaumont) (1939).
LG176 B22	Appareils de prise de vues et de projection : l'idéal sonore (1929-

LG284 B34	Studio de prise de vues – dossier Louis Gaumont (1921-1964).
LG286 B34	Studio de Nice (s.d) [une brochure]
LG386 B51	Les metteur en scène : correspondance Gaston Ravel (1930-1938)
LG387 B51	Les metteur en scène : correspondance Robert Boudrioz (1933).
LG388 B51	Les metteur en scène : correspondance Raymond Bernard (1934).
LG389 B51	Les metteur en scène : correspondance Léon Poirier (1937).
LG390 B51 :	Les metteur en scène : correspondance Charles Burguet (1938).
LG462 B55	<i>Arènes joyeuses</i> Karl Anton 1935 – document comptable (1935).
LG721 B81	La Cité Elgé : visite des ateliers (1896-1927).
LG722 B81	Les œuvres sociales : Gaumont Sport (s.d).
LG723 B81	Gaumont & Pathé (1931-1940).
LG725 B81	L'affaire pathé-Cinéma (1937-1938).
LG726 B81	L'affaire Natan (1935-1939).
LG727 B82	Inventions des ingénieurs des établissements Gaumont (1928-1930).

Fonds Gourguet

145 B 20	Franstudio et historique des studios de Saint-Maurice.
----------	--

Fonds Jean Epstein

Epstein 11 B10	Document comptable du film <i>La femme du bout du monde</i> , 1937.
Epstein 20 B12	Document comptable et correspondance (prod & tournage) du film <i>L'Or des mers</i> , 1931.
Epstein 77 B20	Plan de travail et devis du film <i>Artères de France</i> , 1939 [cm. 21 min].

Fonds Jacques de Baroncelli

Baroncelli 1 B1	<i>L'ami Fritz</i> , document comptable (1933).
Baroncelli 6 B2	<i>Cessez le feu</i> , plan de travail et liste de matériel (1934).
Baroncelli 9 B4	<i>Crainquebille</i> , plan de travail (1933).
Baroncelli 15 B6	<i>Feu !</i> rapport de production (1937).
Baroncelli 20 B7	<i>Je serai seule après minuit</i> , plan de travail (1931).
Baroncelli 26 B9	<i>Nitchevo</i> , correspondance de tournage et de production (1936).

Baroncelli 34 B12 *Roi de Camargue*, devis, (1934).

Fonds Marcel L'Herbier

Lherbier 2 B1 Feuille de service et document comptable, *Veillée d'armes* 1935

Lherbier 11 B4 Plan de travail *La porte du large* (1936)

Lherbier 13 B2 Rapport de production *La citadelle du silence* (1937)

Fonds Albatros

Albatros 105 B12 Rapport de tournage des *Bas-Fonds* de Renoir 1936.

Albatros 204 B20 Rapport de production de *La femme invisible* de Georges Lacombe 1933.

Albatros 289 B25 Liste des acteurs, costumes, décors, accessoires, techniciens, note, pour le film *Le Messager* de Raymond Rouleau, 1937

Albatros 339 B29 : Correspondance concernant le tournage du film *La porte du large* de Marcel L'herbier, 1936.

Albatros 426 B34 Plan de travail et planning du film *Un coup de téléphone* de Georges Lacombe 1931.

Fonds Jean-Paul Le Chanois

Le Chanois 168 B38 Correspondance (1930-1980).

Le Chanois 170 B38 Documents personnels (1936-1984)

Le Chanois 30 B19 Devis de son film *Le temps des Cerises* 1937.

Fonds Abel Gance

Gance 100 B43 Notes de production du film *La fin du monde* 1931.

Gance 106 B42 Notes et correspondance de production du film *La fin du monde* 1931.

Gance 107 B42 Notes de production du film *La fin du monde* 1931.

- Gance 108 B42 Rapport de production du film *La fin du monde* 1931.
- Gance 109 B42 Dépouillement Tournage du film *La fin du monde* 1931.
- Gance 111 B42 Dépouillement Tournage du film *La fin du monde* 1931.
- Gance 112 B31 Dépouillement Tournage du film *La fin du monde* 1931.
- Gance 125 B47 Notes de production et de tournage des film *J'accuse* (1937) et *La fin du monde* (1930).
- Gance 126 B43 Notes de production et de tournage du film *J'accuse* 1937.
- Gance 127 B48 Notes de production et de tournage du film *J'accuse* 1937.
- Gance 128 B49 Notes de production et de tournage du film *J'accuse* 1937.
- Gance 138 B52 Notes de production, correspondance et doc. comptable du film *J'accuse* 1937.
- Gance 142 B42 Correspondance de production du film *Le maître de forges* 1933.
- Gance 143 B42 Correspondance de production du film *Le maître de forges* 1933.
- Gance 145 B55 Correspondance de production du film *Mater Dolorosa* 1932.
- Gance 155 B55 Dépouillement de tournage du film *Mater Dolorosa* 1932.
- Gance 207 B62 Notes et Correspondance de production du film *Le roman d'un jeune homme pauvre* 1935.
- Gance 259 B75 Coupures de presse sur le tournage de *Un grand amour de Beethoven* (1936).
- Gance 263 B75 Notes, correspondance et doc. Contractuel de production du film *Le vaisseau fantôme*.
- Gance 397 B91 Correspondance et coupures de presse studio de Joinville et projet de studio Abel Gance.
- Gance 408 B92 Correspondance et doc. Contractuel de production du film *Le voleur de femmes* 1936.
- Gance 409 B92 Correspondance et doc. Contractuel de production du film *Le voleur de femmes* 1936.

Fonds Lazare Meerson

- Meerson 18 B 1 Devis et correspondance pour *La Kermesse héroïque*.
- Meerson 24 B1 Notes, correspondance, Société des films sonores Tobis.
- Meerson 28 B7 Correspondance 1934-1937

Meerson 29 B1 Correspondance 1919-1938
Meerson 34 B11 Correspondance avec Trauner (4f), 1935

Fonds Jean Renoir

Renoir 1 B1 Journal comptable. *Les bas-fonds* (1936).
Renoir 11 B5 Notes de tournage. *Le crime de Monsieur Lange* (1935).
Renoir 13 B6 Dépouillement. *Le crime de Monsieur Lange* (1935).

- Iconothèque de la Cinémathèque Française

Photos de tournage de films réalisés dans les studios français entre 1929 et 1939.

PO0026221 *Une partie de Campagne*
PO0023161 *Autour de votre main madame*
PO0028841 *Le capitaine Jaune*
PO0042099 *La chanson des nations*
PO0003061 *Le chant du marin*
PO0041708 *Chiqué*
PO0026755 *Dangerous Paradise*
PO0030060 *Dans une île perdue*
PO0003120 *La fin du monde*
PO0012217 *Haï Tang*
PO0021750 *Maison de danses*
PO0000665 *Le million*
PO0005348 *Le mystère de la chambre jaune*
PO0005411 *Paramount on parade*
PO0005359 *Le parfum de la dame en noir*
PO0006998 *La petite Lise*

PO0003431 *Prix de Beauté*
PO0022637 *Quand nous étions deux*
PO0005412 *Sarah and son*
PO0029802 *Le secret du docteur*
PO0000683 *Sous les toits de Paris*
PO0030092 *Les vacances du diable*
PO0009841 *A la Varenne*
PO0000285 *A nous la liberté !*
PO0020690 *L'amoureuse aventure*
PO0002932 *Ariane, jeune fille russe*
PO0021720 *Au nom de la loi*
PO0033226 *Autour d'une enquête*
PO0020692 *Le bal*
PO0019847 *Baleyrier*
PO0020694 *Der Ball*
PO0015839 *Baroud*
PO0018062 *Calais-Douvre*
PO0018069 *Cœur de lilas*
PO0031985 *Cœurs joyeux*
PO0010838 *Les croix de bois*
PO0024982 *La Dame de chez Maxim's*
PO0032516 *Jean de la Lune*
PO0024988 *Marius*

PO0008285 *Mistigri*
PO0024439 *Mon amour l'assassin*
PO0008289 *Le Monsieur de Minuit*
PO0027766 *Olive, passager clandestin*
PO0012290 *Le rosier de Madame Husson*
PO0008348 *Un coup de téléphone*
PO0003097 *Un soir de rafle*
PO0025465 *L'affaire est dans le sac*
PO0027827 *Avec l'assurance*
PO0026195 *Boudu sauvé des eaux*

PO0009860	<i>La chanson du muguet</i>
PO0021730	<i>Les deux orphelines</i>
PO0020096	<i>Don Quichotte</i>
PO0001454	<i>Fanny</i>
PO0013719	<i>Fantômas</i>
PO0029555	<i>La fleur d'oranger</i>
PO0021738	<i>Les gaîtés de l'escadron</i>
PO0013111	<i>L'homme à l'hispano</i>
PO0016528	<i>Il a été perdue une mariée</i>
PO0003145	<i>Mater Dolorosa</i>
PO0007886	<i>La maternelle</i>
PO0002946	<i>Mélo</i>
PO0025757	<i>La mille et deuxième nuit</i>
PO0026394	<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>
PO0012350	<i>Panurge</i>
PO0003412	<i>Le simoun</i>
PO0001498	<i>Théodore et Cie</i>
PO0009252	<i>Les trois mousquetaires</i>
PO0025053	<i>Zéro de conduite</i>
PO0042495	<i>L'Atalante</i>
PO0006344	<i>Les aventures du roi Pausole</i>
PO0013502	<i>La bataille</i>
PO0031139	<i>Bouboule 1^{er}, roi nègre</i>
PO0018064	<i>Cette vieille canaille</i>
PO0013135	<i>La châtelaine du Liban</i>
PO0005326	<i>L'épervier</i>
PO0014105	<i>Le grand jeu</i>
PO0022600	<i>Il était une fois</i>
PO0008563	<i>Jocelyn</i>
PO0017040	<i>Knock</i>
PO0044215	<i>Lac aux dames</i>
PO0010468	<i>Liliom</i>
PO0026244	<i>Madame Bovary</i>
PO0029112	<i>Le maître de forges</i>

PO0004398	<i>Matricule 33</i>
PO0010857	<i>Les Misérables</i>
PO0031373	<i>Nu comme un ver</i>
PO0018693	<i>On a volé un homme</i>
PO0011056	<i>Paquebot Tenacity</i>
PO0011063	<i>Le petit roi</i>
PO0021703	<i>Pour être aimé</i>
PO0021709	<i>Toto</i>
PO0018025	<i>Trois balles dans la peau</i>
PO0009922	<i>Trois pour cent</i>
PO0021768	<i>Le voleur</i>
PO0019015	<i>Amok</i>
PO0035743	<i>Antonia romance hongroise</i>
PO0024040	<i>L'appel du silence</i>
PO0017954	<i>L'auberge du petit dragon</i>
PO0005293	<i>L'aventurier</i>
PO0005296	<i>Le Bonheur</i>
PO0000636	<i>Le dernier milliardaire</i>
PO0008319	<i>Jeunesse</i>
PO0006349	<i>Les nuits moscovites</i>
PO0013903	<i>Pension mimosa</i>
PO0026370	<i>Le rosaire</i>
PO0022630	<i>Sapho</i>
PO0003186	<i>Le secret d'une nuit</i>
PO0010867	<i>Tartarin de Tarascon</i>
PO0009927	<i>Un homme en or</i>
PO0023916	<i>Adémaï au moyen-âge</i>
PO0010982	<i>La bandera</i>
PO0001391	<i>Les beaux jours</i>
PO0030471	<i>Le chant de l'amour</i>
PO0014494	<i>Deuxième bureau</i>
PO0018083	<i>L'équipage</i>
PO0022149	<i>Haut comme trois pommes</i>
PO0013918	<i>La kermesse héroïque</i>

PO0007041	<i>Princesse Tam-Tam</i>
PO0017974	<i>La rosière des halles</i>
PO0005373	<i>La route impériale</i>
PO0033654	<i>Sacré Léonce</i>
PO0021759	<i>Samson</i>
PO0006352	<i>Tarass Boulba</i>
PO0009917	<i>Touche à tout</i>
PO0009138	<i>Tovaritch</i>
PO0016543	<i>Train de plaisirs</i>
PO0033301	<i>La vie parisienne</i>
PO0021675	<i>Les yeux noirs</i>
PO0014479	<i>L'argent</i>
PO0021722	<i>Avec le sourire</i>
PO0001388	<i>Aventure à Paris</i>
PO0026201	<i>Les bas-fonds</i>
PO0009133	<i>Club de femmes</i>
PO0014490	<i>Courrier Sud</i>
PO0026161	<i>La grande illusion</i>
PO0007880	<i>Hélène</i>
PO0011026	<i>L'homme du jour</i>
PO0014794	<i>Les jumeaux de Brighton</i>
PO0031365	<i>Les loups entre eux</i>
PO0018092	<i>Mayerling</i>
PO0034278	<i>Le mioche</i>
PO0032359	<i>Les mutinés de l'Elseneur</i>
PO0005351	<i>Nuit de feu</i>
PO0011059	<i>Pépé le Moko</i>
PO0005364	<i>La porte du large</i>
PO0001437	<i>Le roi</i>
PO0026217	<i>Une partie de campagne</i>
PO0003165	<i>Un grand amour de Beethoven</i>
PO0027405	<i>La vie est à nous</i>
PO0023160	<i>Alexis Gentleman chauffeur</i>
PO0031131	<i>Aloha le chant des îles</i>

PO0027751	<i>Boulot aviateur</i>
PO0031145	<i>Chéri bibi</i>
PO0005302	<i>La citadelle du silence</i>
PO0028019	<i>Drôle de drame</i>
PO0013117	<i>La femme du bout du monde</i>
PO0027538	<i>L'habit vert</i>
PO0013374	<i>Hercule</i>
PO0001425	<i>Ignace</i>
PO0003127	<i>J'accuse</i>
PO0006517	<i>Mademoiselle ma mère</i>
PO0010851	<i>Marthe Richard au service de la France</i>
PO0030508	<i>Le messager</i>
PO0032500	<i>Miarka la fille de l'ours</i>
PO0033311	<i>Mollenard</i>
PO0007889	<i>La mort du cygne</i>
PO0009888	<i>Les nuits blanches de Saint-Petersbourg</i>
PO0039607	<i>Les pirates du rail</i>
PO0008728	<i>Quadrille</i>
PO0020183	<i>Regain</i>
PO0001491	<i>Les rois du sport</i>
PO0020186	<i>Le spountz</i>
PO0043681	<i>Tarakanowa</i>
PO0013046	<i>Le temps des cerises</i>
PO0009919	<i>Troïka, sur la piste blanche</i>
PO0011085	<i>Carnet de bal</i>
PO0027776	<i>Un soir à Marseille</i>
PO0007877	<i>Altitude 3200</i>
PO0026198	<i>La bête humaine</i>
PO0020101	<i>Le drame de Shanghai</i>
PO0001452	<i>Entrée des artistes</i>
PO0032753	<i>Ernest le rebelle</i>
PO0020169	<i>La femme du boulanger</i>
PO0028033	<i>Hôtel du Nord</i>
PO0009876	<i>Le joueur d'échec</i>

PO0027525	<i>Prison de femmes</i>
PO0028055	<i>Quai des Brumes</i>
PO0031383	<i>Le révolté</i>
PO0018699	<i>Le roman de Werther</i>
PO0018944	<i>Tempête sur l'Asie</i>
PO0010673	<i>Trois valses</i>
PO0025624	<i>Un de la canebière</i>
PO0000288	<i>Air Pur</i>
PO0006485	<i>Battement de cœur</i>
PO0018674	<i>De Mayerling à Sarajevo</i>
PO0032368	<i>Le dernier tournant</i>
PO0035511	<i>Dernière jeunesse</i>
PO0039968	<i>Le déserteur</i>
PO0034270	<i>L'empreinte de dieu</i>
PO0005323	<i>Entente cordiale</i>
PO0005635	<i>Fric Frac</i>
PO0008711	<i>Ils étaient neuf célibataires</i>
PO0028040	<i>Le jour se lève</i>
PO0013910	<i>La loi du Nord</i>
PO0013367	<i>Monsieur Brotonneau</i>
PO0000118	<i>Narcisse</i>
PO0009896	<i>Le président Hautecoeur</i>
PO0026250	<i>La règle du jeu</i>
PO0007004	<i>Remorque</i>
PO0010019	<i>Sur le plancher des vaches</i>
PO0012293	<i>Tempête</i>
PO0021771	<i>Volpone</i>
PO0038135	Lazare Meerson
PO0038717	Alexandre Trauner
PO0042772	Studios de Billancourt
PO0042776	Studios de la Victorine
PO0042777	Studios de Neuilly

PO0042796	Studios de Denham
PO0042770	Studios des Cinéromans
PO0042779	Studios Eclair
PO0042770	Studios Gaumont
PO0042774	Studios Marcel Pagnol
PO0042775	Studio Menchen ?
PO0042866	Studios Paramount
PO0042707	Studios Pathé
PO0042871	Studios Pathé
PO0042833	Studios Rasunda
PO0042841	Studios Svenska
PO0042781	Studios Tobis

- Pathé-Gaumont Archives

PR 1929 5 1	<i>Cité cinématographique moderne (4'21")</i> . Visite des studios des cinéromans à Joinville en 1929.
PJ 1921 43 3	<i>Charles Pathé reçoit la presse parisienne (26/10/1921)</i>
CM 1731	<i>Le tournage de Vingt ans après (1922)</i>
PJ 1922 37 5	<i>Tournage aux studios Pathé (13/09/1922)</i>
PJ 1929 43 6	<i>Tournage dans un studio parisien (?) (27/10/1929)</i>
1927 35 3 NU	<i>Prise de vues en studio (31/08/1927)</i>
PJ 1931 098 4	<i>Les journées nationales du cinéma (25/09/1931)</i>
PJ 1932 151 13	<i>Le prince Hassan du Maroc reçu à Joinville (28/09/1932)</i>
AF 3 6	<i>Visite des studios de Joinville (21/10/1932)</i>
AF 35 2	<i>Visite des studios de Joinville (31/05/1933)</i>
3422 EJ 22 589	<i>Manifestation des artisans du cinéma (1/06/1934)</i>
3422GJ 00005	<i>Le cinéma Français veut vivre et proteste contre l'envahissement des étrangers (1/06/1934)</i>

3507 EJ 23791 *Banquet du Cinéma* (15/02/1935)

PJ 1936 346 8 *La fin de la grève dans un studio de cinéma* (24 juin 1936)

PJ 1936 355 5 *Maurice Chevalier au studio de Joinville* (26 août 1936)

PJ 1936 370 8 *Groupe parlementaire du cinéma au studio Pathé* (9/12/1936)

PJ 1937 380 10 *Monsieur Paul Bastid visite des studios de Joinville* (18/02/1937)

PJ 1937 389 15 *Réception aux studios Pathé où l'on tourne le messager et la danseuse rouge* (22/04/1937)

PJ 1937 391 11 *La Cité du cinéma* (06/05/1937) Reportage sur l'ouverture de Cinecittà.

3850 EJ 29781 *France, vedette de la chance* (14/12/1938)

3900 GM 08004 *Réquisition par l'armée française des studios de cinéma Paramount France de Saint Maurice* (1939)

4007 GJV 00003 *Le cinéma sur la côte d'Azur* (1940)

4000 GM 02824 *Incendie au studio de cinéma Pathé* (02/1940)

Légende des cotes :

PJ : Pathé Journal
AF : Actualités Féminines
PR : Pathé Revue
NU : Non Utilisé Pathé
GNU : Gaumont Non Utilisé
EJ : Gaumont Journal Eclair
GM : Gaumont Série Mauve
GJV : Gaumont Journal Vichy
ENU : Gaumont Non Utilisé Eclair

- Archives Pierre Braunberger

(Conservées au siège de la société des Film du Jeudi).

Dossier Roger Richebé

Correspondance (1934-1977)

Statut des Etablissements Braunberger-Richebé

Liste des actionnaires des Etablissements Braunberger-Richebé.

Note sur les Etablissements Braunberger-Richebé.

2°- SOURCES IMPRIMEES

Annuaire

Annuaire général de la cinématographie et des industries qui s'y rattachent : 1930-1931. - Paris : Ciné-Magazine, 1930.

Annuaire général de la cinématographie et des industries qui s'y rattachent : 1931-1932. - Paris : [Ed. de la Renaissance du livre], 1931. - 10ème année.

Annuaire général de la cinématographie et des industries qui s'y rattachent : 1932-1933. - Paris : [s.n.], 1932.

Annuaire général de la cinématographie et des industries qui s'y rattachent : 1937. - Paris : Ed. et Publ. Cinématographiques, 1937.

Annuaire des techniciens de la production cinématographique française, Paris [s.n.], 1946, 169p.

Ciné-essor 1933-1934 / éditeur propriétaire W. Marcus. - Paris : Ciné-essor, 1934.

Ciné-essor 1934-1936 : l'encyclopédie du spectacle français / Directeur rédacteur chef Marcus. - Paris : F.E.M., 1936.

Ciné-essor 1936-1937 : l'encyclopédie du spectacle français / Directeur- rédacteur en chef W. Marcus. - Paris : F.E.M., 1937.

Le tout-cinéma 1929 : annuaire général illustré du monde cinématographique. - Paris : Filma, 1929. - 8e année.

Le tout-cinéma 1930 : annuaire général illustré du monde cinématographique / G. Coissac. - Paris : Filma, 1931. - 9e année.

Le tout-cinéma 1931 : annuaire général illustré du monde cinématographique / G. Coissac. - Paris : Filma, 1932.

Le tout-cinéma 1934-1935 : annuaire général illustré du monde cinématographique. - Paris : Filma, 1935. - 12e année.

Le tout-cinéma 1936-1937 : annuaire général illustré du monde cinématographique. - Paris : Publications Filma, 1937.

Le tout-cinéma 1938-1939 : [annuaire professionnel du monde cinématographique]. - Paris : Guilhamou, 1939.

Collections de presse

- Collection Rondel – BNF

RK 305	Anne-Marie Thaire, <i>Journal d'une figurante</i> , s.l. 1933.
RK 725 :	Les sociétés de cinéma françaises, étude financière Paris, éd. De la France économique et financière, s.d.
RK 787	Studios (étude générale)
RK 788	Studios (France)
RK 789	Studios (étranger)
RK 817	Personnel technique
RK 839	Enquêtes (sur quoi ???)
RK 894	Braunberger Richebé (12 ff)
RK 945	Delac et Vandal (16ff)
RK 955	Eclair (17ff)
RK 911	Le film d'Art (34 ff)
RK1037	Gaumont Franco Film Aubert 1930-1931 (104 ff)
RK1038	Gaumont Franco Film Aubert 1931 (60 ff)
RK1039	Gaumont Franco Film Aubert 1933-1934, catalogue de 30 films
RK1040	Gaumont Franco Film Aubert - notices des films (165 pièces)
RK 1214	Pathé Consortium Cinéma – notices de films (53 pièces)
RK 1215	Pathé-Natan - catalogue et notices de films (21 pièces)

Périodiques

- Périodique de cinéma

Ciné-Journal (1929-1938)

Cinémagazine (1929-1935)

Cinémonde (1929-1939)

La Cinématographie Française (1929-1939)

La Technique cinématographique (1930-1945)

L'Action cinématographique (1936-1939)

L'Industrie française cinématographique (1931-1932)

La Gazette cinématographique (1935-1939)

Le Film (1940-1944)

Le Reporter du studio (1937-1939)

Mon Ciné (1929-1937)

Pour Vous (1929-1939)

Bulletin de l'AFITEC (1947-1975)

- Presse locale

L'Étincelle de Boulogne-Billancourt (1934-1936)

Paris-Boulogne (1932-1933)

La Gazette de Boulogne (1929-1933)

La Voix des Communes (1933-1936)

- Presse syndicale

Le Travailleur du Film (1936-1938)

Le Spectacle (1929-1935)

Le Cinéma Professionnel (1937-1938)

- Autres titres

L'émancipation socialiste (1929-1936)

L'Homme libre (1934)

La revue sportive des Artistes (1934-1936)

Ciné-Liberté (1936)

Ouvrage de contemporains sur le cinéma des années 1930 :

COISSAC G. Michel, *Les coulisses du cinéma*, Paris, les Ed. Pittoresques, 1929.

EHRENBURG Ilya, *Usine de rêves*, Paris, éditions nrf Gallimard, 1939.

GOREL Michel, *Le Monde truqué – Les mystères du cinéma*, Paris, éditions Nilsson, 1931.

JEANSON Henri, « Cinq semaines à la Paramount », *Le Crapouillot*, n° spécial, novembre 1932.

LAPIERRE Marcel, *Les cent visages du cinéma*, Paris, Ed. Grasset, 1948.

RENAITOUR Jean Michel, *Où va le cinéma français ?*, Paris, éditions Baudinière, s.d. [vers 1936].

VAGO Pierre, *Les studios de Cinéma*, Paris, Architecture d'aujourd'hui, 1938.

Mémoires d'acteurs et techniciens du cinéma :

ALEKAN Henri, *Le vécu et l'imaginaire*, éditions Source-La Sirène, 1999.

AUMONT Jean-Pierre, *Souvenirs provisoires*, Paris, éditions Julliard, 1957.

AUTAN-LARA Claude, *Le Coq et le rat*, tome 1, Paris, éditions Le Flambeau, 1991.

BARONCELLI Jacques (de), *Ecrits sur le cinéma. Suivi de Mémoires*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1996.

BERNARD Raymond & LANG André, *Les mémoires de Raymond Bernard*, Paris, SACD, 1980.

BRASSEUR Pierre, *Ma vie en vrac*, Paris, Calmann-Lévy, 1972.

BRAUNBERGER Pierre, *Cinémamémoire*, Paris, CNC, Centre Georges Pompidou, 1987.

BRUNIOUS Jacques B. *En marge du cinéma français*, Lausanne, Ed. l'âge d'homme, 1987.

CARNE Marcel, *La vie à belles dents*, Paris, éditions Jean-Pierre Ollivier, 1975.

CLERIS Marie-Thérèse, *La script girl*, Paris, IDHEC, 1964.

CLÉRIS Marie-Thérèse, *La script-girl*, Paris, éditions de l'IDHEC, 1964.

DALIO Marcel, *Les années folles*, Paris éditions Jean-Claude Lattès, 1976.

DESCAVES Pierre, *Gaby Morlay*, Paris, Calman Lévy, 1951

DEVAIVRE Jean, *Action ! Mémoire (1930-1970)*, Paris, éditions Nicolas Philippe, 2002.

DIAMANT-BERGER Henri, *Il était une fois le cinéma*, Paris, éditions Jean-Claude Simoëns, 1977.

DOUARINOU Alain, *Un homme à la caméra*, Paris, éditions France-Empire, 1989.

DUBOST Paulette, *C'est court, la vie*, Paris, éditions Flammarion, 1992.

FABRE Saturnin, *Douche écossaise*, Paris, édition Fournier Valdès, 1948.

FESCOURT Henri, *La foi et les montagnes, ou le 7^{ème} Art au passé*, Paris, P. Montel, 1959.

FEUILLERE Edwige, *Les feux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1977.

FEYDER Jacques et ROSAY Françoise, *Le cinéma notre métier*, Genève, éditions d'art Albert Skira, 1944.

GABRIELLO André, *Souvenirs d'un homme de poids*, Paris, Editions Rabelais, 1951.

GRÉVILLE Edmond T., *Trente-cinq ans dans la jungle du cinéma*, éditions Actes Sud / Institut Lumière, 1995.

JEANSON Henri, *70 ans d'adolescence*, Paris, éditions Stock, 1971.

L'HERBIER Marcel, *La Tête qui tourne*, Paris, éditions Belfond, 1979.

LATHIERE Marcel, *Appelez-moi Lathière*, Paris, Artna, 2007.

- LE CHANOIS Jean-Paul, *Le temps des Cerises*, entretiens avec Philippe ESNAULT, éditions Actes Sud / Institut Lumière, 1996.
- LECLERC J. *Le cinéma témoin de son temps*, Paris, Les nouvelles éditions Debresse, 1970.
- LEFEVRE René, *Le film de ma vie : 1939-1973*, Paris, éditions France-Empire, 1973.
- LOURIE Eugène, *My work in films*, San Diego, New York, London, Harcourt Brace Jovanovitch, 1985.
- MINEUR Jean, *Balzac 00.01*, Paris, Plon, 1981.
- MIRANDE Yves, *Souvenirs*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1952.
- MORENO Marguerite, *Souvenirs de ma vie*, Paris, éditions de Flore, 1948.
- OPHÜLS Max, *Max Ophüls par Max Ophüls*, Paris, éditions Robert Laffont, 1959.
- PAGNOL Marcel, *Carnet de cinéma*, textes inédits présentés par Nicolas Pagnol, éditions Privé et Editions de la Treille, 2008.
- PAGNOL Marcel, *Cinématurgie de Paris*, éditions Le Fallois, 1991.
- PAGNOL Marcel, *Confidences*, Paris, éditions de Fallois, 1990.
- PATHE Charles, *Ecrits autobiographiques*, Paris, L'Harmattan, collection Le temps et l'image, 2006.
- PICKARDT Ulli, *Travelling arrière, mémoires d'un cinéaste*, Coll. Champs Visuels, Ed. L'Harmattan, 2004.
- PINOTEAU Claude, *Merci la vie ! Aventures cinématographiques*, Paris, Le Cherche-midi éditeur, 2005.
- RENOIR Jean, *Correspondance 1913-1978*, Paris, Plon, 1998.
- RENOIR Jean, *Ecrits (1926-1971)*, Paris, éditions Pierre Beliefond, 1974.
- RENOIR Jean, *Ma vie et mes films*, Paris, éditions Flammarion, 1974.
- RICHARD-WILLM Pierre, *Loin des étoiles*, Paris, éditions Belfond, 1975.
- RICHEBÉ Roger, *Au-delà de l'écran*, Paris, éditions Pastorelly, 1977.
- ROCHEFORT Charles de, *Secret de vedettes, le film de mes souvenirs*, Propos recueillis par Pierre ANDRIEU, Paris, Société Parisienne d'Édition, 1943.
- SAINT-CYR Renée, *En toute mauvaise foi : 50 ans de théâtre, de cinéma et de confidences*, Monaco, Ed. du Rocher, 1990 .

SAINT-CYR Renée, *Le temps de vivre*, Paris, Plon, 1967.

SAINT-CYR Renée, *Les amis de mes amis : souvenirs*, Paris, Editions de Fallois, 1994 .

TOUTAIN Roland, *Mes quatre cents coups*, Paris, Editions Amiot Dumont, 1951.

TRIGNOL Fernand, *Pantruche ou les mémoires d'un truand*, Paris, Fournier, 1946.

TUAL Denise, *Le temps dévoré*, Paris, éditions Fayard, 1980.

WEIL-LORAC Roger, *50 ans de cinéma actif*, Paris, éditions Dujarric, 1977.

WITTA-MONTROBERT Jeanne, *La lanterne magique, mémoires d'une script*, Paris, Calmann-Lévy, 1980.

Bibliographie

Catalogues, dictionnaires, répertoires :

- BESSY Maurice et CHIRAT Raymond, *Histoire du cinéma français, encyclopédie des films (1929-1934)*, Paris, éditions Pygmalion / Gérard Watelet, 1995.
- BESSY Maurice et CHIRAT Raymond, *Histoire du cinéma français, encyclopédie des films (1935-1939)*, Paris, éditions Pygmalion / Gérard Watelet, 1995.
- CHIRAT raymont et ROMER Jean-Claude, *Catalogue des courts-métrages français de fiction 1929-1950*, Paris, éditions Mémoire du cinéma / BiFi, 1996.
- WALDMAN Harry, *Paramount in Paris – 300 Films produced at the Joinville Studios, 1930-1933 with credits and biographies*, Lanham, Scarecrow Press, 1984.
- GILI Jean A. et ALBERA François, « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », *1895*, n°33, juin 2001.

Méthodologie et théorie :

- AUMONT Jacques, GAUDRAULT André et MARIE Michel, *Histoire du cinéma : nouvelles approches*, Paris, colloque de Cerisy et publications de la Sorbonne Nouvelle, 1989.
- GAUTHIER Christophe *Mémoire du cinéma, des archives au patrimoine cinématographique (1896-1935)* mémoire de DEA d'histoire socio-culturelle sous la direction de Pascal Ory, Université de Versailles Saint-Quentin, soutenu en 1996.
- FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, éditions du Seuil, 1989.
- DELAGE Christian et GUIGUENO Vincent, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, collection folio histoire, 2004.
- FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993.
- GILI Jean A., « Les sources orales dans l'écriture de l'histoire du cinéma », *1895*, n°66, printemps 2012, p.126.
- BAECQUE Antoine de et DELAGE Christian (sous la direction de), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexe, 1998.

SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977.

NEVEU Érik, *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La découverte, 1996.

NOIRIEL Gérard, « Espaces de production et luttes sociales : l'exemple des usines sidérurgiques lorraines (1830-1930) », *Le mouvement social*, n°125, octobre-novembre 1983.

LAGNY Michèle, *De l'histoire du cinéma, méthodes historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.

Sur le contexte politique, économique et social :

BOURDE Guy, *La défaite du front populaire*, Paris, éditions François Maspero, 1977.

DEWERPE Alain, *Le Monde du travail en France 1800-1950*, Paris, Armand Colin, 1989.

NOIRIEL Gérard, *Les ouvriers dans la société française (XIX^{ème} –XX^{ème} siècle)*, Paris, Le Seuil, 2002.

COCHET François, *La Grande crise : 1929-1939*, Paris, Dunod, 1998.

WEBER Eugène, *La France des années 1930. Tourments et perplexité*. Paris, Fayard, 1994.

BARROT Olivier, ORY Pascal (dir), *La création française entre 1919 et 1939*, Paris, Françoise Bourin, 1990.

SAUVY Alfred, *Histoire économique de la France entre les deux guerres*, Paris, Economica, 1984.

Le cinéma des années 1930 :

CLADEL Gérard, FEIGELSON Kristian, GÉVAUDAN Jean-Michel, LANDAIS Christian, SAUVAGET Daniel (sous la direction de), *Le cinéma dans la Cité*, Paris, Editions du Félin, 2001.

LEPROHON Pierre, *cinquante ans de cinéma français (1895-1945)*, Paris, Cerf, 1954.

CHIRAT Raymond, *Le cinéma français des années 30*, Paris, Hatier, 1983.

COURTADE Francis, *Les malédictions du cinéma français, une histoire du cinéma français parlant (1928-1978)*, Paris, éditions Albin Moreau, 1978.

- BILLARD Pierre, *L'âge classique du cinéma français*, Paris, Flammarion, 1995.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, *15 ans d'années trente, le cinéma des Français 1929-1944*, Paris, Stock, 1983
- GARÇON François, *De Blum à Pétain, Cinéma et société française 1936-1944*, Paris, Cerf, 1984.
- SADOUL Georges, *Le cinéma, son art, sa technique, son économie*, Paris, La Bibliothèque Française, 1948.
- SADOUL Georges, *Le cinéma français (1890-1962)*, Paris, Flammarion, 1962.
- FESCOURT Henry, *Le cinéma*, Paris, éditions du Cygne, 1932.
- GUILLAUME-GRIMAUD Geneviève, *Le cinéma du front populaire*, Paris, Lherminier 1986.
- GILLES Christian, *Le cinéma des années trente par ceux qui l'ont fait : interviews exclusives*, Tome II : l'avant-guerre 1935-1939, Paris, L'Harmattan, 2000.
- GILLES Christian, *Le cinéma des années quarante par ceux qui l'ont fait : interviews exclusives*, Tome III : Le cinéma de l'occupation 1940-1944, Paris, L'Harmattan, 2000.
- JEANCOLAS Jean-Pierre & BARROT Olivier, *Les Français et leur cinéma 1930-1939*, Paris, Ed. Eric Losfeld, 1973.
- ORY Pascal, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire (1935-1938)*, Paris, Plon, 1994.
- PITHON Rémy, « La censure des films en France et la crise politique de 1934 », *Revue historique*, T.CCLVIII (258), 1997.
- LEGLISE Paul, *Histoire de la politique du cinéma français*, Tome 1 : *le cinéma et la III^{ème} République*, Paris, Film éditions, 1970.
- GILLES Christian, *Le cinéma des années trente par ceux qui l'ont fait : interviews exclusives*, Tome I : les débuts du parlant 1929-1934, Paris, L'Harmattan, 2000.
- BARROT Olivier, CHIRAT Raymond, *Inoubliables ! Visages du cinéma français 1930-1950*, Paris, Calman Lévy, 1986.
- BENGHOZI Jean-Pierre et DELAGE Christian (sous la direction de), *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995), regards croisés franco-américains*, Paris, L'Harmattan, collection Champs Visuels, 1997.

BARNIER Martin, *En route vers le parlant ! Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Ed. du Céfal, 2002.

CHOUKROUN Jacques, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français, Une histoire économique 1928-1939*, AFRHC, Institut Jean Vigo, 2007.

ICART Roger, *La révolution du parlant vue par la presse française*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1988.

ARNOUX Alexandre, *Du muet au parlant, souvenirs d'un témoin*, Paris, La nouvelle édition, 1946.

PITHON Rémy, « Le juif à l'écran en France vers la fin des années 1930 », *Vingtième siècle*, vol. 18, n°18, 1988.

Sur la production et les sociétés de productions :

LE ROY Éric et BILLIA Laurent, *Eclair, un siècle de cinéma à Epinay-sur-Seine*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.

KERMABON Jacques (sous la direction de), *Pathé, premier empire du cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.

LE FORRESTIER Laurent et MARIE Michel (dir), *La firme Pathé frères 1896-1914*, Paris, AFRHC, 2004.

HUGUES Philippe d', MULLER Dominique (dir), *Gaumont : Quatre vingt dix ans de cinéma*, Paris, Ramsay / Cinémathèque Française, 1986.

LE FORRESTIER Laurent, *Aux sources de l'industrie du Cinéma : le modèle Pathé 1905-1908*, Paris, L'Harmattan, AFRHC, 2006

ROSSEL-KIRSCHEN André, *Pathé-Natan, la véritable histoire*, Périgueux, Coll. Les indépendants du 1^{er} siècle, Ed. Pilotes 24, 2004.

WILLEMS Gilles, « Les origines du groupe Pathé-Natan et le modèle américain », *Vingtième siècle*, n°46, avril-Juin 1995.

GARÇON François, *Gaumont, un siècle de cinéma*, Paris, Découvertes Gallimard, 1992.

MANNONI Laurent, « Notes sur l'histoire économique de la société Eclair (1907-1938) », *1895*, n°12, octobre 1992, pp. 183-191.

CROZET Emmanuel, « Gaumont et le passage au parlant », *Les cahiers de la cinémathèque*, n°63-64, « La maison Gaumont », décembre 1995.

CHOUKROUN Jacques, « Les métamorphoses de la Gaumont de 1925 à 1939 », *Les cahiers de la cinémathèque*, n°63-64, « La maison Gaumont », décembre 1995.

CHOUKROUN Jacques, « Les tournages en studio au temps de la GFFA 1930-1938 », *Archives*, institut Jean Vigo – cinémathèque de Toulouse, n°55, juillet 1993.

« Le congrès Osso du Vésinet », article non signé publié dans *Les spectacles : organe d'informations théâtrales, musicales, cinématographiques*, 28 août 1931, mis en ligne sur le site d'histoire locale du Vésinet (http://histoire-vesinet.org/osso_congres.htm)

ROSSEL-KIRSCHEN André et WILLEMS Gilles, « Bernard Natan à la direction de Pathé-Cinéma », *1895*, n°21, décembre 1996.

Livre d'or des Films Osso, 1933.

CHOUKROUN Jacques, « À propos du premier projet de production de La Grande illusion », *Archives*, n°70, février 1997.

CHOUKROUN Jacques, « Les actualités sonores pendant les années trente. Un secteur indissociable des grandes compagnies de cinéma », *Les cahiers de la Cinémathèque*, n°66, juillet 1997.

« Eclair 1907-1918 », *1895*, n°12, octobre 1992.

Coproductions, version multiples, migrations : passerelles entre la production française et étrangère :

BARNIER Martin et MOINE Raphaëlle (sous la direction de), *France / Hollywood. Échanges cinématographiques et identités nationales*, Paris, L'Harmattan, collection Champs Visuels, 2002.

HURST Heiker et GASSEN Heiner (sous la direction de), *Tendres ennemies : cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne*, Paris, L'Harmattan, 1991.

BARNIER Martin, *Des films français made in Hollywood, Les versions multiples 1929-1935*, Paris, L'Harmattan, collection Champs Visuels, 2002.

THOMSON Kristin, *Exporting Entertainment : America in the World Film Market (1907-1934)*, London, BFI, 1985.

GILI Jean A. et TASSONE Aldo (a cura di), *Parigi-Roma, 50 anni di coproduzioni italo-francesi*, Milano, Il Castoro, 1995.

WALDMAN Harry, *Paramount in Paris – 300 Films produced at the Joinville Studios, 1930-1933 with credits and biographies*, Lanham, Scarecrow Press, 1984.

ALASTAIR Phillips, *City of Darkness City of Light – émigré filmmakers in Paris 1929-1939*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004.

Histoire des techniques et des métiers du cinéma :

COLLOMB Jean et PARTY Lucien, *Du Cinématographe au cinéma (1895-1995) – Cent ans de technologies cinématographiques françaises*, Paris, éditions Dixit, Collection 1^{er} siècle du cinéma, 1995.

HAMELIN Henry (dir), *L'industrie du cinéma*, Paris, Société nouvelle Mercure, 1954.

BERTHOMÉ Jean-Pierre, *Le décor au cinéma*, Paris, édition Cahiers du Cinéma, 2003.

« Hommage au commandant Yves Le Prieur, inventeur du procédé de la transparence en studio », *Bulletin de l'AFITEC*, n°21, 1969.

MANNONI Laurent et CHAMPION Isabelle, *Tournages. Paris-Berlin-Hollywood 1910-1939*, Paris, La Cinémathèque Française / Le Passage, 2010.

DOUY Max et DOUY Jacques, *Décors de Cinéma, un siècle de studios français*, Paris, édition du collectionneur, 1993.

LORILLEUX Lydia, *Le décor de films en France, 1929-1939*, mémoire de l'école supérieure de journalisme, 1984.

LE FORESTIER Laurent et MORRISSEY Priska (sous la direction de), « Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945 », *1895*, n°65, hiver 2011.

LAURENT Hugues, « Le décor de cinéma et les décorateurs », *Bulletin de l'AFITEC*, n°16, 1957.

LAURENT Hugues, *La technologie du décor de films*, Paris, IDHEC, [s.d].

BARSACQ Léon, *Le décor de film : 1895-1969*, Paris, éditions Veyrier, 1985.

MEUSY Jean-Jacques, *Cinquante ans d'industrie cinématographique (1906-1956)*, Paris, Le Monde éditions, 1996.

DOUY Max, « Max Douy, ses débuts de décorateur pendant la période des studios », entretien publié sur le site *Archimages* – novembre 2009.

DOUY Max et DOUY Jacques « Histoire du décor et des studios de cinéma en France », entretien avec J.C. Latil, *Interlope la curieuse*, revue de l'école des Beaux-Arts de Nantes, n°9/10, juin 1994, pp.49-69.

MARESCHAL Georges, *Les techniques cinématographiques*, Paris, IDHEC, 1963.

Syndicalisme et luttes sociales dans le cinéma des années 1930 :

RAUCH Marie-Ange, *De la cigale à la fourmi : histoire du mouvement syndical des artistes interprètes français (1840-1960)*, Paris, éditions de L'Amandier, 2006.

DREYFUS Michel, *Histoire de la CGT : cent ans de syndicalisme en France*, Paris, Complexe, 1995.

PERRON Tanguy, « Le contrepoison est entre vos mains camarades : CGT et cinéma au début du siècle », *Le mouvement social*, n°172, 1995, pp.21-35.

PERRON Tanguy, « Les films fédéraux ou la trilogie cégétiste du Front Populaire », article publié sur le site www.périphérie.asso.fr.

WILLIAMS Tami, « Soyons unis : un aperçu des activités syndicales de Germaine Dulac », 1895, n°40, 2003.

VIGNAUX Valérie « Le syndicat des techniciens de la production cinématographique, section des réalisateurs de films », 1895, n°40, 2003.

DIDRY Claude, « La convention collective en 1936, les deux registres d'une institution légale dans les conflits sociaux du Front populaire », actes du colloque *Construction d'un Histoire du droit du travail* des 20 et 21 septembre 2000 à Aix en Provence, dans *Cahiers de l'IRT*, Aix en Provence, n°9, avril 2001.

MACHU Laure « Les syndicats ouvriers et le droit des conventions collectives : l'exemple de la loi du 24 juin 1936 », actes du colloque *Pratiques syndicales du droit* à Montreuil, les 11 et 12 mai 2011, organisé par le Centre d'Histoire Sociale du XX^{ème} siècle et l'Istitut CGT d'Histoire sociale, disponibles en ligne : cgtdevoteam.free.fr/doc/livre-preactes-session4.pdf

PERRON Tanguy, *Accords-Raccords-Désaccords : syndicalisme et cinéma*, livret de l'exposition du même nom présentée aux archives départementales de Seine-Saint-

Denis du 17 mai 2001 au 31 janvier 2002. Disponible en ligne : www.peripherie.asso.fr/cgt-et-cinema/accords-raccords-desaccords-syndicalisme-et-cinema

PENNETIER Claude, *Le Maitron, dictionnaire biographique. Mouvement ouvrier Mouvement social*, Paris, les éditions de l'atelier, 2007. Disponible en ligne.

DARRÉ Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, collection Repères, 2000.

DARRÉ Yann, « Esquisse d'une sociologie du cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°161-162, 2006, pp.122-136.

SINGER-KEREL Jeanne « protection de la main d'œuvre nationale en temps de crise. Le précédent des années trente », *Revue européenne des migrations internationales*, vol.5, n°2, 1989.

WITHOL DE WENDEN Catherine « Ouverture et fermeture de la France aux étrangers, un siècle d'évolution », *Vingtième Siècle*, n°73, janvier-mars 2002.

Sur les studios français :

DUTHEIL DE LA ROCHERE Anne-Elizabeth, *Les studios de la Victorine (1919-1929)*, éditions AFRHC et Cinémathèque de Nice, 1998.

BENGHOZI Jean-Pierre, NICOLAS Bertrand, « stratégie individuelle ou mimétisme : l'organisation des studios de cinéma », *Vingtième siècle*, n°46, avril-juin 1995.

MAMOLAR Françoise, *Citizen Couzinet, Hollywood sur Gironde*, éditions Bonne anse, 2008.

CHOUKROUN Jacques, « les tournages en studio au temps de la GFFA (1930-1938) », *Archives*, n°55, juillet 1993.

VAGO Pierre, « Les studios de cinéma », *L'architecture d'aujourd'hui*, 9^{ème} année, n°4, avril 1938.

NOÉ Yvan, « Le studio vous ouvre ses portes », *Cours par correspondance de cinéma*, leçon n°8, Nice, École technique de cinéma par correspondance, 1944.

DEBOST Jean-Barthélémi (sous la direction de), *Le cinéma et les hauts-de-Seine*, éditions Sogemo, 1993.

KERMABON Jacques, (sous la direction de) *Parcours du cinéma en île de France*, Paris, éditions Textuel, 1995.

BRIEU Christian, IKOR Laurent, VIGUIER Jean-Michel, *Joinville le cinéma : le temps des studios*, Paris, Ramsay, 1985.

PRÉDAL René, *80 ans de cinéma, Nice et le 7^{ème} Art*, Nice, éditions Serre, 1980.

LAURENT Hugues, *Notes sur l'organisation des studios pour prise de vues cinématographiques*, Paris, IDHEC, 1965.

CHAMBRE SYNDICALE DES STUDIOS CINÉMATOGRAPHIQUES, *Studios cinématographiques français*, Paris, Chambre syndicale des studios cinématographiques, 1964.

Sur les studios étrangers :

- Aux Etats-Unis

FLOREY Robert, *Hollywood années zéro*, Paris, Seghers, 1972.

FLOREY Robert, *Deux ans dans les studios américains*, Paris, Publication Jean Pascal, 1926.

FLOREY Robert, *Hollywood Village. Naissance des studios en Californie*, Paris, Pygmalion, 1986.

EAMES John Douglas, *La fabuleuse histoire de la Paramount. L'histoire du studio et de 2805 films*, Paris, Celiv, 1985.

EAMES John Douglas, *The MGM Story, the complete history of fifty roaring years*, London, Sundial Book, 1975.

HAY Peter, *MGM, splendeur du cinéma américain*, Paris, Bordas, 1993.

PICKART Roy, *The Hollywood Studios*, London, Frederic Muller, 1978.

FERNETT Gene, *American Film Studios. An historical encyclopedia*, Jefferson, London, McFarland, 1988.

BOURGET Jean-Loup, *Hollywood : la norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998.

GOMERY Douglas, *Hollywood : l'âge d'or des studios*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma, 1987.

BORDWELL David, STAIGER Janet and THOMPSON Kristin, *The Classical Hollywood Cinema. Film styles and Mode of Production to 1960*, London, Routledge, 1994.

SLIDE Anthony, *The new historical Dictionary of the American Film Industry*, Lanham, Maryland, London, The Scarecrow Presss Inc., 2001.

- En Grande-Bretagne

BARR Charles, *Ealing Studios*, London, Studio Vista, 1993.

WARREN Patricia, *British Film Studios, an illustrated history*, London, B.T Batsford Ltd, 1995.

WARREN Patricia, *Elstree : the British Hollywood*, London, Colombus Book, 1983.

ABERCROMBIE Patrick, JUNGE Helmut, *Plan for film studios. A plan for reform*, London, New York, Focal Press, 1945.

SHREADGALL Derek, *Shepperton Studios. An independant view*, London, BFI, 1994.

- En Allemagne

WEDEL Michael, WHAL Chris, SCHENK Ralph, *100 years Studio Babelsberg. The Art of Filmmaking*, Kempen, T. Neues Verlag, 2012.

KREIMEIER Klaus, *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa*, Paris, Flammarion, 1994.

JACOBSON Wolfgang, *Babelsberg, ein Filmstudio 1912-1992*, Berlin, Argon, 1992.

BOCK Hans Michael, MOSEL Wiebke Annkatrin und SPAZIER Ingrun *Die Tobis (1928-1945), eine kommentierte filmografie*, Text + kritik, 2003.

DIESTELMEYER Jan, *Tonfilmfrieden / Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern*, Text + kritik, 2003

BEUCLER André, *Au studio*, texte tiré d'un ouvrage non-identifié, consultable à l'espace chercheur de la Cinémathèque Française (RES 1240). Visite des studios de Bablesberg vers 1932.

- En Italie

QUARGNOLO Mario, *La Parola ripudiata, l'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*, Gemona, Cineteca del Friuli, 1986.

BURNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano – Il cinema del regime 1929-1945*, Roma, Editori Riuniti, 2001.

BRUNETTA Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano – 1. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Roma, Editori Laterza, settima edizione 2007.

DI BIAGI Flaminio, *Il cinema a Roma, guida alla storia e ai luoghi del cinema nella capitale*, Roma, Palombi editori, 2003.

SAVIO Francesco e KEZICH Tullio, *Cinecittà anni trenta : parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, in tre volumi, Roma, Bulzoni Editore, 1979.

CAMERINI Claudio, *Cinecittà 1. Industria e mercato nel cinema italiano tra le due guerre*, Venezia, Marsilio, 1985.

Quelques articles et ouvrages consacrés aux acteurs et techniciens des années 1930 :

« René Clair », *1895*, n°25, septembre 1998.

« Jacques Feyder », *1895*, n° hors-série, 1998.

BERTHOMÉ Jean-Pierre, « Lazare Meerson, onze ans de complicité avec René Clair », *1895*, n°25, septembre 1998.

AGEL Henri, *Jean Grémillon*, Paris, Lherminier, 1984.

FORD Charles, *Charles Vanel : un comédien exemplaire*, Paris, France-Empire, 1986.

DEBOT Georges, *Gaby Morlay, du rire aux larmes*, Paris, Ed. France-Empire, 1987.

CHARENSOL Georges et RÉGENT Roger, *50 ans de cinéma avec René Clair*, Paris, éditions de la Table ronde, 1979.

CHARENSOL Georges et RÉGENT Roger, *Un maître du cinéma : René Clair*, Paris, éditions de la Table ronde, 1952.

BARROT Olivier et CHIRAT Raymond, *Inoubliables ! Visages du cinéma français 1930-1950*, Paris Calmann-Lévy, 1995.

CARTIER Jacqueline, *Monsieur Vanel, un siècle de souvenirs, un an d'entretiens*, Paris, Robert Laffont, 1989.

BRUNELIN André, *Gabin*, Paris, Robert Laffont, 1987.

EPARDAUD Edmond (préface d'André Lang), *Marcelle Chantal*, Paris, Ed. Henri François, 1937.

MÉRIGEAU Pascal, *Jean Renoir*, Paris, Flammarion, 2012.

VERAY Laurent (sous la direction de), *Marcel L'Herbie : l'art du cinéma*, Paris, AFRHC, 2007.

NAUMANN, *Jacques Becker*, Paris, édition Durante / Bibliothèque du Film, collection Ciné-Regards, 2001.

DESRICHARD Yves, *Julien Duvivier*, édition Durante / Bibliothèque du Film, collection Ciné-Regards, 2001.

DESRICHARD Yves, *Henri Decoin*, édition Durante / Bibliothèque du Film, collection Ciné-Regards, 2003.

ICART Roger, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, Lausanne, éditions L'Age d'homme, 1983.

PINTURAUULT Alice et Jacques, *Blanche Montel : trente ans sur scène et à l'écran*, Edité par le syndicat d'initiative de Luzarches (val d'Oise) 1995.

WALDMAN Harry, *Maurice Tourneur, the life and films*, London, McFarland, 2001.

HUGUET Jean, *Florelle : la femme libérée*, Le-Poiré-sur-Vie, Ed. Vents et Marais, 1997.

Index des noms

A

Abbott George..... 152
Abel Richard.....49
Achard Marcel.....154, 155, 238, 473
Adrian Emile..... 25, 114, 115, 366
Agnel Raymond..... 95, 101
Aguettand Lucien..... 11, 22, 25, 49, 56, 65, 67, 68,
102, 104, 135, 139, 182, 254, 273, 277, 278,
279, 314, 315, 325, 339, 359, 365, 383, 384,
387, 399, 476, 477, 478, 524, 528, 530, 544,
545, 546, 548, 559, 567, 634, 635, 642, 644
Albino 163
Alcover 92, 443
Alekan Henri. 4, 83, 128, 196, 221, 222, 320, 326,
335, 336, 420, 421, 448, 487, 564, 565, 567,
585, 592, 626
Algy Tony d' 391
Allégret Marc.. 125, 128, 129, 271, 284, 312, 398,
426, 435, 442, 447, 469, 475, 495, 496, 497,
535, 545, 559, 582
Allégret Yves..... 123, 128, 129
Almond J.W. 198
Alphen M. 592
Andréyor Yvette 62
Angeli Jean..... 455
Annabella..... 389, 443, 499
Annenkov Georges 284
Antoine André-Paul 172
Anton Karl 154, 155, 234
Archimbaud Antoine..... 101, 195, 197
Arménise Victor..... 101, 205
Arnoux Robert..... 382, 430, 431, 432
Arnyvelde André 111, 210, 252, 363, 415, 449,
450

Arrast Harry d' 154
Arveyres Modeste.....132, 541
Ashdown Vernon163, 198
Asselin Georges..... 215
Asséo Esther 364
Assouad Albert..... 536
Aubert Jane 152
Aubert Louis.....26, 29, 31, 57, 59, 60, 61, 71, 89,
105, 107, 108, 110, 117, 118, 120, 121, 122,
137, 177, 190, 294, 405, 406, 562
Aubourdier Raoul 101, 342
Aumont Jean-Pierre 590
Auray Jacques d' 525
Auric Georges..... 384
Auriol Jean-Georges..... 194, 329
Aussenberg Julius 250, 251
Autant-Lara Claude. 152, 262, 284, 354, 492, 503
Autré Pierre..... 96, 108, 112, 256, 298, 300, 306,
485, 490, 524, 530

B

Bach..... 152, 261
Bachelet Jean..... 142
Bacos Fred..... 162
Baldessari Luciano 548
Balin Mireille..... 543
Barbérès René 92, 117, 149, 153, 156
Barbier Eugène 64
Baroncelli Jacques de..... 64, 84, 92, 95, 190, 214,
215, 235, 246, 254, 271, 275, 287, 305, 307,
312, 316, 317, 350, 351, 386, 429, 432, 467,
533
Barrois Charles..... 341, 566
Barsacq Léon..... 11, 273, 387

Barstoff Simon.....	127	Bessières Ursule	566
Bassi Robert.....	525	Bever Georges.....	443
Bataille Henry	84	Bianchetti Suzanne.....	85
Batcheff Pierre.....	97, 129, 329, 330, 421	Billon Pierre....	111, 234, 290, 292, 312, 330, 527, 583
Baudoin Robert.....	75, 115, 195, 198	Biscot.....	152, 261, 369
Baugé André.....	131, 132, 303	Bisson Hector.....	90
Baur Harry.....	629	Blanchar Pierre.....	543
Bayard André.....	199	Blassetti Alessandro.....	547
Becker Jacques	421, 422, 435, 439	Blin Jules.....	46
Belin Edouard	349	Bloch Noé.....	413
Bell Marie.....	86, 169	Blum Léon	8, 210, 550, 551, 554, 558, 589, 593, 595, 643
Bell Mary	84	Blumenthal Richard.....	162
Bellonte Maurice	257	Boch Hans-Michael.....	144
Belloti M.	127	Bogé Louis.....	101
Benatzky Ralph	427	Boissonnas Frédéric.....	69
Benda Georges K.	542	Boistelle Paul	528
Benghabrit Si Kaddour.....	531	Bonin Lou.....	329
Benoît Georges.....	163	Bonnafous Jean-Marie	132
Benoît Richard.....	314	Bonnard Mario	172, 274, 543
Benoit-Lévy Edmond.....	60, 156	Bonneau M.	114, 293
Benoit-Lévy Jean	258, 524, 602, 609	Bonnet Max.....	566
Bentz Thérèse.....	104	Bonnetterre Botro.....	532
Béral M.....	100	Bonneval J.....	116
Berliet Jimmy	533	Borderie Raymond.....	163
Bernard Raymond	38, 56, 57, 60, 89, 90, 92, 95, 96, 99, 100, 142, 144, 190, 215, 242, 244, 245, 247, 252, 254, 262, 274, 275, 278, 294, 304, 306, 330, 363, 421, 428, 435, 454, 467, 473	Bost Pierre.....	278, 279
Bernard Tristan	154, 421	Bottai Giuseppe.....	546
Bernardt Kurt	124	Boudrioz Robert.....	57, 117
Bernède Arthur	102	Bouquet Jean-Louis.....	305
Berr Jacques.....	295	Bourdelle Thomy	543
Berriau Simone	487	Bourgassof Fédote.....	440
Berry Jules.....	69, 132, 150, 260, 543	Bourgassoff Fédote	492, 567
Berry Mady	427, 443	Boutié Paul.....	104
Bert Camille	443	Bouxin Claude.....	521
Berthod Aimé.....	363, 416	Bow Clara.....	152
Berthomieu André.....	75, 86, 132, 134, 136, 272, 304, 346, 411, 429, 434, 472, 485, 490, 491, 492, 527, 541, 543, 563, 566, 568, 600, 601, 616, 617, 630	Boyer Lucienne.....	144, 152, 261
Berthomieu Marc.....	132	Brauer Peter-Paul.....	138, 142
Bertin Jean.....	74, 75	Braunberger Pierre	120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 131, 132, 169, 170, 171, 271, 272, 468, 590, 591
Bertin Pierre.....	123, 252	Brazine Janine.....	156
		Brès Albert	66
		Bresson Robert.....	256

Bretagne Joseph de 128, 197, 478, 530, 600
 Brézillon Léon364, 415
 Brignone Guido 124
 Brooks Louise 97, 381
 Brouquier Marius.....315, 536
 Broust M.....113, 135
 Brownlie M.....163
 Brugnon Robert.....197
 Brulatour Georges42
 Brulin M.....95
 Brunius Jacques-Bernard.....144, 329
 Buchot Pierre524
 Bugnon Robert128
 Buñuel Luis142, 266, 267
 Burel Léonce-Henri.....82, 142, 143, 375
 Buskel Gloria156

C

Cadilhac Paul-Emile..... 210, 211, 280, 281, 286
 Cairoli152, 156
 Calmette Albert.....258
 Camerini Mario151, 152, 543, 547
 Cammage Maurice305
 Campbell Reginald.....195, 197, 198
 Canonge Maurice de68, 245, 555
 Capellani Roger.....152, 154, 162, 234, 239, 240,
 263, 279, 327, 336, 338
 Capra Frank161
 Carbonnat Louis de.....124
 Carette Julien.....125
 Carletto152
 Carmoy Guy de .11, 378, 424, 445, 452, 456, 477,
 480, 500, 512, 515, 528, 552
 Carné Marcel.. 246, 272, 273, 278, 284, 328, 341,
 342, 388, 389, 410, 436, 446, 447, 448, 473,
 479, 487, 493, 496, 498, 558, 589, 622
 Carré Albert102
 Carré Eugène.....57, 60, 100, 103, 335, 420
 Carré Lucien102, 306
 Carré Michel30
 Carrère Jacques.....528, 530
 Carrouet Maurice115, 198, 530
 Carton Pauline.....252
 Casadesus Henri70
 Casembroot Jacques de.....233, 503
 Cassagne Jean542
 Catelain Jaque.....211
 Caurier M.114
 Cavalcanti Alberto152, 238, 284, 295, 363
 Cébron François578, 625
 Cerdan Simone412
 Cerf André270
 Certes Jeanne198
 Chaix Louis439, 440
 Chakatouny Acho391
 Champion Henri127
 Champreux Maurice75, 76, 117
 Chanel Coco284
 Chantal Marcelle.....238, 269, 363, 369, 412, 443
 Chantal Suzanne362, 377, 380, 382, 387
 Chaplin Charlie.....22
 Charolais Henri135, 198
 Charpin Fernand124, 533
 Chartier Lucien100
 Châtaigner Jean.....405
 Château Maurice.....49, 135
 Chaumel Alfred294
 Chavance Louis303, 565, 566
 Chavet Marcel526, 527, 528, 532, 592, 632
 Chenal Pierre.....67, 68, 233, 234, 252, 301, 543
 Chéron Adolphe402, 567
 Chevalier Maurice.....146, 243
 Cheverau Henri.....520
 Chézeau Charles572, 573, 576, 587, 592, 602,
 609, 610, 616, 618, 622, 623, 630
 Chollat Henri592, 621
 Chomette Henri 82, 137, 142, 143, 144, 145, 189,
 190, 201, 213, 232, 330, 398, 416, 421, 577
 Chottin André245
 Choukroun Jacques72
 Choux Jean.....154, 197, 252
 Chrétien Henri.....348
 Christian-Jaque314, 325
Ciné-Liberté554, 584, 585, 586, 589, 591, 599,
 618
 Clair René.....22

Clair René.....	7, 11, 82, 83, 85, 137, 141, 142, 143, 145, 170, 213, 214, 216, 218, 219, 220, 245, 248, 249, 250, 251, 269, 273, 274, 277, 278, 279, 284, 290, 291, 303, 304, 314, 318, 330, 342, 353, 356, 380, 381, 382, 384, 389, 391, 398, 421, 422, 446, 475, 476, 479, 493, 511, 512, 516, 533, 542, 545, 634, 635
Clerc Georges	163
Clifford Frank.....	138, 141, 214, 219
Clotis Josette.....	285
Cocéa Alice	152
Colbert Claudette	152, 161
Colin Paul.....	484
Colin-Reval Marcel ...	15, 231, 240, 256, 263, 297, 365, 465, 519, 527, 528, 566, 595, 602, 603, 616
Collard Robert (dit Lortac).....	259
Colombier Jacques.....	103, 275, 324, 339, 420
Colombier Pière (ou Pierre)	92, 96
Colombier Pierre.....	7, 68, 93, 94, 101, 102, 103, 170, 196, 244, 250, 269, 273, 278, 279, 285, 326, 334, 347, 351, 362, 364, 386, 388, 432, 439, 440, 473, 529
Conrard R.....	95
Cooper Gary.....	415
Cordy Raymond	389
Cornignon-Molinier Edouard.....	39
Costes Dieudonné	257
Costil Edgar.....	106, 112, 113, 177
Courant Kurt.....	492
Courmes Marcel.....	128, 197, 478
Coutant M.	477
Couzinet Emile	531, 532, 533, 534, 539, 632
Cukor George	154
Czinner Paul	198, 234, 412, 435, 496, 542
<hr/>	
D	
D'Amico Charles	117
Dagmar Berthe.....	25
Daladier Edouard.....	485
Dalio Marcel.....	256
Dandy.....	156, 261
Dantan André.....	66
Dantan René	163
Daquin Louis	387, 634
Darol Earle	565, 566, 573, 574
Daroy Jacques	247, 263, 311, 331, 336, 381, 435, 525, 526
Darrioux Danielle.....	7, 499, 627, 629
Dasté Jean	329
Dauchot M.	592
Daudet Alphonse.....	84
Daven André.....	160, 162, 224, 469
David Charles.....	101, 127, 321, 322, 329, 473
David Gaston	63
Davis Dolly	86, 149
Dax Jean.....	85
de la Borie Paul.....	100
De Merly Jean.....	93
De Mille Cecil B.....	415
De Mille Cecil B.....	22
Debrie André.....	564
Decoin Henri	547, 549
Decour A.....	283, 529, 532
Delac Charles.....	171, 172, 236, 507, 519, 562
Delacommune Charles.....	345
Delannoy Jean.....	311
Delaume Charles	135
Delluc Louis	25
Derain Lucie	76, 79, 81, 88, 92, 112, 121, 137, 167, 169, 176, 192, 199, 241, 244, 247, 258, 271, 272, 273, 295, 297, 298, 306, 308, 314, 345, 346, 347, 348, 355, 413, 415, 482, 483, 529, 546, 582, 583, 585, 586, 587, 627
Deslaw Eugène	291, 354
Dessagneaux Jean	303
Devavre Jean	260, 291, 330, 334, 335, 376, 377, 589, 590
Devinat Paul	113
Devirys Rachel.....	66
Dhélia France	66
Diamant-Berger Henri...32, 33, 34, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 57, 60, 219, 220, 222, 235, 236, 271, 308, 309, 387, 391, 551, 589	
Distelmeyer Jan.....	138
Doboujinski Rostislav	284
Dolfus Lucien	99

Donada	387
Donen Stanley.....	166
Dorgelès Raymond	244
Dorville	152
Douarinou Alain.....	247, 279, 326, 327, 331, 336, 338, 339, 340, 341, 342, 360, 362, 363, 377, 381, 394, 420, 422, 423, 435, 436, 439, 446, 447, 526, 527, 528, 567, 589
Douarinou Jean	341, 528
Douy Max.....	9, 101, 103, 104, 211, 275, 276, 279, 280, 281, 283, 306, 316, 325, 337, 339, 340, 354, 355, 360, 367, 370, 371, 377, 387, 408, 420, 423, 448, 528, 567, 634
Dréville Jean	243, 266, 537, 543, 547
Dreyer Carl Theodor	45, 47
Druhot Léon.....	404, 583, 602
Dubost Paulette	378, 382, 442, 443
Dugès André.....	135
Duhamel Marcel.....	495
Dulac Germaine	11, 109, 111, 113, 114, 115, 116, 142, 156, 218, 239, 268, 275, 293, 295, 303, 310, 318, 346, 350, 352, 440, 470, 552, 553, 555, 601, 602, 609, 618
Dumas Alexandre.....	40
Dumesnil Gaston	29, 431, 440, 470
Dumesnil Robert	525
Dumont Marcel	66
Dupont Ewald André.....	131, 168, 170, 171, 422
Duval René.....	64
Duvivier Julien.....	7, 58, 168, 172, 237, 242, 247, 269, 277, 307, 315, 390, 435, 507, 527, 531, 543, 566, 567

E

Eaubonne Jean d'	273, 325, 429
Eaubonne Jean d'	135
Ehrenbourg Ilya.....	151
Eichberg Richard.....	132
Engl Joseph.....	173
Epardaud Edmond	236, 537, 538
Epstein Jean	47, 257, 272, 440, 512, 543, 547
Epstein Marie.....	524
Erwin Ralph.....	427

Esnault Philippe.....	62
Esway Alexandre.....	537

F

Fabre Saturnin.....	547
Fairbank Gerry	163, 642
Faktorovitch Willy.....	327, 336, 381, 423
Falk Henri	136
Farkas Nicolas	492
Fast Boris de.....	45
Faulkner M.	196
Fédorov.....	340, 354
Féjos Paul.....	541
Feldman Michel	45, 46
Feldman Simon	45, 46, 127, 216, 217, 355
Fernandel.....	69, 271, 369, 627
Fernez Maurice	352
Ferrant Guy.....	113, 114
Fescourt Henri..	35, 103, 132, 136, 280, 345, 527, 541
Fetterer Alexis	40, 41, 42
Feuillère Edwige.....	200, 285, 447, 448
Feyder Jacques.....	57, 82, 84, 85, 142, 143, 237, 246, 273, 279, 328, 341, 404, 429, 436, 446, 447, 448, 467, 492, 493, 497, 542, 567
Feyte Jean	142, 303
Fink Edouard.....	578
Fitzgibbons Steve.....	162
Flaherty Robert J.....	77
Florey Robert..	121, 124, 153, 164, 169, 171, 224
Forest Lee de.....	174
Forster Roger.....	215
Forzano Giovacchino.....	547
Fosse M.	114
Fouqué Jean	162
Frachon Benoît.....	614
Francell.....	152
Francell Jacqueline.....	152
Franzen Victor.....	412
Franconnay Clair.....	144
Freddi Luigi.....	548, 549, 558
Fredman Ernest W.	168
Froelich Carl.....	86, 169, 172, 307

G

Gabin Jean...7, 272, 356, 435, 442, 443, 444, 487, 629
Gabrielfsky M 413
Gabrio Gabriel..... 152
Gabutti Raymond498, 567
Gaël Josseline 125
Gallo Charles..... 99, 102
Gallone Carmine 101, 172, 236, 296, 432, 506, 541, 543, 547
Gance Abel.....22
Gance Abel..... 40, 43, 44, 45, 46, 47, 94, 142, 252, 279, 284, 304, 354, 434, 447, 467, 547
Gandéra Félix 429, 468, 516, 583, 620
Garat Henri..... 171, 352, 443
Garbo Greta.....85
Gargour André..... 101, 364, 399
Garnier Robert-Jules..... 110, 114, 276, 283, 326, 338, 399, 521, 566, 577
Gasnier Louis 152, 154, 534
Gastyné Guy de..... 102, 251, 273, 339, 399, 510
Gastyné Marco de.....34, 57, 85, 92, 95, 96, 103, 244, 263, 308, 348, 398, 508, 509, 513, 533
Gaumont Léon 10, 22, 23, 77, 79, 80, 88, 106, 173, 174, 182, 416
Gaumont Louis 11, 113, 115
Geftman Constantin 236
Genevois Simone 92
Genina Augusto 97, 101, 145, 170, 213, 271, 274, 284, 321, 415, 543, 547
Gérald Jim 86, 443
Gérardot Georges..... 600
Germain José 78, 80
Gilbert John 166
Gilette M. 117
Gleize Maurice..... 75, 529
Glory Mary..... 57, 171, 414, 543
Glover Victor 266
Goebbels Joseph..... 549
Gomery Douglas 146
Gorel Michel 43, 44, 45, 52, 66, 67, 114, 283, 307, 375, 376, 377, 378, 390, 391, 553, 554, 556, 557

Goudard Maurice110, 283
Goupil Robert..... 524
Goupillères Roger 176
Gourdeau Edward..... 198
Gourguet Jean 75
Granier Louis 284
Granowsky Alexis 312, 482
Grantham-Hayes Hewitt Caypoole 132
Grassi M. 113
Gravey Fernand 123
Grémillon Jean 7, 75, 112, 117, 189, 257, 260, 272, 275, 278, 304, 310, 313, 317, 426, 497
Gréville Edmond T... 255, 342, 382, 422, 432, 495
Griffith David W..... 22
Grignard Jean 90
Grüne Karl 85
Guérin Camille 258
Guerlais Pierre 436
Guilbert Yvette 144
Guissart René..... 152, 154, 234, 239, 284, 304
Guitry Sacha..... 92, 125, 150, 271, 312
Guitty Madeleine 243, 443
Guy Alice..... 24
Gys Robert..... 128, 269, 275, 475

H

Habib Ralph 545
Hagen Julius..... 172
Haïk Jacques 17, 21, 49, 96, 119, 126, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 143, 170, 171, 172, 178, 180, 185, 187, 191, 198, 199, 223, 227, 233, 234, 236, 260, 270, 298, 299, 304, 307, 309, 344, 374, 411, 428, 429, 432, 434, 449, 452, 453, 459, 462, 467, 503, 514, 518, 519, 523, 533, 541, 632, 638
Hammam Joë 132
Handjian Roger 101, 197
Harispuru Edouard ... 96, 101, 250, 251, 366, 367
Harlé Paul-Auguste ... 71, 77, 90, 95, 96, 119, 123, 124, 147, 175, 176, 191, 555, 563, 564, 588, 619, 620, 621
Hawadier Jacques 530

Hayer Nicolas. 247, 327, 336, 338, 341, 342, 381, 420, 422	Jarville Robert 470, 471, 515, 517, 518, 551, 553, 555, 572, 573, 576, 579, 584, 587, 592, 594, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 608, 609, 613, 614, 616, 617, 618, 621, 628, 630
Helbling Jeanne85	Jasset Victorin..... 28, 29
Heller Otto 163	Jayet René..... 75
Henkel Dr.....214, 482	Jeanson Henri 151, 158, 160, 161
Henkel Dr..... 141, 213, 214	Joannon Léo.7, 257, 301, 331, 525, 531, 567, 644
Héribel Renée92	Joly M.....592
Hervil René 103, 111, 131, 132, 136, 201, 429, 449	Jouanne Georges.....142, 470
Hessling Catherine 295	Jougla Joseph..... 401
Heymann Claude128, 217	Jourdain Francis 326
Hillero Maurice 584, 586, 589, 591, 592	Jourjon Charles 10, 27, 29, 31, 32, 46, 57, 93, 138, 236, 237, 346, 389, 390, 391
Hirsch Hugo 427	Jouvet Louis.....559
Hiscott Leslie.....131, 132	Jumel Lily 142, 330, 421
Hitchcock Alfred..... 168	Junker 216
Hitler Adolph..... 465, 482, 634	K. Benda Georges 284
Hotchkiss Fred H..... 196	Kalmès..... 324
Houdet René... 572, 573, 576, 587, 592, 624, 625, 626, 630	Kamenka Alexandre 439, 516
Hubert René..... 542	Kane Robert T.147, 148, 149, 151, 152, 154, 155, 156, 160, 161, 162, 163, 197, 239, 261, 267, 363, 412, 417, 441, 482, 534, 640, 642
Hubert Robert..... 104	Kanturek Otto 215, 419, 431
Hubert Roger..... 128	Kaufmann Boris..... 447
Hugo Victor 151	Kéfer Pierre.....104, 521
Hugon André.....38, 71, 92, 94, 97, 118, 169, 171, 190, 234, 245, 247, 262, 263, 307, 308, 314, 348, 383, 511	Kelber Michel..... 163, 207, 209, 435
Hurel Robert.....105, 417	Kemm Jean 130, 131, 132, 136, 170
Husco J..... 135	Kent Sidney 156
Huston John 316	Kermabon Jacques..... 49, 59
<hr/>	
<i>I</i>	Key M..... 163
Ingram Rex..... 38, 59, 63, 243	Kiehl Marcel..... 323
Iribe Marie-Louise 142, 295	Kiss Esther.....97
Iribe Paul..... 284	Knudsen Frédérick..... 41, 42
Isnardon René 39, 112, 113, 115, 116	Koch Carl..... 543
Isolery Maurice 136, 432	Kollo Walter..... 427
<hr/>	
<i>J</i>	Korda Alexander 154
Jacquier Paul 491	Korda Alexandre 154, 160, 239, 482, 494, 495, 506, 510, 514, 534, 541, 542, 545, 558
Jaquelux Lucien..... 152	Kratsch M..... 142
	Krauss Henry102, 103
	Krauss Jacques 273, 339, 390, 627
	Kresse Karl..... 207

Krüger Jules	56, 346, 434, 440
Kwanine Wladimir	45
L	
L'Herbier Marcel	38, 57, 83, 201, 414, 432
L'Herbier Marcel	16, 22, 56, 57, 82, 83, 84, 85, 93, 94, 124, 194, 204, 205, 209, 211, 217, 221, 232, 235, 270, 272, 284, 307, 312, 355, 421, 430, 432, 434, 473, 487, 531, 543, 577, 591, 601, 602, 609
La Rocque Colonel de	606
Lacau-Pansini Rose	62, 63
Lachman Harry	59, 154, 155, 331, 337, 482
Lacombe Georges.....	144, 145, 248, 249, 274, 382, 384, 387, 439, 443, 554
Ladoumègue Jules.....	257
Laffitte Jean.....	116, 275, 521
Lagrange Louise.....	152
Lamac Karl	245, 301
Lampin Georges.....	270
Lamy Adrien	92
Land Robert.....	172
Lang André.....	48, 102, 266, 329, 330, 494, 495
Langenfeld Fred.....	163
Langlois Henri	201
Lansac Jacques	525
Lanvin Jeanne	284
Lanvin Lisette	382
Lanvin Mireille	347, 543
Laporte M.....	113
Larquey Pierre.....	356, 525
<i>Lasky Jesse L</i>	146
Lathière Marcel.....	100, 102, 194, 198, 323, 339, 367, 370, 393, 394, 419, 425, 433, 471, 472, 583, 584, 586, 590, 597
Lauer Marc.....	387, 389, 467, 592
Laurent Hugues.....	29, 30, 31, 254
Lautier Eugène	363, 417
Le Bon Roger.....	142
Le Brument Henry	101, 399, 566, 567
Le Chanois Jean-Paul.....	101, 264, 321, 322, 328, 329, 340, 376, 471, 494, 585
Le Fraper Charles.....	77, 79
Le Hénaff René	142
Le Prieur Yves.....	95, 350, 351, 352
Le Somptier René.....	34
Leblond Georges.....	142, 195, 197, 566
Lebon Yvette	543
Leclerc J.	25
Leclerc Louis	566
Lecoq Jean	101
Lefèvre René	362, 389
Lefort Jacques.....	293
Lekain Tony.....	4, 74, 169, 170, 294
Lemonnier Meg.....	352
Lenoir Jacqueline	199, 201, 289, 323, 324, 451
Lepage Edouard.....	269
Lepage Henri.....	96, 177, 523, 566, 567
Lesestre M.....	405
Lestringuez Pierre.....	295
Lewinsky Joseph.....	33, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 103, 104, 275, 281
Limur Jean de..	68, 84, 85, 92, 117, 215, 217, 224, 232, 287, 415, 431, 543
Lion Roger	169
Litvak Anatole.....	45, 279, 444, 462, 506
Livermann Carl S.....	101, 194, 195, 197, 198, 482
Lochakoff Ivan	45, 274
Lods Jean.....	257
Loris Fabien.....	329
Lourau Georges.....	141, 142, 390, 469, 493, 494, 559, 605, 615, 621
Lourié Eugène..	45, 273, 283, 284, 440, 469, 521, 530, 554
Lowell Ralph.....	418, 419
Löwenbein Richard.....	86
Lubitsch Ernst	146
Lucachevitch Joseph.....	487
Lucas Roger	205
Lucien Marcel.....	335
Lucot René.....	405
Lyautey Pierre	416
Lynn Emmy.....	93
<hr/>	
M	
Mac Orlan Pierre	124
<i>Mai'36</i>	554, 585, 592, 599, 618
Makovski Michel.....	387

Mallet-Stevens Robert.....	42, 326	Métain Charles.....	142, 143
Malo Pierre.....	484, 485, 490, 491, 492	Millar Adelqui.....	154
Mamy Jean.....	128	Milton Georges.....	69, 244, 418
Manès Gina.....	201, 355	Milton Robert.....	154
Manuel Jacques.....	194, 195	Milva Jean.....	83, 221
Manuel Roland.....	41, 69, 194, 270, 284, 554	Mineur Jean.....	258, 259
Marèse Janie.....	125, 177	Mirande Yves .	149, 150, 154, 155, 238, 264, 267, 356, 411, 441, 473
Marette Jacques.....	101, 347	Mirskine.....	287, 453
Marguenat Jean de.....	152, 154	Modot Gaston.....	86, 342, 435
Marodon Pierre.....	62	Monca Georges.....	62, 311
Martel Gabriel.....	123	Monnier Jackie.....	85
Martin Barnier.....	25	Montenegro Conchita.....	92
Martinelli Charles.....	608	Monterran Jacques.....	142, 143, 520
Massole Joseph.....	173	Monteux Marcel.....	122, 123, 127
Masson Jean.....	64	Monteux Maurice.....	123
Maté Rudolph.....	143, 163, 338, 383, 492, 544	Moreno Marguerite.....	149, 152, 243
Mathot Léon.....	111, 117, 312, 331, 334, 592	Morgan Michèle.....	272, 284, 629
Mauberqué M.....	99, 471	Morhenn Walter.....	196
Maudru Pierre.....	136	Morhlon Camille de.....	117
Mauricet.....	124, 260	Morlay Gaby ..	7, 93, 252, 363, 386, 412, 583, 589
Maxudian Max.....	171	Morlhon Maurice de.....	136
May Joe.....	93, 234, 250, 251, 252, 281, 313, 367, 412, 494, 511, 518	Morlot Maurice.....	566, 567
Mayrargue Lucien.....	97, 190	Most William.....	142, 195, 197, 428, 482
Mazedier M.....	135	Mourre Antoine.....	213, 556
Meerson Lazare.....	11, 56, 82, 143, 144, 220, 237, 245, 246, 248, 257, 269, 273, 274, 277, 279, 316, 318, 325, 338, 339, 340, 384, 388, 399, 414, 426, 428, 429, 431, 440, 446, 469, 470, 475, 477, 482, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 542, 558, 559	Mugler Philippe.....	369
Meinert Rudolf.....	86	Mundwiller Joseph-Louis.....	45, 362, 566, 601
Méjinsky Alexandre.....	469	Murat Jean.....	86, 149, 150, 169
Méliès Georges.....	24, 58	Murat Pierre.....	84
Menchen Joseph.....	27, 30, 31, 32, 136	Musidora.....	201
Mendel Georges.....	173	Mussolini Benito.....	548, 549, 558
Ménessier Henri.....	86, 114, 163, 164, 274, 278, 338		
Menjou Adolphe.....	91, 92, 215, 216, 431		
Mercanton Louis.....	86, 131, 152, 154, 162, 234, 352, 363		
Méric Félix.....	118, 296		
Mérigeau Pascal.....	120		
Merly Jean de.....	94, 172, 236		
Messter Oskar.....	173		

N

Nadal René.....	101, 369
Nalpas Alex.....	64, 236, 516
Nalpas Louis.....	33, 34, 35, 36, 46, 124
Nalpas Mario.....	124
Napoléon.....	43, 45
Natan Bernard.....	10, 33, 47, 55, 57, 63, 71, 74, 84, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 98, 99, 117, 169, 170, 190, 214, 259, 264, 295, 348, 363, 367, 369, 404, 405, 412, 485, 486

Natan Emile 84, 95, 100, 118, 198, 244, 251, 329,
330, 416, 473
Navarre René 36, 37
Née Louis..... 338
Nègre Raymond 315, 339, 634
Neufeld Max..... 543
Niepce Henri.....40, 41, 42, 45, 46, 387
Noé Yvan 311
Noëlle Giret.....25
Noguéro José..... 443
Nygren Sven..... 135

O

Ondra Anny..... 295
Ophüls Max 255, 487, 494, 495, 530, 531
Osso Adolphe54, 147, 156, 432, 514, 541
Owen Reginald 152
Ozep Fedor 234, 274, 311

P

Pabst Georg Wilhelm..... 172, 482, 484, 492, 494,
495
Pagnol Marcel7, 150, 153, 154, 157, 158, 160,
162, 163, 166, 242, 266, 267, 315, 363, 423,
482, 487, 531, 533, 534, 535, 536, 537, 538,
539, 608, 624, 627, 632, 641
Pahle Teodor J.163, 484
Pahle Theodor J..... 163
Pallu Georges63
Pansini Gustavo62
Parès Philippe..... 566
Parlo Dita 168
Parnaland Ambroise-François.....27
Paroldi M..... 135
Pathé Charles 32, 33, 34, 48, 59, 90, 368
Pathé Jacques 95, 96
Pathé Théophile..... 95, 100
Patou Jean..... 284
Pauley Paul..... 383
Pellegrin Pierre 67, 68
Pellenc André.....305, 524

Perchicot 152
Périnal Georges..... 143, 257, 542, 554
Perret Léonce.....49, 111, 244, 278, 294, 308
Perrier Jean..... 60, 103, 245, 274, 275, 279, 325
Petsche Maurice ... 11, 70, 71, 178, 231, 232, 424,
445, 446, 448, 449, 452, 463, 500, 511
Picot Michel 135, 198
Pilenko Nathalie 549
Pillet M. 135
Pimenoff Serge45, 274, 278, 287, 388, 453
Pinès Romain 282, 290, 413, 509, 511
Pinoteau Lucien 315
Piperno M. 300
Piquemal M. 594
Pittaluga Stefano546, 547
Pivert Marceau 551, 555, 594
Pizzella 261
Plaute Serge.....602, 614, 615, 616
Poggi Maurice 293
Poirier Léon..... 118, 601, 609
Poligny Serge de 152
Poncin Marthe277, 303
Porto.....152, 156
Pottier Richard..... 531
Prédal René.....62, 63, 72
Préjean Albert 144, 342, 360, 364, 389, 396, 432,
543, 589
Pretzfelder Max.....284
Prévert Pierre264, 329
Prim Suzy 69, 150, 443
Printemps Yvonne..... 92, 150
Pujol René..... 198, 281, 312, 525, 533

Q

Quenu Georges102, 103

R

Rabinovitch Grégor 272, 479, 487
Rachenko 340
Rachet Henri..... 123
Raimu..... 124, 125, 212, 272, 430, 462, 534

Ramelot Pierre	321, 383, 388, 420	Rocher Alphonse.....	323, 473, 475
Rancogne F. de.....	116	Rodriguez M.	113
Randall André.....	93	Rosay Françoise.....	142, 341, 497
Rank Arthur.....	545, 558	Rossel-Kirschen André.....	90
Raulet Georges.....	143	Roudès Gaston...23, 65, 66, 73, 81, 191, 227, 233,	
Ravel Gaston.....	4, 74, 169, 170, 294, 435	234, 301, 374, 379, 628, 638, 641	
Rebatet Lucien.....	484	Rouffe Alida.....	533
Régent Roger.....	361	Rouleau Raymond.....	282, 473, 511, 521
Reichenbach Bernard.....	123	Roussell Henri	86, 92, 169, 172, 244, 271, 307,
Reingold Joseph.....	236	347, 435	
Reinhard Max.....	124	Roussell Henry.....	84, 86, 169
Rémy Constant.....	66	Roustan Mario.....	415
Renaitour Jean-Michel.....	11, 500, 551, 553	Rouzeau M.....	104
Renaud Madeleine.....	524, 543, 544	Rozier Willy.....	529
Renneteau René.....	533	Ruelle Emile de.....	380
Renoir Claude.....	339	Ruttman Walter.....	138, 245, 296, 297
Renoir Jean..7, 120, 124, 125, 128, 242, 257, 271,		Ryder Alexandre.....	126, 130, 131, 199
272, 273, 284, 295, 304, 312, 316, 339, 340,			
421, 422, 435, 439, 493, 536, 543, 554, 555,			
563, 566, 589, 591, 613, 618, 638			
Renoux René.....	338, 441, 521		
Reyet Robert.....	156		
Rhem Félix.....	207		
Ribaud René.....	363		
Riccioni Enzo.....	163		
Richard Abel-Pierre 49, 50, 53, 54, 139, 142, 181,			
182, 183, 184, 188, 205, 206, 214, 216, 335,			
345, 346, 410, 618			
Richard-Willm Pierre.....	238, 239		
Richebé Léon.....	123		
Richebé Roger 120, 121, 122, 123, 125, 127, 128,			
129, 170, 271, 430, 462, 528, 534, 535			
Ricou Georges.....	114		
Righelli Gennaro.....	167, 172		
Rips Robert.....	152		
Risi Fernando.....	163		
Rivers Fernand.....	582		
Robert Robert.....	195		
Roberti Nino.....	311		
Rochas Marcel.....	284		
Roche Catherine.....	322, 425		
Roche Fernand.....	425		
Rochefort Charles de.....	148, 151, 152, 160, 162,		
209, 224, 243, 363, 441, 473			

S

Saacké Géo.....	96
Saffar Paul.....	116
Saint-Cyr Renée.....	428, 431
Saint-Granier.. 150, 152, 154, 155, 160, 162, 238,	
243, 261, 266, 363, 441	
Saint-Jean Cléo de.....	267
Salabert Francis.....	299
Salmon André.....	434
Sandberg Serge ..10, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37,	
38, 39	
Sano Marcel de.....	160
Sanville Charles.....	103
Sapène Jean.....	22, 37, 50, 51, 52, 54, 90
Saurel Louis	134, 299, 306, 308, 309, 310, 314,
346, 413, 414, 415, 449, 526	
Saurin Robert.....	525
Sauvageau Alphonse.....	163, 566, 567, 601
Savoir Alfred.....	154, 162, 238, 266
Savoie Charles de.....	136
Scanlan Dennis F.....	128, 197, 198, 478
Schertzinger Victor.....	154
Schiaparelli Elsa.....	284
Schiffirin Simon.....	479, 622
Schildknecht Pierre.....	45, 270, 274

Schneider Charles.....	114	Thalberg Irving.....	267
Schoumaker M.....	354, 592	Théry Jacques.....	46
Schreter Jules.....	34	Thévenin Paul.....	473, 474
Schüfftan Eugène.....	143	Thévenin René.....	393, 394, 474
Schünzel Reinhold.....	86	Thiboust M.....	389
Schwab Pierre.....	128	Thissier Etienne.....	602
Schwarz Garry.....	163	Thomas Paul.....	101
Schwarz Hanns.....	168	Toporkoff Nicolas.....	492, 568
Scognamillo Gabriel.....	128	Toulout Jean.....	62, 92
Sédar Robert.....	532	Tourjansky Victor.....	45, 94, 112, 210, 235, 274, 278, 304, 312, 388, 413, 492, 506, 508, 516
Seeber Guido.....	173	Tourneur Jacques.....	234, 240, 269, 278, 435
Servais Jean.....	382	Tourneur Maurice.....	47, 84, 86, 92, 93, 224, 234, 243, 244, 247, 269, 288, 308, 316, 362, 386, 387, 398, 412, 431, 472, 473
Silva Alina de.....	285	Toutain Roland.....	404, 414
Simon Michel.....	125, 271	Trauner Alexandre.....	237, 273, 278, 316, 325, 338, 339, 340, 353, 354, 356, 426, 492, 495, 496, 497, 498, 542, 558, 559, 627
Simon Simone.....	499	Tréki.....	152
Siodmak Robert.....	284, 494, 495, 497, 628	Tréville Roger.....	369
Sivel William-Robert.....	101	Trignol Fernand.....	271, 455
Souhami David.....	412	Trivas Victor.....	274, 390, 492
Souplet Edouard.....	284	Tschechova Olga.....	86
Spaak Charles.....	142, 554	Tual Denise.....	129, 141, 142, 330, 421, 496
Sparkuhl Theodor.....	127, 128	Tual Roland.....	101, 330
Spiegel Sam.....	255	Turgy Raymond.....	136, 432
Stinnes Hugo.....	43, 45	Tuttle Frank.....	152, 154
Storr Hermann.....	142, 195, 197, 198, 428, 482		
Stradling Harry.....	163, 484, 492, 542		
Strasser.....	634		
Strauss Oscar.....	427		
Summers Walter.....	132		
Szyfer Joseph-Etienne.....	142, 291		

T

Talazac Odette.....	443
Tannière Fernand.....	136, 431
Tannura Philip.....	642
Tannura Philipp.....	163
Taponier André.....	69
Taponier Pierre.....	69
Tarride Jean.....	123, 124, 128, 269, 304, 414, 432
Tavano Charles Félix.....	117
Tavano Charles-Félix.....	308, 321, 547, 548
Tchimoukov Lou.....	284
Teisseire Robert.....	101
Thaire Anne-Marie.....	454

U

Umilta M.....	113
Ursin André.....	104

V

Vachon Henri.....	258
Vago Pierre.....	557
Valentin Albert.....	542
Valentino Rudolph.....	162
Vallée Jean.....	347
Van de Voorde Maurice.....	387
Van Dyke W.S.....	77

Vandal Marcel.....	77, 81, 119, 171, 172, 236, 296, 432, 507, 519	Waldman Harry	148, 161
Vanel Charles	7, 11, 85, 92, 93, 239, 269, 285, 307, 313, 342, 358, 363, 369, 396, 399, 404, 412, 426, 428, 431, 444, 472, 473, 525, 554, 583	Walter Ganzli	63
Vattier Robert.....	533	Warner Brothers.....	174
Vaucorbeil Max de	117	Warren Patricia	131
Vaudry Simone.....	144	Waschneck Erich.....	85
Vautier Elmire	62	Weber Stephen.....	152
Vaxelaire Georges.....	526	Weil Simone.....	583
Venloo P.J. de.....	169, 171, 172	Wellman William.....	77, 152
Verdun Henri	132	Wells Irène	92
Verlaine Paul.....	151	Wendhausen Fritz	124
Vermorel Claude.....	203	Wengeroff Wladimir.....	43, 45
Versein André.....	303	Wettstein Ernest	135
Victor Henri	57	Widemann M.....	113
Victrix Claudia	92	Wilde Oscar.....	84
Vigo Jean.....	72, 75, 104, 105, 118, 153, 242, 243, 257	Wilder Billy.....	255, 494
Villemetz Albert.....	411	Willems Gilles	91
Villerbue Emile.....	528	Witta Jeanne .. 266, 267, 331, 337, 338, 436, 446, 622	
Vingt ans après.....	40, 42, 43	Wolbert Dorothea.....	152
Visconti Luchino	543	Woog Roger	127
Vogt Hans.....	173	Wulschleger Henry.....	126
Volkoff Alexandre	45, 72, 167, 246	Wyler William.....	317
von Bolvary Geza.....	86		
Von Sternberg Joseph	146		

W

Wakhevitch Georges.....	284, 492
-------------------------	----------

Y

Yd Ginette d'	412
Yvonnet Robert.....	566, 601

Z

Zay Jean.....	551, 558
Zukor Adolph	146, 239, 412, 413

Index des titres de films

Table des matières

Remerciements	1
Sommaire	2
Introduction	6

PREMIERE PARTIE

1929-1930 : PASSAGE AU PARLANT ET RESTRUCTURATION DES STUDIOS FRANÇAIS

Introduction.....	22
Chapitre 1 : Etat des lieux des studios français à la veille du passage au parlant	24
1.1 Les studios Gaumont et Eclair : témoins obsolètes d'une puissance cinématographique révolue.	25
1.1.1 La cité Elgé : vieille dame du cinéma.....	25
1.1.2 Les studios de la société Eclair à Epinay	29
1.2 La Victorine, Billancourt, Joinville et Francœur : les studios de la deuxième génération.....	34
1.2.1 Les studios de la Franco-Film à Nice.....	35
1.2.2 Les studios de Billancourt.....	42
1.2.3 Les studios des cinéromans : fleuron de l'industrie cinématographique française 49	
1.2.4 Rue Francœur : le plus grand des petits studios.....	57
1.3 De Neuilly à Saint-Maurice, de Montmartre à Montsouris : la longue liste des petits studios français.....	60
1.3.1 Le studio de la rue des Réservoirs : une vie avant la Paramount ?.....	61
1.3.2 Saint-Laurent du Var : petit studio grandi dans l'ombre de la Victorine.	63
1.3.3 Petits studios oubliés et inconnus.....	66
1.4 1929 : le calme avant la tempête.....	72
1.4.1 Les studios tournent au ralenti.....	73
1.4.2 « La politique du cinéma français : bien dire et ne rien faire »	78
1.4.3 Ouvriers et techniciens au chômage, vedettes en exil.....	83

Chapitre 2 : 1930, le réveil de l'industrie cinématographique	90
2.1 Le réveil du coq et de la marguerite !.....	90
2.1.1 Bernard Natan relance la production Pathé et crée le 1 ^{er} groupe de studios français.....	91
2.1.2 La fondation de la GFFA et la relance de la production	106
2.2 Les ambitions des nouvelles firmes françaises : Braunberger-Richebé à Billancourt, Haïk à Courbevoie.....	121
2.2.1 Les Etablissements Braunberger-Richebé s'installent à Billancourt.....	121
2.2.2 Jacques Haïk intensifie sa production et construit de nouveaux studios à Courbevoie.....	132
2.3 Les Allemands s'installent à Epinay et les Américains à Saint-Maurice	138
2.3.1 Les Films sonores Tobis équiper le premier studio parlant de France	139
2.3.2 Avec la Paramount, Hollywood s'installe sur les bords de Marne	148
Chapitre 3 : Le passage au parlant : bouleversement technique	168
3.1 Le lent aménagement des studios français pour le sonore.....	168
3.1.1 Les premiers films sonores français tournés à l'étranger	169
3.1.2 Le difficile choix d'un brevet.....	175
3.1.3 Agrandir, insonoriser, équiper : les tâtonnements techniques ralentissent les travaux d'aménagement	181
3.2 L'ingénieur du son : nouvelle figure des studios.....	194
3.2.1 Un métier de l'ombre	195
3.2.2 Les spécialistes venus de l'étranger	197
3.2.3 L'ingénieur du son : un technicien isolé et redouté du reste de l'équipe.....	201
3.3 Les tâtonnements des premiers tournages sonores.....	205
3.3.1 La difficile maîtrise du son.....	206
3.3.2 Des studios sous-équipés ?	214
3.3.3 Le son bouleverse les habitudes de travail des studios.....	220
Conclusion première partie.....	225

DEUXIEME PARTIE

1931-1933 : LE FRAGILE AGE D'OR DES STUDIOS FRANÇAIS

Chapitre 4 : Silence, on tourne !	231
4.1 Une activité intense	232
4.1.1 L'inégale répartition des tournages.	232
4.1.2 Le studio au jour le jour.....	244

4.2 Les multiples activités des studios.....	254
4.2.1 Documentaires et formats courts : une activité florissante et méconnue.....	255
4.2.2 Une vie avant le tournage	266
4.2.3 Une vie après le tournage	291
4.2.4 Le studio « en extérieur ».....	308
Chapitre 5 : Le studio, creuset des professionnels du 7ème Art	321
5.1 Espace d'apprentissage.....	322
5.1.1 « On recrute : personnel non qualifié et sans expérience »	322
5.1.2 L'école du studio	334
5.2 Espace d'expérimentation et d'innovation	344
5.2.1 Tester toutes les nouvelles technologies	344
5.2.2 Améliorer les techniques de prises de vue.....	350
5.3 Espace de sociabilité.....	357
5.3.1 Le bar-restaurant des studios : lieu de rencontre quotidien et reflet des hierarchies sociales et professionnelles.....	357
5.3.2 Des loisirs encadrés par la direction des studios	365
5.3.3 Evénements destinés à créer un sentiment d'appartenance à un studio	368
Chapitre 6 : Le studio comme pôle structurant de la vie locale	373
6.1 A Epinay, Joinville, ou Billancourt, impact des studios sur la vie économique locale.....	374
6.1.1 A chaque studio sa façon d'occuper le territoire.	375
6.1.2 Les restaurateurs : premiers bénéficiaires de la manne des studios.	380
6.1.3 La production fait marcher le commerce local.....	386
6.1.4 Tournage aux abords des studios : le cinéma fait l'attraction	389
6.2 Le studio pourvoyeur d'emplois pour la commune ?.....	392
6.2.1 Ouvriers et employés des studios : un recrutement très local.	394
6.2.2 Acteurs et figurants : la faible influence des studios.....	396
6.2.3 La grande mobilité des techniciens.	398
6.3 Joinville, la ville-cinéma ?.....	402
6.3.1 l'industrie cinématographique : principal acteur économique de la commune.	402
6.3.4 Joinville cœur symbolique du cinéma français.....	404
Chapitre 7 : L'âge d'or des studios : du mythe à la réalité.....	409
7.1 Le studio : un monde fascinant et difficile d'accès.	410
7.1.1 Fêtes, réceptions, projections : le studio, espace prisé de la presse, des milieux mondains et politiques.....	410
7.1.2 La recette pour accéder au studio : de la chance, une pointe d'audace et beaucoup de persévérance.	419

7.2 Précarité et faiblesse des rémunérations.....	424
7.2.1 Une grande diversité de statuts.....	425
7.2.2 Activité intermittente et emplois précaires : lot commun des tous les travailleurs des studios.....	434
7.2.3 Quelques cachets de vedettes qui cachent une forêt de bas-salaires.....	438
7.3 Des conditions de travail difficiles.....	445
7.3.1 Des rythmes de travail intenses et irréguliers.....	446
7.3.2 Les mauvaises conditions d'hygiène et de sécurité des travailleurs du film.	449
7.3.3 Conditions de travail difficiles des figurants.....	454
Conclusion deuxième partie.....	458

TROISIEME PARTIE

1934-1939 : CONSEQUENCES DE LA CRISE DE LA PRODUCTION SUR L'ORGANISATION DES STUDIOS ET LA VIE DE LEURS TRAVAILLEURS.

Chapitre 8 : Impact de la crise sur les travailleurs des studios.....	465
8.1 Le spectre du chômage au cœur des préoccupations.....	466
8.1.1 Baisse du rythme de la production et fermeture de studios.....	466
8.1.2 Dégradation des conditions de travail.....	472
8.1.3 Mobilité forcée des travailleurs des studios.....	477
8.2 Montée de la xénophobie dans les studios français.....	480
8.2.1 Face à la montée du chômage : l'étranger, voilà l'ennemi !.....	481
8.2.2 Au-delà du climat, quelles répercussions sur les travailleurs du film ?	488
Chapitre 9 : Repenser l'organisation des studios français.....	499
9.1 Généralisation du système de la location.....	500
9.1.1 Une pratique existante qui tend à devenir la norme.....	501
9.1.2 Les conditions de location.....	506
9.1.3 Conséquences de la généralisation de la location.....	513
9.2 La crise profite aux petits studios.....	521
9.2.1 Neuilly, Photosonor, François 1 ^{er} : les petits studios qui montent.....	522
9.2.3 Le retour du studio-atelier ?	530
9.3 Quel modèle de développement pour les studios français ?	538
9.3.1 Les modèles étrangers.....	539
9.3.2 Comment encadrer l'industrie du cinéma ?.....	548
9.3.3 Vers le studio idéal.....	553

Chapitre 10 : 1935-1939 : le temps de la lutte, ou l'émergence d'une véritable classe ouvrière des studios.....	559
10.1 La place grandissante des syndicats dans les studios français.....	560
10.1.1 Naissance des premiers syndicats de techniciens.....	560
10.1.2 Le SGTIF : premier syndicat ouvrier du cinéma.....	569
10.2 La grève victorieuse de juin 1936.....	579
10.2.1 Une grève ouvrière et festive.....	579
10.2.2 Signature de la première convention collective de l'industrie cinématographique.	590
10.3 Les acquis de juin 1936 à l'épreuve des faits	596
10.3.1 Le mouvement social gagne du terrain.....	597
10.3.2 Des lendemains qui déchantent	610
Conclusion troisième partie	629
Conclusion Générale	631
Annexes, Sources et Bibliographie.....	642
Annexes.....	643
Annexe n° 1 : Glossaire	643
Annexe n° 2 : Noms et adresses des studios de prise de vues.....	646
Annexe n° 3 : Fiches techniques simplifiées des principaux studios français.....	649
Annexe n° 4 : Plans et vues d'ensemble de quelques studios français	664
Annexe n° 5 : Organigrammes des principaux studios français	670
Annexe n° 6 : Le renouveau de la société Pathé.	676
Annexe n° 7 : La production française de la Société des Films Sonores Tobis.....	677
Annexe n° 8 : La production européenne de la société Paramount :	679
Annexe n° 9 : Texte d'Henri Jeanson publié dans <i>Le Crapouillot</i> , novembre 1932, numéro spéciale « Histoire du Cinéma ».....	685
Annexe n° 10 : Extrait du livre l'Ilya Ehrenbourg, consacré aux studios Paramount de Saint-Maurice.	687
Annexe n° 11 : Chronologie de l'équipement des studios pour le passage au parlant.....	692
Annexe n° 12 : Extrait des Mémoires de Charles de Rochefort sur l'activité des studios Paramount de Saint-Maurice.	693
Annexe n° 13 : taux d'occupation des principaux studios en 1929 et 1931.	696
Annexe n° 14 : Plan de travail du film <i>Le Million</i> de René Clair.	697
Annexe n° 15 : Article de Mat Stein sur le déroulement d'une journée de travail ordinaire dans les studios, vue par l'assistant metteur en scène.	699
Annexe n° 16 : La production de courts-métrages.	704

Annexe n°17 : Les studios spécialisés dans les travaux de doublage et de synchronisation.....	707
Annexe n°18 : Répartition spatiale des travailleurs des studios.....	710
Annexe n°19 : Article de <i>Ciné-miroir</i> sur le quotidien des figurants de cinéma.....	713
Annexe n°20 : La nouvelle géographie des studios français	714
Annexe n°21 : condition de location des studios Pathé	717
Annexe n°22 : Les prestataires extérieurs aux studios	723
Annexe n°23 : Les studios Marcel Pagnol de Marseille.	724
Annexe n°24 : Carte des studios européens	726
Annexe n°25 : Description des studios de Denham par Lucien Aguetand – décembre 1936.	727
Annexe n°26 : Les studios étrangers : espace et modernité.....	733
Annexe n°27 : Le studio idéal.....	738
Sources.....	740
Bibliographie	785
Index des noms	797
Index des titres de films.....	810
Table des matières.....	818