

*L'acteur : un travailleur des studios comme un autre ?
Place des acteurs
dans le système des studios français des années 1930*

Morgan Lefevre



Photo de fin de tournage du film *Les Bas-fonds* de Jean Renoir (1936).
Au deuxième rang, Jean Gabin entre Jean Renoir et son assistant Jacques Becker.
Photographe Roger Forster / ADAGP

Étudier les relations entre les acteurs et actrices et l'équipe du film pose d'emblée un problème épistémologique. Chaque création cinématographique étant une aventure collective singulière comportant ses dynamiques et ses

contraintes propres, comment rendre compte des liens entre l'interprète et le collectif de création de manière globale ? Sachant que la place des acteurs dans le dispositif de création varie considérablement d'un film à l'autre – en fonction du contexte de production, mais également de la personnalité des membres de l'équipe et de leurs histoires individuelles ou communes, comment questionner ce lien à l'échelle d'une décennie ? Si cet article s'appuie sur une grande variété de sources et d'études de cas particuliers, son objectif est de dépasser l'approche monographique afin de prendre en compte le poids du contexte de production sur ces relations et sur leurs évolutions. En effet, la manière dont l'industrie cinématographique se structure, le statut et les conditions de travail qu'elle offre aux professionnels de la production (toutes catégories confondues) ont un impact fort sur la constitution des équipes de création, sur les relations de travail et donc sur la place et l'implication des acteurs dans la genèse des œuvres. L'ambition de cet article n'est pas de proposer une ou plusieurs études de cas, mais bien de réfléchir à la relation des acteurs et actrices au reste de l'équipe dans un contexte de production spécifique qui est celui du cinéma français des années 1930, tout en analysant l'évolution de cette relation au fil de la décennie et des bouleversements structurels, économiques et sociaux qui traversent le cinéma français durant cette période.

Cette question de la place des acteurs au sein de l'équipe de création du film repose, dans les années 1930, sur un paradoxe. Le cinéma français, influencé par le modèle du *Star System* hollywoodien, tend à donner aux acteurs une place grandissante au sein du dispositif de production et de promotion des films, conduisant, comme l'a très bien montré Myriam Juan, à la création d'un « vedettariat à la française¹ ». L'acteur est présenté dans les discours et la presse spécialisée de l'époque comme faisant partie intégrante d'un collectif dont le studio serait l'écrin, producteurs, réalisateurs, techniciens, ouvriers et acteurs participant dans un même élan créateur à la réussite du film. La traditionnelle photo de fin de tournage, pour laquelle les vedettes prennent la pose aux côtés des machinistes, électriques et habilleuses entérine cette représentation de l'équipe comme un collectif soudé, une chaîne de professionnels dont l'acteur ne serait qu'un simple maillon². Or si l'on se place du point de vue du

¹ Myriam Juan, « *Aurons-nous un jour des stars ?* » *Une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940)*, Thèse de doctorat sous la direction de Pascal Ory, soutenue à l'université Paris-1 en décembre 2014.

² Le cliché publié ci-dessus est symptomatique de cette vision idéalisée de l'équipe du film comme un collectif homogène. Jean Gabin, vedette du film de Jean Renoir *Les Bas-fonds*, pose au milieu de l'équipe de tournage, échangeant un regard complice avec Jacques Becker (l'assistant de Renoir), sans chercher à se distinguer ; délaissant le feutre porté par son

fonctionnement interne des studios et de la vie quotidienne des équipes on constate que l'acteur, loin d'être au cœur du dispositif, se tient en retrait et n'est pas considéré par les équipes techniques comme appartenant véritablement à la communauté des travailleurs du film. C'est ce paradoxe, ce hiatus entre l'image véhiculée des acteurs au travail et leur intégration réelle dans le collectif de création, que je souhaiterais interroger ici, en m'appuyant sur une lecture croisée des discours diffusés par la presse cinématographique et des informations émanant de sources primaires (archives administratives et syndicales, archives personnelles d'acteurs et archives de production d'une soixantaine de films tournés entre 1929 et 1939³).

Centralité de l'acteur dans le dispositif de production au moment du passage au parlant

Le passage au parlant s'accompagne comme on le sait en France d'une restructuration en profondeur des modes de production et d'organisation de l'industrie cinématographique. De 1929 à 1931 de puissantes sociétés intégrées (comme la GFFA, Pathé-Natan, La société des films Tobis ou la société Paramount) s'installent dans l'hexagone, construisent ou modernisent leurs propres studios, développent des réseaux de salles sur le territoire et mettent en place d'ambitieux programmes de production. À partir de 1930, ce mouvement de concentration des structures de production s'accompagne de nombreux recrutements, non seulement d'ouvriers et techniciens, mais également de scénaristes, réalisateurs ou acteurs. Alors que le pays traverse une crise économique grave et que le chômage s'étend à la plupart des secteurs d'activités, le cinéma français affiche au début de la décennie une insolente vitalité et devient un refuge pour de nombreux acteurs, chanteurs et danseurs venus du théâtre ou du music-hall qui connaissent un chômage grandissant depuis quelques années. L'industrie cinématographique s'avère d'autant plus

personnage dans le film, il arbore même fièrement une casquette d'ouvrier, accessoire généralement réservé aux peintres, électriques ou machinistes des studios.

³ Au-delà des sources primaires (émanant principalement des fonds des archives nationales, de la BNF, de la Cinémathèque française et de la fondation Jérôme-Seydoux Pathé) et des sources imprimées (presse cinématographique et syndicale, rapports officiels, mémoires d'acteurs) consultées, cet article s'appuie sur une base de données de près de 2 000 films, constituée dans le cadre de ma thèse sur les studios, base dans laquelle figure la liste complète des interprètes pour chaque film. Portant sur l'activité de l'ensemble des studios français entre 1929 et 1939 (tous métrages confondus), cette base m'a permis d'analyser le parcours professionnel de nombreux interprètes (quelque soit leur notoriété), d'établir des comparaisons et d'observer ainsi des constantes et des évolutions au cours de la décennie.

attractive que les salaires y sont beaucoup plus élevés que dans le spectacle vivant (y compris pour les petits rôles). La jeune Paulette Dubost, alors danseuse et chanteuse de revue, débute (tout comme Danielle Darrieux) dans *Le Bal* réalisé par William Thiele dans les studios Tobis d'Épinay-sur-Seine en 1931. Elle s'émerveille alors de recevoir 400 Frs par jour de tournage (qu'elle soit appelée sur le plateau ou non), soit ce qu'elle gagnait en un mois dans la troupe qui l'embauchait comme danseuse⁴. Recrutés pour un film ou bénéficiant de contrats de longue durée (pouvant aller jusqu'à deux ans renouvelables), les acteurs deviennent rapidement un rouage essentiel de l'organisation des grands studios français qui s'appuient largement sur leur image pour asseoir leur notoriété dans le nouveau paysage cinématographique français. Avant même qu'ils n'aient tourné le moindre film, les acteurs et actrices sous contrats sont exhibés dans la presse, comme symbole de réussite pour les sociétés. À peine installée dans ses nouveaux studios de Saint-Maurice, en mars 1930 la Paramount annonce ainsi avoir recruté « les artistes les plus réputés de la scène française » parmi lesquels Sacha Guitry et Yvonne Printemps, Saint-Granier, Lucienne Boyer, Marguerite Moreno, Jean Murat ou encore le comique populaire Georges Biscot⁵. Quelques mois plus tard, la société accompagne ses communiqués de presse de nombreuses photos des vedettes françaises récemment recrutées comme Marcelle Chantal ou Pierre Richard-Willm⁶. Le groupe Pathé-Natan fait de même en multipliant les publicités annonçant, photos à l'appui, la liste des « vedettes Pathé-Natan » parmi lesquelles Charles Vanel, Gaby Morlay, Roger Tréville, Elvire Popesco ou le débutant Jean Gabin⁷. La publicité faite autour de ces artistes sous contrat (ou annoncés comme tels dans la presse) est avant tout destinée à affirmer la puissance des maisons de production, certains ne contribuant que de façon marginale à leur activité. De nombreuses actrices sous contrat chez Pathé-Natan ne réalisent ainsi pas plus de deux films pour la firme entre 1930 et 1934, c'est le cas notamment d'Alice Cocea, Elvire Popesco, Simone Genevois ou Ginette d'Yd. Quant à Olympe Bradna chez Pathé, ou Sacha Guitry et Yvonne Printemps à Paramount, ils n'apparaissent dans aucune production des sociétés qui se vantent de les avoir recrutés.

Qu'ils participent activement à la production ou non, les acteurs sous contrat sont étroitement associés à la vie et à l'image du studio qui les emploie et sont tenus d'être présents à de nombreuses manifestations destinées à faire

⁴ Paulette Dubost, *C'est court, la vie*, Paris, Flammarion, 1992, p. 49.

⁵ « 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.

⁶ « L'Activité de Paramount en 1930 », *Cinémonde*, n° 116, 8 janvier 1931, p. 22.

⁷ Ce type de publicité abonde dans la presse cinématographique, mais également dans les annuaires professionnels. Voir par exemple *Le Tout Cinéma*, 1931.

connaître la maison et ses animateurs. En dehors des temps de tournage, leur présence aux côtés des dirigeants et des chefs de service est requise lors des visites officielles de studios (nombreux sont les parlementaires, diplomates étrangers ou personnalités du monde du spectacle accueillis dans les studios des grandes maisons au début de la décennie), mais également à l'occasion des fêtes du personnel, de l'arbre de Noël des enfants, ou lors de simples déjeuners de presse⁸. La presse cinématographique et mondaine diffuse largement ces



Déjeuner au studio Pathé de Joinville (1931).
Au centre Charles Gallo (directeur adjoint de Pathé-Cinéma)
entouré de Gaby Morlay et Marcelle Chantal, deux actrices sous contrat.
(Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

images d'actrices et acteurs faisant la promotion des studios qui les emploient. En février 1932, Alice Field et Albert Préjean, alors sous contrat chez Pathé sont ainsi mobilisés en marge du tournage de *Théodore et Cie* pour accueillir la gagnante d'un concours organisé par la revue *Cinémonde*. La presse diffuse les photos de la jeune Esther Asséo accueillie dans la salle à manger privée des studios par le réalisateur Pierre Colombier, le directeur de production des

⁸ Voir ci-dessus la photographie promotionnelle d'un déjeuner aux studios Pathé de Joinville.

studios de Joinville Afif Gargour et les deux vedettes du film, dégustant en toute simplicité quelques rondelles de saucisson⁹ !



La gagnante du concours *Cinémonde*
reçue dans la salle à manger des studios Pathé de Joinville par Pierre Colombier,
Afif Gargour, Alice Field et Albert Préjean en février 1932.
(Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

D'une manière générale, la concentration des structures de production conduit les acteurs à une relative sédentarité durant les premières années de la décennie. Qu'ils soient sous contrat à l'année ou engagés au film, de nombreux acteurs nouent des relations privilégiées avec une maison de production et enchaînent les tournages dans un même studio, y compris pour des producteurs indépendants ayant loué les infrastructures. Cette inscription privilégiée au sein d'un studio permet aux acteurs de développer des liens professionnels étroits avec les équipes techniques avec lesquelles ils collaborent de façon répétée. Prenons le cas de Raimu qui ne dispose d'aucun engagement à l'année pour une maison de production. Entre décembre 1930 et juillet 1932, à l'exception de *Marius* tourné dans les studios Paramount de Saint-Maurice, il travaille exclusivement dans les studios de Billancourt (co-dirigés par son ami marseillais Roger Richebé). Durant le tournage des quatre films auxquels il participe en dix-huit mois, il retrouve la même équipe de techniciens sous

⁹ « Le dixième déjeuner du concours aux studios Pathé-Natan », *Cinémonde*, n° 217, 15 décembre 1932.

contrat aux Établissements Braunberger-Richebé : le réalisateur Yves Allégret, le directeur de production Charles David, le chef opérateur Roger Hubert et le chef décorateur Gabriel Scognamillo. Sans compter les équipes d'électriciens, machinistes, maquilleurs ou habilleuses de Billancourt. Au printemps 1932, alors que la production des Établissements Braunberger-Richebé s'essouffle, Raimu se rapproche de la société de Bernard Natan et tourne ses huit films suivants dans les studios Pathé de Joinville (dont six sont des productions Pathé-Natan, les deux autres étant réalisés par Roger Richebé). Une fois encore il retrouve les mêmes équipes de techniciens sous-contrat, notamment le réalisateur Pierre Colombier et son frère Jacques (chef décorateur), le directeur de production Afif Gargour, le chef opérateur Jules Krüger ou l'ingénieur du son Antoine Archimbaud. Cette stabilité des équipes ne s'explique donc pas uniquement par l'existence de contrats de longue durée qui attacheraient les acteurs à un studio mais par l'existence de réseaux professionnels qui se développent au sein de chaque studio, qui influencent fortement la composition des équipes et incitent les producteurs (qu'ils soient liés au studio ou indépendants) à embaucher les acteurs y ayant leurs habitudes. Le phénomène est encore plus marqué pour les seconds rôles ou les figurants embauchés directement par les régisseurs du studio qui disposent de leur propre carnet d'adresses.

Il est par ailleurs intéressant de noter que la présence réelle des acteurs au sein des studios et l'intensité de leur coopération avec les équipes de réalisation n'est pas proportionnelle à la publicité qui leur est faite dans la presse. Prenons le cas de Marcelle Chantal qui après avoir passé un an sous contrat à la Paramount de Saint-Maurice, est engagée en juin 1931 par Pathé-Natan, à grand renfort de publicité. La firme au coq multiplie les communiqués de presse pour vanter les mérites de cette nouvelle recrue distinguée, très en vue dans les milieux parisiens et qui vient de triompher dans *Le Collier de la Reine*, un des tout premiers films parlants français. L'actrice, dans un discours visiblement préparé pour elle par le service de la publicité de la firme déclare ainsi dans la presse au moment de son engagement :

Je suis toute entière à Pathé-Natan. Émile Natan qui présida à mes débuts m'a fait la grande joie de m'appeler auprès de lui. Je suis heureuse de faire partie de la phalange d'artistes qui incarnera les prochaines grandes productions de cette puissante firme.

Maintenant vous savez tout. Vous m'excuserez, je pars pour Berlin. Alors les préparatifs de voyage... À bientôt rue Francœur ou à Joinville¹⁰.

¹⁰ « Marcelle Chantal est engagée par Pathé-Natan », *La Cinématographie Française*, n° 657, 6 juin 1931, p. 4.

En réalité l'actrice ne tourne que deux films pour Pathé : *Au nom de la loi* de Maurice Tourneur à l'automne 1931 et *Amok* de Féodor Ozep à la toute fin de l'année 1933. Soit au total à peine treize semaines de présence dans les studios en deux ans et demi. Sur la même période, l'acteur Alexandre Mihalesco (également sous contrat) tourne quant à lui huit films dans les studios de Joinville (dont sept productions Pathé-Natan), sans que la société ne communique le moindrement sur la présence dans ses équipes de ce prolifique acteur de théâtre venu de Roumanie.



Photographie promotionnelle de la firme Pathé-Natan.
Bernard Natan déjeune en compagnie de Marcelle Chantal et Charles Vanel,
deux acteurs sous contrat, en 1932.
(Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

Cette relative stabilité d'emploi qui durant les premières années de la décennie favorise les contacts répétés avec les mêmes équipes devrait, selon toute vraisemblance, conduire à une véritable intégration des acteurs au sein du collectif de création. Or on constate qu'il existe de nombreux freins à cette intégration, freins qui volontairement ou non, relèguent les acteurs et actrices en marge des dynamiques collectives de conception et de mise en œuvre des films.

Une centralité trompeuse

Paradoxalement, la croissance extrêmement rapide de la production cinématographique des années 1930-1933 ne favorise pas l'intégration des acteurs dans les équipes et la présence régulière des acteurs dans un même studio ne se conjugue pas nécessairement avec une véritable implication dans les choix opérés au moment de la conception du film et de la préparation du tournage. Durant ces premières années du parlant, la production s'intensifie considérablement pour répondre aux besoins de l'exploitation, sans que la qualité des films et le temps nécessaire à leur préparation ne soit toujours une priorité. Les acteurs, souvent engagés au dernier moment ou affectés sur un film à la dernière minute, enchaînent les projets sans possibilité de donner leur avis au moment du tournage, encore moins de participer à la préparation du film ou au choix des collaborateurs de création. Entre juin et décembre 1930, Marcelle Chantal tourne par exemple quatre longs-métrages dont elle est l'interprète principale dans les studios de Saint-Maurice. Tout comme Annabella qui – entre septembre 1930 et septembre 1931 – enchaîne les tournages de sept longs-métrages qui la conduisent des Buttes Chaumont à Joinville en passant par les studios Éclair d'Épinay-sur-Seine ou ceux de Babelsberg à Berlin. À ce rythme soutenu, il faut ajouter les nombreux courts-métrages (sketches ou chansons filmées) tournés par ces mêmes acteurs, ainsi que les activités promotionnelles auxquelles ils sont tenus par contrats (réceptions de presse, galas, cocktails divers). Sans oublier que dans les années 1930, de très nombreux acteurs mènent de front une carrière théâtrale et cinématographique, jouant le jour au studio et le soir au théâtre. Ce phénomène est si répandu qu'en novembre 1930, *Pour Vous* propose à ses lecteurs une enquête sur le thème « Peut-on faire à la fois du théâtre et du cinéma ? ». Les témoignages recueillis (une dizaine dont ceux de Gaby Morlay, Charles Boyer ou Jules Berry) insistent tous sur le fait que cette double carrière exige une discipline sévère, une excellente santé et que le temps consacré au théâtre l'emporte nécessairement sur celui accordé au travail dans les studios¹¹.

De façon récurrente, les témoignages d'acteurs évoquent pour cette période des premières années du parlant le tourbillon des tournages qui s'enchaînent et l'argent facile, sans grande préoccupation pour la qualité des films tournés ; le cinéma étant considéré pour beaucoup comme une activité avant tout lucrative, leur permettant de faire la soudure entre deux projets de théâtre. Après avoir à maintes reprises déclaré que seul le théâtre lui importait, l'acteur Pierre

¹¹ « Peut-on faire à la fois du théâtre et du cinéma ? », *Pour Vous*, n° 105, 20 novembre 1930, p. 2.

Richard-Willm finit ainsi par accepter le contrat lucratif que lui propose la Paramount de Saint-Maurice, afin de financer le festival du *Théâtre du peuple* qu'il anime chaque été dans les Vosges et accessoirement de s'offrir le piano Pleyel dont il rêve¹². Quant à Edwige Feuillère, entre deux projets de théâtre, elle semble se rendre au studio comme on passerait à la banque ! Au printemps 1935, pourtant bien décidée à se montrer plus exigeante sur les choix de ses films, de retour des studios italiens de la Cines elle se laisse une fois encore convaincre d'accepter un rôle au cinéma. « De retour à Paris, j'appris que mon père avait fait des bêtises, c'est à dire des dettes. Le tonneau des Danaïdes fuyait à nouveau : je me trouvai vite aux studios de Joinville » écrit-elle dans ses mémoires¹³. Par ailleurs, la vogue des versions multiples (qui loin d'être cantonnée à l'expérience singulière des studios Paramount de Saint-Maurice est une pratique très répandue dans les studios français dans la première moitié des années 1930) n'incite pas à la créativité et offre aux acteurs très peu d'opportunités de collaboration en amont du tournage. Le principe de la version multiple est simple, il s'agit en s'appuyant sur un découpage technique identique mais en changeant les acteurs principaux selon la langue de tournage de réaliser plusieurs versions d'une même œuvre, exportable dans divers pays. Les interprètes, quelque soit leur notoriété, ne peuvent en aucun cas influencer l'écriture de leur rôle ni même le choix des costumes, encore moins suggérer des changements dans la mise en scène. Certaines scènes – scènes d'ensemble ou scènes comportant une importante figuration – étant réutilisées dans toutes les versions, aucune modification notable du découpage n'est donc envisageable. L'intervention des acteurs et actrices dans les versions multiples est donc strictement cantonnée à la phase de tournage, durant laquelle leur créativité est par ailleurs souvent bridée par la nécessité de reproduire, le plus fidèlement possible, la performance de l'acteur ayant endossé le rôle dans la version considérée comme « originale ». Les interprètes des versions allemande et suédoise de *Marius* tournées par Alexandre Korda dans les studios de Saint-Maurice simultanément à la version française, peuvent ainsi difficilement se prévaloir d'une quelconque contribution au processus d'écriture de leurs personnages et doivent se contenter de calquer leurs interprétations sur celles de Raimu, Pierre Fresnay ou Orane Demazis¹⁴.

¹² Pierre Richard-Willm, *Loin des étoiles*, Paris, Belfond, 1975, p. 180.

¹³ Edwige Feuillère, *Les Feux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1977, p. 106.

¹⁴ Sur cette question des films en versions multiples voir notamment Martin Barnier, *Des films français made in Hollywood : les versions multiples (1929-1935)*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2004. Ginette Vincendeau « Les films en version multiple : un échec édifiant » in Christian Belaygue et Jean-Paul Gorce (dir), *Le Passage du muet au parlant*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse / éditions Milan, 1988.



Photogrammes de la version française (à gauche)
et photographies de tournage de la version suédoise (à droite)
de *Marius* d'Alexandre Korda, tourné dans les studios Paramount de Saint-Maurice en 1931.
Korda est assisté de John W. Brunius pour la version suédoise.
En haut : Alexandre Mihalesco, Orane Demazis et Pierre Fresnay /
Nils Lundell, Inga Tidblad et Edwin Adolphson
En bas : Pierre Fresnay, Orane Demazis et Fernand Charpin /
Edwin Adolphson, Inga Tidblad et Rune Carlsten

Indépendamment de la question des rythmes de travail ou de la qualité des œuvres produites, qui ne leur permettent pas toujours de s'impliquer activement au-delà du tournage, le passage au parlant est une période dominée par une technique perçue par les acteurs comme toute puissante et envahissante. Les nouvelles exigences liées au film sonore, si elles créent un climat d'expérimentation et d'émulation au sein des équipes techniques des studios, laissent les interprètes relativement en marge de cette dynamique

collective. Nombreux sont les comédiens qui – tout comme les réalisateurs – ont le sentiment sur le plateau de se faire voler la vedette par les techniciens, en particulier par l'ingénieur du son. Du fond de sa cabine, ce nouveau venu sur les plateaux impose le silence à tous, peut exiger la reprise d'une scène pour les besoins du son et ne se prive pas de donner son avis sur le jeu des acteurs, leurs déplacements, leurs mouvements de tête ou les variations de leur timbre de voix, ce qui n'est pas sans créer quelques tensions au sein des équipes¹⁵. Les tournages des premiers films parlants de René Clair dans les studios Tobis d'Épinay-sur-Seine sont particulièrement révélateurs de cette étrange marginalisation des acteurs dans la conception et la préparation du tournage de ces films. Entre janvier 1930 et novembre 1932, René Clair réalise quatre films dans les studios Tobis (*Sous les toits de Paris*, *Le Million*, *À nous la Liberté*, *Quatorze juillet*) avec une équipe technique largement reconduite d'un film à l'autre. Or si René Clair et ses collaborateurs évoquent volontiers le climat d'émulation et de coopération féconde qui régnait au sein de l'équipe durant les phases de préparation et de tournage, cette dimension collective de la création ne semble pas inclure les acteurs qui ne sont évoqués que de manière marginale ou anecdotique. Il faut préciser que si Lazare Meerson et Alexandre Trauner (ses décorateurs), Georges Périnal et Georges Raulet (ses opérateurs), Georges Lacombe et Albert Valentin (ses assistants) et même le compositeur Georges Auric s'installent à Épinay-sur-Seine durant de longues semaines, dormant sur place, travaillant souvent de nuit pour construire et éclairer un décor ou régler la mise en scène d'une séquence tournée le lendemain, ce n'est pas le cas de Pola Illéry ou d'Annabella, ni même d'Albert Préjean (pourtant très proche de René Clair avec lequel il travaille régulièrement depuis *Paris qui dort* réalisé en 1923). Confirmant s'il en était besoin cette place à part (voire cette mise à l'écart) des acteurs dans le processus de création, René Clair n'hésite pas déclarer lors de la sortie de son premier film parlant, qu'il pourrait parfaitement se passer de vedettes :

Je ne termine jamais un film sans éprouver un sentiment de profonde reconnaissance envers les collaborateurs de toutes sortes qui m'ont permis d'accomplir ma tâche. Je crois qu'il m'est permis de faire un film passable sans « grandes vedettes » 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 défaut. Presque tous les travailleurs qui nous entourent dans les studios sont animés d'une sorte d'esprit sportif étonnant. S'ils travaillent seulement d'une

¹⁵ Sur cette question des difficultés techniques des premiers tournages sonores voir notamment Martin Barnier, *En route vers le parlant, histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, éd. du Céfal, 2002. Ainsi que le chapitre 3 de ma thèse *De l'avènement du parlant à la seconde guerre mondiale, histoire générale des studios de cinéma en France (1929-1939)*, soutenue à l'université de Paris-3 sous la direction de Michel Marie.

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 le nom des acteurs. C'est compréhensible sans doute, mais c'est bien injuste¹⁶.

Au-delà d'une réticence naturelle des acteurs à se mêler à la masse des anonymes des studios et de leur désir de cultiver une certaine singularité, leur isolement au sein des équipes – tout comme leur solitude au moment du tournage – sont dictés par la nature même de leur travail. Là où les autres collaborateurs de création sont inclus *de facto* dans le collectif et pratiquement contraints d'y participer, l'acteur cherche en permanence à s'en extraire pour se concentrer sur sa performance. Comme en témoigne cette description, par Pierre Leprohon, de l'actrice Simone Renant au travail : « Tandis que les techniciens montent leur machinerie, Simone Renant arpente un coin du décor, les yeux fixés devant elle ne voyant rien de ce qui se passe, répétant à mi-voix ce que son personnage va dire par sa bouche¹⁷ ». Ou bien encore cette citation d'Edwige Feuillère qui semble considérer l'équipe des techniciens au travail et le tumulte du studio non comme une stimulation mais bien comme une contrainte, un obstacle à son travail, par essence solitaire :

Dans la journée au studio, il nous faut généralement recevoir un certain nombre de visiteurs, les uns que leurs intérêts ou leurs occupations rattachent à notre profession, les autres, qui, par curiosité ou par désœuvrement viennent nous voir tourner comme on va les jours fériés, au zoo, regarder les jeux et les repas des fauves. Il faut, dans tout ce va-et-vient non pas rester soi-même, mais le personnage qu'on porte en soi et qui à chaque minute est assailli, bousculé, jeté hors de votre portée par le bruit, les allées et venues du personnel technique et des touristes du septième art¹⁸.

Les acteurs entre influence grandissante et marginalisation au sein des équipes

Cet isolement des acteurs au sein des équipes, qu'il soit subi ou recherché, tend à s'accentuer au fil de la décennie, sous l'effet notamment de

¹⁶ Nino Frank, « Quelques pas dans un jardin avec René Clair », *Pour Vous*, n° 77, 8 mai 1930, p. 7.

¹⁷ Pierre Leprohon, *Les Mille et un métiers du cinéma*, Paris, éd. Jacques Melot, 1947, p. 212.

¹⁸ Edwige Feuillère dans Denis Marion, *Le Cinéma par ceux qui le font*, Paris, éd. Fayard, 1949, p. 170.

l'éparpillement des structures de production. Dès 1933 et de manière accélérée à partir de 1934, le système des studios français qui reposait au début de la décennie sur quelques grandes sociétés intégrées, vole en éclat. Dès la fin de l'année 1932, les Établissements Braunberger-Richebé qui exploitent les studios de Billancourt licencient leurs acteurs et réalisateurs sous contrat. La Paramount installée à Saint-Maurice cesse quant à elle sa production européenne dès 1933, suivie par la Tobis en 1935. Par ailleurs, les sociétés Pathé-Natan et GFFA sont déclarées en faillite à la fin de 1935. La production française se trouve désormais aux mains d'une multitude de producteurs indépendants et de petites sociétés souvent éphémères qui ne garantissent plus aucune stabilité d'emploi ni pour les techniciens ni pour les acteurs. La fin des contrats annuels accélère l'éparpillement des équipes techniques et constraint les professionnels de la production – en particulier les interprètes – à une forte mobilité. Chaque nouveau film nécessitant une période d'adaptation à de nouveaux espaces de travail et de nouvelles équipes techniques. Le cas de Raimu évoqué plus haut est à ce titre assez édifiant. Tandis que sur les treize films qu'il avait tournés entre décembre 1930 et décembre 1934, huit l'avaient été dans les studios de Joinville¹⁹, entre janvier 1935 et septembre 1939 Raimu participe à 22 films tournés dans 12 studios différents²⁰. Cette précarisation des conditions de travail creuse également le fossé entre les acteurs les plus installés et la masse des seconds rôles qui peinent désormais à trouver des cachets. Le recrutement de ces derniers se faisait au début de la décennie par l'intermédiaire des régisseurs de studios avec lesquels ils entretenaient des relations régulières, ce qui leur permettait d'avoir leurs entrées aux Buttes Chaumont, à Joinville ou à Billancourt. À partir des années 1934-1935, ce sont les équipes de production du film (et non plus celles du studio dans lequel il est tourné) qui assurent le recrutement des seconds rôles et des figurants. Les acteurs n'ont donc plus d'interlocuteur privilégié au sein des studios et doivent trouver d'autres réseaux pour se tenir informés des productions à venir et des opportunités de travail. En effet, si la fin de son contrat annuel chez Pathé ne pénalise pas la carrière d'un acteur comme Charles Vanel (qui tout au plus se trouve contraint de tourner quelques films de moindre qualité pour s'assurer une continuité de revenus) la situation est plus compliquée pour de nombreux jeunes acteurs et actrices dont la carrière s'essouffle rapidement une fois que la société de production qui les employait ne leur assure plus d'engagements réguliers. Une actrice comme Ginette d'Yd qui bénéficiait d'un contrat chez

¹⁹ Quatre autres ayant été tournés à Billancourt et un à Saint-Maurice.

²⁰ Billancourt (5 films), Neuilly (3 films), Studios Pagnol de Marseille (3 films), studios François 1^{er} (2 films), Saint-Maurice (2 films), Éclair (2 films), Joinville, Francoeur, Buttes Chaumont, Courbevoie, studios de Babelsberg et studios de la Scalera à Rome (1 film chacun).

Pathé-Natan et avait tourné quatre films à Joinville entre juin 1931 et juin 1933 (sans que le succès ne soit pour autant au rendez-vous) voit ainsi sa carrière s'essouffler rapidement, ne tournant plus que quatre films jusqu'à la fin de la décennie (avant d'abandonner totalement le métier d'actrice).

Enfin, à partir de 1934-1935, alors que le chômage devient une préoccupation majeure pour les techniciens et ouvriers de la production, le fossé se creuse et les tensions s'exacerbent avec la frange la mieux rémunérée des acteurs français qui bénéficient de contrats souvent très avantageux et dont la notoriété éblouit les petits producteurs, prêts à tous les sacrifices artistiques pour s'assurer leur concours. Certaines têtes d'affiches comme Annabella, Danielle Darrieux ou Harry Baur sont accusées de grever lourdement les budgets des films, contraignant les producteurs à rogner sur d'autres postes budgétaires : studio, décor et personnel technique notamment. En effet, au cours de la décennie, la part du budget dévolue aux acteurs ne cesse de croître, passant de 12% environ en moyenne en 1930-1932 à 20% voire 25% du devis dans la deuxième moitié de la décennie²¹. Les cas emblématiques d'acteurs comme Harry Baur, Georges Milton ou Annabella qui peuvent toucher des cachets représentant jusqu'à 12-13% du budget global du film constituent un sujet récurrent de débat dans la presse cinématographique.

C'est dans ce contexte qu'éclate à l'été 1937 le scandale Jean Gabin. Acteur parmi les plus populaires et les mieux payés du cinéma français, incarnation de l'ouvrier français au grand cœur, du brave type sans façon et proche du peuple, Gabin est mis en cause par *Le Reporter du studio* (sous-titré : « Par ceux du studio... pour ceux du studio »), journal corporatif à destination des professionnels de la production et des techniciens. Dans une série d'articles le *Reporter* accuse Gabin d'avoir touché un versement de 60 000 Frs pour un film – *Rumeurs* – qu'il aurait abandonné au dernier moment. Les articles précisent qu'il ne s'agit pas d'un accident et que l'acteur n'en serait pas à son premier forfait. Au-delà de la malhonnêteté du procédé, le journal dénonce l'égoïsme dont fait preuve l'acteur et son manque de solidarité vis-à-vis des techniciens déjà engagés sur le film. « Nous voulons de plus faire remarquer que de nombreux comédiens et techniciens moins fortunés que Jean Gabin avaient signé pour *Rumeurs* et qu'ils se sont trouvés sans emploi du fait de la carence de

²¹ Myriam Juan, *Aurons-nous un jour des stars ?...*, op. cit. De nombreux devis de films – théoriques ou réels – sont par ailleurs publiés dans la presse cinématographique à partir de 1937. Voir notamment Marcel Colin Reval, « La réalisation d'un film moyen coûte 800 000 frs de plus qu'en 1935 », *La Cinématographie Française*, n° 994, 19 novembre 1937, p. 12 et « Un producteur dispose de 4 000 000 fr. Voici comment il établit le budget de son film », *Pour Vous*, n° 513, 14 septembre 1938, p. 8-9.

leur... camarade » peut-on ainsi lire dans l'édition du 7 août²². La semaine suivante, le journal va jusqu'à réclamer la mise à l'écart du comédien pour mauvaise conduite vis à vis de ses « camarades » en titrant : « Le Scandale Gabin : les producteurs français auront-ils le courage d'inscrire Gabin en tête d'une liste noire qui s'impose ? ». L'affaire prenant une certaine ampleur dans la presse cinématographique, la Chambre syndicale de la production de films et l'Union des artistes se voient dans l'obligation de lancer une enquête pour tenter d'apaiser le conflit entre la star et une partie de la corporation. À la fin du mois de septembre, l'acteur sort de son silence et tente de fournir des explications dans le quotidien *Ce Soir* dans lequel il rejette la responsabilité sur des producteurs peu scrupuleux et se désole de l'étroitesse d'esprit des professionnels français avant de conclure :

Évidemment cette campagne ne m'atteint pas. Mais sans doute comprenez-vous mieux maintenant pourquoi il y a des instants où si grand que soit mon plaisir de travailler en France avec mes compatriotes, Hollywood m'apparaît comme un paradis où je devrais aller faire un tour²³.

Si l'imaginaire cinéphile a valorisé, à juste titre, la figure d'un Gabin proche de ses metteurs en scène (Carné, Renoir, Duvivier et Grémillon en tête), capable de s'impliquer activement dans la préparation des films auxquels il participe, choisissant ses techniciens ou ses partenaires, achetant les droits d'auteurs des œuvres qu'il souhaite voir portées à l'écran ou coopérant à l'écriture du scénario²⁴, cela ne signifie pas que l'acteur ait été considéré par l'ensemble des techniciens comme un collaborateur artistique intégré au sein du collectif de création. Outre son niveau de rémunération et son statut de vedette qui en font *de facto* une personnalité à part au sein de l'équipe, Jean Gabin n'a par ailleurs jamais montré un attachement particulier à la dimension collective de la création cinématographique, ni manifesté, dans les années 1930, sa sympathie ou sa solidarité pour la communauté des techniciens et ouvriers des studios. Au fil des très nombreux entretiens qu'il accorde à la presse à partir de 1935, il ne cesse d'évoquer son désir de campagne et de solitude et se montre pour le moins critique vis à vis de ses camarades des studios. « J'ves pas pour les autres, j'ves pour moi » déclare-t-il avec un brin de provocation à *Cinémonde*, quelques

²² Le Reporter, « Puisque Jean Gabin est muet... donnons des précisions », *Le Reporter du studio*, 7 août 1937.

²³ L.R. Dauven, « Des "procéduriers" ligotent Jean Gabin. Le célèbre héros de "Gueule d'amour" nous raconte son aventure », *Ce Soir*, 25 septembre 1937, p. 1 & 8.

²⁴ Claude Gauteur et Ginette Vincendeau, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2006, p. 132-135.

semaines après la victoire du Front populaire, avant d'ajouter : « j'ai horreur des gens de cinéma... d'avoir des conversations d'acteur²⁵ ».

Certes le cas de Jean Gabin ne peut être tenu pour représentatif de l'ensemble de la profession, il est néanmoins révélateur des tensions croissantes qui affleurent entre équipes techniques et acteurs, en particulier la frange la mieux rémunérée d'entre eux. Dans un contexte de crise de la production française qui à partir de 1935 affecte une large part des techniciens, l'influence grandissante des vedettes dans la mise en production des films et le coût exorbitant de leurs cachets au regard des salaires du reste de l'équipe contribue largement à alimenter les tensions, voire un certain ressentiment au sein des équipes techniques. Arrivant à midi lorsque le reste de l'équipe est sur le plateau dès 9h, disposant de loges et d'une salle réservée au restaurant des studios quand les techniciens et ouvriers prennent leurs repas à la cantine et leurs rares temps de repos dans la cour, les acteurs constituent une catégorie professionnelle résolument à part, considérés comme des hôtes de marque n'appartenant pas pleinement à la communauté des travailleurs du film. Fortement corrélées à la question des salaires, ces tensions sont également étroitement liées à l'absence d'engagement des artistes-interprètes dans les luttes sociales qui agitent les studios français à partir de 1934. Sans revenir en détail sur l'histoire des revendications syndicales et des luttes sociales des professionnels de la production durant la décennie²⁶, il est intéressant de noter que sur ce plan également les acteurs semblent largement faire bande à part. Plusieurs éléments peuvent expliquer cette frilosité des acteurs à s'engager dans un mouvement de revendications collectives durant les années 1930. D'une part, contrairement aux autres professionnels qui appartiennent pleinement à la corporation du cinéma, il faut rappeler que la plupart des interprètes mènent de front une carrière au cinéma et au théâtre ou au music-hall. Le studio ne représente donc pas leur unique espace de travail ni leur principal lieu de sociabilité. Alors que les ouvriers et techniciens de la production tissent leur réseau professionnel au sein même des studios ou dans les bistrots environnants, les acteurs et les figurants en quête d'engagement privilégient les cafés de la porte Saint-Martin pour les plus modestes, ou les établissement plus huppés des Champs-Élysées ou du quartier de l'Étoile pour les plus fortunés. Pour nombre d'entre eux (les seconds rôles en particuliers), le cinéma ne

²⁵ Jacqueline Lenoir, « Jean Gabin, un homme », *Cinémonde*, n° 411, 3 septembre 1936, p. 7.

²⁶ J'ai abordé cette question dans diverses publications, notamment : « Les travailleurs des studios : modalités d'embauche et conditions de travail (1930-1939) », Laurent Le Forestier et Priska Morrissey (dir) *Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945, 1895*, n° 65, hiver 2011, « Grèves rouges et syndicats jaunes : mouvement social et divisions syndicales dans les studios français (1936-1939) », Tangui Perron (dir), *L'Écran rouge, syndicalisme et cinéma de Gabin à Belmondo*, Paris, éditions de l'Atelier, 2018.

constitue qu'un à-côté, certes lucratif, à ce qu'ils considèrent comme leur principal métier et leur véritable famille : le théâtre. L'histoire des luttes sociales des travailleurs des studios n'est donc pas véritablement la leur. Par ailleurs, bien que de nombreux acteurs et figurants connaissent la même précarité et les mêmes revenus modestes que les ouvriers et techniciens, la plupart ne souhaitent pas être associés à ces catégories professionnelles dont ils ne partagent ni les codes culturels ni les modes de revendication. Même inconnus et désargentés, les acteurs rechignent à fraterniser avec les travailleurs manuels des studios, préférant de loin être associés à la grande famille des artistes et partager, ne fusse que symboliquement, les mêmes espoirs et les mêmes difficultés que les vedettes de l'écran. Enfin, et cela n'est pas anodin, les acteurs sont les seuls au sein des studios à bénéficier – dès le début des années 1930 – de contrats-types qui règlementent leurs conditions d'embauche et les protègent un minimum de l'arbitraire des producteurs. Ils sont également les seuls à bénéficier d'un syndicat ancien et structuré, l'Union des Artistes (qui défend les droits des danseurs, musiciens et artistes interprètes au théâtre et par extension dans les studios). C'est donc avec une certaine indifférence qu'ils assistent, à partir de 1934-1935, à la constitution d'un mouvement de revendications sociales des équipes de réalisation qui les entourent. Les grèves d'occupation qui paralySENT la production en juin 1936 ne soulèvent pas le moindre élan de solidarité parmi les acteurs qui restent dans leur immense majorité totalement indifférents aux événements, quand ils ne se montrent pas tout simplement agacés par la gène occasionnée ! Dans le meilleur des cas certains manifestent un soutien de principe au moment du déclenchement de la grève avant de quitter les studios en attendant de pouvoir reprendre leur travail, à l'image de Gaby Morlay ou Charles Vanel présents dans les studios de Joinville au moment du déclenchement de la grève telle qu'elle nous est décrite dans *Pour Vous* :

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 que Claude Heymann, qui travaillait au montage des *Jumeaux de Brighton*, une quantité considérable de paquets de cigarettes²⁷.

En juin 1936, la presse souligne d'ailleurs l'absence remarquée des acteurs et en particulier des grandes vedettes restées indifférentes au mouvement. « Nous tenons à faire remarquer qu'au cours de ces journées de grève, nos grandes

²⁷ Jean-Pierre Barrot, « La grève dans les studios », *Pour Vous*, n° 396, 18 juin 1936, p. 11.

vedettes n'ont pas répondu à l'appel des grévistes qui leur demandaient de les divertir » peut-on lire dans *La Cinématographie Française* du 20 juin²⁸. Peu ou pas impliqués dans les grèves d'occupation, les acteurs accueillent avec circonspection la signature des premières conventions collectives du cinéma qui, pour la première fois, règlementent l'embauche et les conditions de travail dans les studios où elles prévoient l'application de la semaine de 40h. Cette dernière mesure, tout comme la dimension ouvertement proléttaire des modes de revendication adoptés par les travailleurs des studios, contribuent à creuser le fossé entre les acteurs et la majorité des ouvriers et techniciens. Comment envisager de soumettre l'art du comédien et la création à des horaires fixes ? Ce que Gabin ne se prive pas d'évoquer en filigrane dans l'entretien déjà cité qu'il accorde à *Cinémonde* en septembre 1936 lorsqu'il explique d'un ton railleur : « J'admire les grands acteurs qui parlent de sensibilité, de création, de renouvellement... et qui regardent leur montre pour quitter le studio à sept heures juste. C'est une veine de pouvoir domestiquer ses talents à ce point²⁹... ». De fait l'adhésion de l'Union des Artistes à la puissante Fédération Nationale du Spectacle de la CGT en juin 1936 n'est pas sans provoquer quelques remous chez les acteurs, certains refusant de se voir assimilés à de vulgaires travailleurs du film³⁰.

Les années 1930, période marquée par l'émergence de mouvements de revendications collectives et par la prise de conscience d'une communauté de destin des équipes de production, révèlent avec acuité la place singulière des acteurs au sein des professionnels du cinéma. Rouages essentiels du processus de création et pièces maîtresses d'une industrie en pleine restructuration, leur intégration au sein des équipes reste paradoxalement difficile, ce qui n'exclut pas durant cette période des coopérations fructueuses, des manifestations individuelles de sympathie et l'existence de liens étroits entre les acteurs, techniciens et ouvriers des studios. Rarement exprimés avant-guerre, ces liens (plus profonds qu'il n'y paraît) apparaissent au grand jour après-guerre, dans le cadre des luttes pour la défense du cinéma français. Au-delà des images célèbres de Jean Marais, Madeleine Sologne ou Simone Signoret défilant dans les rues de Paris lors de la manifestation du 4 janvier 1948 dans le cadre de la lutte contre les accords Blum-Byrnes, la mobilisation des acteurs français après-guerre illustre une forme d'intégration au sein du collectif des travailleurs du film. Mobilisés pour la défense du cinéma français en général, dans un élan

²⁸ *La Cinématographie Française*, n° 920, 20 juin 1936, p. 3.

²⁹ Jacqueline Lenoir, « Jean Gabin, un homme », *op. cit.*

³⁰ Voir Marie-Ange Rauch, *De la cigale à la fourmi. Histoire du mouvement syndical des artistes interprètes français (1840-1960)*, Paris, éditions de l'Amandier, 2007, p. 150.

de solidarité professionnelle, les acteurs prennent également une part active aux comités de soutien qui sont créés en 1951 pour lutter contre les licenciements massifs des ouvriers de la production et contre la fermeture des studios de Joinville. Ne craignant plus d'adopter les modes de revendication traditionnellement associés au monde ouvrier (manifestations de rue, occupation de studios, assemblées générales, distribution de tract), les acteurs font part de leur attachement à cet outil de travail, ce lieu de mémoire et cet espace de création collective que représentent les studios de Joinville. La presse publie alors des témoignages d'acteurs qui évoquent avec nostalgie « leur Joinville » et semblent réaliser à l'heure où le lieu est menacé de disparition qu'ils appartiennent, eux aussi, à la communauté des travailleurs du film³¹.



Bibliographie

BARNIER Martin, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Céfal, 2002.

JUAN Myriam, « *Aurons-nous un jour des stars ? Une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940)* », Thèse de doctorat sous la direction de Pascal Ory, soutenue à l'université Paris-1 en décembre 2014.

PERRON Tangui (dir), *L'Écran rouge, syndicalisme et cinéma de Gabin à Belmondo*, Paris, éditions de l'Atelier, mai 2018.

RAUCH Marie-Ange, *De la cigale à la fourmi. Histoire du mouvement syndical des artistes interprètes français (1840-1960)*, Paris, éditions de l'Amandier, 2007.

VINCENDEAU Ginette, « Jean Gabin, icône du front populaire », dans Laurent CRETON et Michel MARIE (dir.), *Le Front populaire et le cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, « Théorème », 2017.

³¹ Voir notamment la campagne de presse de *L'Écran français* en novembre 1951.