

Le Film Parlant Français. F.P.F. et N.R.F. : l'Eldorado du cinéma

par
DANIEL DUROSAY

Parce qu'il touche à la fois l'industrie et la création, le mémoire dactylographié, retrouvé dans les archives de Marc Allégret¹, sur la constitution d'une société intitulée Le Film Parlant Français, tient autant de la publicité que du manifeste. Ce qui retient dans ce texte préfondateur, c'est qu'il ambitionne d'associer ouvertement, concrètement et même systématiquement, la littérature et le cinéma. Le document est daté avec précision du tout début de l'année 1930. Cette date, à elle seule, en justifie l'existence : moment d'une intense fermentation dans les milieux du cinéma, celui des opportunités et des grandes ambitions, car il coïncide avec la naissance attendue du parlant.

Cela faisait tout juste un an qu'il balbutiait, que les premières projections avaient révélé au public parisien le cinéma sonore : le 18 octobre 1928, au Caméo, Gaumont avait fait une première présentation selon le procédé maison Petersen Poulsen. Un mois plus tard, fin novembre, presque simultanément, le Madeleine avait affiché Ombres blanches, et le Paramount, Les Ailes ; enfin le 30 janvier 1929, le Chanteur de Jazz, attendu depuis longtemps, puisque la première à New York remontait au 27 octobre 1927, avait drainé les foules vers l'Aubert-Palace. Mais, à l'échelle de la France entière, l'année 1929, loin d'être celle d'un démarrage foudroyant est une année de flottement et d'attente, marquée par la guerre des brevets, car il y en a plusieurs : deux américains, R.C.A. et Western Electric qui finit par l'emporter ; un français, le Petersen Poulsen, naturalisé par Gaumont ; un allemand, le Tobis-Klang ; et quelques autres de moindre importance. Chacun des procédés concurrents cherche à gagner la guerre commerciale en imposant des contrats léonins — un combat qui devait se terminer, mais plus tard, par l'acceptation d'une compatibilité générale. Au début de 1930, l'investisseur est devant la dif-

1. 13 pp. dactylographiées non signées, archives de Mme Rosch-Allégret — à laquelle s'adressent nos vifs remerciements.

ficulté du choix. Marc Allégret, qui, en tant que « conseiller technique » de cette affaire, en est aussi l'aiguillon, opte en connaissance de cause pour le Western Electric, et prend, pour l'époque, l'option la plus prometteuse.

Cependant, face au dynamisme américain, la production française et le réseau d'exploitation restent depuis un an dans l'expectative : le procédé Gaumont ne paraît pas le meilleur, et quel que soit le procédé retenu, les investissements à consentir dans la nouvelle industrie, tant pour l'équipement de studios insonorisés que pour celui des salles de projection, paraissent extrêmement lourds. D'autant que très peu de films parlant français sont disponibles : 8 à la fin de 1929 — plus pessimiste encore, le mémoire ne parle que de trois, mais peut-être exagère-t-il pour les besoins de sa démonstration — et pour 1930, n'en sont annoncés que 5¹, en lieu et place des 50 nécessaires. Cette situation constitue un facteur aggravant, qui enclenche un cercle vicieux, car la disette de films n'incite guère les exploitants à hâter l'équipement des salles, dans la crainte où ils sont de ne pas amortir la dépense. Dans cette inertie, les plus clairvoyants dénoncent une occasion manquée. Il ne manque pas de voix en effet pour souligner publiquement les conséquences prévisibles d'une telle passivité livrant le pays à l'invasion américaine, témoin tel article publié par Charles Le Fraper, dans la revue corporative Le Courrier cinématographique du 1^{er} décembre 1928². Pendant ce temps perdu, on néglige un facteur favorable : la question du film national, qui avait défrayé les débats depuis quelques années, et conduit au contingentement des films étrangers, ne se pose plus exactement dans les mêmes termes qu'au temps du muet. Elle ne s'interprète plus comme l'obligation de défendre un territoire menacé, mais, ainsi que le souligne habilement le présent mémoire, comme une opportunité de conquérir de nouveaux marchés : la latinité tout entière, rétive à la langue anglaise. En France, il apparaît très vite que le public n'ira en masse que vers des films parlant français ; on assiste même à des réactions de rejet irrité, à des sifflements devant les sonores américains. Donc un marché national protégé par sa langue paraît devoir se reconstituer de lui-même et qui plus est, chercher son expansion à l'étranger. Le doublage, qui renversa ces espoirs, ne sera pratiqué qu'à partir de 1931.

C'est dans ce contexte incertain qu'intervient la tentative du Film Par-

1. Chiffres fournis par Roger Icart, *La Révolution du parlant vue par la presse française*, Institut Jean Vigo, 1988, p. 68.

2. Cité dans Roger Icart, *op. cit.*, pp. 66-7.

lant Français, dont l'histoire n'a été jusqu'ici qu'ébauchée, parce qu'elle passa inaperçue, ne présentant pour tout bilan qu'un cimetière de scénarios. Depuis le mois de décembre 1929, on en parlait, et déjà une réunion avait eu lieu lorsque Gide, par une lettre du 20 décembre, fait à Jules Romains la proposition de rejoindre la petite élite¹. Celui-ci, captivé précocement par le septième art, était bien le seul qui eût dépassé le stade des projets ; un de ses scénarios avait fait l'objet d'un film — L'Image — tourné par Jacques Feyder en 1926. Mais, depuis 1919, il n'avait connu que déboires avec son Donogoo-tanka, qui restait encore en panne de producteur, à tel point que, l'année suivante, l'auteur délaissé finit par transformer le scénario en comédie. Jules Romains pouvait donc passer pour un homme averti non seulement des tractations propres à l'entreprise cinématographique, mais aussi de ses embûches. Une lettre de Gide à R. Martin du Gard, du 22 décembre 1929², laisse entrevoir les raisons qui le poussèrent, avec J. Schlumberger, à solliciter le concours de J. Romains : « Je crois que le mieux est de maintenir le jour fixé [de la première réunion] de communiquer à Romains les feuilles que voici et le compte rendu de notre prochaine assemblée. Je vous ferai part de ses remarques, qui sont des plus sensées ; il nous met en garde contre certains dangers auxquels nous n'avions pas songé. » Les feuilles que voici (souligné par nous) : sans doute une première ébauche du mémorandum devait circuler dès cette fin d'année 1929, mais il y a fort à parier que les six points développés, dans le mémoire final, à propos de la Société de production, comme autant de protections au bénéfice des écrivains, furent ajoutés sur le conseil du nouveau venu, échaudé par l'infortuné Donogoo-tanka.

Un fait nouveau, qui dut frapper les esprits avertis, semble avoir catalysé cette initiative, où l'urgence est prônée : l'annonce encore imprécise mais menaçante de la reprise des Réservoirs de Joinville par la Paramount, et l'intention du repreneur d'y installer le système Western Electric. Tel qu'on peut le comprendre, le Film Parlant Français résultait de la conjonction d'intérêts personnels et d'un projet intellectuel ambitieux. Il paraît évident que le désir de favoriser la carrière cinématographique de Marc Allégret, à peine ébauchée à cette date (un long métrage, un

1. Lettre reproduite, avec commentaires, dans Claude Martin, *L'Individu et l'Unanime : Correspondance André Gide-Jules Romains (1908-1946)*. Préface de Jean d'Ormesson. Flammarion, « Cahiers Jules Romains », 1976, pp. 71-5.

2. Leur *Correspondance*, Gallimard, t. I, p. 384.

moyen et trois courts — rien de notable à l'exception de son Voyage au Congo, vieux déjà de quatre ans), en lui faisant prendre pied parmi les tout premiers dans le cinéma parlant, suffisait à décider ses proches, Gide, Schlumberger, Martin du Gard, de se lancer dans l'aventure, si même ils ne furent pas à l'origine du projet. Car c'était lui surtout, peut-on penser, qui rêvait impatientement « d'utiliser les studios, chaque fois qu'ils seraient libres, pour y faire les essais et les films de recherches nécessaires à l'amélioration d'une technique nouvelle et d'un art nouveau à ses débuts ». Notons, toutefois, qu'il arrive à Gide de reprendre à son compte pareille aspiration : « Nous l'avions constituée [la société] », rappelle-t-il à Martin du Gard, « en vue d'obtenir un studio où chacun de nous pût travailler à loisir, et risquer des expériences ¹. » On peut en effet s'interroger si, pour ces maîtres du mot, l'avènement du parlant ne signifiait pas que le cinéma désormais devait être pris au sérieux, qu'il proposait un nouvel espace langagier beaucoup plus affiné où l'artisan du verbe aurait un rôle à jouer. Allèrent-ils jusqu'à pressentir l'essor de ces vocations nouvelles de scénaristes, où un Prévert, par exemple, allait exceller ? Il faut reconnaître que jusque là, pour un Gide, par exemple, si l'on se réfère à Papoul ², le cinéma, comparé au sérieux de l'activité littéraire, passait surtout pour une récréation, de nature plutôt grossière voire grotesque ou caricaturale, un lieu de l'extravagance, et de l'imaginaire en folie. Mais il y a peu d'apparence que les motivations personnalisées que l'on a dites aient pesé de manière significative pour un Jules Romains, qui y joua un rôle moteur, et pour un Giraudoux, un Bourdet, un Maurois, voire un Morand, lesquels songeaient surtout à placer des scénarios. Pour que ceux-là entrent dans la combinaison, pour qu'elle devînt attractive, il a fallu que ses premiers promoteurs confèrent au projet une envergure l'élevant au-dessus des individus, et touchant à l'intérêt national : la présence de ces cautions quasiment officielles, — certaines, plus décoratives qu'efficaces, semble-t-il, tels Giraudoux et Morand — et surtout le député Aimery Blacque-Belair, dont il est clair qu'on espérait faire un levier vis-à-vis des pouvoirs, montre bien qu'à travers leurs personnes, des intérêts publics étaient visés. Et dans l'ordre intellectuel, on était en droit de penser qu'il ne s'agissait de rien moins pour le milieu de La NRF, dont deux des fondateurs participaient de la nouvelle entreprise, que d'une autre possible extension, si la tentative prenait corps, pour un groupe qui avait fait ses preuves et produit, outre sa revue, la

1. Gide à R. Martin du Gard, 25 juillet 1930, *Corr.*, t. I, p. 413.

2. Voir *infra*, les informations produites sur ce film dans la filmographie.

plus forte de ses citadelles, une maison d'édition, un théâtre, et, maintenant que l'opportunité s'en présentait, une société de cinéma, en prévoyant les choses dans leur très grande dimension : une ambition impériale ! À la même époque, La Revue du cinéma, fondée en décembre 1928 chez Corti, passe à son troisième numéro, en mai 1930, sous la coupe de Gallimard.

Était imaginé un système complet à trois étages, pour occuper le terrain à tous les stades : en amont, une société de production, cautionnée et contrôlée par un comité d'écrivains, qu'on peignait exigeant quant à la qualité des scénarios, regardant quant au choix des réalisateurs, inquiéteurs dans la préparation des tournages, enfin jaloux quant à l'attribution de son label ; au cœur du processus technique, la construction de plateaux ultramodernes, « les seuls construits rationnellement dans l'esprit de la technique nouvelle », dotés des dernières commodités (non seulement des loges avec douches et des bureaux à suffisance, mais une cantine, et même une centrale électrique) ; on désirait le studio le meilleur du moment, tout en incandescences, et le seul équipé du procédé le plus performant (dans l'état présent des studios français auquel se livre le mémoire, on ne relève encore, à la date indiquée, aucun équipement Western Electric) ; enfin en aval, une société d'exploitation, chargée de la commercialisation des films. Ainsi les huit romanciers, le cinéaste et le député pensaient-ils s'avancer vers leur Eldorado.

La pièce maîtresse, dont dépendait la prospérité du reste, était évidemment le studio à construire — une « réalisation de grande envergure » comme la dépeint de manière suggestive le rapport — à propos duquel on peut lire le devis le plus circonstancié, tant en ce qui concernait les frais d'investissements que de fonctionnement : au total, près de dix millions de francs, — une grosse affaire ! Tellement grosse qu'on pensait bien, dès le départ, qu'un coup de pouce des finances publiques serait indispensable. D'où le développement d'un argumentaire adéquat (la défense du prestige national, la « diffusion de notre langue, de notre esprit et de notre culture » ; l'éloge du patronage intellectuel, « semblable concours, unique dans les annales cinématographiques ») et des appels du pied distribués en plusieurs endroits du mémoire : à propos du terrain nécessaire — « il est vraisemblable que les pouvoirs publics intéressés par un mouvement de ce genre, donneraient des facilités à nos groupements : soit en rétrocedant des terrains appartenant au domaine public (terrains militaires ou zones désaffectées des environs de Paris), soit en permettant le jeu des prestations en nature, pour la construction et l'équipement des studios modernes » — ou encore à propos du Comité d'écrivains : « une telle garantie morale serait de nature à faciliter gran-

dement les bons rapports avec les pouvoirs publics. Ceux-ci ont, en effet, affirmé récemment leur désir et leur volonté d'appuyer et de subventionner des efforts qui, en ce moment plus que jamais, ont une haute portée nationale et internationale. »

Quelles négociations s'amorcèrent avec les commissions parlementaires et les cabinets ministériels, on ne sait pas au juste. Mais le fait est que des appuis furent trouvés dans la politique et dans la presse, puis-
qu'un personnage aussi en vue qu'Édouard Herriot y prêta la main, et, comme on le verra par la suite, Arthur Fontaine et Léon Bailby, le puissant directeur de L'Intransigeant, qui se trouvait aussi contrôler un hebdomadaire de cinéma : Pour Vous, de création récente. Cependant, on dut en rabattre assez vite sur l'exigence du studio, abandonnée dès le mois de mars, lorsque furent dévoilés les projets gigantesques de la Paramount pour Joinville. C'est ce qui explique, sans doute, que six semaines s'écoulèrent entre la première réunion plénière du 8 janvier¹ et la réunion constitutive du 1^{er} mars, à laquelle apparemment peu de monde assista, comme le laisse soupçonner une lettre de Gide à Marc Allégret du 27 février :

Je reçois ta feuille de convocation, et m'inquiète un peu. Non pas que je croie ma présence indispensable si j'étais assuré que tes amis fussent en nombre à ce meeting ; mais Maurois est à Roquebrune, Jules Romains a été vu à Monte-Carlo avant hier, Roger consentira-t-il à ne pas faire l'ours ? Morand n'est-il pas en Allemagne ou en Amérique ? Jean S[chlumberger] sera-t-il à Paris ?.. etc... Je voudrais tant pouvoir t'aider, assurer pour toi la réussite de cette affaire ! et je ne vais même être au courant de rien, car tu vas être trop affairé pour m'écrire. Je puis encore me décider d'ici le 1^{er}, mais il faudrait, pour quitter Roquebrune, que je me sente tout à coup beaucoup mieux, et les progrès, d'un jour à l'autre, sont vraiment insensibles. [...] / En tout cas, si je ne suis pas là le 1^{er}, présente mes regrets bien vifs à Herriot, Fontaine et Bailby — s'ils sont là — et à tous les membres du F.P.F présents².

Amputée de ses projets immobiliers, réduite à la promotion d'une société de production, légalement fondée en ce début de mars 1930, sur un capital initial de 10 000 F plus tard porté à 25 000, avec à sa tête un Comité de gestion et un Président, la négociation n'en fut pas moins poursuivie avec les milieux d'affaires. Mais cela prit du temps.

Plusieurs combinaisons furent essayées : trois successivement. La première, la plus sérieuse, fut l'œuvre de Jules Romains. Dès la mi-mars,

1. Écho de cette réunion dans le *Journal* de Gide, t. I, p. 964, 9 janvier 1930.

2. Inédite, archives privées.

elle s'engage au plus haut niveau avec la B. N. C.¹ et son représentant, M. Devies. Il s'agissait d'une des six grandes banques de dépôts français ; forte de quelque 800 guichets, la Banque Nationale de Crédit, ancêtre de la B.N.P., contrôlait notamment le holding Gaumont-Franco-Film-Aubert (G.F.F.A.), fondé en 1929, par regroupement de la société Gaumont et de plusieurs circuits de distribution, qui faisaient d'elle la plus puissante société cinématographique française à l'époque². Assez rapidement, un premier accord paraît avoir été conclu avec Devies, puisque trois scénarios sont demandés³, sans doute à titre d'essai. Des réunions se tinrent par la suite, mais en petit comité — Jules Romains, Gide, Bourdet — et elles étaient artistiques : on y faisait l'épreuve des scénarios ; ils étaient lus, commentés, amendés. À la mi-juin, on n'en comptait cependant que deux, écrits par Romains et Bourdet, et Gide pressait Martin du Gard de faire connaître le sien. Les choses avançaient, mais lentement.

Impatient d'aboutir, Allégret, que ses activités amenaient maintenant fort souvent à Berlin, et Gide derrière lui, s'engagèrent entre mai et juillet sur une autre voie, mais elle était périlleuse. Ils cherchèrent une alliance avec la société allemande que montait alors, avec Reinhardt, le fils du poète Hoffmannsthal — « une énorme entreprise cinématographique, » ainsi que la décrit Gide, « qui dispose déjà de capitaux considérables, et prétend écriémer la production de tous les pays d'Europe⁴. » Étrange recours devant pour une ambition francophone ! Logiquement, quelqu'un devait objecter : ce fut Bourdet. « Bourdet, craintif, soupçonneux, tatillon, se refusant à considérer ce que les propositions de la Société allemande (ou plus exactement : européenne) offraient d'exceptionnellement avantageux, n'a songé qu'à nous mettre en garde, à soulever tant de restrictions, de doutes, d'objections, que... la Société allemande s'est retournée vers je ne sais quelle autre organisation fran-

-
1. Gide à Martin du Gard, le 12 mars 1930 (*Corr.*, t. I, pp. 392-3) : « Sans doute demanderai-je à Jean [Schlumberger], amicalement, d'accompagner Marc et Jules Romains dans la visite qu'il va leur falloir faire à Devies ; visite très importante et d'où dépendra sans doute le succès de notre entreprise. » Dans sa note, Martin du Gard établit le lien avec la B.N.C.
 2. Voir Jean Mitry, *Histoire du Cinéma*, t. IV : 1930-1940, J.-P. Delarge, 1980, p. 86.
 3. Lettre de Gide à R. Martin du Gard, 15 juin 1930, *Corr.* t. I, p. 403.
 4. Voir la lettre de Gide à R. Martin du Gard du 25 juillet 1930 (*Corr.* t. I, pp. 410-3) qui relate abondamment cet épisode.

*çaise et finalement nous a lâchés*¹. » On revint du côté français ; Pierre Braunberger avec lequel Allégret déjà travaillait fut approché. Mais apparemment que le producteur préféra rester maître chez lui.

Jules Romains reprit l'initiative et démarcha de nouveau la B.N.C. Une lettre de lui, du 25 août, retrouvée elle aussi dans les papiers de Marc Allégret, permet de faire le point sur cette reprise de la première négociation :

St Avertin, le 25 août 1930²

Cher Ami,

Les pourparlers que j'ai menés avec la B.N.C. depuis la dernière réunion de notre Comité, et conformément au mandat qu'il m'avait donné, viennent d'aboutir à des résultats qui me paraissent décisifs.

Je voudrais réunir le Comité de gestion dimanche prochain à Paris pour lui soumettre l'état des négociations et lui demander l'autorisation de les terminer.

La B.N.C., après avoir hésité, ou réfléchi assez longtemps, semble en effet disposée à conclure très rapidement. Et je n'ai pas besoin de souligner la faute qu'il y aurait à ne pas saisir une opportunité qui peut soudain disparaître.

Si la réunion de dimanche prochain ne pouvait avoir lieu, je voudrais au moins me sentir approuvé par un mot de vous. Si donc il vous est impossible de venir à Paris, ayez la gentillesse de me télégraphier au plus tôt chez Blacque-Belair.

En deux mots, j'ai réussi à obtenir, *et au-delà*, tout ce que nous nous étions proposé d'obtenir. Je n'ai eu à faire de concession sur aucun point. Et si rien ne vient déranger les négociations actuelles, nous nous trouverons avoir d'ici peu, avec le plus puissant organisme français, un contrat préférentiel qui nous assurera *durablement*, auprès de lui une situation tout à fait privilégiée, sans abandonner de notre indépendance.

D'ailleurs, il ne s'agit pour le moment, que de m'autoriser à mettre sur pied, avec le représentant de M. Devies, le projet de contrat. Je ne manquerai pas de le soumettre au Comité de gestion avant d'engager la signature de la Société. Mais ma conviction, je le répète, est que nous avons obtenu le maximum, et que la pire maladresse serait de compromettre par des lenteurs ou des tergiversations le résultat acquis.

La réunion aura lieu en principe dimanche prochain à 3 heures chez notre Ami Blacque-Belair. Si vous ne pouvez y assister, *n'attendez pas dimanche pour télégraphier*. Car j'ai promis à la B.N.C. une réponse de principe « avant quatre jours », donc avant dimanche, et si la réunion n'a pas lieu, je donnerai la réponse

1. *Ibid.*, pp. 412-3.

2. Lettre dactyl. sans signature autographe, 2 ff., inédite, archives Marc Allégret. Nos remerciements vont à Mmes Rosch-Allégret et Lise Jules-Romains, pour avoir autorisé cette publication.

sans plus attendre.
 Votre ami,

Jules Romains
 Président du F.P.F.

Parce que les discussions avaient beaucoup duré — déjà près de huit mois — le négociateur se faisait pressant, mais cette fois, l'affaire paraissait en bonne voie. Empêché, par un voyage en Corse, d'assister à la réunion envisagée, Gide écrivit ses excuses à Jules-Romains, le 4 septembre : « J'aurais beaucoup désiré vous reparler de votre scénario, et de celui de Bourdet. Tant pis ; mais j'espère bien vous revoir en octobre. En attendant, recevez ma pleine approbation pour tout ce que vous aurez décidé¹. » Une autre lettre, adressée explicitement à Marc Allégret, et signée Blacque-Belair, montre que les tractations se sont poursuivies et affinées jusqu'à la mi-octobre, et de façon fort précise, puisque cette nouvelle lettre semble résumer les modalités du contrat préparé :

F.P.F.

Société d'étude et de réalisation pour le Film Parlant Français
 Société anonyme au capital de 25 000 Francs

—
 Siège Social
 21, Quai de Bourbon — Paris
 Tél. GOBELINS 77-11
 R.C. Seine 244-715-B

Le 13 octobre 1930²

Monsieur et cher Ami,

Notre Président du Conseil d'Administration, Monsieur Jules Romains, à la suite de la réunion du Comité de Gestion qui a eu lieu le 7 octobre, nous prie de vous transmettre la note suivante :

Depuis notre dernière réunion, les négociations ont été poursuivies cet été, à la suite desquelles une convention est sur le point de se conclure entre notre

-
1. In André Gide-Jules-Romains, *Correspondance. Huit lettres inédites présentées par Claude Martin*, Lyon : Centre d'Études Gidiennes — Saint-Étienne : Centre Jules-Romains, 1979, pp. 19-20. Par la lettre de Jules-Romains du 25 août que nous publions, on comprend maintenant que l'« approbation » de Gide (sur laquelle s'interrogeait Cl. Martin en 1979, *op. cit.*, p. 20) porte sur l'ensemble du processus de négociation — et non pas sur les scénarios.
 2. Lettre dactyl. signée, 2 ff., inédite, archives Marc Allégret.

Société et la Société Gaumont-Franco-Film-Aubert. Cette convention nous semble satisfaire aux désirs exprimés précédemment par les Membres de notre Société. Il nous paraît même que ce traité nous assurerait des avantages supérieurs à ceux que nous étions en droit d'espérer.

La G.F.F.A. témoignant du désir d'assurer avec la F.P.F. une collaboration aussi étroite que possible quant à l'élaboration et à la réalisation des films parlants :

1°) tiendrait la F.P.F. au courant de sa politique générale de production et des programmes qu'elle compte exécuter,

2°) admettrait aux réunions de son propre Comité Consultatif de Production un ou deux Membres de la F.P.F.,

3°) mettrait ses différents services à la disposition de la F.P.F. pour que cette dernière soit tenue au courant des progrès de la technique et des nouveaux procédés utilisables,

4°) prierait la F.P.F. d'accepter à son Comité de Gestion lorsqu'elle en aurait le besoin un de ses représentants ou un de ses techniciens,

5°) la Société F.P.F. serait tenue d'indiquer dans le mois le pourcentage de films qu'elle désire réaliser dans le programme de la G.F.F.A.,

6°) la G.F.F.A. s'interdirait pendant deux mois de traiter pour la réalisation des films choisis par la F.P.F.,

7°) la G.F.F.A. s'engagerait à acquérir à la F.P.F. un nombre de scénarii égal à 10 % de sa production, ce pourcentage ne pouvant être inférieur à 3,

8°) la G.F.F.A. s'engagerait à respecter les pourcentages de droit d'auteur et à accorder un pourcentage sur le chiffre d'affaires réalisé par les films produits par la F.P.F.

Mais étant donné les avantages ci-dessus énoncés dont l'importance ne saurait vous échapper, la G.F.F.A. désire que les Membres de la F.P.F. s'engagent à ne pas traiter pour la réalisation cinématographique de leurs scénarii (dans le cas où des propositions émanant d'autres Sociétés leur seraient faites) avant d'en avoir avisé le Comité de Gestion de la F.P.F. Celui-ci communiquerait aussitôt ces propositions à la G.F.F.A. qui garderait un droit de priorité pour les reprendre à son compte et traiter avec l'auteur sur les mêmes bases (conditions pécuniaires, conditions de réalisation et délais d'exécution).

Au bout de trois semaines, faute de réponse ou d'acceptation, l'auteur reprendrait sa liberté.

Permettez-nous d'ajouter qu'il ne nous paraît pas devoir regretter ces conditions restrictives mais légitimes, car elles présentent en elles-mêmes le grand avantage de resserrer nos liens réciproques et d'assurer enfin à notre firme sa pleine valeur et son crédit.

Nous n'attendons plus que votre adhésion que nous vous demandons de bien vouloir nous adresser le plus tôt possible pour conclure et commencer à travailler.

Nous vous prions d'agréer, Monsieur et cher Ami, l'assurance de nos meilleurs sentiments.

A. Blacque-Belair.

L'accord, on le voit, mettait en place les conditions d'une information réciproque. Mais partant de là, il était clair que le système fonctionnerait surtout à l'avantage de la G.F.F.A., qu'il aboutissait en fait à instaurer une surveillance des activités de la F.P.F., notamment par une clause finale draconienne, donnant la possibilité à la G.F.F.A de préempter un sujet négocié ailleurs par l'associé. Le négociateur a beau présenter la chose en prenant des gants, il y avait risque de captation. D'autant que dans tous ces articles, il n'est pas une seule fois question explicitement de réalisation, au sens technique du terme, sinon d'une manière enrobée pour indiquer que la reprise d'un sujet s'effectuerait « sur les mêmes bases (conditions pécuniaires, conditions de réalisation, etc...) ». C'était bien peu pour défendre les intérêts du cinéaste. De toute évidence, le noyau de la négociation portait sur les scénarios. Mais dans ces conditions, le sort réservé à la F.P.F., n'était-il pas de devenir une sorte de branche, au mieux une section expérimentale dans le giron de la G.F.F.A. ? Certes, il était encore question de production indépendante pour la F.P.F., mais était-ce autre chose qu'une clause de style, plutôt théorique, vu l'absence de moyens financiers pour passer à l'action ?

Un troisième document, contemporain de cette lettre, un fragment du manuscrit des Cahiers de la Petite Dame, demeuré inédit, — à replacer dans le tome II, p.112, le 15 octobre 1930¹ — propose, en raccourci, une première vue panoramique des faits, jusqu'à cette date :

La Société du Film Parlant Français, F.P.F., est une idée de Blaque-Belair et de Marc, avec l'appui de Gide, qui cherche à lui trouver une situation. Les premiers pourparlers datent de décembre 29. Plusieurs réunions eurent lieu au début de janvier 30. Le 13 janvier, un projet était mis sur papier [...] ². C'était vague... (Il était alors question de fonder trois sociétés : 1° - un studio, 2° - une société de production, 3° - une société d'exploitation). Le but pour les huit écrivains était surtout de placer leur production sans avoir à faire de concessions aux grandes firmes commerciales, et aussi d'avoir à leur disposition un studio où risquer des expériences et apprendre le métier.

Dans le courant de l'hiver, Jules Romains avec Bourdet, Gide,

-
1. *Cahiers André Gide 5*, Gallimard, 1974. Nous remercions ici particulièrement Mme Catherine Gide pour avoir donné son autorisation (« tous droits réservés »), et M. Claude Martin pour avoir eu l'amabilité de mettre sa transcription à notre disposition. Le manuscrit est conservé à la BN.
 2. Suit la citation du premier § du mémoire qu'on va lire.

Allégret et Blacque-Belair se sont démenés pour trouver des commanditaires financiers et des appuis moraux, ces derniers sont : E. Herriot, A. Fontaine, Bailby de *L'Intransigeant*, etc...

En mars, on a constitué la Société du F.P.F. au capital de 10 000 francs. Président, Jules Romains (très actif), Blacque-Belair, administrateur délégué. Existence *légitime* de la Société.

On renonce à l'idée de créer une société financière et à construire un studio. On cherche à affilier cette société d'élite à une forme commerciale déjà constituée et solide.

En juin, Gide et Allégret, après un voyage en Allemagne, avaient trouvé pour adopter la société du F.P.F., Hofmannsthal (fils du poète autrichien) qui est en train de réaliser avec Reinhardt, avec de gros capitaux, une entreprise cinématographique allemande et *européenne*. L'attitude trop méfiante de Bourdet fait échouer la combinaison.

Depuis juin, J. Romains, Blacque-Belair et Allégret essayent diverses autres combinaisons et notamment de mettre le F.P.F. sous l'égide de la firme Braunberger où Marc travaille. En attendant, Bourdet, Romains, Giraudoux, Maurois et M. de Gard ont écrit chacun un scénario.

Gide songe à un film très parlant, où le personnage principal serait silencieux et exécuterait une suite d'actes (genre fait divers) dans un monde sonore et parlant ; mais les paroles enregistrées n'auraient aucun rapport avec le sujet et isoleraient le personnage dans son action muette.

Tout récemment la F.P.F. vient de signer (ou plutôt est sur le point de signer) un traité avec la « Gaumont-Franco-Film-Aubert » qui ratifie une sorte de collaboration ; la G.F.F.A. mettant ses services à la disposition de la F.P.F., s'engageant à acquérir à la F.P.F. un certain pourcentage de sa production et en revanche gardant un droit de priorité sur cette production etc...

C'est là que les choses en sont.

Allèrent-elles beaucoup plus loin que cet accord de principe ? il est permis d'en douter. Car à ce moment-là intervint un coup de théâtre de dernière minute, qui faillit renverser le château de cartes, et, certainement, compromit l'aboutissement espéré. Ce troisième arrangement était l'œuvre de Bourdet ; par là, sans doute cherchait-il à compenser son refus opposé à Hofmannsthal en présentant une solution de rechange. Mis au courant, et impressionné, Gide en écrit à Martin du Gard et Schlumberger, le 24 octobre 1930, dans des termes communs :

Vous aurez reçu la circulaire signée Jules Romains, à la rédaction de laquelle j'avais contribué, et dont je vous avais récemment parlé, vous engageant à y donner, ainsi que moi, une adhésion totale. Mais il y a du nouveau depuis : Bourdet, entre temps, engageait de son côté d'importantes négociations avec des représentants du gouvernement, à la suite desquelles des propositions concurrentes vont nous être faites officiellement, propositions dont l'importance balance

celles de la Sté Gaumont-Aubert etc., et présenteraient l'avantage de nous donner une position officielle. Il importe que nous examinions soigneusement les avantages et les inconvénients de l'une et l'autre de ces propositions, avant de nous décider. Une réunion doit avoir lieu mardi prochain, assez importante pour que je n'hésite pas à vous demander instamment de venir à Paris pour vous y joindre ¹.

Et cependant, pour séduisantes qu'elle fussent de prime abord, ces nouvelles propositions ne furent pourtant pas retenues lors de la réunion du mardi 28 octobre : « J'ai su par la suite », note la Petite Dame, « qu'elles ne prévalurent pas sur les projets antérieurs ². » Faut-il alors comprendre qu'on revint vers la B.N.C. ? Mais à ce moment, peut-être il était trop tard. En effet, pendant ces dix mois de tergiversations, l'évolution des équipements s'accélérait de notable manière. Deux mois après ce mémoire urgent de janvier 1930, Robert T. Kane, représentant de la Paramount, débarquait sur la place avec une armée d'ingénieurs, d'électriciens, d'opérateurs, et dévoilait son programme : faire de Joinville le Hollywood européen. Craignant de perdre ses marchés extérieurs, par la faute du fossé des langues, le cinéma américain s'appêtait à produire en Europe des films tournés à la chaîne dans des décors inchangés, mais avec des troupes nationales différentes. Après seulement quelques semaines, fin avril, les tournages commençaient ; après un an, six studios avaient été équipés, qui avaient produit cent grands films en quatorze langues différentes, et cinquante courts métrages. Mais l'année suivante, le système s'effondrait, parce que l'invention du doublage restaurait la suprématie d'Hollywood. Côté français, les hommes du métier étaient sortis de leur réserve : la société Pathé-Nathan, constituée en mars 1929 par le rachat des Cinéromans, ne restait pas inactive ; et surtout, un jeune producteur entreprenant, Pierre Braunberger, s'associait le 1^{er} juin 1930 avec l'exploitant de salles Roger Richebé, pour construire un studio à Billancourt, équipé lui aussi de Western Electric. Ainsi en six mois, l'objet rare était devenue monnaie courante. Pour les banques, il n'y avait plus tant à se presser. Plus le temps passait, plus les chances d'une affaire profitable s'amincissaient. N'est-ce pas ce que laisse entendre entre ses lignes la lettre de Jules Romains du 25 août ? Et tout laisse à penser que Marc Allégret ne fut pas le dernier à comprendre que le ba-

1. André Gide-Jean Schlumberger, *Correspondance 1901-1950*, édition présentée et annotée par Pascal Mercier et Peter Fawcett, à paraître chez Gallimard en 1993.

2. Passage non retenu des *Cahiers de la Petite Dame*, cahier VII (BN), déjeuner du 27 octobre.

teau prenait l'eau.

On croit comprendre le déroulement fatal de l'affaire — échappée des mains du créateur. Au départ, à la fin de 1929, Marc Allégret, impatient de débiter dans le cinéma parlant cherche à organiser, autour de lui, une structure nouvelle lui permettant de mettre en pratique le nouvel art, d'y faire ses preuves à l'aise, en se donnant la possibilité d'expérimenter. Pour concrétiser son rêve, sur le plan des affaires, il fait alliance avec un politique, rompu aux négociations publiques, le député Blacque-Belair ; et, sur le plan artistique, il compte réunir autour de lui, en profitant de la diligence de Gide et de ses relations dans le milieu littéraire, un vivier d'écrivains en état de fournir les scénarios indispensables à une entreprise de prestige. Mais dès les premières semaines, la mise en œuvre se heurte à la question financière, traînée comme un boulet. Rapidement, il faut renoncer à la construction du studio sur mesure, puis, pour la même raison, au deuxième article du programme initial : il n'est plus question de créer une société de production indépendante, mais au mieux de bâtir un cartel d'auteurs, unis pour négocier leurs scénarios auprès des producteurs, et cherchant à se faire adopter par un organisme aux reins solides. Sur ces nouvelles bases, il est clair que les intérêts de Marc Allégret sont marginalisés par rapport à ceux des huit écrivains, qui sont maintenant en position de force, parce que, eux, peuvent faire valoir un nom, une réputation acquise, tandis que le cinéaste débutant n'offre pour caution que des promesses à transformer en réalisations, mais l'instrument fait défaut. Le jeune homme n'est plus, comme il le rêvait, la cheville ouvrière ou le pivot du dispositif ; la chose ne s'ordonne plus autour de lui ; il ne fait plus le poids. De manière symptomatique, le pilotage de la négociation passe entre les mains d'un troisième homme — Jules Romains — que Marc ne connaît que de loin, avec lequel il n'a pas d'affinités particulières. Au mieux, si l'entreprise aboutit, on pourra l'intégrer, à condition que le débutant ait l'agrément de l'écrivain, puis du producteur. Que d'obstacles ! Assez vite, Marc Allégret comprend qu'il lui faut chercher son salut ailleurs, parce que les objectifs du F.P.F. divergent des siens propres. Et lorsque les propositions de Pierre Braunberger se précisent, lorsque celui-ci construit son studio à Billancourt, le jeune homme s'y précipite et se place sous contrat, pour tourner à tour de bras, pendant les deux ans d'euphorie que connut la maison : cinq films en 1930, sept en 1931, — sur ces chiffres, plusieurs courts métrages, il est vrai ; et souvent aussi, il travaille à Berlin, et ne suit plus que de loin ce qui se déroule à Paris dans le petit canton des écrivains.

Eux leur train de sénateurs, et la négociation semble aboutir en octobre 1930. Reste encore à confirmer si le projet d'accord exposé par

Blacque-Belair n'a pas capoté dans la phase ultime. Et s'il a pris corps, comment expliquer qu'il n'ait produit aucun effet, hormis quatre scénarios en souffrance : celui de Jules-Romains, celui de Bourdet, et deux de Martin du Gard : Frère et sœur, et Paysans ? Plusieurs raisons se présentent. Le F.P.F. s'était entouré de tant de précautions pour garantir l'indépendance de messieurs les auteurs que toute négociation à venir, d'avance s'annonçait épineuse, voire dissuasive pour les milieux d'affaires. Ensuite, la négociation avait beaucoup traîné ; il est à craindre qu'elle n'ait débouché au moment précis où la conjoncture du marché allait se retourner. En effet, le boom temporaire du film parlant français, dès 1931 allait être menacé par le doublage ; la Paramount allait désertier Paris et regagner Hollywood ; le cinéma français auquel on assignait en 1930 des ambitions européennes devait se trouver, au milieu de 1931, de nouveau réduit à la surface de son marché national. Qui plus est, le banquier — la B.N.C. — qui contrôlait la G.F.F.A. commence à éprouver, dès 1931, les difficultés qui vont conduire à son dépôt de bilan en 1932. Un mois après la lettre de Blacque-Belair, en novembre 1930, la Banque Adam de Boulogne-sur-Mer est la première victime d'une crise bancaire qui va faire tache d'huile en quelques mois, qui se précise avec la chute, le 19 février 1931, d'une autre banque locale : la Banque d'Alsace et de Lorraine. À son tour, victime de l'effondrement du cours des métaux précieux, du krach des diamantaires, et de son soutien imprudent au Comptoir Lyon-Alemand, qui s'était fait une spécialité de ces tractations, la B.N.C doit faire appel à l'État le 26 septembre 1931 ; elle sera liquidée le 26 février 1932¹. À ce moment, la France se trouve elle aussi confrontée à la crise économique révélée à New York trois ans plus tôt. La G.F.F.A bat de l'aile et réduit sa production, jusqu'à sa propre faillite en 1938. Donc, lorsque l'accord F.P.F.-G.F.F.A. se conclut, s'il se conclut, il est trop tard : le moment de se lancer dans les aventures est passé. Ainsi par une victoire à la Pyrrhus périt, sans finir, n'ayant jamais sérieusement commencé, ce qui pour les hommes de La NRF fut sans doute le plus beau, le plus mirobolant sinon le plus ruineux, de leurs châteaux en Espagne.

1. Précisions sur cette crise bancaire dans A. Dauphin-Meunier, *La Banque, 1919-1935*, N.R.F., 1936, notamment pp. 224-6.

13 janvier 1930.

Huit écrivains français, M. Édouard Bourdet, André Gide, Jean Giraudoux, Roger Martin du Gard, André Maurois, Paul Morand, Jules Romains, Jean Schlumberger, émus par la crise où semble actuellement sombrer le cinéma français, et persuadés qu'il est encore temps d'y chercher remède, se sont spontanément groupés pour étudier avec M. A. Blaque-Belair, député de la Seine, et M. Marc Allégret, metteur en scène, la situation du cinéma en France, au début de 1930.

EXAMEN DE LA SITUATION

1°- Chacun sait que l'invention américaine du film sonore ou parlant, et sa prodigieuse fortune sur le marché mondial, ont bouleversé toute l'industrie cinématographique.

Le film muet est nettement délaissé. Le film sonore au contraire est accueilli avec une vive curiosité, mais il n'est qu'un acheminement vers ce film parlant dont il n'est pas exagéré de dire qu'il est attendu par tous avec une impatience passionnée.

2°- De la production américaine, seuls les films simplement sonores, sont susceptibles d'être bien accueillis en France par le grand public. De récents essais ont nettement montré que le public est unanime à repousser ce film parlant lorsqu'il est en langue étrangère.

3°- Où en est le film français parlant ? Nous sommes obligés de constater une sorte de carence des sociétés françaises, qui n'ont guère jusqu'à présent pu s'organiser pour s'adapter aux exigences nouvelles. Au début de 1930, seuls trois films parlants français sont entièrement terminés et prêts à être présentés au public. Or sur les 150 films qui seraient au minimum nécessaires à l'exploitation, il faudrait au moins une cinquantaine de films français.

Ajoutons que ces trois films ont été tournés à l'étranger ; *Les Trois Masques* et *La Route est Belle* ont été réalisés aux studios de la B.I.P. et Tweekenham à Londres, et *La Nuit est à nous* aux studios Tobis en Allemagne.

4°- Studios.

Depuis quelques mois les studios existants ont commencé à adapter leur matériel et à équiper leurs studios pour la production de films sonores et parlants. Mais aucune réalisation de grande envergure, comparable

à celles qui ont été faites en Allemagne, en Angleterre, sans parler de l'Amérique, n'a été entreprise. Voici la situation actuelle :

Studio Gaumont : deux plateaux insonorisés équipés avec les appareils Gaumont Petersen-Poulsen.

Studio Menchen (Épinay) : deux petits plateaux insonorisés ; un appareil Tobis-Klang film.

Haïk : un plateau ; 3 appareils Ciné-Vox-Haïk (inutilisables).

Joinville (ex-Cinéromans) : 5 plateaux ; appareils R.C.A. et Klang film.

Francoeur : prochainement 2 plateaux R.C.A.

Billancourt : un plateau ; appareil L.N.A. Nalpas (procédé très médiocre).

Éclair (Epinay) : rien.

Franco-Film (Nice) : rien.

Les autres studios de moindre importance (Roudès — Apollo-Cigognes) ne sont pas utilisés.

Réservoirs (Joinville) : Ce studio vient d'être loué par M. Kane, ancien directeur de la Paramount en Amérique. Celui-ci a fondé une Société américaine, avec un gros capital, et compte équiper le studio des Réservoirs avec un Western Electric, et y tourner principalement des adaptations de films américains, et des films de court métrage « *short subjects* ».

5°- En dehors de ces considérations d'ordre technique, et sans vouloir dénigrer certains efforts récents, il faut bien reconnaître que, si la qualité artistique de nos films muets n'était déjà que trop souvent inférieure à la production étrangère, les premiers essais de films parlants ne sont pas faits pour nous rassurer.

Constataions d'autant plus regrettables que le film parlant français, s'il était de qualité suffisante, serait appelé à une très vaste diffusion.

Dans tous les pays de culture latine, où prédomine encore l'influence française (Amérique du Sud, Europe Centrale, Europe Méridionale), le film français parlant doit, même à qualité égale, par la seule raison qu'il sera en langue française, lutter victorieusement avec le film de langue anglaise, c'est dire assez que la situation de l'industrie cinématographique française pourrait devenir extrêmement prospère.

Nous estimons donc comme un devoir pour la France de donner à la production nationale le rang auquel elle doit prétendre, et d'aider ainsi à la diffusion de notre langue, de notre esprit et de notre culture.

Il est urgent d'agir. Ce n'est pas une question d'années, mais de mois, peut-être de semaines. Si non, il est certain que ce sont des maisons étrangères qui s'installeront en France pour produire des films « fran-

çais » pour le marché français.

Nous extrayons d'un article de Léon Bailby, les lignes suivantes : « *L'Angleterre, un jour, s'est aperçue que, sous le couvert du film écrit ou parlé, les États-Unis installaient chez elle des façons d'agir et de penser américaines qui déjà réagissaient sur la mentalité de toute sa jeunesse. Elle a compris le danger. Elle a décidé de résister. Et c'est de ce moment que date un redressement et un véritable progrès du film britannique.*

[...] Sommes-nous, en France, ruinés ou stupides ?

[...] C'est un autre débat que celui du contingentement. Ce dernier ne visait qu'à protéger nos producteurs. Ici, au contraire, il s'agit de défendre, contre une véritable invasion, la mentalité, la pensée française. »

Considérant cet état de choses, MM. Édouard Bourdet, André Gide, Jean Giraudoux, Roger Martin du Gard, André Maurois Paul Morand, Jules Romains, Jean Schlumberger, le député A. Blacque-Belair et Marc Allégret, ont constitué un Comité d'études ayant pour but de réaliser une organisation nouvelle.

Le problème pourrait trouver sa réalisation dans la constitution de trois sociétés avec interpénétrations, dont nous soumettons le schéma, et pour lesquelles nous vous demandons votre concours.

I. SOCIÉTÉ IMMOBILIÈRE DU STUDIO.

Achat d'un terrain. Construction d'un studio, son équipement électrique, achat des appareils d'enregistrement de sons.

Cette société effectue des locations à toutes les sociétés de productions cinématographiques.

Mais elle a, de plus, des liens spéciaux avec la nouvelle société de production ci-après mentionnée.

II. SOCIÉTÉ FERMIÈRE DE PRODUCTION

Dirigée par le Comité d'écrivains, elle se charge de la réalisation des scénarios choisis par elle, et loue le nouveau studio un tiers de l'année environ.

III. SOCIÉTÉ D'EXPLOITATION.

Édition, vente, location.

*

I. SOCIÉTÉ IMMOBILIÈRE DES STUDIOS.

La Société Immobilière, qui ferait appel aux capitaux les plus importants, se trouverait, par son caractère même de société immobilière, les garantir en grande partie.

D'ailleurs, il est vraisemblable que les pouvoirs publics intéressés par un mouvement de ce genre, donneraient des facilités à nos groupements : soit en rétrocédant des terrains appartenant au domaine public, (terrains militaires ou zones désaffectées des environs de Paris), soit en permettant le jeu des prestations en nature, pour la construction et l'équipement des studios modernes. Une société de ce genre serait exonérée d'impôts fonciers pendant quinze ans.

Cette société présenterait une base solide pour la création successive de deux autres sociétés avec interpénétration.

Les studios seraient bâtis aux environs de Paris. Ils seraient équipés d'une façon moderne par des techniciens au courant des perfectionnements les plus récents et pourvus des appareils d'enregistrement de sons reconnus les meilleurs à ce moment.

Ces studios seraient loués aux sociétés de productions cinématographiques dans des conditions avantageuses pour les deux parties. La société retirerait de ces locations d'importants bénéfices. La location des studios serait d'autant plus facile que ces studios seraient les seuls construits rationnellement dans l'esprit de la technique nouvelle, et présenteraient les meilleures conditions de travail quant à la rapidité et la qualité technique de la production.

La Société Immobilière des Studios aurait avec la Société Fermière de Production, dont nous allons parler, un accord spécial prévoyant :

1° un droit de priorité en faveur de la Société Fermière pour la location du studio.

2° une collaboration financière éventuelle des studios aux productions de la Société Fermière, sous forme « d'apports » par exemple.

3° la faculté pour la Société Fermière d'utiliser les studios, chaque fois qu'ils seraient libres, pour y faire les essais et les films de recherches nécessaires à l'amélioration d'une technique nouvelle et d'un art nouveau à ses débuts.

II. SOCIÉTÉ FERMIÈRE DE PRODUCTION

Cette société fonctionnerait sous la direction artistique et le contrôle du Comité d'écrivains dont les noms suivent : 1. Édouard Bourdet, André Gide, Jean Giraudoux, Roger Martin du Gard, André Maurois, Paul Morand, Jules Romains, Jean Schlumberger (assistés de M. Marc Allégret, comme conseiller technique).

1° Ceux-ci, désireux de contribuer par leur effort à l'amélioration de la production cinématographique, assureraient à la Société, dans des conditions à déterminer, la priorité de leur production.

2° Le Comité accorde son concours à la condition d'être laissé entiè-

rement libre en ce qui concerne le choix et la réalisation des productions artistiques qui porteront son nom.

3° Les films exécutés par d'autres sociétés locataires des studios ne pourront pas être édités sous le nom et la raison sociale de la Société Fermière de Production.

4° Le Comité examinera et choisira les scénarios ou thèmes proposés à la Société de Production. Il pourra demander, à des écrivains ne faisant pas partie du Comité, des scénarios en vue de les faire réaliser par la Société.

5° Le Comité choisira les metteurs en scène, et se réserve un droit de contrôle sur le choix des artistes.

6° Il collaborera d'une façon effective à la réalisation de œuvres choisies, tant par ses conseils dans les travaux préparatoires : découpage des scénarios, rédactions des parties parlées et des textes, diction des acteurs, etc., que par un contrôle du travail au cours de la production.

Il convient de signaler toute la portée artistique et publicitaire, d'un Comité de cette valeur (tant pour la France que pour l'Étranger), et les espérances qu'on est en droit de fonder sur un semblable concours, unique dans les annales cinématographiques.

Par ailleurs, une telle garantie morale serait de nature à faciliter grandement les bons rapports avec les pouvoirs publics. Ceux-ci ont, en effet, affirmé récemment leur désir et leur volonté d'appuyer et de subventionner des efforts qui, en ce moment plus que jamais, ont une haute portée nationale et internationale.

III. SOCIÉTÉ D'EXPLOITATION.

La création de cette société est à envisager. Il est possible de la concevoir comme un département de la Société Fermière ou de lui laisser une existence propre, par la location directe aux salles qui lui seraient nécessaires.

Sa raison d'être, en tout état de cause, serait l'exploration rationnelle des films produits par la Société Fermière.

*

SOCIÉTÉ IMMOBILIÈRE DES STUDIOS

A. Terrain et construction

Le terrain nécessaire à la construction d'un studio de deux plateaux, avec un coefficient de prévoyance pour les agrandissements, est de 6 000 m².

1°- un bâtiment de 3 500 m² contenant deux plateaux insonores, séparés : l'un de 40 x 20, l'autre de 20 x 12

a) 1 salle de projections muette et sonore

b) 1 laboratoire

c) 4 bureaux pour la direction du studio :

directeur

s/directeur

comptable

dactylos et tél.

d) 4 bureaux pour la production

e) dix loges avec eau courante

f) 2 grandes loges pour la figuration, avec lavabos eau courante

g) 1 salle de bains : douches chaudes et froides

h) Water Closets

i) 1 lingerie.

2°- emplacement de la centrale électrique, et centrale électrique.

3°- magasin de décors et menuiserie

4°- maisonnette du concierge

5°- cantine (ne sera nécessaire que si le studio n'est pas dans une agglomération).

B. Appareillages et accessoires

3 appareils d'enregistrement de sons : 2 fixes et un mobile.

Il faudra choisir, au moment de la décision, l'appareil qui sera le meilleur. Il semble en ce moment que ce soit le système Western Electric qui offre le plus de facilité de travail et de garantie dans la qualité du son.

Appareils d'éclairages : les studios nouveaux s'équipent presque exclusivement avec des portants et des projecteurs à lampes à incandescences qui présentent le triple avantage de ne pas faire de bruit, de donner une lumière qui convient mieux aux émulsions panchromatiques, et de nécessiter moins d'électricité.

Appareils de prises de vues : les studios ne les fournissaient jamais au temps du film muet. On a reconnu en Amérique qu'il valait mieux que les studios louent avec les appareils d'enregistrement de sons des appareils de prises de vues parfaitement réglés aux besoins du studio et avec lesquels le synchronisme est plus aisément obtenu.

DEVIS POUR LA SOCIÉTÉ IMMOBILIÈRE DES STUDIOS

Terrain et bâtiments :

Un studio comprenant deux plateaux, l'un de 40 x 20, l'autre de 20 x 12, y compris le blindage (insonore) avec toutes les dépendances et une petite centrale électrique.

(D'après les prix des derniers studios construits et les prix du blindage sonore du studio le mieux équipé de Paris) : 3 500 000

Terrain : 6.000 m² (bien placés) 2 500 000

Ce chiffre est un maximum. Il est bien probable, (et à plus forte raison si l'on obtient l'aide du gouvernement) que ce chiffre sera bien au-dessus de la réalité.

[Total] 6 000 000

APPAREILLAGES & ACCESSOIRES

Mobilier et installations intérieures : 150.000

3 appareils d'enregistrement de sons, et un appareil de projections asonores (prix du Western Electric, le plus cher des appareils) : 2 500 000

appareillage et fournitures électriques

(y compris un camion électrogène) 500 000

2 appareils de prises de vues et tous accessoires : 250 000

tireuse et équipement du laboratoire : 70.000

petit atelier de réparations et menuiserie : 25 000

Camionnette : 30 000

Imprévu : 75 000

[Total] 3 600 000

SOCIÉTÉ DES STUDIOS

Devis approximatif du budget mensuel

Personnel fixe

8 000 : Directeur général

8 000 : Directeur technique et commercial

3 000 : Secrétaire

1 500 : Comptable-Caissier

1 200 : Sténo-dactylographe

800 : phoniste

600 : garçon de course

1 200 :	Chauffeur camionneur
1 000 :	Concierge
1 600 :	deux femmes de ménage à 800
2 000 :	Chef électricien
2 000 :	Chef machiniste
7 200 :	six électriciens à 1 200
2 000 :	développeur chargé du laboratoire
1 500 :	tireur - monteuse
10 000 :	ingénieur de son en chef
4 000 :	ingénieur de son en second
2 000 :	assistant principal de son
1 200 :	un aide assistant
24 000 :	frais courants, assurances, impôts
<hr/>	
90 000	

NAISSANCE D'ANIMA

L'Association Nationale pour l'Image Marc Allégret, dite A.N.I.M.A., a été créée en février 1991 (J.O. du 6 mars 1993) à l'initiative de Danièle ROSCH, fille de Marc Allégret, qui en est la Présidente. ANIMA a pour but de « promouvoir et de produire toutes les formes d'expression par l'image et tout autre moyen associé de créations dans l'esprit de l'œuvre de Marc Allégret ». En 1993, elle co-organise des manifestations de présentation de l'œuvre de Marc Allégret, à l'occasion du vingtième anniversaire de sa mort. D'autres activités sont en cours.

ANIMA a son siège à : *La Fervance, 13840 ROGNES*. Les cotisations annuelles sont de : 150 F (Membre actif), 300 F (Membre sympathisant) et 500 F (Membre bienfaiteur). Pour toute information complémentaire, écrire à l'Association.