



HAL
open science

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

Anaëlle Chevalier

► **To cite this version:**

Anaëlle Chevalier. Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930). Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02184531

HAL Id: dumas-02184531

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02184531>

Submitted on 16 Jul 2019

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Rennes 2 – Haute Bretagne

UFR Arts, Lettres, Communication

GAUMONT, UN EMPIRE FACE AU PARLANT (1928-1930)



Anaëlle Chevalier

Master Recherche en Études cinématographiques

Sous la direction de Priska Morrissey

2019

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

REMERCIEMENTS

Je remercie en premier lieu ma directrice de mémoire, Priska Morrissey, pour son implication, son exigence, la transmission de son savoir et de son appétit pour la recherche.

Merci au partenariat international de recherche sur les techniques et technologies du cinéma Technès, grâce auquel j'ai pu devenir auxiliaire de recherche et accomplir la mission qui m'a été confiée.

Je tiens ensuite à remercier le Musée Gaumont, en particulier la conservatrice Corine Faugeron, de m'avoir donné accès à ses fonds d'archives et surtout aux fiches du personnel de la Société Gaumont.

Je remercie également Jacques Champreux pour son accueil, d'avoir partagé ses souvenirs au sujet de son père, Maurice Champreux, et permis d'accéder à ses archives personnelles.

Un grand merci au corps enseignant de la filière cinématographique de l'Université de Rennes 2, pour la qualité de son enseignement et le partage de sa passion pour le cinéma.

Je tiens à remercier Morgan Lefevre et Camille Rebours pour m'avoir donné accès à leurs études universitaires.

Mes camarades de master et leur bienveillance ont également beaucoup compté pour mener à bien cette recherche.

Enfin, je souhaite terminer par un remerciement à destination de mes proches pour leur soutien et leur patience tout au long de mon parcours universitaire.

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

Introduction.....	9
À propos de Léon Gaumont et la SEG.....	9
Le point de départ de cette recherche : les fiches du personnel Gaumont.....	11
Les années 1928-1930 : le passage au parlant sur le sol français.....	13
. PARTIE I. GAUMONT, UN EMPIRE INDUSTRIEL DE LA FIN DES ANNÉES 1920.....	24
Introduction Partie I.....	25
CHAPITRE 1. LA SEG AU-DELÀ DES MURS. L'ESSOUFFLEMENT PROGRESSIF DE LA PRODUCTION ET DE L'EXPLOITATION À LA FIN DES ANNÉES 1920.....	27
A/ Des studios de grande renommée...à louer.....	27
A.1/ Les studios de la Villette, en plein cœur de Paris.....	28
A.2/ Les studios niçois à l'abandon.....	32
B/ Un parc de salles étoffé... géré par la MGM.....	34
B.1/ Un lancement prometteur dans l'exploitation des salles.....	34
B.2/ Une gestion laissée à la MGM malgré un personnel nombreux.....	36
CHAPITRE 2. VISITE DE LA FAMEUSE CITÉ ELGÉ.....	39
A/ Des laboratoires actifs.....	41
A.1/ Les laboratoires optiques.....	41
A.2/ Les laboratoires acoustiques.....	42
A/ Des usines au service de la fabrication des appareils.....	47
A.1/ Les ateliers de fabrication.....	47
A.2/ Les ateliers filmiques.....	53
A.3/ L'équipement des usines nécessaires à son bon fonctionnement.....	58
<i>Conclusion et bilan à la fin des années 1920.....</i>	<i>63</i>

. PARTIE II. FIN 1928 ET DURANT L'ANNÉE 1929, GAUMONT SE POSITIONNE DANS LA COURSE À L'ÉQUIPEMENT SONORE.....65

Introduction Partie ii.....66

CHAPITRE 3. LA LONGUE TRADITION DE LA RECHERCHE POUR UN CINÉMATOGRAPHE SONORE CHEZ GAUMONT : ATOUT OU INCONVÉNIENT ?....68

A/ Des Phonoscènes au procédé Gaumont-Petersen-Poulsen (GPP).....68

A.1/ Chronophone et Phonoscènes : les prémices du cinéma sonore Gaumont (1900-1910).....69

A.2/ 1926 : l'aboutissement à un appareil d'enregistrement sonore, le Cinéphone ou Gaumont-Petersen-Poulsen.....71

B/ La poursuite des travaux de recherche avec la T.S.F. et sur le « film parlant rationnel ».....73

B.1/ La Télégraphie sans fil : une solution apportée au cinéma parlant.....74

B.2/ Le film rationnel ou une tentative de rattraper les innovations en terme de son optique : enregistrement photographique du son.....77

CHAPITRE 4. 1928-1929, LES PROPOSITIONS ET STRATÉGIES DE LA SEG POUR ÉQUIPER LES STUDIOS ET LE DANGER DE L'ÉQUIPEMENT DES SALLES.....81

A/ De la sonorisation à la production sonore (1928-1929) : les débuts timides de la SEG.....81

A.1/ Prémices d'une entente avec Aubert : la sonorisation de l'Eau du Nil, un coup de maître ?.....82

A.2/ La sortie du Chanteur de Jazz et la prise de conscience généralisée du sonore et ses conséquences sur la production en 1929, quelles difficultés pour la SEG ?.....84

A.3/ La production sonore innovante mais discrète de Maurice Champreux.....87

B/ L'équipement des studios par la SEG : une entrée dans la course réussie ?.....94

B.1/ L'apparent bon aménagement des studios de la Villette pour le sonore à l'été 1929.....95

B.2/ L'auditorium de sonorisation : un équipement modèle ?.....97

B.3/ La Société Française des Film parlants : une force pour la production sonore ?.....99

C/ L'équipement sonore : un enjeu de taille dès 1929.....102

C.1/ Les procédés américains et allemands (Western, RCA et Tobis) déjà installés en France : la SEG peut-elle rattraper ses concurrents ?..... 102

C.2/ Un procédé français concurrent : Radio-cinéma, bientôt allié ?..... 104

. PARTIE III. DE L'IDÉAL SONORE À L'ÉMERGENCE DE LA GAUMONT-FRANCO-FILM-AUBERT (GFFA) : UNE COURSE PERDUE D'AVANCE ?..... 107

INTRODUCTION..... 108

CHAPITRE 5. LES DÉFIS RELEVÉS PAR GAUMONT FIN 1929 ET 1930 : L'INTERCHANGEABILITÉ ET LE CONCEPT DE L'IDÉAL SONORE TYPE STANDARD 30 & POURSUIVRE L'ACCOMPAGNEMENT DES TOURNAGES SONORES..... 109

A./ Les optimistes débuts de l'Idéal Sonore (présenté en décembre 1929) 109

A.1/ La fabrication de l'appareil interchangeable (durant l'année 1929)..... 110

A.2/ De la sortie des usines (décembre 1929) à la présentation (janvier 1930) : l'Idéal Sonore est soutenu par la presse corporative..... 113

B/ 1930 : la SEG continue d'avancer ses pions sur la production sonore et ses enjeux (tournage en extérieur, équipement des studios...)..... 117

B.1/ Financement pour les dernières installations sonores dans les studios..... 118

B.2/ La production GFFA en 1930 : une réussite ?..... 119

B.3/ Innover et proposer la possibilité de tourner en extérieurs : les camions de sonorisation..... 120

B.3.1./ Un exemple de tournage en extérieur : *Au pays des basques* de Maurice Champreux (avril 1930)..... 121

B.3.2/ Les tournages en extérieur testés par d'autres metteurs en scène : un succès pour les ingénieurs du son Gaumont ?..... 123

CHAPITRE 6. LES APPORTS DE LA FUSION AVEC AUBERT-FRANCO-FILM (JUN 1930) : ATOUTS ET INCONVÉNIENTS POUR LA SEG..... 127

A/ Apport d'une main-d'œuvre et d'usines de mécanique de précision... 128

A.1/ L'absorption des usines Continsouza..... 129

A.1.1/ Les ateliers de mécanique de précision situés rue des Pyrénées..... 129

A.1.2/ Une nouvelle main-d'œuvre dans le quartier de Belleville..... 130

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

A.2/ Une fusion des compétences : la Compagnie Radio-Cinéma (CRC).....	131
A.2.1/ L'appareil CRC amélioré avec des pièces Gaumont.....	132
A.2.2/ La présentation de l'appareil Radio-cinéma.....	134
B/ L'apport du circuit de salles de Franco-Film-Aubert : un marché pour l'Idéal Sonore ?.....	135
B.1/ Le réseau de salles Aubert-Franco-Film : la conquête du territoire français....	135
B.2/ Son équipement pour le sonore : un bilan en demi-teinte pour la SEG ?.....	137
C/ La dure réalité de l'aménagement des salles en 1930.....	138
C.1/ Des salles GFFA essentiellement équipées avec Radio-Cinéma.....	139
C.2/ L'installation de l'Idéal Sonore dans les salles : une grande désillusion ?.....	141
C.3/ L'Idéal Sonore est abandonné au profit du centre d'études et de recherches....	145
CONCLUSION.....	149
SOURCES.....	153
SOURCES IMPRIMÉES.....	154
BIBLIOGRAPHIE.....	157
ANNEXES (EXEMPLES DE FICHES DU PERSONNEL CITÉES DANS LE MÉMOIRE)	163

INTRODUCTION

À la fois fabricante de matériel, productrice et distributrice de films, la Société des Établissements Gaumont (SEG) représente l'une des firmes cinématographiques les plus importantes de l'histoire du cinéma en France de par sa longévité et l'importance acquise au sein de cette industrie. Nous allons nous intéresser à cette entreprise à la fin des années 1920, période charnière, marquant la transition entre le cinéma muet et le cinéma parlant. Le positionnement de la SEG reste unique en France par sa volonté de prendre en charge l'appareillage sonore des studios et des salles. C'est l'une des rares firmes à proposer une alternative face au matériel américain et allemand. En France, Gaumont est l'un des très rares fabricants d'appareils proposant une solution industrielle à la synchronisation du son en cette période, depuis la création du Cinéphone en 1926, plus connu sous le nom Gaumont-Petersen-Poulsen jusqu'au procédé Idéal Sonore pour l'équipement des salles, qui est proposé à la vente dès la fin des années 1920. Ces produits s'inscrivent dans une longue histoire des procédés techniques sonores mise en place au sein de l'entreprise mais, clairement – nous le verrons – ne suffiront pas à l'imposer face à la rude concurrence étrangère. Nous proposons dans ce mémoire de revenir sur la chronologie fine de cette fin de décennie pour essayer de comprendre les enjeux, les stratégies et les difficultés rencontrées par la SEG. Nous verrons quels étaient les atouts de cet empire industriel, *a priori* armé pour faire face à ce bouleversement technique, quelles furent les stratégies de Léon Gaumont face à la brutale et rapide arrivée du parlant sur le sol français et comment ces stratégies (choix techniques, fusions et acquisitions, etc.) et atouts (historicité des recherches, ateliers et usines importants, etc.) eurent parfois, peut-être, des conséquences plus malheureuses qu'on aurait pu l'imaginer sur son positionnement industriel.

À PROPOS DE LÉON GAUMONT ET LA SEG

Léon Gaumont acquiert les ateliers des Buttes-Chaumont, situés dans le XIX^e arrondissement de Paris, à l'occasion de son mariage avec Camille Maillard en 1888. Sa famille possédait des terrains et des bâtiments situés rue des Alouettes et c'est là qu'il établit

ses premiers ateliers de fabrication. Au milieu des années 1890, les premiers ateliers de la société confectionnaient des appareils optiques et photographiques. Léon Gaumont devient dès lors le patron du Comptoir général de photographie. Suite à l'arrivée du cinématographe, la dénomination « Société Léon Gaumont et Cie » apparaît le 23 juin 1895 et change pour devenir la Société des Établissements Gaumont (SEG) en 1906.

La firme à la Marguerite de Léon Gaumont existe donc « depuis que le cinéma existe », comme le souligne le titre de l'ouvrage de François Garçon¹, et s'investit dès les premiers mois de l'histoire du cinématographe dans les différents domaines de création des films. La SEG possède une véritable petite ville à Paris, plus précisément aux Buttes-Chaumont. Léon Gaumont fait agrandir ses établissements entre les rues Carducci, des Alouettes et de la Villette, pour constituer progressivement ce qu'on appelle la Cité Elgé. On y trouve plusieurs studios et d'immenses usines aux multiples ateliers. La firme possède également, dans les années 1920, un réseau influent de onze salles de cinéma ainsi qu'une cinquantaine d'agences de distribution dans la capitale et en province. La Société Gaumont intervient à tous les niveaux de l'industrie cinématographique : assemblage des projecteurs, laboratoires pour le développement et de tirage des pellicules, ateliers mécaniques et de conception, décors, menuiserie, plateaux de tournage, tirage du matériel publicitaire, etc. Léon Gaumont, comme nous allons le démontrer par la suite, se soucie de toutes les étapes de la fabrication des films, même si les stratégies de l'établissement ont favorisé certaines branches au profit d'autres.

Au sortir de la Première Guerre mondiale, l'industrie française dans son ensemble est épuisée, et c'est le cas également pour les entreprises industrielles cinématographiques. Pour faire face à cette crise, les grandes firmes recentrent leurs activités sur celles qui sont purement industrielles (comme la fabrication des pellicules ou le développement des films) et la distribution-exploitation des films, sans plus assurer la production. La SEG illustre parfaitement ce phénomène, concentrant ses efforts sur les travaux en usines et laboratoires. Maîtriser les procédés techniques liés au parlant ou à la couleur, est clairement perçu comme une nécessité tout au long des années 1920. La firme à la Marguerite est la seule à pousser ses recherches aussi loin dans ces deux domaines et à obtenir des résultats, en particulier pour les appareils de projection. Les années 1920 sont ainsi propices au développement des procédés de colorisation, les recherches s'orientant vers les procédés lenticulaires².

1 François Garçon, *Gaumont, depuis que le cinéma existe*, Paris, Gallimard, coll. « Découverte », 2015.

2 Victor Pranchère, *Le cinéma en couleur chez la Société des Établissements Gaumont 1909-1921*, Master 1 en histoire du cinéma dirigé par Dimitri Vezyroglou, Université Paris 1, p. 59.

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

Concernant la production de films, la première moitié des années 1920 est très productive, en partie grâce à la création de la série Pax en 1919, dirigée par Léon Poirier³. Elle affiche une ambition plus « artistique » en vue de reconquérir une partie des spectateurs et permet à de jeunes réalisateurs de faire leurs premiers films, l'idée est de promouvoir des films à la réalisation soignée⁴. Cette série doit répondre à la crise du sujet qui touche le cinéma français des années 1920, mais ne possède pas de programme défini. Entre 1919 et 1924, la série des Pax a permis le tournage de 29 films. La production cinématographique de la firme des années 1920 disparaît progressivement après la mort de Louis Feuillade, en 1925. Enfin, côté exploitation, Gaumont effectue de lourds investissements dans un patrimoine immobilier sur tout le territoire français, entre 1918 et 1924, afin de posséder un réseau de salles influent.

Au-delà du cas Gaumont, cette décennie est souvent présentée comme l'« âge d'or du muet » avec une abondante production de films et un spectateur influent permettant un équilibre économique en France en 1928. L'arrivée du parlant est un bouleversement total pour cette industrie. Le passage au sonore est défini comme le passage du cinéma dit « muet » (mais qui est en réalité accompagné de musique et de bruitages en salle et dont les films comptent des cartons avec dialogues) à un procédé cinématographique où la reproduction synchronisée des sons et des paroles accompagne les images. La SEG centralise alors ses activités en favorisant la construction du matériel à la fin des années 1920. La firme à la Marguerite produit également une série de films d'essais sonores. Il s'agit essentiellement des réalisations de Maurice Champreux, gendre de Louis Feuillade, tournées à partir du mois d'octobre 1928. L'objectif de Gaumont est alors de réussir la conception de son appareil Idéal Sonore. Cette fin de décennie est aussi marquée par l'abandon provisoire de la gestion du réseau de salles, remis à la Loew-Metro-Goldwyn.

LE POINT DE DÉPART DE CETTE RECHERCHE : LES FICHES DU PERSONNEL GAUMONT

3 Ghislaine Bellemin, *La série des Pax (1919-1924)*, mémoire de maîtrise de cinéma dirigé par Michèle Lagny, Université Sorbonne Paris 3, 1995.

4 Camille Rebours, *Léon Gaumont, un pionnier méconnu du cinéma (1864-1929)*, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe dirigé par Élisabeth Parinet et Pascal Ory, École Nationale des Chartres, 2013, p. 291.

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

Le point de départ de cette recherche est la découverte et le dépouillement d'un fonds d'archives inédit couvrant les années 1920 et 1930 rassemblant une grande (sinon la majeure) partie des fiches du personnel Gaumont. Son dépouillement et son traitement ont été permis par la mission Technès qui m'a été confiée en 2016 afin de créer une base de données accessible à tous les chercheurs. Ces fiches étaient conservées par le service du personnel Gaumont mais un dégât des eaux a contraint le musée à récupérer toutes les archives. Ce service, en quittant le Gaumont-Palace en 1972, a emporté toutes ces fiches pour s'installer au nouveau siège social, 30 avenue Charles-de-Gaulle à Neuilly-Sur-Seine. Le service du personnel a alors proposé, au début des années 2000, à la conservatrice Corine Faugeron de conserver cet ensemble pour lequel il n'avait plus d'obligation de conservation. Chaque fiche propose des informations rares sur les travailleurs de cette société pendant ces deux décennies : le genre, la date et le lieu de naissance, l'adresse, l'assurance sociale, les enfants à charge, mais surtout le service, l'emploi, l'équipe, le salaire (à l'heure, à la semaine ou au mois), les primes, les changements de service, les causes de départ et les arrêts de travail. La manne d'informations et de fiches auxquelles j'ai pu avoir accès grâce au Musée Gaumont – en tout, 18.500 photos ont été prises – a nécessité une année entière afin de terminer la construction de ce fichier de base de données centré sur l'année 1929.

Cette source permet d'éclairer la question du parlant sous l'angle des « petites mains » qui forment l'empire Gaumont, en particulier les ouvriers qui composent les usines des Buttes-Chaumont, mais aussi les employés des studios comme les électriciens et les employés des salles et en particulier les musiciens. Néanmoins, l'articulation de ces fiches du personnel avec notre sujet n'a pas été facile. Ces documents constituent donc le point de départ de mon travail de recherche mais c'est seulement en croisant ces fiches avec d'autres sources qu'un sujet et une problématique se sont imposés. Ces fiches permettent notamment d'éclairer cette notion d'empire. Avant la Première Guerre mondiale, la SEG est l'une des plus grandes firmes cinématographiques du monde, à tous les niveaux de la chaîne de production. Pendant la guerre, la SEG n'est pas complètement inactive puisqu'elle concède ses usines à la fabrication d'appareils en soutien à l'armée avec un atelier d'ajustage dit marine. Dans l'entre-deux-guerres, la firme reste l'une des plus puissantes en France et conserve son influence dans le monde. Mais le passage au parlant sera décisif : va-t-elle conserver son statut d'empire ? Gaumont s'organise à l'échelle du territoire national et à Paris, s'étend sur un domaine de plus de 25.000 m² et comprend plus de 2.300 salariés. Nous pouvons analyser cette industrie d'un

point de vue socioprofessionnel, en particulier du côté des métiers des usines des Buttes-Chaumont. Une des questions qui s'est imposée à nous dès le départ de cette recherche est celle-ci : peut-on voir les effets du passage au parlant dans ce fond des fiches du personnel ? Nous éprouverons cette question tout au long de ce mémoire, bien que déjà nous pouvons affirmer que certains indices témoignent des fusions et d'activités renforcées dans les ateliers de fabrication du matériel. La principale difficulté rencontrée fut d'arriver à croiser l'information individuelle, même mise en série, avec la problématique qui s'imposait à cette époque et qui ressort clairement dans la presse spécialisée comme dans les autres fonds d'archives liés aux activités de la SEG. Nous avons pris le temps néanmoins de détailler et d'exploiter ce fonds, notamment en première partie, pour bien faire comprendre au lecteur l'ampleur, tant matérielle (bâtiments, machines, etc.) qu'humaine de cet empire. La description détaillée de cet empire, que permet notamment ce fonds permet, nous semble-t-il, de bien saisir à la fois la force de frappe éventuelle de la SEG mais aussi sa potentielle difficulté à s'adapter rapidement à un tournant technique et industriel qui rebat les cartes à une vitesse prodigieuse.

LES ANNÉES 1928-1930 : LE PASSAGE AU PARLANT SUR LE SOL FRANÇAIS

Il est également intéressant de confronter ces données avec le contexte particulier du passage au parlant. On décèle des traces de changement, comme des périodes de recrutement dans les ateliers des usines durant l'année 1929 et qui correspondent à la réalisation de l'Idéal Sonore Gaumont ainsi qu'à sa mise en production en série. De plus, à de nombreuses reprises, les fiches évoquent la Société Française des Films parlants (SFF) et Radio-Cinéma, en particulier pour les années 1930 et 1931, après la mise en route de l'appareil de synchronisation Idéal Sonore et la fusion avec Aubert-Franco-Film. Notons d'emblée que cette source reste limitée car de nombreuses fiches restent incomplètes et notre base concerne seulement les personnes présentes durant l'année 1929. Il était matériellement inconcevable de faire une base de données systématique et exhaustive. Cependant, nous avons pris connaissance des autres années puisque l'ensemble des fiches ont été photographiées. Nous avons choisi l'année 1929, année de la diffusion en France du premier film dont le son de la voix des acteurs est enregistré directement sur la pellicule : *Le Chanteur de Jazz (The Jazz*

Singer, Alan Crosland et Hollingshead, 1927) – véritable succès public depuis sa sortie aux États-Unis le 6 octobre 1927. Ce film sonore américain est distribué en France dès le mois de janvier 1929 par la société des Établissements Louis Aubert. *Le Chanteur de Jazz* évincera le premier film parlant français sorti en octobre 1928, *L'Eau du Nil* de Marcel Vandal, sonorisé après tournage avec le procédé Gaumont-Petersen-Poulsen. Cette année 1929 est vraiment une année de prise de conscience pour les industriels français de l'importance du passage au parlant. D'ailleurs, 1929 est aussi l'année de conception et de fabrication du procédé Idéal Sonore dans les usines de la SEG dont le début de la commercialisation débute dès le mois de décembre⁵.

Aux États-Unis, la Western Electric, filiale de l'American Telephone et Telegraph (compagnie de télécommunications) qui, en collaboration avec la Warner Bros, a mis au point le Vitaphone dès 1925. Ce procédé utilise la synchronisation entre le disque et le projecteur. Une autre société américaine, la General Electric, qui s'est développée dans le domaine de la radiophonie, a créé la Radio Corporation of America (R.C.A.) et imagine un procédé d'enregistrement sur pellicule et à densité fixe, le Photophone, commercialisé en 1929. Le matériel allemand, très apprécié, est celui de la Tobis-Klangfilm et utilise un procédé d'enregistrement qui domine le marché européen avant l'arrivée de l'Idéal Sonore. Dès le mois de mars 1929, la presse française rend compte des interrogations partagées quant à l'avenir du parlant : on a déjà conscience que les procédés optiques supplanteront ceux qui utilisent le disque, mais que, pour ce faire, son utilisation et sa fabrication doivent être moins coûteuses⁶.

Les recherches de la SEG dans le domaine de la sonorisation s'accroissent alors. Rappelons qu'elles s'inscrivent dans une longue tradition puisque remontant à 1902 et connaissent un certain succès dans le milieu cinématographique. Malgré l'intérêt des industriels pour les phonoscènes et les différents appareils Chronophone, ces derniers ne sont pas commercialisés à grande échelle dans les années 1910 et le matériel ne s'exporte pas, laissant libre cours à l'installation des procédés américains (Vitaphone, Photophone) et allemands (Tobis) à la fin des années 1920. Cet appareil prend très rapidement une place centrale dans la production sonore hollywoodienne et dès 1929, toute l'industrie

5 Le brevet d'invention nommé « Dispositif de synchronisation d'un cinématographe et d'un phonographe » a été demandé par la SEG le 14 mai 1929 et délivré le 7 juillet 1930.

6 G-Michel Coissac reprenant la conférence de Léon Gaumont du 17 février 1929 dans *Cinéopse*, n°115, 1^{er} mars 1929, p. 271.

cinématographique américaine est parlante. Confrontée au succès du Vitaphone, la SEG décide de concevoir et fabriquer un matériel français reposant sur un procédé similaire.

Dans ce mémoire, nous avons choisi de centrer notre étude sur les années 1928, 1929 et 1930. Entre le passage au parlant et la fusion avec Aubert-Franco-Film (société de distribution, exploitation et production), ces deux années sont très riches, les stratégies de la SEG sont remises en question. La période étudiée peut paraître restreinte mais relève en réalité d'une chronologie fine et s'inscrit dans la filiation du travail exemplaire relevant d'une micro-histoire de Dimitri Vezyroglou dans *Essence d'une nation : cinéma, société et idée nationale en France à la fin des années vingt*⁷. À notre tour, nous choisissons de concentrer ce travail sur la période 1928-1930, sur une seule société mais qui implique d'embrasser plusieurs grandes étapes de fabrication d'appareils, d'équipement des salles et des studios et de diffusion du film, tout en ayant un regard sur le processus et la mise en mouvement de stratégies. Plusieurs facteurs nous ont conduit à démarrer cette étude en 1928 durant nos recherches : cette année correspond à la première utilisation du procédé de synchronisation Gaumont-Petersen-Poulsen pour le film *L'Eau du Nil* de Marcel Vandal, sorti en octobre 1928, mais également à la mise en place d'un consortium regroupant des firmes allemandes, danoises et françaises qui se positionnent sur la question de l'interchangeabilité.

Cette période a déjà fait l'objet de travaux de recherche comme ceux de Martin Barnier sur le parlant, évolution technique du cinéma, d'un point de vue économique et esthétique⁸, Dimitri Vezyroglou (déjà cité) ou encore Jacques Choukroun⁹ qui a étudié le contexte socio-économique de la France des années 1920 et 1930. Choukroun a examiné la place du cinéma parlant au sein de l'industrie économique française et la façon dont le parlant va lui redonner de l'envergure dans une période de crise mondiale difficile à surmonter. Nous pouvons également citer l'article de Jacques Champreux (fils de Maurice Champreux) dans lequel les rapports entre la société Gaumont-Franco-Film-Aubert et le cinéma muet (donc parlant) sont expliqués¹⁰. Quant au travail de Morgan Lefeuvre consacré à l'histoire des

7 Dimitri Vezyroglou, *Essence d'une nation : cinéma, société et idée nationale en France à la fin des années vingt*, thèse de doctorat en histoire, Pascal Ory (dir.), Université Paris 1, 2001.

8 Martin Barnier, *Les Voix de la liberté : la généralisation du cinéma parlant*, thèse de doctorat en cinéma, Jean-Louis Leutrat (dir.), Université Paris 3, 1996. Devenu ouvrage *En Route vers le parlant : histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Éditions du Céfal, 2002.

9 Jacques Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : une histoire économique 1928-1939*, Paris, AFRHC, 2007.

10 Jacques Champreux, « La Gaumont-Franco-Film-Aubert et le cinéma muet », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n°5-6, 1989, pp. 26-38.

studios français du parlant à la Seconde Guerre mondiale¹¹, il est essentiel pour comprendre la structuration du monde des studios, notamment du point de vue des travailleurs en cette fin de décennie. Ses recherches ont permis de connaître les studios en activité durant cette période, comment se déroule la production de films en 1929 et 1930 au sein de l'industrie cinématographique française et surtout, les difficultés survenues avec l'arrivée du parlant. En effet, nous ne pouvons pas donner une date précise à l'arrivée du parlant, car elle diffère selon les pays, les procédés de reproduction, les lieux d'investigation (studios, salles, usines). Le cinéma sonore est-il né lorsque le premier appareil a été construit, le premier tournage enregistré ou le premier film diffusé en salle ? Ce mémoire vise ainsi à combler certaines zones d'ombre et compléter les études existantes sur ce tournant complexe en France. Le travail universitaire d'Evan Penfornis¹², dédié à la professionnalisation du monteur en France entre 1927 et 1933, est également notable en ce qui concerne les métiers de l'industrie cinématographique dans la période qui nous intéresse. En effet, cette étude démontre le processus de professionnalisation du monteur en France entre 1927 et 1933. Nous effectuerons un travail en partie similaire avec les différents corps de métier présents dans la firme Gaumont entre 1929 et 1930.

À la différence de l'étude poussée de Camille Rebours consacrée à la carrière de Léon Gaumont¹³, ce mémoire ne se dédie pas à la figure du fondateur et de sa société, la SEG. L'étude de Camille Rebours est divisée en trois parties chronologiques, toutes très complètes sur l'histoire de cet entrepreneur devenu un des plus grands industriels du monde cinématographique. Notre étude souhaite notamment compléter ce travail grâce à une nouvelle source : les fiches du personnel. Nous essaierons de lier les informations au sein même du personnel et la création de l'appareil de projection Idéal Sonore type Standard 30. Celui-ci sera détaillé de la conception à la sortie des usines des Buttes-Chaumont et sa mise en place dans les salles de cinéma. Citons encore le mémoire de Victor Pranchère¹⁴ dont le sujet est précisément la Société des Établissements Gaumont et ses stratégies en matière d'innovation technique mais cette fois touchant une branche particulière de la firme : le cinéma en couleur entre 1909 et 1921.

11 Morgan Lefeuvre, *De l'avènement du parlant à la Sec onde Guerre mondiale : histoire générale des studios de cinéma en France (1929-1939)*, thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, Michel Marie (dir.), Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2013.

12 Evan Penfornis, *Du féminin pluriel au masculin singulier ou la professionnalisation du monteur en France (1927-1933)*, master d'études cinématographiques dirigé par Priska Morrissey, Université Rennes 2, 2015.

13 Camille Rebours, *Léon Gaumont, un pionnier méconnu du cinéma (1864-1929)*, op. cit..

14 Victor Pranchère, *Le Cinéma en couleur chez la Société des Établissements Gaumont (1909-1921)*, op. cit.

Comme dans tout travail d'historien, le croisement des sources et l'exploitation de documents inédits sont au cœur de cette recherche. Le dépouillement systématique de la presse spécialisée et corporative entre 1928 et 1931 – *La Cinématographie française*, *Le Courrier cinématographique*, *Cinémagazine*, *Cinémas*, *Cinéopse* et *l'annuaire Le Tout Cinéma* – fut nécessaire. La presse permet de reconstituer une histoire précise des événements qui nous concernent, tels que la fabrication et la sortie de nouveaux appareils, l'activité des studios et des salles, ainsi que les étapes de la fusion avec la société Aubert-Franco-Film. Elle permet aussi de rendre compte de la situation et de la position des contemporains sur les métiers et les pratiques cinématographiques.

Le Musée Gaumont m'a permis d'avoir accès à des documents d'époque sur la fusion avec l'Aubert-Franco-Film, dont le catalogue des films produits par cette société entre 1929 et 1930. À la Cinémathèque française, les nombreuses archives provenant du Fonds Louis Gaumont qui ont été étudiées concernent tous les niveaux de l'industrie cinématographique, de la trésorerie des ateliers aux brevets d'invention des appareils. Dans ce fonds, on trouve une très riche iconographie montrant les ateliers et le personnel des usines en 1927, quelques rapports des conseils d'administration et des programmes de l'année 1929. Enfin, nous nous sommes servi des nombreux brevets en rapport avec les procédés sonores, disponibles pour la plupart sur la base des brevets de l'Institut Nationale de la Propriété Intellectuelle (INPI)¹⁵. Nous avons succinctement utilisé les archives départementales numérisées de Paris pour rechercher des informations généalogiques complémentaires à certaines fiches du personnel. Fondé sur ces lectures et le traitement croisé de ces documents, ce mémoire interroge les stratégies, forces et faiblesses d'un empire industriel français au moment critique du passage au parlant.

1928-1930 : GAUMONT FACE AU PARLANT

Nous proposons de diviser cette étude en trois parties. La première partie de ce mémoire tend à établir un état des lieux à la fin des années 1920 de la Société des Établissements Gaumont, ce colosse aux pieds d'argile, en présentant l'abandon ou mise en

15 Adresse électronique : <https://bases-brevets.inpi.fr/fr/accueil.html> [dernière consultation : 12 avril 2019].

dormance de la production et du réseau de salles, au profit de la recherche, de la construction du matériel pour le cinéma sonore et parlant.

À la fin des années 1920, la SEG possède un patrimoine immobilier important composé de studios, de salles et d'agences. Ce premier chapitre tend à faire une mise au point de l'équipement des studios parisiens et niçois de la firme et de son personnel avant 1929. Nous pouvons percevoir un abandon progressif de la production durant cette décennie dans les fiches du personnel moins complètes que celles du personnel des usines. Nous chercherons à déterminer les métiers présents grâce aux fiches du personnel, mais aussi ceux qui n'y sont pas représentés, ce qui est peut-être révélateur de la baisse voire de l'arrêt de la production à la fin des années 1920. Ce travail est nécessaire pour concevoir les changements éprouvés en 1929 dans les domaines des studios, des salles et des agences.

D'autre part, la SEG se lance dans une politique de conquête de salles au cours des années 1910 et 1920, elle acquiert notamment le Gaumont-Palace en 1911, considéré alors comme la plus grande salle du monde. La société possède un réseau de onze salles, à Paris et dans quelques grandes villes de France, vitrine de la réussite de la SEG. Néanmoins, Léon Gaumont choisit de laisser la gestion de son circuit de salles à la firme américaine Metro-Goldwyn-Meyer afin de consacrer les travaux de sa société à la recherche et la fabrication du matériel.

Nous visiterons, dans un second chapitre la fameuse cité Elgé, aux Buttes-Chaumont, qui comporte de nombreux bâtiments consacrés à la recherche et à la fabrication du matériel. Nous étudierons d'abord les laboratoires de recherche de la SEG, en particulier les travaux concernant l'optique, des haut-parleurs et le début de l'acoustique. La conception des appareils optiques et acoustiques serait inenvisageable sans un travail de recherche, d'études et d'essais. Les fiches du personnel concernant les laboratoires sont, certes, moins nombreuses ou incomplètes mais nous tâcherons d'étudier des cas particuliers représentant l'état d'esprit de la SEG à la fin des années 1920.

Dans un second temps, nous tâcherons de mettre en valeur tous les services se trouvant dans les usines de la SEG qui possèdent un bon équipement et un personnel qualifié. Ces usines fabriquent tout, des petites pièces aux machines plus imposantes. Les fiches du personnel permettent de suivre des parcours typiques et caractéristiques de cette entreprise cinématographique. Une circulation entre les ateliers est fréquente au sein de la SEG. Des techniciens, des ouvriers et des ingénieurs cohabitent dans ces usines. Quels employés y

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

travaillent et comment organisent-ils la fabrication du matériel ? Nous donnerons des éléments de réponse à cette question essentielle pour mieux appréhender l'arrivée du parlant et la réaction de cette géante du cinéma. Avec la cité Elgé, Léon Gaumont a organisé tout un quartier, une petite ville dans la capitale, exemple d'une grande entreprise industrielle du début du XX^e siècle.

Les parties deux et trois suivent davantage un plan chronologique, après cette première partie qui expose les atouts et potentielles faiblesses de cet empire. La deuxième partie de ce mémoire commence en 1928, année de sortie du premier film sonore français, *L'Eau du Nil* de Marcel Vandal, par le procédé Gaumont. Le Cinéphone est un appareil issu de la collaboration de la SEG avec les ingénieurs danois Petersen et Poulsen. Un consortium de plusieurs sociétés françaises, allemandes et danoises est également créé en 1928 pour répondre à la question de l'interchangeabilité des appareils de reproduction du son. Cette deuxième partie vise à exposer les stratégies et positionnements de la SEG durant les années 1928 et 1929, moment où les appareils étrangers commencent à s'établir en France. Gaumont doit réagir, et vite.

L'intérêt de Léon Gaumont pour le domaine de la recherche débute dès les premiers pas de la SEG, en particulier pour le cinéma sonore. Ce troisième chapitre se consacre ainsi à l'aboutissement de ces travaux avec le procédé d'enregistrement sonore Gaumont-Petersen-Poulsen en 1926, résultat d'une longue tradition de recherche sur le sonore. Tradition qui donne expérience et maîtrise à Gaumont et ses ingénieurs dans le domaine du parlant. Dès 1929, la SEG met en place des stratégies pour faire face à l'arrivée du parlant. La société était déjà entrée en relation avec des compagnies d'électricité et de télégraphie sans fil pendant la Grande Guerre et perpétue ce rapprochement dans les années 1920 et notamment en 1929 afin de peaufiner un appareil de projection et de reproduction du son pour les salles. La recherche continue jusqu'à trouver un système de film optique, le « film rationnel », dès 1927 mais utilisé sur le terrain en 1930.

Nous étudierons, dans le quatrième chapitre, les prémices d'une collaboration entre la SEG et les Établissements Louis Aubert avec *L'Eau du Nil*. Considéré comme le premier film sonore français, sa synchronisation a été effectuée avec l'appareil Gaumont-Petersen-Poulsen (GPP) suite au tournage au début de l'année 1928 et la distribution par Aubert dès le mois d'octobre 1928. Ce film connaît un grand succès à sa sortie. Malheureusement, le succès ne

deux ans et trois mois plus tard, le film regardé comme le premier sonore et parlant, *The Jazz Singer*, est présenté en France au mois de janvier 1929, soit deux ans après sa triomphante sortie aux États-Unis. Découle de cette présentation une forte baisse de la production française qui dure tout au long de l'année 1929. Nous constatons effectivement un repli en cette fin de décennie chez Gaumont, comme ailleurs en France. Le muet persiste et la SEG choisit de louer ses studios à d'autres sociétés et réalisateurs extérieurs. La France est encore loin derrière les films sonores américains, déjà en route pour être diffusés en Europe. Néanmoins, la SEG confie à Maurice Champreux le soin de tourner des films parlants et sonores dans les studios de la Vilette. Il réalise de nombreux essais et courts métrages sonores en 1929 pour le compte de la SEG, qui reste cependant discrète au sujet de ces productions parlantes. Pourquoi Gaumont ne met-il pas plus en avant ce réalisateur ? Les résultats obtenus sont-ils à la hauteur ? Les studios sont-ils suffisamment équipés pour le tournage des films sonores ?

Nous donnerons des éléments de réponse dans le chapitre suivant. En effet, suite au choc du succès de la diffusion du *Chanteur de Jazz*, la SEG doit s'activer afin d'équiper et insonoriser ses studios. En 1929, les studios de la Vilette sont aménagés. Ils possèdent également un auditorium de sonorisation équipé avec le Gaumont-Petersen-Poulsen. Nous tâcherons de déterminer les forces et faiblesses de la SEG en 1929, en particulier du point de vue de la production et de l'exploitation. D'abord, nous détaillerons l'équipement des studios rue de la Vilette, aux Buttes-Chaumont, afin de comprendre son organisation en 1929. Sont-ils d'ores et déjà capables d'accueillir les tournages de films parlants ? Ces aménagements demandent un travail précis, long et coûteux. Des modifications ont été faites dans les studios de la Vilette et nous permettent de comprendre l'envergure de ce tournant. La firme choisit-elle d'embaucher un nouveau personnel ou de muter ses propres employés vers les studios afin de commencer une production en 1929 ? Un personnel est-il spécialement recruté pour le tournage des films parlants ?

La SEG doit également se positionner sur l'équipement des salles. Malheureusement, la concurrence est très présente dès 1929. Il s'agit principalement de firmes américaines (Western Electric et R.C.A.) et allemandes (Tobis). Ces sociétés étrangères sont déjà bien établies en France ; elles installent des salles dont les gérants sont aussi américains et allemands. Des directeurs de salles français choisissent aussi ces procédés étrangers pour équiper leurs salles et diffuser rapidement des films sonores. Mais, il existe aussi des procédés

français créés en même temps que celui de Gaumont, comme Radio-Cinéma, issue de la collaboration avec la Compagnie Générale de Télégraphie sans fil. N'est-il pas déjà trop tard pour la SEG ? Comment conquérir le marché industriel ? Quelles seront ses stratégies face à ce tournant et cette concurrence ?

La troisième partie de ce mémoire s'attelle donc à déterminer les nouvelles stratégies envisagées par la SEG à partir de la fin de l'année 1929 et l'année 1930. Il s'agit notamment de la fusion avec le groupe Aubert-Franco-Film. Les apports de la fusion (qui s'effectue entre janvier et juin 1930) semblent être nombreux. Ce faisant, la firme à la Marguerite tente de reconquérir les salles, d'élargir sa force et sa capacité à produire, mais cette méthode sera-t-elle suffisante pour affronter la concurrence ? Nous détaillerons les étapes de la fusion du nouveau groupe Gaumont-Franco-Film-Aubert, elle-même issue d'une première fusion de deux firmes (les Établissements Louis Aubert et la Franco-Film) en 1929. Pourquoi les grands industriels français se regroupent-ils ? C'est le cas de Gaumont, mais aussi de Pathé, lorsque Bernard Natan reprend la direction de Pathé-Consortium-Cinéma en août 1929, la firme prenant alors le nouveau nom de Pathé-Natan. Ces accords ont permis une consolidation dans le domaine de la production avec des studios imposants et équipés. Qu'en est-il de la SEG ? Quels sont les apports engendrés par la fusion avec Aubert-Franco-Film ?

Léon Gaumont est convaincu de l'importance du passage au parlant et se concentre donc sur la mise au point d'un nouveau procédé, l'Idéal Sonore¹⁶, permettant la reproduction et la synchronisation du son et l'interchangeabilité, qu'il mettra de nombreuses années à développer. La dernière année de cette décennie, les efforts de tous les employés Gaumont et la forte activité dans les usines des Buttes-Chaumont ont permis d'aboutir à la création de l'appareil Idéal Sonore. La mise en fabrication de ce dernier commence en 1929, dans les usines contiguës aux laboratoires de recherche. Nous verrons l'engouement de la presse corporative pour l'Idéal Sonore standard type 30 de conception, fabrication et commercialisation françaises, avant même sa présentation le 27 janvier 1930 au Théâtre des Champs-Élysées.

En ce début d'année 1930, la production reprend doucement avec le tournage de films parlants et sonores. Après une fin de décennie difficile concernant la production, la fusion permet un apport financier afin de terminer les installations et aménagements des studios

16 Jacques Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : une histoire économique 1928-1939*, *op. cit.*, p. 32.

parisiens et niçois. La nouvelle société GFFA peut enfin se consacrer à ses studios. Nous donnerons plus de détails sur l'aboutissement des efforts de la SEG et sa collaboration avec l'AFF dans le domaine de la réalisation de films. La production GFFA se veut dès lors novatrice. Elle prouve par exemple que les tournages ne sont pas cantonnés à l'intérieur des studios et qu'il est possible de réaliser des films sonores en extérieur. Nous retrouvons notamment le réalisateur Maurice Champreux, initiateur d'un projet de documentaire sonore dans le Pays Basque, tourné et enregistré grâce à des automobiles spécialement conçues pour les tournages en extérieur. Il ouvre la voie à d'autres réalisateurs qui suivront cet exemple ainsi qu'à des ingénieurs du son dont l'expérience est acquise en partie grâce à la SEG.

Enfin, nous consacrerons le dernier chapitre aux différents apports de la fusion qui semblent des atouts pour la SEG mais se transforme rapidement en inconvénients. La société Gaumont a besoin de fabriquer en série et ses usines ne lui permettent pas de répondre aux commandes. La fusion apporte alors un renforcement dans la fabrication du matériel, en particulier grâce à l'apport des usines Continsouza, rue des Pyrénées. Celles-ci ne sont pas uniquement spécialisées dans l'industrie cinématographique mais ont été essentielles dans la fabrication du matériel Pathé au début du siècle. Les Établissements Louis Aubert se rapprochent des usines Continsouza en mars 1928 et créent la société Mécanique Industriel de précision (M.I.P.). Des corps de métier qui n'apparaissent pas dans les fiches du personnel des ateliers Carducci sont bien représentés dans celles des usines de la rue des Pyrénées. Nous étudierons ainsi la particularité de ces usines, nouvel atout pour la GFFA. Cette alliance n'est pas la seule à participer à l'évolution de la SEG. La société Franco-Film apporte une collaboration des plus importantes : la Compagnie Radio-Cinéma. Or, cette dernière fabriquait un système d'enregistrements et de reproduction en parallèle de celui de Gaumont. Après la fusion, la société GFFA assure la fabrication du matériel sonore sur plusieurs fronts et s'est probablement posée la question de la concurrence en interne de deux procédés différents et l'éventuelle fusion des deux procédés.

La fusion apporte également un immense parc de salles que la SEG avait complètement éloigné de ses priorités à la fin des années 1920. Nous ferons une mise au point sur le réseau de salles de la société Aubert-Franco-Film avant la fusion. La SEG avait perdu le contrôle de ses salles, la fusion lui permet ainsi de les récupérer. Néanmoins, les salles de l'Aubert-Franco-Film sont-elles déjà équipées d'un appareil de reproduction du son ? Nous allons

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

découvrir les installations qui ont déjà été effectuées avant la fusion et les procédés utilisés jusqu'alors. Que reste-t-il alors pour l'appareil Idéal Sonore ?

L'équipement des salles du réseau du nouveau groupement GFFA pose problème. En effet, la société n'équipe en réalité que très peu de ses cinémas avec l'appareil Idéal Sonore et opte largement pour l'équipement américain Western Electric – en raison d'un accord préalable entre cette dernière et la société Aubert – et l'appareil Radio-Cinéma initié par la Franco-Film. Néanmoins, l'Idéal Sonore connaît un succès momentané dans les salles d'autres réseaux français, en province et à l'étranger. Nous mettrons en avant l'application du procédé Gaumont dans les salles de cinéma. Quels sont les inconvénients constatés par la presse corporative et les comités techniques de la GFFA ? Les appareils étrangers sont-ils d'une qualité supérieure et pourquoi sont-ils préférés par les directeurs de salles ? Finalement, l'Idéal Sonore type standard 30, malgré tous les efforts de la Gaumont, sera évincé au mois d'octobre 1930, moins d'un an après sa sortie des usines. Malgré tout, la GFFA persiste dans la fabrication d'un nouveau procédé, mélange entre Radio-Cinéma et le défunt Idéal Sonore.

**PARTIE I. GAUMONT, UN EMPIRE INDUSTRIEL DE
LA FIN DES ANNÉES 1920**

INTRODUCTION PARTIE I

Avant d'entamer l'étude plus chronologique des stratégies de la SEG face à l'arrivée du cinéma parlant, il est nécessaire de comprendre ce que représente cette société à la fin des années 1920. Dès 1914, les immenses usines de la société effectuent tous les travaux nécessaires à la fabrication des films en dehors de la fabrication de la pellicule. Dès la Grande Guerre, plus de 2000 personnes sont employées par la firme de Léon Gaumont. Parmi eux, 200 ouvriers et techniciens n'en reviendront malheureusement pas¹⁷. Après-guerre et dans les années 1920, la cité Elgé de Léon Gaumont est considérée comme l'un des pôles cinématographiques français les plus importants par sa superficie et ses équipements. Étudier la Société des Établissements Gaumont, c'est faire l'histoire de l'un des deux grands géants du cinéma en France, aux côtés de la société Pathé.

Dans de nombreuses entreprises industrielles, les ateliers sont alors accolés à un espace de vente et d'exposition, en contact direct avec ses clients. Ces entreprises peuvent effectuer des travaux sur commande, prouvant ainsi une adaptation au marché de consommation. Comme l'indique Thomas Le Roux à propos des industries parisiennes, « les espaces de travail s'organisent autour de cours centrales ou latérales qui permettent aux flux de marchandises et de main-d'œuvre de circuler, et favorisent les collaborations professionnelles, tant il est vrai qu'il est rare qu'une unique entreprise occupe la totalité d'une parcelle¹⁸ ». La Cité Elgé l'illustre parfaitement. Dans un même lieu, nous trouvons des usines à la pointe de l'équipement, des laboratoires en ébullition, des studios d'une grande renommée. Gaumont est un monstre sacré dans le milieu cinématographique. La SEG possède des agences, des salles partout en France et quelques-unes à l'étranger. Dans les années 1920, Léon Gaumont contrôle les moindres détails de sa société, il est considéré comme précurseur dans plusieurs domaines.

Dans un empire aussi colossal que la Société des Établissements Gaumont, une hiérarchie des métiers est inévitable. En effet, différentes fonctions peuvent être attribuées aux salariés de l'entreprise selon les services, leur nombre d'années dans l'entreprise ou leur expérience passée. Leurs salaires varient en avec le niveau de hiérarchie. Grâce aux fiches, nous avons pu déterminer plusieurs catégories de métiers. Tout d'abord, nous pouvons trouver

17 François Garçon, *Gaumont : depuis que le cinéma existe*, Paris, Gallimard, coll. « Découverte », 2015, p. 25.

18 Thomas Le Roux, *Les Paris de l'industrie, Paris au risque de l'industrie 1750-1920*, Paris, Créaphis éditions, p. 105.

inscrit sur les fiches le terme de « non professionnel » dans plusieurs branches de service. Globalement, un pourcentage très élevé (environ 85%) des « non professionnels » concerne des femmes. Ce terme est utilisé pour préciser l'emploi de seulement un quart des hommes. Chaque service est contrôlé par un supérieur hiérarchique tel qu'un contremaître ou chef de service. Les fonctions à haute responsabilité sont mieux rémunérées que les ouvriers ou non professionnels. Constatation évidente, les employés les plus anciennement dans les Établissements Gaumont deviennent chefs d'équipe plus fréquemment qu'un ouvrier entré dans la firme depuis peu. L'expérience de ces salariés est évidemment d'une grande importance puisque ce sont des postes à responsabilité. Les chefs d'équipe ou de service sont essentiels au bon fonctionnement de l'entreprise, ils sont à la fois référents et servent de liens entre les ouvriers et les administrateurs.

À la fin des années 1920, les types de métiers ne sont pas les seules différences entre hommes et femmes, les salaires non plus ne sont pas égaux. Le prix minimal de l'heure allant de 0,60 franc pour une femme non professionnelle débutant au service du fraisage alors qu'un homme dans le même service commence avec 2 francs par heure. Quant au salaire maximal au mois pour une femme dite « calculatrice » (qui fait des calculs mathématiques, physiques) au service du laboratoire optique est de 1200 francs pendant qu'un homme en laboratoire gagne 1800 francs par mois. En conséquence, il existe une forte distinction entre les salaires des femmes et des hommes alors qu'ils travaillent dans le même service.

Dans les Établissements Gaumont, les enfants à partir de treize ans sont acceptés en qualité d'apprentis. Ce sont parfois les enfants d'employés qui rejoignent la firme. Les entrées dans la société peuvent se faire grâce aux liens familiaux, en effet, certains parents permettent à leurs enfants de travailler pour la firme. Au sein même de la famille Gaumont, nous pouvons remarquer ce phénomène. Les deux filles de Léon sont mariées avec des employés de la société. Hélène épouse Paul Martel (direction des studios) en 1924 et Jeanne se marie avec Robert Beaudoin (opérateur de prises de vue).

Cette partie se déroulera, dans un premier temps, au-delà des murs des usines et laboratoires de la SEG, puis sous la forme d'une visite de la cité Elgé, aux Buttes-Chaumont, dont la véritable force de frappe reste son personnel composé de plus de 2 000 salariés à la fin des années 1920. Le matériel utilisé et fabriqué, les nombreux services dans les bâtiments aménagés pour chacun, nous allons parcourir ensemble les recoins de cette petite ville afin de prendre conscience de l'ampleur de la maison Gaumont dans l'industrie cinématographique.

CHAPITRE 1. LA SEG AU-DELÀ DES MURS. L'ESOUFFLEMENT PROGRESSIF DE LA PRODUCTION ET DE L'EXPLOITATION À LA FIN DES ANNÉES 1920

La cité Elgé est composée d'usines et de laboratoires, mais elle possède aussi des studios de renom : ceux de la Villette [Fig. 1 et 2]. Jusqu'au milieu des années 1920, ils sont très actifs, notamment grâce à Louis Feuillade. Lorsqu'il décède en 1925, la production Gaumont est arrêtée brusquement. Après 1924, les studios situés aux Buttes-Chaumont ainsi que ceux situés à Nice sont proposés à la location. La SEG perçoit alors des revenus grâce à ses infrastructures pour financer ses innovations. De même qu'en 1924, la SEG abandonne la gestion directe des salles pour se consacrer à la fabrication des appareils et à la recherche. Les sociétés de cinéma ont de plus en plus de mal à exporter leurs films dans les années 1920.



Fig. 1: Photographie du plateau principal dans le grand studio de verre en 1910, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont, LG 077 B16



Fig. 2: Photographie d'une vue extérieure des studios Gaumont aux Buttes-Chaumont vers la fin des années 1920, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 077 B16

A/ Des studios de grande renommée...à louer

À la fin des années 1920, l'activité des studios Gaumont est laissée de côté, la société ne produit plus de films. Les studios parisiens sont attenants aux ateliers des usines. Nous trouvons, dans la base de données, quelques personnes rattachées aux studios. Gaumont dispose d'un imposant théâtre d'une superficie de plus de 1.000 m² avec une hauteur de 20 mètres. Pour point de comparaison, le studio le plus grand de Pathé à Joinville mesure

875 m² mais est relié avec un second studio de 650 m² par des tentures amovibles¹⁹. L'édition des films constituait un département très important de la SEG qui sera voué à la location à la fin des années 1920.

A.1/ LES STUDIOS DE LA VILLETTE, EN PLEIN CŒUR DE PARIS

Le plan des studios datant de mai 1927 indique la présence de cinq studios dont les trois plus grands sont situés dans un bâtiment immense avec une grande scène [Fig. 3]. Un petit studio est relié par une passerelle au centre de ce bâtiment, près du matériel optique, pour effectuer les essais du matériel construit par les usines de la SEG (bâtiment 38 sur le plan, 260 m²).

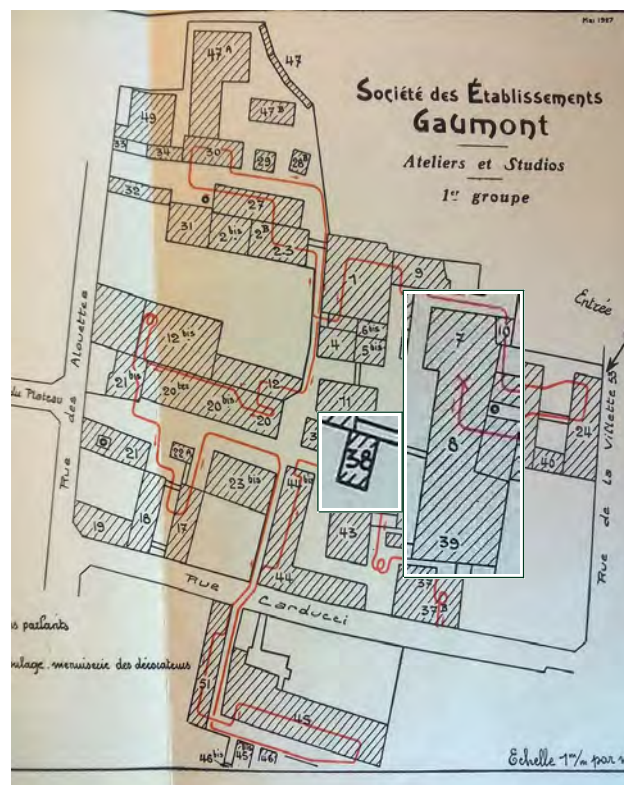


Fig. 3: Bâtiments des studios (n°7-8-39), du petit studio (n°38) et du studio des films parlants (n°43), agrandis dans le plan de visite, 1927, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont

Dès 1906, une nouvelle cage de verre est installée pour le tournage des Phonoscènes au moment de l'exploitation à grande échelle du Chronophone dont les essais se perpétuent

¹⁹ Morgan Lefeuve, *De l'avènement du parlant à la Seconde Guerre mondiale : histoire générale des studios de cinéma en France (1929-1939)*, op. cit., p. 52.

jusqu'aux années 1920. La dénomination « studio des films parlants » apparaît dans une brochure datant de 1924 sur le plan de la cité Elgé. Cette brochure indique une taille de 20 m sur 13 m mais les aménagements spécifiques au sonore sont encore loin d'être suffisants pour une réelle production parlante en 1926. Il ne s'agit que d'une pièce isolée des grands studios. Il est accessible grâce à une passerelle et déjà nommé « studio des films parlants » (n°43), dans le même bâtiment que les bureaux du comité général de la Société Française des Films parlants (SFF). Ce studio résulte de la collaboration des danois et de Gaumont, il est mis en service dès l'année 1926 et équipé avec le tout récent procédé Gaumont-Petersen-Poulsen. Le plan indique effectivement un relatif isolement du studio des films parlants, relié par un étroit couloir aux autres studios. Ceci permet un meilleur confinement et la réduction des bruits extérieurs qui pourraient provenir des ateliers de fabrication. La « Société Française des Film parlants » (SFF), filiale de la firme à la Marguerite, possède les droits du Gaumont-Petersen-Poulsen (GPP) comme le montre le brevet « procédé et appareil optique pour la reproduction du son et de la musique » délivré en mars 1927²⁰. Bien que la SFF, soit présente sur le plan de visite de 1927, la base fait état de deux personnes travaillant au service des films parlants. Il s'agit de Maurice Carrouet et Jacques Desagneaux. Le premier est employé comme opérateur en 1928, le second est élève opérateur en 1923 et passe au service des films parlant le 24 décembre 1927. Nous retrouverons ces deux personnages dans la suite du mémoire puisqu'ils jouent un rôle important dans le passage au parlant de la SEG.

Notons le cas de Jean Vettier, né le 23 juin 1901 à Paris. Il s'engage volontairement dans l'armée, le 23 juin 1920 dans l'équipage de la flotte, il est nommé quartier-maître électricien en 1921. Il est renvoyé dans ses foyers et passé dans la réserve de l'armée de mer le 23 juin 1923. Dix jours plus tard, Jean Vettier entre au service des essais dans l'équipe de l'ingénieur Martin en qualité d'électricien, le 4 juillet 1923 (à 22 ans). Son salaire est alors de 2,5 francs par heure soit environ 600 francs par mois à raison de 216 heures. Lors de son premier changement de service, il se dirige vers ce qui est appelé « l'ajustage marine²¹ » dans les fiches. En juin 1926, il commence à travailler pour la SFF en qualité d'ingénieur pour l'acoustique. Ce terme d'ingénieur n'a pas la même signification qu'aujourd'hui. À l'époque, les ingénieurs apprennent le métier dans l'entreprise bien que rarement ils soient diplômés de

20 Brevet de « Procédé et appareil optique pour la reproduction du son et de la musique », Société des Films Parlants (procédé GPP), délivré le 28 mars 1927, disponible sur la base des brevets de l'INPI : <https://bases-brevets.inpi.fr/fr/document/FR623841.html?s=1526914950984&p=5&cHash=be1b89d55aa0585500991b83be3bf72f> [dernière consultation 21 mai 2018].

21 En particulier lors de la Première Guerre, service d'ajustage qui travaille en relation avec l'armée.

grandes écoles. En 1927, Jean Vettier est mensualisé à 3000 francs. En 1929, il a 28 ans et déjà une grande expérience dans la SEG. Par la suite, il travaille un mois pour les studios en janvier 1931 puis, le mois suivant, pour l'exploitation. Avant son départ de la firme, il réussit à gagner jusqu'à 4300 francs par mois comme ingénieur, salaire très élevé par rapport aux autres employés de la SEG.

L'entrée des studios s'effectue au même endroit que celle de l'imprimerie, au 53 rue de la Villette, ils sont dirigés en 1928 par Paul Martel, né le 28 décembre 1881 à Lorient. Il commence à travailler pour la Société Gaumont le 1^{er} avril 1925 au service du Gaumont-Palace et devient chef de poste²². La SEG possédait les plus grands studios du monde avant la Première Guerre mondiale, mais ils perdent en puissance à la fin des années 1920. La SEG ne parvient pas à produire aussi rapidement et d'une qualité suffisante en comparaison avec les Américains, Léon Gaumont ne souhaite pas investir dans un budget aussi élevé²³.

D'après les brochures publicitaires, les studios des Buttes-Chaumont possèdent une scène de plus de 20 mètres, sur une longueur faisant le double, le point le plus haut pouvant aller jusqu'à 34 mètres. En plus des dimensions gigantesques, la machinerie des studios est moderne, avec une forte puissance électrique pour l'éclairage. Chaque théâtre dispose d'une grande quantité de matériel d'éclairage à incandescence ou à arc. Ainsi, les studios des Buttes-Chaumont sont « alimentés en courant continu 110 volts par deux sous-stations qui transforment le courant diphasé 12.000 volts de la C.P.D.E. et permettent de mettre à la disposition des théâtres de prises de vue près de 15.000 ampères²⁴ ». Le dispositif de tableau de commande et de contrôle à distance par l'intermédiaire de conjoncteurs-disjoncteurs (interrupteur possédant à la fois les caractéristiques du disjoncteur et celles du conjoncteur²⁵), permet la distribution du courant. Le grand studio est aussi équipé d'un énorme ventilateur de 2,50 mètres de diamètre pour rafraîchir l'air lourd infligé par la verrière et tout le matériel de projection lors des mois les plus chauds. Les studios Gaumont des Buttes-Chaumont comportent, selon un descriptif fait en 1929 :

Un bureau ou comité de lecture qui prend connaissance des scénarios et donne son avis sur ceux qui sont proposés.

22 D'après les informations sur sa fiche dans le fonds des fiches du personnel Gaumont. Avant son entrée chez Gaumont, il effectue une carrière militaire pendant une vingtaine d'années (1900 à 1923), d'après son matricule de recrutement militaire disponible en ligne dans les archives d'Ille-et-Vilaine.

23 Camille Rebours, *Léon Gaumont, un pionnier méconnu du cinéma (1864-1929)*, op. cit., p. 294.

24 Livret présentant la société G.F.F.A, rubrique « les studios de Belleville », 1930-1931, Musée Gaumont, archives GFFA

25 Définition Larousse 2018.

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

Une régie qui s'occupe de la convocation des artistes pour chaque metteur en scène et de la préparation matérielle des scènes.

Un immense atelier de peintres décorateurs dans lequel s'établissent, d'après une documentation puisée aux meilleures sources, toutes les maquettes et les décors de scènes ; un atelier de menuiserie dépendant de ce service artistique, exécute tous les accessoires dont il est besoin, voire même jusqu'à des bateaux, des ponts, des wagons de chemin de fer, etc...

Le magasin d'accessoires et de costumes et le magasin d'ameublement constituent de véritables musées de toutes les époques, tous les styles, tant français qu'étranger, se trouvent représentés.

Il n'est pas jusqu'à une ménagerie que la société des établissements Gaumont se soit vu dans l'obligation d'entretenir lorsque certaines scènes exigeaient l'emploi de divers animaux, des fauves notamment²⁶

Dans le fonds des fiches du personnel, nous avons pu recenser dix-huit personnes dont la fiche indique « Studios » comme lieu de travail. Parmi elles, nous retrouvons ainsi trois ingénieurs des laboratoires (Lucien Dorbec, Robert Ivonnet et Pierre Vigouroux). Ils sont étroitement liés aux travaux sonores, que ce soit dans les laboratoires mais aussi lors des tournages, nous étudierons le cas de Robert Ivonnet plus loin dans le mémoire. Opérateurs son et ingénieurs travaillent en collaboration et exercent parfois les deux métiers.

La production Gaumont est en baisse voire inexistante entre 1926 et 1929. De ce fait, en ce qui concerne les ateliers des décors, les fiches du personnel ne font référence qu'à un seul emploi de décorateur, sans précision du service. Georges Laffitte, 45 ans en 1929, est présent dans la firme depuis octobre 1926²⁷. Ce sont les seules informations indiquées sur sa fiche. Une autre personne est au service des décors, mais son métier n'est pas précisé. Julien Nezan, né le 10 mars 1890 à Paris XIV^{ème}. Son père est menuisier et sa mère sans profession. Le registre militaire permet d'identifier sa profession, il est aussi menuisier et effectue son service militaire en 1910. Il est présent dans la société depuis mars 1926, six mois avant Georges Laffitte.

Les autres employés des studios que nous trouvons dans les fiches sont des électriciens, au nombre de sept. Ils sont rattachés au fonctionnement des studios et leur travail est compris dans la location. En effet, l'électricien des studios s'occupe du matériel électrique en général,

26 Feuillet d'une dizaine de pages tapé à la machine donnant une description des ateliers et des théâtres, 1929-1930, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 077 B16.

27 Il effectue son service militaire en 1904, sa profession est alors garçon de chantier. Il se marie en 1908 et est rappelé pour la première guerre en août 1914. Son père était monteur en bronze et sa mère employée.

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

et principalement des projecteurs, qu'il installe et fait fonctionner²⁸. Cette énergie, lorsque le tournage sort des studios, doit être amenée ou fabriquée, c'est au chef-électricien de trouver les sources de courant et effectuer les installations nécessaires. Les équipes d'électriciens sont amenées à travailler avec les machinistes de tournage (dans les fiches, trois sont représentés) pour manipuler le matériel. Le déplacement du matériel, l'installation et la manœuvre des caméras et ses accessoires, sont effectués par les machinistes²⁹.

Le plan de 1927 indique une menuiserie des décorateurs au sud de la cité Elgé [Fig. 4], en traversant la rue Carducci, dans le même bâtiment que celui des peintres décorateurs et l'atelier de moulage. Les fiches du personnel révèlent aussi un service de menuiserie mais ne précisent pas s'il est consacré aux décors.

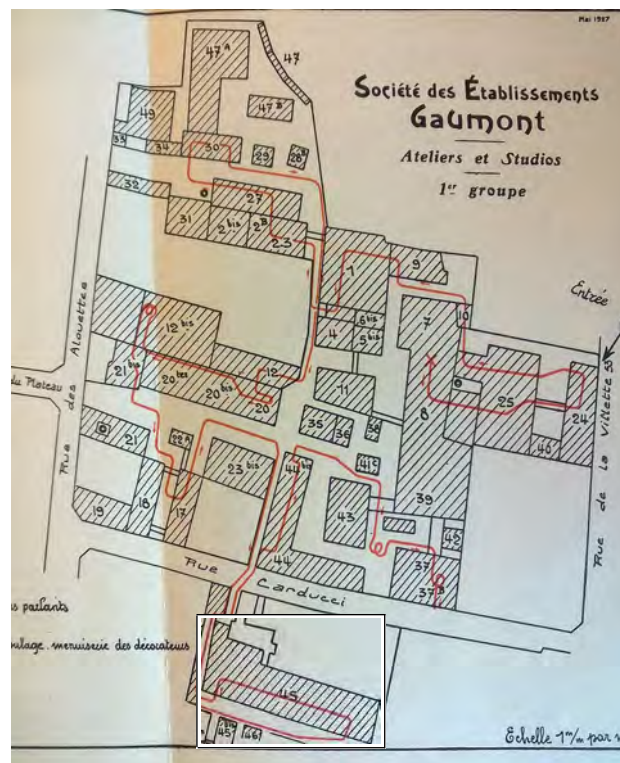


Fig. 4: Bâtiment du service de la menuiserie des décorateurs (n°45) mis en avant sur le plan de 1927

A.2/ LES STUDIOS NIÇOIS À L'ABANDON

En plus des studios parisiens, la SEG possède des studios dans le sud de la France, situés au 42 avenue Saint-Augustin à Nice, dans le Quartier Carras [Fig. 5]. Les studios sont construits en 1914 sur terrain de 10.000 m². Ils étaient alors dirigés par Louis Feuillade et

28 Michel Chion, *Le Cinéma et ses métiers*, Paris, éditions Bordas, 1990, p. 100.

29 *Ibid.*

connurent une forte activité dans les années 1910 et le début des années 1920. Charles Gaumont, installé aux Tourelles, se charge de la direction des studios de Nice entre 1922 et 1923³⁰. Il prend en charge les déplacements du personnel et l'organisation matérielle des tournages.



Fig. 5: Photographie des studios de Nice appartenant à la SEG, Fonds Louis Gaumont, Cinémathèque Française, sd.

La Côte d'Azur est propice au tournage de films, en particulier l'hiver. Au début des années 1920, les réalisateurs de la maison Gaumont Louis Feuillade et Maurice Champreux, par exemple, séjournent à Nice les mois d'hiver et tournent leurs films dans les studios de Nice de la SEG pour obvier aux inconvénients de l'hiver : la lumière³¹. À l'inverse, pendant les mois d'été, ils tournent dans les studios parisiens de la firme.

En 1928, Gabriel Mareschal prend la relève et dirige les studios Gaumont de Nice. Quelques rares fiches du personnel précisent ce lieu de travail. Remarquons cinq personnes dans le fonds des fiches, avec chacun un emploi différent : une secrétaire, un architecte, un jardinier, un chef de plateau et un chef du matériel. Malheureusement, ces fiches restent assez incomplètes et ne précisent pas toujours les dates de départ ni les salaires de ces employés. On remarque tout de même la présence d'un architecte, Jean Laffitte, né à Marseille en 1899. Il est embauché en novembre 1928 et travaille dans les studios de Nice presque 10 ans, jusqu'en avril 1937.

30 Camille Rebours, *Léon Gaumont, un pionnier méconnu du cinéma (1864-1929)*, op.cit., p. 287.

31 D'après un entretien avec Jacques Champreux, petit-fils de Louis Feuillade et fils de Maurice Champreux, effectué le 15 mars 2019.

B/ Un parc de salles étoffé... géré par la MGM

Le siège social de la SEG se situe 57 rue Saint-Roch, dans le prestigieux 1^{er} arrondissement de Paris [Fig. 6]. Léon Gaumont possède ce bâtiment depuis les débuts de la SEG puisqu'il appartenait au Comptoir général de Photographie, repris en 1895. À la fin des années 1920, au moins une quarantaine de personnes travaillent au siège social, à la gestion de la Société Gaumont. Le service le plus représenté est celui de la comptabilité avec de nombreuses sténos-dactylos, employés aux écritures, comptables et quelques employés au service technique. Justin Mougeot connaît bien la firme et a évolué avec elle, il est le chef du service administratif entre avril 1918 et juillet 1930.



Hôtel de la rue Saint-Roch (siège social) (propriété de la Société des Etablissements Gaumont)
Fig. 6: Photographie du siège social de la SEG, rue Saint-Roch, fin des années 1920, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 077 B16

B.1/ UN LANCEMENT PROMETTEUR DANS L'EXPLOITATION DES SALLES

En France, à la fin des années 1920, la majorité des salles se concentre dans la Seine avec 343 cinémas dont 179 salles à Paris. La deuxième région possédant le plus de cinémas, le Nord, est loin derrière avec 245 salles³². Le circuit de salles est considéré comme une vitrine de la réussite des entreprises cinématographiques et donc d'une importance capitale pour l'image et l'économie des sociétés. La Société des Établissements Gaumont possède une

32 Dimitri Vezyroglou, *Le Cinéma en France à la veille du parlant*, Paris, CNRS Editions, 2011, p. 41.

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

cinquantaine d'agences à travers tout le territoire français ainsi qu'un réseau de onze salles : quatre se trouvent dans la capitale et sept en province. En 1914, la SEG possède déjà un réseau de 52 agences, succursales et filiales, qui comptent 2 100 employés³³.

La première salle de la SEG est inaugurée en 1908, il s'agit du Gaumont-Théâtre, situé boulevard de la Poissonnière. Le second cinéma acquis par la SEG en 1911 se trouve sur la place Clichy, c'est le fameux Gaumont-Palace [Fig. 7], au carrefour des grands boulevards entre la Madeleine et de République. En 1911, il est le cinéma le plus spectaculaire avec pas moins de 6 000 places. Il est aussi l'un des plus rentables pendant les années 1920 puisque « en 1925, le Gaumont-Palace occupe, avec une recette de 4 700 887 F, le deuxième rang des 163 salles parisiennes, juste derrière le Marivaux³⁴ ».



Fig. 7: Photographie de la façade du Gaumont-Palace, 1914, BnF

À l'issue de la Première Guerre mondiale, la SEG développe son réseau de salles en province, comme à Strasbourg par exemple³⁵. Cette politique ambitieuse d'acquisition de salles permet à la société d'avoir une activité bénéficiaire et de constituer un patrimoine immobilier.

Un investissement dans l'immobilier est effectué par Gaumont durant les années 1920 et la rentabilisation de ces salles ne peut être réalisée que par des films porteurs. En 1922, la SEG fait l'acquisition de deux cinémas à Paris (le Madeleine et le Splendid Cinéma). Le

33 Feuille tapuscrit de présentation de la SEG dans un dossier consacré au Gaumont-Palace datant de 1930, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 304 B37.

34 François Albera et Jean A. Gili, *Dictionnaire du cinéma français des années 1920*, lettre G, Gaumont, 1895, n°33, 2001.

35 Camille Rebours, *Léon Gaumont, un pionnier méconnu du cinéma (1864-1929)*, op. cit., p. 239.

réseau s'étend en province dans les villes de Lyon avec le Tivoli en 1920, Clermont-Ferrand, Marseille, Toulouse, Toulon et Grenoble. Une multiplication des salles est effectuée entre 1918 et 1924, elles doivent être alimentées en films. Durant cette période, la SEG ouvre neuf salles de cinéma, dont deux à Paris et sept en Province. C'est à ce moment-là que Léon Gaumont décide de passer des accords avec des distributeurs pour conserver son réseau de cinémas³⁶.

La SEG possède des agences dans les grandes villes de France pour promouvoir et louer ses films et ses appareils. Nous avons pu trouver dans la base de données quelques exemples. Que ce soit à Lyon, à Marseille ou à Nancy, ces employés font partie d'un personnel de confiance, leurs contrats sont de longue durée, entre huit et dix ans. Quatre fiches indiquent qu'elles sont des femmes, dont deux vérificatrices, un dactylo et une à la programmation. Quant à l'agence de Paris, elle est dirigée pendant six ans par Henri Hure, entre septembre 1924 et mai 1930, soit au moment de la fusion avec Aubert-Franco-Film et du départ en retraite de Léon Gaumont.

B.2/ UNE GESTION LAISSÉE À LA MGM MALGRÉ UN PERSONNEL NOMBREUX

Léon Gaumont passe des accords avec la société américaine Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) pour garantir la programmation de ses salles, puis renonce à l'exploitation directe de ce circuit. La MGM assure à la SEG un revenu sûr. Pour éviter les investissements, la société se recentre sur la construction des appareils et abandonne sa politique d'intégration verticale. C'est Edgar Costil, à la fois le directeur du Comptoir Ciné-location et du Gaumont-Palace, qui prend contact avec la firme américaine. La MGM utilise les studios Gaumont (non utilisés pour sa propre production) en plus du contrôle de la programmation des salles dès 1924³⁷. La SEG se désengage complètement du secteur de la production et de la distribution en 1925 et naît alors la Gaumont-Metro-Goldwyn. Cette société mixte est dirigée par Marcus Loew et par Léon Gaumont, elle s'occupe non seulement de la distribution des films américains en France mais aussi de la production. La direction générale des théâtres, la direction artistique et la direction commerciale sont dirigés par des américains (Harry Portman, Tommy Dowd et Allan Byre) tandis que la direction technique par un français³⁸. La GMG distribue ainsi les

36 *Ibid*, p. 294.

37 *Ibid*, p. 299.

38 *Ibid*, p. 300.

films américains de la MGM et ceux qu'elle produit en France, permettant des recettes très avantageuses pour la société Gaumont. La firme américaine gère aussi le parc de salles de la SEG et développe ainsi son emprise sur le marché français sans effectuer d'investissement, pendant que la Gaumont se libère de cet aspect financier³⁹.

La SEG ne produit plus aucun film elle-même jusqu'en 1928 et la dissolution de la Gaumont-Metro-Goldwin, un manque d'audace de la part de Gaumont face aux films américains ou une peur de l'échec ? La société mixte Gaumont-Metro-Goldwin reste en activité jusqu'en 1928, soit jusqu'au moment où la société Franco-Film de Robert Hurel rachète le bail de la Metro-Goldwyn-Mayer. Elle devient propriétaire des salles du circuit avec un droit absolu de contrôle jusqu'en 1935⁴⁰. Et, à dater du 1^{er} août 1929, la Franco-Film dirige tous leurs théâtres exploités, soit dix salles du circuit Gaumont, en dehors du Madeleine Cinéma⁴¹.

Malgré la perte de la gestion de ses salles, le personnel des salles est très présent dans les fiches qui révèlent plus de 300 employés dans les cinémas dont 174 femmes. Parmi eux, le Gaumont-Palace possède à lui seul 70 personnes à son service en 1929, d'après la base de données. Parmi eux nous trouvons quatre caissières, quatorze musiciens et un chef d'orchestre, dix ouvreuses, vingt placeurs ainsi que des contrôleurs et électriciens. Citons par exemple André Petiot, il travaille au Gaumont-Palace, avant la Première Guerre, comme instrumentiste. Il entre au service des studios en 1919 et collabore avec Léon Gaumont et Edgar Costil⁴². Il est ensuite chargé des adaptations musicales et devient le chef du service des orchestres de la SEG et travaille régulièrement avec Léon Poirier, entre autres pour son film *Verdun, visions d'histoire* en 1927. La partition a été commencée en même temps que le film « car il ne doit pas seulement y avoir, entre l'orchestre et l'écran, synchronisme d'exécution, mais de conception⁴³ ».

Le personnel des salles travaille pour la SEG et peut changer d'établissements selon le besoin. Les fiches n'indiquent pas toujours précisément les lieux, la mention seule de « cinémas » apparaît alors pour, encore une fois, soixante-dix personnes. Remarquons la présence de six caissières, seize musiciens, sept opérateurs de projection, des contrôleurs,

39 *Ibid*, p. 303.

40 Lucien Doublon, « L'accord Franco-Film-Loew-Metro », *La Cinématographie française*, n°562, 10 août 1929, p. 12.

41 Anonyme, « Franco-Film a racheté le bail de la Loew-Metro-Goldwyn et contrôle à dater du 1er août les Établissements Gaumont », *La Cinématographie française*, n°561, 3 août 1929, p. 7.

42 M.P., « L'orchestration du film », *Cinémagazine*, n°4, 25 janvier 1929, p. 151.

43 Jean-Louis Croze, « Verdun, visions d'Histoire », Allocution de Léon Poirier, *Les Spectacles : paraît tous les vendredis*, 17 juin 1927, p. 13.

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

inspecteurs et gardiens, deux chefs de poste. Deux autres mentions sont à signaler sur les fiches du personnel des salles Gaumont : « Cinémas P. » et « Cinémas O. ». Mais nous n'avons trouvé aucun indice dans les archives de la Cinémathèque française ou la presse spécialisée et Musée Gaumont pour nous éclairer sur cette distinction. Les fiches du personnel confirment la féminisation d'emplois comme l'entretien des bâtiments (femme de ménage), les métiers de caissière, d'ouvreuse de salles et les métiers d'accueil. Aucun homme n'est assigné aux tâches ménagères, très rares sont ceux qui deviennent caissiers ou ouvreurs.

La mention « cinémas P. », qui concerne 55 employés, est plus complète. Les services ou métiers y sont précisés : dix caissières, douze opérateurs de projection, sept au ménage et à l'entretien, douze contrôleurs et inspecteurs, deux à l'orchestre, un chef de salle et deux chefs de poste. Pour finir, la mention « cinémas O. » revient le plus souvent avec 113 personnes à son service. Malheureusement, seules les fiches de trois employés précisent leurs métiers : une personne est au service technique, les deux autres sont ouvreuse et chef ouvreuse.

La société Gaumont abandonne donc les branches de la production et de l'exploitation à la fin des années 1920 au profit de la location des studios et des salles. Ce choix est un mal nécessaire pour que l'entreprise puisse se consacrer entièrement à son domaine de prédilection : la recherche en laboratoire et la fabrication du matériel.

CHAPITRE 2. VISITE DE LA FAMEUSE CITÉ ELGÉ

Ce deuxième chapitre est consacré à la présentation des différents services des Buttes-Chaumont sous la forme d'une visite, façon plus ludique de présenter les ateliers et le personnel de la firme. L'image suivante [Fig. 8] est un plan de la cité Elgé qui nous donne une idée assez claire de l'ampleur des usines de la SEG dès 1927. Cette année-là, une visite des ateliers et des studios avait été effectuée à des fins promotionnelles et commerciales, nous allons nous en inspirer sans pour autant suivre le même trajet.

Gaumont est à la fois constructeur et usager des appareils qu'il fabrique. Les studios et les ateliers se côtoient au sein de la cité Elgé, ce qui garantit une parfaite liaison entre les techniciens et le bon entretien des appareils. Les studios SEG n'ont pas besoin d'avoir un ingénieur spécialisé attaché à chaque plateau puisque ceux de l'usine sont là en cas de souci. Sur ces 25.000 m², plus d'une vingtaine de services sont au travail. Ces usines sont au cœur de la ville de Paris, aux Buttes-Chaumont et cette situation fait la particularité et la singularité de la SEG. Ainsi, la cité Elgé est considérée comme une véritable petite ville dans la capitale. C'est un argument de vente important pour les clients de la SEG puisque les usines sont directement reliées au métro parisien, ce qui permet de livrer dans tout le reste de la capitale et facilite l'accès des hangars où le matériel à la vente est stocké.

Nous nous appuyerons sur le plan de visite de 1927 pour comprendre le fonctionnement des usines de la SEG à la fin des années 1920, en nous basant principalement sur les services et ateliers trouvés dans les fiches du personnel. En premier lieu, nous aborderons les différents laboratoires de recherche qui forment le centre du noyau de la SEG, en particulier ceux élaborant les outils optiques ainsi que les premiers laboratoires dits acoustiques de la firme. Néanmoins, les fiches du personnel concernant les laboratoires sont beaucoup moins complètes que celles, généralement, des ouvriers. Nous avons choisi de faire une visite des usines en trois temps : nous nous intéresserons d'abord aux ateliers de fabrication du matériel, puis aux ateliers plus cinématographiques et la dernière aux matériels nécessaires au bon fonctionnement des usines. Dans un second temps, nous visiterons tous les ateliers de mécanique et de fabrication dans les usines de la firme à la Marguerite. Chacune de leur fonction sera examinée ainsi que les personnes à l'ouvrage dans ces différents services, de la fabrication du matériel aux services moins spécifiques au matériel (pellicule, vérification des films, etc.), sans oublier l'équipement même des usines. Nous rappellerons le plan pour chaque bâtiment en les accompagnant de photographies datant de la visite de 1927.

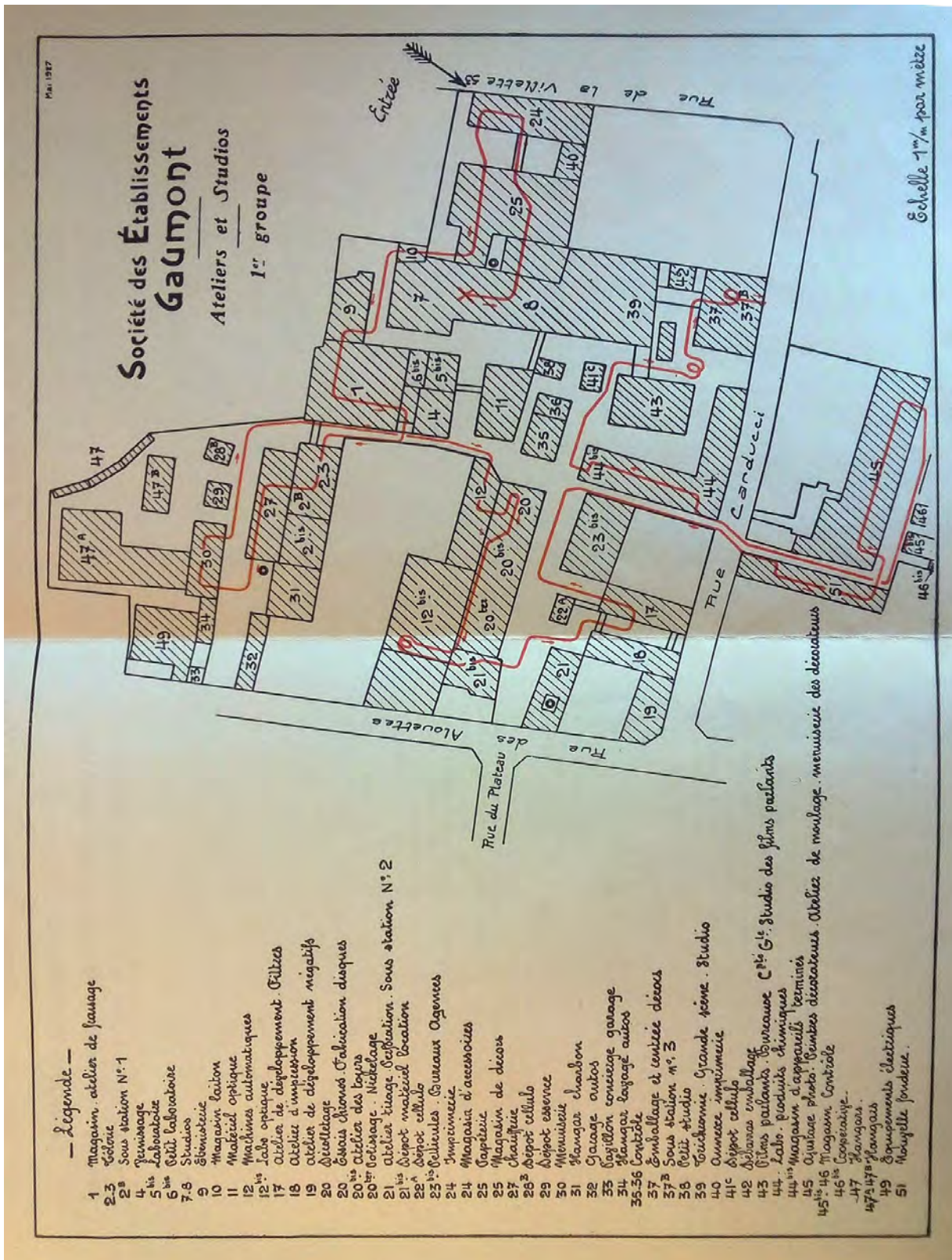


Fig. 8: Plan de visite des ateliers et des studios Gaumont aux Buttes-Chaumont, 1927, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont, LG 721 B81. Les figures qui suivent proviennent de la même source.

A/ Des laboratoires actifs

Venons en maintenant aux laboratoires de la SEG, extrêmement actifs dans la recherche durant les années 1920. Les laboratoires de recherche sont primordiaux pour Léon Gaumont. Dès 1898, un laboratoire situé dans un pavillon de deux pièces fabrique toutes sortes de produits pour amateurs (révélateur, virage, colle). Le souhait du chef d'entreprise est alors de développer cette branche en priorité. Son vœu est exaucé à la fin des années 1920. Ayant laissé de côté la production de films et l'exploitation de salles, Gaumont peut entièrement consacrer ses activités à la recherche, nous étudierons en particulier les laboratoires acoustiques et des hauts-parleurs.

A.1/ LES LABORATOIRES OPTIQUES

À l'ouest des usines, se trouve l'immense bâtiment du **service optique** ou **laboratoire optique** [Fig. 9] de la firme, rue des Alouettes, qui comprend vingt-six employés. Ce laboratoire réalise des recherches en optique et fabrique les éléments de ces appareils.

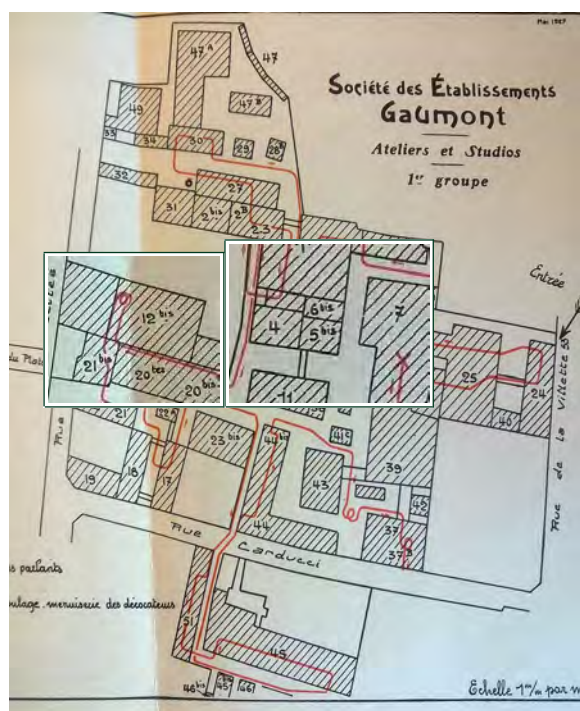


Fig. 9: Bâtiments des laboratoires optique (n°12 bis), petits laboratoires (n°5 bis et 6 bis), agrandis sur le plan de visite, 1927, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

Ce service est composé d'une équipe de neuf calculatrices, sept ingénieurs et opticiens, une apprentie opticienne, un dessinateur, deux ébaucheuses, deux polisseurs, un ajusteur et un monteur de télégraphie sans fil. Deux autres petits laboratoires, pour lesquels aucune spécialité n'est précisée, se trouvent entre les ateliers de fraisage (n°1) et de vernissage (n°4). Ils sont reliés à l'entrepôt qui conserve le matériel optique (n°11) par une passerelle. Les salaires des employés en laboratoires optiques sont compris entre 1 200 francs et 3 000 francs par mois (sachant que la moyenne des salaires mensuels environne les 1310 francs).

A.2/ LES LABORATOIRES ACOUSTIQUES

Les laboratoires des produits chimiques [Fig. 10], pourtant sur le plan de 1927, ne sont jamais évoqués en ces termes dans les fiches du personnel. Ils se situent juste en face du studio de la société française des films parlants (n°43). Remarquons ensuite le **laboratoire « acoustique »** et des **hauts-parleurs**, ou « HP » dans les fiches.

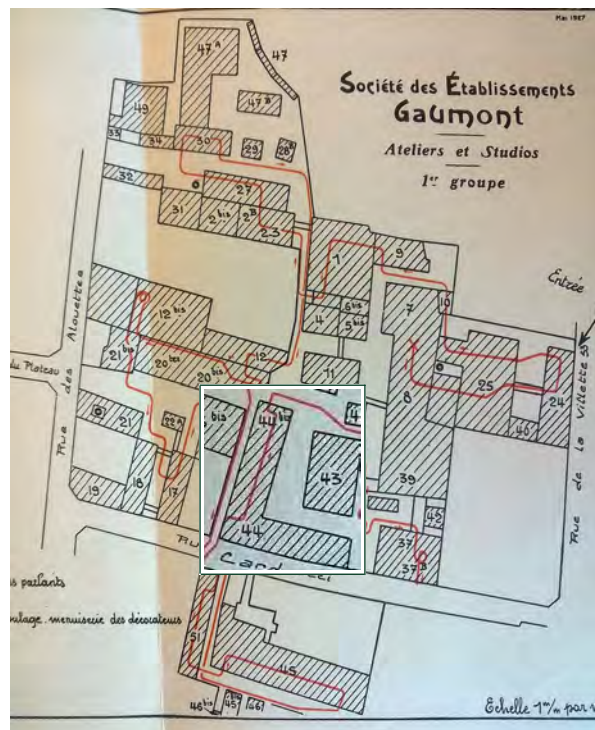


Fig. 10: Bâtiment des laboratoires des produits chimiques (n°44) agrandis sur le plan de visite, 1927, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont

Ce terme associé au laboratoire n'est évidemment pas indiqué sur le plan de visite qui date de 1927. Nous pouvons supposer qu'un bâtiment lui sera dédié dès 1928, ce terme apparaissant

avec de l'arrivée d'un nouvel employé ingénieur en physique chimie dans la firme, le 16 août 1928. Des ateliers d'impression pour les films parlants sont créés à la fin des années 1920. La grande difficulté qui apparaît avec les débuts de l'industrie du film parlant est de faire correspondre la parole et les lèvres, à savoir un synchronisme parfait du phonographe et du cinématographe. Le laboratoire dénommé « laboratoire acoustique » est présent à quatre reprises dans les fiches du personnel de 1929. Dès le mois de novembre 1928, un ingénieur et un électricien rejoignent ce laboratoire et un autre en janvier 1929.

Ce service essentiel est dirigé par Henry Gabriel Aschel, né en 1892. Il était déjà employé au service des essais trichromie en laboratoire en juillet 1910 et travaillait dans le secteur de la couleur en qualité de chimiste. Aschel fait partie des chercheurs indispensables aux innovations de l'industrie du cinéma. En janvier 1911, il est lauréat du Conservatoire national des Arts et Métiers et reçoit le prix de chimie industrielle dénommé M^{me} Léon Droux⁴⁴. Il est payé au mois dès ses débuts. Il obtient, en 1925, une carte militaire d'ingénieur, ce qui lui permet de devenir chef de service Gaumont à son retour dix-huit mois plus tard dans l'entreprise.

J'ai pu recenser 14 personnes employées aux laboratoires au service d'Henry Aschel. Ce laboratoire permet d'effectuer des essais, souvent associés aux travaux sur les haut-parleurs (H.P dans les fiches du personnel). Plusieurs employés sont sous la responsabilité d'Henry Aschel : ingénieur chimiste, monteur électricien, employé du montage des haut-parleurs, femme de ménage. La hiérarchie est visible dans la grille salariale. On y trouve l'ingénieur chimiste Raphaël Landau. Il entre le 6 décembre 1928 et termine le 28 janvier 1929, payé au mois. Le 10 février suivant, la revue *Les Gaulois : littéraire et politique*⁴⁵ annonce que Landau réalise un documentaire, *Rythme d'une Cathédrale*. Il souhaite appliquer une méthode mathématique de montage qu'il a conçu pour produire des effets rythmiques spéciaux. Le montage de ce film est terminé courant avril 1929. C'est Pierre Braunberger, maison concurrente de la SEG, qui en assure la distribution⁴⁶. Raphaël Landau déposera un brevet le 5 décembre 1929, alors qu'il ne fait plus partie des ingénieurs de la SEG, un nouveau procédé appelé « enregistrement des sons sur films cinématographiques par un faisceau de rayons cathodiques ». Landau débute sa carrière avec la SEG, auprès d'ingénieurs importants pour la

44 Anonyme, « Au conservatoire des Arts et Métiers, on distribue prix et récompenses », *Le Petit Parisien : journal quotidien du soir*, 16 janvier 1911, p. 4.

45 Raymond Villette, « Les Cinémas. Petites nouvelles », *Les Gaulois : littéraire et politique*, n° 18 755, 10 février 1929, p. 5.

46 Anonyme, « Cinéma. Courrier », *L'intransigeant*, n° 18 066, 7 avril 1929, p. 6.

recherche sonore de l'entreprise puis se lance « seul ». Il acquiert de l'expérience dans les laboratoires Gaumont et l'applique à la réalisation d'un documentaire. Cet élément nous interroge donc sur l'idée qu'ingénieur et opérateur sont des métiers très liés lors du passage au parlant.



Fig. 11: Bâtiment des bureaux d'études [23bis] agrandi sur le plan de visite, 1927, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont



Fig. 12: Photographie du services des bureaux des études, 1927, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont

Le **bureau des études** effectue la conceptualisation des appareils construits par la SEG. Sur le plan de 1927 [Fig. 11 et 12], nous trouvons des bureaux dans le même bâtiment que celui des pellicules. Dans le fonds des fiches, le bureau des études [Fig. 21] est un service à part entière concerne 21 salariés dont la profession est généralement dessinateurs. Certains ont des spécialités identifiées comme le calque, l'étude d'outillage ou encore l'ingénierie. Le chef de service désigné dans les fiches se nomme Maurice Delamaison. Il entre dans la firme au mois de novembre 1928 mais sa fiche est très incomplète. Il est secondé par Maurice Duveau. Son registre militaire indique qu'il est né le 8 octobre 1893 et qu'il exerce la profession de dessinateur. Il est incorporé dans l'armée à compter du 28 novembre 1913. Il est ensuite employé par la SEG au mois de juillet 1919 en qualité de chef dessinateur.

Quant aux fiches du **service des dessins**, elles indiquent 26 personnes. Nous pouvons émettre deux hypothèses concernant son emplacement et son rapport avec les ateliers de la cité Elgé. Ce service qui n'apparaît pas sur le plan peut appartenir aux bureaux des études puisque l'un des employés est dessinateur d'études, alors que sa fiche indique le service des dessins. Mais

ce service peut aussi être lié à la conception des affiches publicitaires ou les affiches de films [Fig. 13] puisque les seuls emplois ici sont ceux de dessinateurs.



Fig. 13 : Photographie des dessinateurs d'affiches, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont

Un **service d'imprimerie** est à l'œuvre dans la cité Elgé [Fig. 14 et 15]. Son entrée se situe au 55 rue de la Villette, à l'est des usines. L'imprimerie est fonctionnelle entre 1907 et 1938, elle s'attache principalement à la confection et à la distribution des affiches publicitaires. Ce service emploie une quarantaine de personnes. Les principaux types de métiers que nous pouvons observer ici sont les typographes⁴⁷ et les conducteurs lithographes⁴⁸ qui sont au nombre respectif de trois et quatre employés. Parmi cette première catégorie de métiers que sont les typographes, remarquons deux femmes et un homme.

47 Dictionnaire en ligne Larousse « personnes capables de composer, à l'aide de caractères mobiles, les textes destinés à l'impression et d'effectuer la mise en page », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/typographe/80384?q=typographe#79408>, dernière consultation : 12 avril 2019.

48 Dictionnaire CNRTL « graveurs qui impriment ou reproduisent des feuilles imprimables ».



Fig. 15: Bâtiments de l'imprimerie (n°24), la papeterie (n°25) et l'annexe de l'imprimerie (n°40), agrandis sur le plan de visite, 1927, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont



Fig. 14: Photographie de l'imprimerie et des dessinateurs d'affiche, 1927, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont

Notons aussi la présence de nombreux autres employés qui les accompagnent dans la composition des affiches : cinq apprentis, deux compositrices et deux compositeurs, huit margeurs de typographie ou rotatifs (venant de la presse rotative servant à imprimer en continu), de deux receveurs lithographiques (qui reçoivent les feuilles imprimées sortant de la presse et les mettent en ordre), d'une minerviste (utilisant une machine à imprimer à platine de petit format), d'une brocheuse (encolle et coud les feuilles pour les relier), de trois dessinateurs et de deux écrivains. Il se peut que des artistes indépendants aient également été embauchés pour la création d'affiches de films et ne font pas partie des fiches qui sont, de toute façon, incomplètes.

Une fois la conceptualisation des appareils effectuée, les appareils peuvent être fabriqués dans les usines de la SEG. Les ateliers des usines sont tout proches de ceux des laboratoires.

A/ Des usines au service de la fabrication des appareils

La finalité des usines est la fabrication des appareils et du matériel. La Société des Établissements Gaumont possède des ateliers de mécaniques de précision et construit la

moindre petite pièce métallique ou en bois. Mais ce sont aussi des usines de cinéma possédant des ateliers pour le développement des pellicules, etc.

Dès 1898, la société de Léon Gaumont – appelée alors Comptoir général de la photographie – possède un vaste bâtiment dédié à l’atelier de précision⁴⁹. Les conditions d’hygiène des ouvriers sont essentielles et l’éclairage est naturel. En hiver, l’atelier est éclairé par électricité grâce à une batterie d’accumulateurs chargés dans la journée par le moteur de l’atelier. Le rez-de-chaussée est réservé au travail des métaux, un moteur à gaz actionne les machines-outils de précision : ce sont des fraiseuses, des tours parallèles, des tours à revolver, des tours d’horlogerie et des machines à percer. Il existe aussi un atelier spécial de 150 m² pour le montage des appareils construits en grand nombre.

Nous avons choisi de diviser la visite des usines en trois temps. Pour rester dans la continuité du travail en laboratoire et la conceptualisation des appareils, nous commencerons par les ateliers de fabrication du matériel en présentant les services en force dans les usines. Nous visiterons ensuite les ateliers qui concernent en particulier la pellicule film dont les services sont moins nombreux mais tout aussi importants pour la SEG. Enfin, nous terminerons par les ateliers chargés du bon fonctionnement mécanique, électrique, nécessaires à l’ensemble de la cité Elgé et au bon déroulement des activités dans les usines.

A.1/ LES ATELIERS DE FABRICATION

Le premier bâtiment que nous allons visiter est **le service de fraisage** [Fig. 16]. Il fait partie des plus grands ateliers de mécanique des usines de la SEG. Les fraiseurs sont capables d’exécuter des pièces à la fraiseuse [Fig. 17], engin mécanique automoteur attaquant une surface compacte au moyen de couteaux rotatifs. Au vu de la taille colossale de ces machines, le lieu doit être en capacité de les recevoir et haut de plafond. Les fraiseurs travaillent les nombreuses pièces métalliques qui composent le matériel cinématographique comme les projecteurs mais aussi tout autre appareil mécanique comme les hauts-parleurs par exemple. Plusieurs personnes sont nécessaires à l’organisation de ces ateliers et dirigent un atelier. Les chefs d’équipe des ateliers de fraisage que nous avons pu découvrir au sein des fiches du

⁴⁹ Description sommaire de l’Atelier et des laboratoires du Comptoir Général de Photographie. Correspondance 278 dans l’ouvrage de Marie-Sophie Corey, Jacques Malthête, Laurent Mannoni et Jean-Jacques Meusy, *Les premières années de la société L. Gaumont et Cie. Correspondance commerciale de Léon Gaumont 1895-1899*, Paris, AFRHC, 1998, p. 369.

personnel en 1929 sont Jules Jacqueminet, Clément Lagneau, Barnand, rejoints par Louis Renaut le 16 janvier 1930. Ce service est également l'un des plus importants au niveau du nombre d'employés puisqu'il est composé de 86 ouvriers. La plupart de ces ouvriers sont fraiseurs, d'après les fiches, mais on note la présence d'un vernisseur au pistolet, qui va enduire, à l'aide d'un pistolet, les pièces effectuées au service de fraisage afin de les protéger⁵⁰ ; de deux raboteurs, qui enlèvent l'excédent de matière sur les pièces métalliques ; de deux femmes non professionnelles, d'un perceur sur radiale, utilisant « machine servant à percer les métaux ou aléser des trous préalablement percés, dont le foret peut se déplacer latéralement et d'un mortaiseur, qui effectue des rainures, façonne avec précision des pièces mécaniques à l'aide d'un alésoir⁵¹ ».

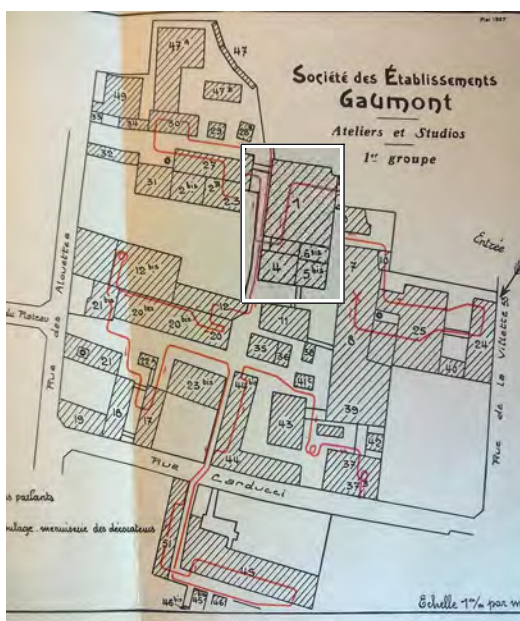


Fig. 16: Bâtiment du service de fraisage (n°1) agrandi sur le plan de visite, 1927



Fig. 17: Photographie des ateliers de fraisage, 1927, Fonds Louis Gaumont, Cinémathèque française

Plusieurs fraiseurs de la SEG sont à un service différent. Les fiches du personnel précisent l'existence d'un **service d'outillage**, qui met au point les moules ou les calibres utilisés dans les différents ateliers de la firme et nécessaires à la fabrication du matériel Gaumont. Malheureusement, le plan n'indique pas un atelier en particulier nommé outillage. Nous pouvons supposer qu'il s'agit d'un service spécifique au sein du personnel reliant différents ateliers de fabrication du matériel. Auquel cas, les employés au service d'outillage

50 Les définitions des métiers et outils qui suivront viennent du CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales).

51 D'après les définitions du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

effectuent peut-être des travaux dans les différents ateliers de mécanique. Ce service d'outillage représente, selon les fiches du personnel de 1929, un total de 65 ouvriers. Précisons que les outilleurs sont souvent associés à un autre corps de métier tel qu'ajusteur (36 personnes), fraiseur (7 personnes), tourneur⁵² (9 personnes), calibriste, qui mesure les dimensions d'un objet en cours de fabrication à l'aide d'un instrument appelé « calibre » (3 personnes), manœuvres (3 personnes). Ces ouvriers professionnels réalisent et mettent au point tous les outillages nécessaires à la fabrication des différentes pièces qui constituent l'appareillage cinématographique comme des calibres ou des moules. Notons la présence de deux chefs d'équipe au « service outillage » : Édouard Pirard dès février 1920, Marcel Lecesne en décembre 1927.

Le service de l'ébénisterie est accolé à celui de fraisage [Fig. 18], il est composé d'un nombre conséquent d'employés puisque environ soixante-dix ébénistes, menuisiers, vernisseurs, scieurs, ainsi que plusieurs apprentis sont présents.

En 1898, les établis des ébénistes se situaient au premier étage des ateliers de précision, au-dessus de l'atelier de fraisage. Les ébénistes utilisent des machines à bois, des scies circulaires et à ruban, des raboteuses. Ces machines à grande vitesse sont dans « les meilleures conditions au point de vue de la sécurité des ouvriers⁵³ », elles sont éclairées et les transmissions se font par le plancher. Sur le plan nous trouvons aussi un bâtiment de menuiserie [Fig. 19], dans un autre bâtiment d'après le plan de visite de 1927, près des hangars, au nord du terrain de la SEG. Un hangar séparé, proche des ateliers de menuiserie, est consacré au séchage et à la conservation du bois employé par les ébénistes.

52 « Travaille une pièce de bois ou de métal en la faisant tourner sur un axe », d'après Julien Lefèvre, *Dictionnaire de l'industrie : matières premières, machines et appareils, méthodes de fabrication, procédés mécaniques, opérations chimiques, produits manufacturés*, J.-B. Baillière et fils, Paris, 1899, p. 830.

53 Description sommaire de l'Atelier et des laboratoires du Comptoir Général de Photographie. Correspondance 278, *Les premières années de la société L. Gaumont et Cie. Correspondance commerciale de Léon Gaumont 1895-1899*, op. cit.

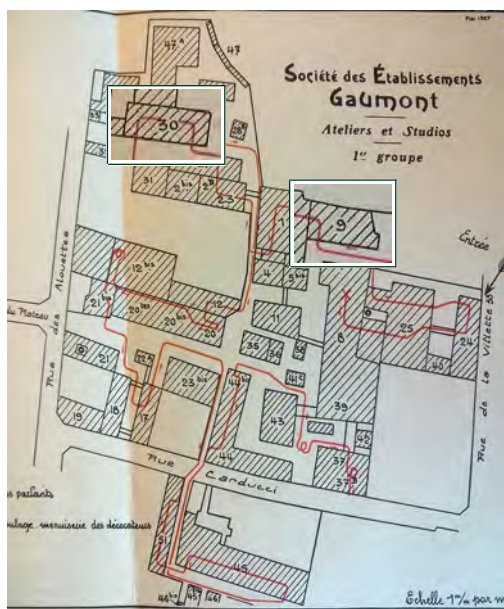


Fig. 19: Photographie des ateliers de menuiserie, 1927, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont

Fig. 18: Bâtiments de l'ébénisterie (n°9) et de menuiserie (n°30), agrandis dans le plan de visite, 1927

À la fin des années 1920, l'équipe de menuisiers de la SEG est composée d'employés qualifiés qui travaillent depuis de nombreuses années pour la firme, composant alors une entreprise à l'esprit familial. Prenons l'exemple d'Arsène Rapicault, né le 21 janvier 1869 à Guyancourt. Il commence à travailler pour la SEG en qualité de menuisier en 1907, pendant une année. Il revient ensuite en 1911 et devient chef d'équipe en 1918. Il est remplacé, alors âgé de 59 ans, à ce haut poste par Auguste Rousset en 1928. Ce dernier, né le 7 juin 1879 à Bourges, est embauché lui aussi en 1907 (trois mois plus tard). Notons une date similaire de départ le 11 juillet 1907. Auguste obtient un nouveau contrat en 1922. Puis, ils sont de nouveau licenciés à la même date, le 2 juillet 1931.

Une fois les pièces de bois travaillées dans les services d'ébénisterie, elles sont vernies dans un autre atelier. Il se situe dans le même bâtiment que le service de fraisage, c'est **le service du vernissage** [Fig. 20], uniquement composé de femmes, à savoir sept vernisseuses, une « non professionnelle » et un chef d'équipe. Elle se nomme Louise Franck, âgée de 27 ans et dirige ce service depuis 1921. Cette dernière est l'une des rares femmes chef de service dans les usines de la SEG. Elle est présente dans la firme depuis ses 19 ans et travaille comme simple vernisseuse pendant trois ans. Le vernissage est la dernière étape de fabrication des pièces relatives aux appareils mécaniques. En effet, les pièces y sont envoyées pour les finitions. Le travail minutieux, à l'aide de pinces, demandé dans ce service rappelle celui des coloristes du début du siècle, métier également exclusivement féminin. Nous pouvons

remarquer que ce service est situé dans un bâtiment avoisinant les ateliers qui le précède dans le processus de fabrication des pièces qui composent le matériel.



Fig. 20: Bâtiment du service vernissage (n°4), agrandi sur le plan de visite, 1927

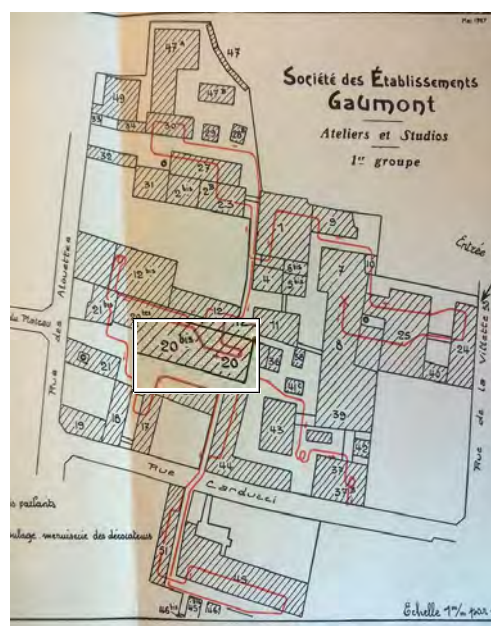


Fig. 21: Bâtiments des services de décolletage (n°20) et des tours (n°20 bis) agrandis sur le plan de visite, 1927

Non loin de là se trouvent les machines automatiques rotatives utilisées par les ateliers de décolletage, des tours, du polissage et de la fabrication des pièces métalliques. Ils sont tous situés dans le même bâtiment et nécessitent l'utilisation des mêmes engins. Plus précisément, les **services des tours et décolletage** [Fig. 21] se révèlent être imposants, au cœur des usines de la SEG. Ces deux spécialités sont parfois séparées en « tours » et « décolletage », mais, la plupart du temps, les deux termes sont accolés et complémentaires.

Le tour [Fig. 22] est un « outil employé pour travailler une pièce de bois ou de métal en la faisant tourner sur un axe⁵⁴ ». Les pièces reçoivent un mouvement continu ou alternatif de rotation, ce qui permet de les modeler à l'aide d'un moteur mécanique ou d'un système de pédale et de poulie qui entraîne une corde s'enroulant afin de créer le mouvement de rotation. Les fiches du personnel nous montrent qu'il y a au moins cinq chefs d'équipe qui s'occupent du bon fonctionnement des différents ateliers : Fernand Léger (39 ans), Louis Chaput (28 ans), Marcel Pierre Eischen⁵⁵ (28 ans), Louis Eugène Lamiral (44 ans) et Louis Tavernier

54 Julien Lefèvre, *op.cit.*.

55 Né le 28 mars 1901, fils de Jean Pierre Eischen et Marguerite Hatt. Petit-fils de Pierre Eischen et Philippe Hatt, tous deux ébénistes. Marié à Jeanne Marie Le Foll à Alfortville en 1924. Mort à Challans en 1979.

(40 ans). Ils dirigent chacun une équipe regroupant un total de 171 employés au service des tours et décolletages durant l'année 1929.



Fig. 22: Photographie des ateliers des tours, 1927, Fonds Louis Gaumont, Cinémathèque française

Les équipes de cet atelier sont composées ainsi. Celle de Fernand Léger (1928 à 1931) s'occupe surtout de la taille automatique avec quatorze décolleteurs ; Louis Chaput (1927 à 1931) est à la tête d'une équipe de cinq décolleteurs ; Marcel Pierre Philippe Eischen (1929 à 1931) est le chef d'une petite équipe de quatre tourneurs. Enfin, Louis Tavernier, chef d'équipe pendant plus de dix ans (1920 à 1931), dirige quatre employés non spécialisés et Louis-Eugène Lamiral dirige aussi pendant presque quinze ans (1918 à 1931), cinq tourneurs et ouvriers en manœuvre spécialisée.

Passons aux services de **nickelage et de polissage** [Fig. 23] qui se situent dans le même bâtiment que les ateliers de tours et décolletage et utilisent aussi des machines automatiques au cœur des usines. En effet, une fois la forme des pièces métalliques terminée aux services de fraisage, de tours et de décolletage, les ouvriers polissent les éléments afin de les rendre lisses et d'égaliser chaque surface. Cette étape est indispensable dans la mécanique de précision que requiert le cinématographe. Ces services de nickelage et de polissage semblent d'une autre envergure que les services précédemment évoqués puisque (selon les fiches soumises) seulement dix ouvriers y sont employés. Le chef de l'équipe de nickelage et polissage se nomme Louis Ougen né le 21 avril 1863. Fils de Jacques Ougen, conducteur et de Madeleine Valter, sans profession. Il vient donc d'un milieu modeste. Il entre dans les

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

usines de la firme à la Marguerite tardivement puisqu'il a 56 ans en 1919. L'année suivante, il devient chef d'équipe et le reste jusqu'à la suppression de son emploi au mois de juin 1931.

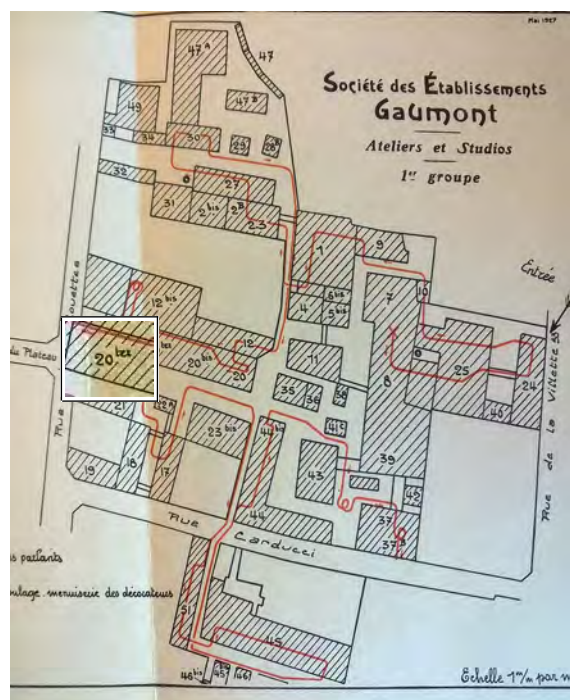


Fig. 23: Bâtiment du service de nickelage et polissage (n°20 ter) agrandi sur le plan de visite, 1927, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont

A.2/ LES ATELIERS FILMIQUES

En 1898, les services de travaux photographiques servent au développement des phototypes, au tirage des épreuves et aux travaux divers amateurs. Il s'agit d'une vaste serre vitrée dégagée des bâtiments voisins. La reproduction et les agrandissements s'effectuent dans une chambre à part. La serre se constitue de cinq salles adossées : l'une pour les chargements ; l'une pour la manutention des commandes, le collage et le satinage ; une troisième pour le virage et le lavage des épreuves et phototypes ; une quatrième pour le tirage des positifs par contact sur verres ou papiers recouverts de gélatino-bromure d'argent et la dernière pour le développement. Alors qu'en 1927, les services de travaux photographiques, l'ajustage photo plus précisément, se trouvent après la rue Carducci, dans de nouveaux bâtiments proches de la fonderie.

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)



Fig. 24: Bâtiment de l'ajustage photo (n°45) agrandi sur le plan de visite, 1927, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont

En traversant la rue Carducci, se trouve le bâtiment le plus imposant des usines de la SEG et qui accueille les ateliers d'**ajustage photo** [Fig. 24], ainsi que le moulage, les peintres décorateurs et la menuiserie des décorateurs. L'ajustage photo, selon les fiches, engage 74 ouvriers gérés par Ferdinand Oudin. Ce dernier est incorporé dans l'armée le 15 novembre 1901 et passe en réserve le 1^{er} novembre 1904. Il exerce alors la profession d'ajusteur-mécanicien. Présent dans la firme depuis 1906, il devient chef d'équipe en 1920 et a 49 ans en 1929.

L'ajustage est composé de trois services : l'ajustage photo [Fig. 25 et 26], l'ajustage marine (concernant les travaux pour l'aciérie de la marine majoritairement pendant la guerre de 1914-1918, nous trouvons encore des traces de ce service à la fin des années 1920), et l'ajustage électrique. Plusieurs ateliers d'ajustage sont en place dans les usines des Buttes-Chaumont pour la raison simple que la mécanique optique dans la fabrication des caméras et des projecteurs doit être extrêmement minutieuse pour apporter rythme et fluidité nécessaire au bon déroulement de la pellicule. Le métier d'ajusteur peut aussi toucher d'autres services comme celui de l'outillage, du service électrique, du contrôle ou des laboratoires.



Fig. 25: Fig. 10: Photographie d'ajusteurs photographique au travail, 1927, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont



Fig. 26: Photographie de l'atelier d'ajustage photo, 1927, Cinémathèque française, fonds Louis Gaumont

Les ouvriers du service d'ajustage électrique sont au nombre remarquable de soixante, selon les fiches : vingt ajusteurs, sept manœuvres spécialisés, deux monteurs, neuf « petites mains » et sept non professionnels. Le chef d'équipe se nomme Victor Pierson⁵⁶. Il entre dans le corps de l'armée en qualité de mécanicien le 15 septembre 1895, à 21 ans, et y reste pendant trois ans. Il entre dans les usines de la SEG comme ajusteur en 1919 et devient chef d'équipe en 1921, il a 47 ans.

Passons ensuite à l'important **service des pellicules**, près des laboratoires des produits chimiques [Fig. 27]. Dans le fonds des fiches du personnel, on trouve 98 ouvriers qui y sont affiliés : 75 non professionnels, cinq ajusteurs (ouvriers qui assemblent les différentes pièces d'une machine, qui sont exécutées par d'autres ouvriers et qu'ils mettent en état de fonctionner simultanément ou bien des ouvriers qui tracent et façonnent des métaux à la main, dans la plupart des cas, et à l'aide d'outils appropriés, d'après un plan, pour en faire des pièces mécaniques⁵⁷), cinq ouvriers aux pellicules, une seule vérificatrice (ce qui montre une fois de plus le manque dans le fonds des fiches, néanmoins un service spécifique de vérification existe comme nous le montrerons plus tard), sept manœuvres, un ingénieur, deux employés de laboratoire, un comptable. Ce service des pellicules fait partie de ceux où la majorité des ouvriers sont des femmes, soit 64 ouvrières contre 34 ouvriers. S'ajoutent à cela

⁵⁶ Né de Louis Pierson, mécanicien de 51 ans, et de Anne Tuchscherer, couturière de 36 ans. Victor est ensuite rappelé à l'activité en 1914. Il décède le 18 novembre 1945.

⁵⁷ Définition tiré du CNRTL et de Julien Lefèvre dans son *Dictionnaire de l'industrie : matières premières, machines et appareils, méthodes de fabrication, procédés mécaniques, opérations chimiques, produits manufacturés*, J.-B. Baillièrre et fils, Paris, 1899.

trois chefs d'équipe. Le premier à entrer au service des pellicules est Léon Tonnelier en 1912, rejoint à partir de 1919 par Germaine Martin et Georges Maronne qui devient chef d'équipe en 1923. Nous pouvons supposer que ce service des pellicules est destiné à la location des films ou bien plutôt un atelier dans le service de la vérification des films.

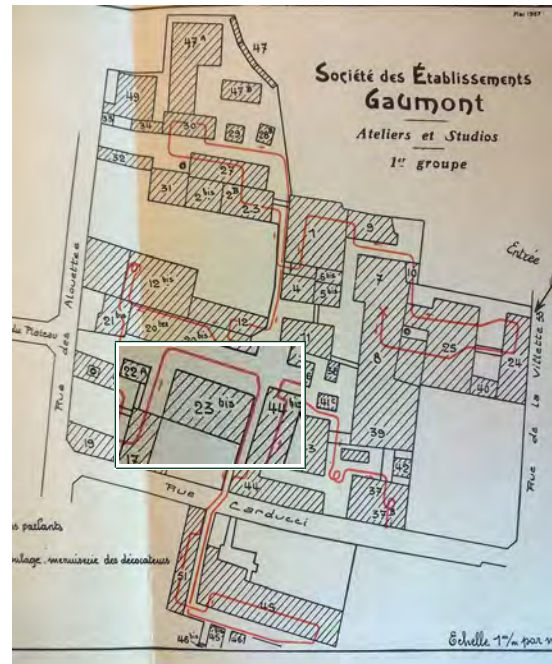


Fig. 27: Bâtiment du service des pellicule (n°23 bis) agrandi sur le plan de visite, 1927, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont

D'après les fiches du personnel, deux pisteurs dont le service n'est pas précisé peuvent faire partie de ce service ou celui de bobinage puisqu'ils utilisent l'appareil du même nom servant à coller des pistes de films entre elles ou des morceaux de pellicules entre eux. La perforation des bandes s'effectue dans une salle spéciale près de la force motrice des ateliers des machines-outils.

Le service de bobinage, qui consiste à enrouler les films afin d'en faire des bobines, se distingue de celui des pellicules. Il n'est pas indiqué sur le plan mais est très présent dans les fiches du personnel de la firme. Nous le lions ici au service des pellicules puisqu'il concerne le même matériel. Trente-sept personnes sont employées dans ce service : vingt-sept « bobineuses » ou « bobinières », une comptable d'atelier, un contremaître, une employée aux écritures, trois non professionnelles, une pointeau (venant de l'outil utilisé « à pointe conique en acier trempé servant à amorcer l'emplacement du trou à percer⁵⁸ ») et deux personnes (un homme et une femme) dont les métiers ne sont pas précisés. Berthe Tessier (âgée de 46 ans en

⁵⁸ Définition du CNRTL

1929 et présente depuis novembre 1917), devient chef d'équipe en novembre 1918, soit un mois après sa deuxième entrée dans la firme en octobre 1918.

L'atelier de **vérification** des films, emploie une majorité de femmes en 1929 avec vingt-six vérificatrices et seulement trois vérificateurs. Il s'agit pour ce service d'examiner la conformité et le bon fonctionnement des films destinés à la commercialisation. Habituellement, les vérificatrices s'assurent, entre deux locations, que la pellicule n'est pas abîmée. Néanmoins, la photographie ci-dessous [Fig. 28] présente le service de vérification des films sans machines. Le chef de ce service est un homme, Louis Léchelon. Entré dans la firme comme simple employé à la vérification des films en 1903, à l'âge de 14 ans, il est ensuite envoyé au corps de l'armée le 5 octobre 1910 dans l'aéronautique. La profession indiquée sur sa carte militaire est effectivement monteur et vérificateur d'appareils de photographie. En 1912, il s'élève hiérarchiquement et devient le chef de ce service à 23 ans et le reste jusqu'à son départ en 1931 à 42 ans. Nous remarquons, avec les informations du personnel des derniers services étudiés demandant une grande minutie (bobinage, vérification et pellicules), qu'ils sont largement féminisés, tant les ouvriers que les chefs d'équipe.



Fig. 28: Photographie du service de la vérification des films, années 1920, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont

Un peu plus au sud de la cité Elgé, nous trouvons les **ateliers de tirage et de développement** des négatifs. Quatre ateliers sont regroupés ici : l'atelier de développement des films, l'atelier d'impression, l'atelier de développement des négatifs ainsi que l'atelier de tirage et perforation. Étrangement, les fiches du personnel répertoriées ne font nullement mention de ces ateliers qui sont pourtant cruciaux dans la chaîne de production des films. Là

encore, nous trouvons une trace des manques des fiches du personnel. Le fait que la production de la SEG soit à l'arrêt à la fin des années 1920 explique aussi un personnel moins nombreux, mais la SEG pouvait tout à fait traiter les films pour d'autres éditeurs. Un bâtiment réservé au dépôt des celluloids est une fois de plus isolé pour des raisons de sécurité. En effet, le composant principal de la pellicule cinématographique reste à cette date le nitrate de cellulose, matière très inflammable⁵⁹.

A.3/ L'ÉQUIPEMENT DES USINES NÉCESSAIRES À SON BON FONCTIONNEMENT

Les usines de la SEG disposent de tout l'équipement dont elles ont besoin pour fonctionner : une station électrique pour l'utilisation des machines automatiques par exemple, une chaufferie, un garage, de nombreux hangars de stockage. Ces bâtiments sont toutefois séparés des ateliers et se situent le plus au nord de la cité Elgé.

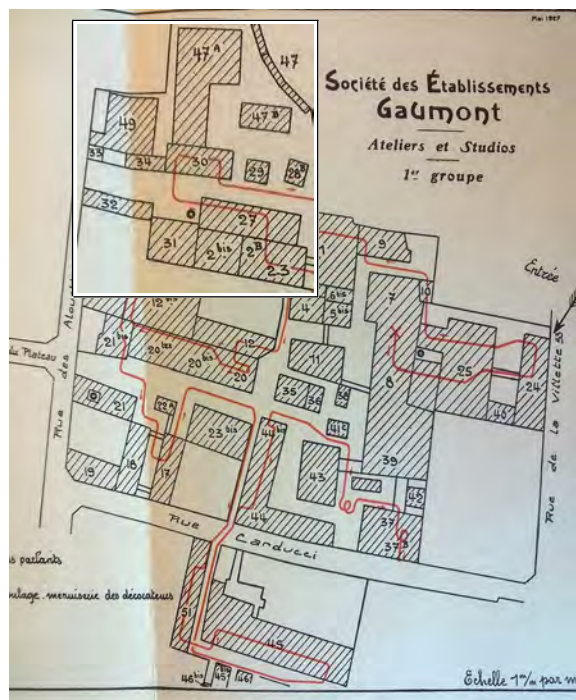


Fig. 29: Bâtiments des services de tôlerie (n°2-3), chaufferie (n°27), menuiserie (n°30), garage (n°32), hangars (n°31,47,47 A-B) agrandis sur le plan de visite, 1927

59 Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

Dirigeons-nous vers la partie nord et plus isolée des usines où se trouvent **les services de tôlerie, la chaufferie, le garage, les hangars, la première station électrique** ainsi qu'un dépôt des **celluloïds** et le dépôt **d'essence** [Fig. 29]. Ces derniers ont besoin d'être isolés pour des raisons de sécurité. Le fonds des fiches du personnel nous fait part de cinq employés dans les garages : deux à l'entretien des voitures, un coursier, un électricien et une employée aux écritures.

Les usines et studios sont aussi dotés d'une **station à vapeur** qui comporte un groupe de générateurs capables d'une production de 1000 kgs de vapeur à l'heure. Cette station permet de transformer l'eau en vapeur grâce au charbon pour divers usages, allant du chauffage central à l'industrie.

Dès 1905, le groupe électrogène possède une puissance de 16.500 watts. Ceci va permettre, selon les brochures publicitaires de la firme, d'alimenter les machines de différentes puissances qui commandent chacune une génératrice électrique et donnent au total un millier de chevaux environ. Ainsi, cette station vapeur, ou chaufferie [Fig. 30], sert aux besoins industriels divers de l'usine et au chauffage des ateliers, des bureaux, des théâtres et des dépendances. Ce service emploie dix-huit personnes dont six « chauffeurs ». Ce personnel est spécialisé dans le domaine de la chaufferie et des machines qui s'y réfèrent, s'occupant du fonctionnement de la chaudière. Les autres ouvriers qui composent cette équipe sont des aides (chauffeurs, monteurs ou chaudronnier) et au nombre de dix. Le chef de service depuis février 1921, Louis Renard, est présent dans la firme depuis le 25 décembre 1906. Il avait 14 ans à son entrée et donc 37 ans en 1929.



Fig. 30: Photographie de la chaufferie, 1927, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont,

Accolé à la chaufferie, nous trouvons le **service de tôlerie**. En effet, la tôle a besoin d'être chauffée afin de faciliter sa maniabilité. Les usines de la SEG utilisent ce matériau pour la fabrication de ses appareils et machines car il est plus facile à entretenir que le fer ou le cuivre, plus léger à manier mais surtout il résiste à l'acide. La partie du service de la tôlerie, en rapport avec les tôliers-chaudronniers ou tôliers-ferblantiers, est dirigée par Léon Lasalle, chef d'équipe depuis 1914, il a alors 63 ans en 1929.



Fig. 31: Photographie de la station électrique centrale, 1927, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont

Certains bâtiments sont isolés pour éviter tout danger d'incendie dû à l'inflammabilité des celluloids et de l'essence. Ils permettent aussi le bon fonctionnement du reste des usines avec une **station électrique** [Fig. 31] puissante reliée au réseau électrique parisien. L'industrie cinématographique de la fin des années 1920 utilise fortement l'électricité et cette branche s'élargit au point de créer des services électriques. Au vu de sa forte exploitation par les industriels du cinéma, elle « augmente aussi dans une large mesure les revenus des Compagnies d'électricité⁶⁰ ». En revanche, la SEG possède aussi un courant alternatif ou continu pour alimenter les arcs dans les studios :

La station électrique reçoit son énergie du réseau de la compagnie parisienne de distribution d'électricité sur lequel elle peut emprunter jusqu'à 1 000 kilowatts sous forme de courant alternatif diphasé à la tension de 12 300 volts. Installés avec les derniers perfectionnements, cette station est citée comme un modèle du genre ; elle comprend trois groupes de transformateurs composés chacun de deux transformateurs et d'une

⁶⁰ Anonyme, « Le cinéma contribue à l'activité économique d'un pays », *Les Spectacles : paraît tous les vendredis*, 17 avril 1931, p.12. Disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54743947/f14.item> [dernière consultation : 21 mai 2018].

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

commutatrice. La disposition adoptée facilité le démarrage des groupes, assure leur bon fonctionnement aux charges très variables de leur service et leur mise en parallèle aisée, et permet enfin de réaliser une sensible économie de courant⁶¹.

L'entretien électrique implique un service à part entière des usines de la SEG composé de 27 employés exclusivement masculins. Nous ne le retrouvons pas sur le plan des ateliers de la Cité Elgé. Parmi eux, nous trouvons huit électriciens, neuf aides-électriciens, un monteur électrique, deux aides-monteurs, un comptable d'atelier, un opérateur des films parlants, un opérateur de projection. Le chef de ce service depuis avril 1924 est Fernand Mercier, né le 13 janvier 1880. Il a donc 44 ans en 1929. Il fait une apparition dans la firme dès 1898 comme ajusteur électrique pendant trois ans, part faire son service militaire en 1901 et revient dans l'entreprise en 1904. Sa fiche n'indique pas d'autre départ, ni son salaire à son retour.

Nous pouvons aussi comptabiliser quatre personnes au service nommé « **montage électrique** », un électricien, un ajusteur, une non professionnelle et un chef d'équipe. Georges Bataille, chef d'équipe à 22 ans, en décembre 1927, reste jusqu'à la suppression de son emploi en juin 1931. Le montage électrique, d'après la *Revue générale de l'électricité*, concerne l'installation des fusibles, des disjoncteurs et de « tous les accessoires indispensables à la mise en marche normale d'une machine électrique⁶² ». Nous supposons que ce service permet à la firme de s'assurer du bon fonctionnement des machines-outils utilisant l'électricité, la station électrique ainsi que les trois sous-stations qui distribuent l'électricité dans les différents ateliers le nécessitant.

Traversons la rue Carducci afin d'atteindre la **fonderie** [Fig. 32] – installée récemment puisque le plan de visite de 1927 indique « nouvelle fonderie ». Ce service permet de fondre et purifier les métaux qui seront utilisés dans la fabrication des appareils et des machines.

Ainsi, les usines de la SEG reçoivent les matériaux bruts. Il se compose d'un fondeur et trois aides-fondeurs, de quatre mouleurs, d'un coquilleur et d'un ouvrier. Tous sont employés durant les années 1920 dont quatre en 1927. Le chef d'équipe de la fonderie est un dénommé Butin comme nous l'indiquent les fiches des ouvriers à sa charge. Malheureusement, la sienne n'apparaît pas dans le fonds, ce qui prouve le côté lacunaire des fiches. Le service de fonderie

61 Description des ateliers et des théâtres, 1929-1930, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 077 B16.

62 Union technique de l'électricité, *Revue générale de l'électricité*, 7 juillet 1923, p. 346, disponible sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6584460h/f344.image.r=%22montage%20%C3%A9lectrique%22?rk=85837:2> [dernière consultation : 25 avril 2019]

est relativement dangereux puisque tous ces employés ont connu au moins un arrêt (allant jusqu'à cinq dans le pire des cas) généralement pour des causes de brûlures.



Fig. 32: Bâtiment du service de fonderie (n°51), agrandi sur le plan de visite, 1927, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont

Plusieurs magasins sont parsemés au sein des usines ainsi que des services de contrôle. Les bâtiments consacrés au **contrôle et les magasins** [Fig. 33] sont nombreux au sein de la cité Elgé. Un magasin se situe à côté du service de fraisage, les appareils terminés sont entreposés entre le service des pellicules et le laboratoire des produits chimiques, le dernier magasin se situe près de l'ajustage photo et d'un service de contrôle. Un deuxième bâtiment au centre des usines est consacré aux services de contrôle et de vérification des appareils.

Un peu plus de 80 personnes y sont employées. Les fiches indiquent aussi la présence de six ajusteurs, sept employés aux écritures et des contrôleurs. Ces personnes sont, sans doutes, chargées de contrôler tout le matériel et les tirages effectués dans les usines. Plusieurs types de contrôle sont effectués au sein des usines, il faut contrôler les pièces et appareils construits. Les emplois de ce service ne sont pas toujours précisés, la mention « manœuvre » est alors inscrite, ceci pour vingt personnes. Des ajusteurs sont présents dans ce service en cas d'anomalies afin de rectifier les erreurs et de rajuster les appareils si nécessaire. Quant aux

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

appareils prêts pour la location, ils sont déposés dans les bâtiments 21 bis, rue des alouettes. Cinq personnes – toutes des femmes – s’occupent de ce service à la fin des années 1920.

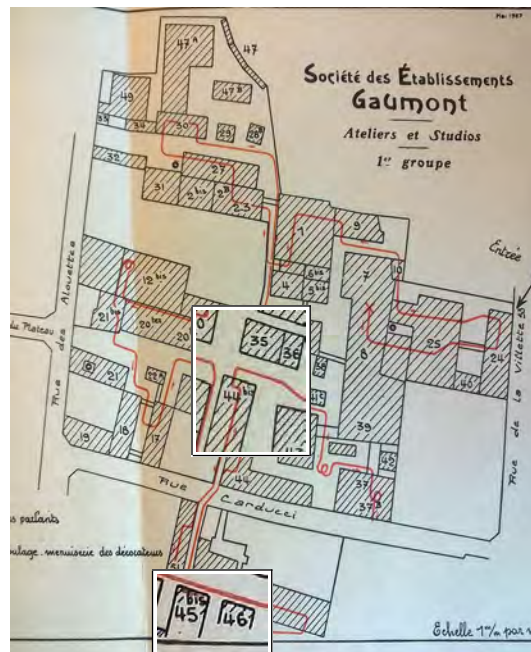


Fig. 33: Bâtiments des magasins [10, 44bis, 45bis et 46] et contrôle [35, 36 et 46] agrandis sur le plan de visite, 1927, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont

Conclusion et bilan à la fin des années 1920

Comme nous l'avons évoqué, la cité Elgé se situe aux Buttes Chaumont dans le XIX^{ème} arrondissement, entre les rues des Pyrénées, Carducci, Vilette et des Alouettes. La cité s'étend jusqu'à la rue du Plateau où se situe une partie de l'imprimerie, proche du parc des Buttes Chaumont. Notons que les travailleurs habitent près des usines. Les fiches montrent que des adresses du XIX^{ème} arrondissement de Paris – mais aussi du XVIII^{ème} et XX^{ème} – reviennent fréquemment, telles que la rue des Pyrénées, avenue Jean Jaurès, rue Fessart, avenue Simon Bolivar, boulevard de la Vilette, rue Botzaris, rue des Solitaires, rue de Belleville, rue Clavel, rue des Envierges, rue Rébeval, rue Compans, autant de rues ou avenues qui entourent les usines Gaumont des Buttes Chaumont. Ceci rend peut-être compte du type de recrutement utilisé par les Établissements en ce qui concerne les employés aux usines. La SEG effectue un recrutement de proximité ou bien le personnel se rapproche de la

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

firme une fois employé. Ils n'ont pas nécessairement la formation ou l'expérience lors de leur entrée dans l'entreprise mais ils l'acquièrent plutôt grâce à leur séjour dans la société. Gaumont a créé une véritable petite ville dans le quartier de Belleville dont la cité Elgé est le centre.

La SEG est bien un empire typique de l'industrie française de la fin des années 1920. Très bien implantée dans le monde cinématographique et, certes, parfaitement équipée pour le cinéma muet, cette fin de décennie sera charnière pour la firme Gaumont. Quelles difficultés sont alors à prévoir ? Comme nous l'avons vu, dès 1926 et 1927, Gaumont se soucie de mettre en place des services en lien avec le sonore, avec des laboratoires qui se spécialisent en acoustique ainsi que des employés (ingénieurs et opérateurs) et une filiale nommée Société Française des Film parlants. La SEG donne alors une image de véritable colosse dans le monde cinématographique, mais cette image n'est-elle pas en décalage avec l'affaiblissement de la firme à la fin des années 1920 ? Bien que la société ait débuté ses recherches pour le sonore depuis maintes années, une course contre la montre va commencer à la fin de l'année 1928 et en 1929. Elle est amorcée avec la présentation du premier film sonore américain en France, *Le Chanteur de Jazz*, en janvier 1929. Une prise de conscience et une action rapide sont alors nécessaires pour ne pas se laisser dépasser par la concurrence étrangère.

Les usines des Buttes-Chaumont semblent être une réelle force de frappe pour la SEG à la fin des années. Elles sont bien équipées et possèdent un personnel expérimenté dans le domaine du parlant et la fabrication du matériel cinématographique. La Gaumont a tous les atouts en main pour appréhender cette nouvelle technique, la société donne en tout cas cette image.

**PARTIE II. FIN 1928 ET DURANT L'ANNÉE 1929,
GAUMONT SE POSITIONNE DANS LA COURSE À
L'ÉQUIPEMENT SONORE**

INTRODUCTION PARTIE II

Cette deuxième partie développe les enjeux et étapes du passage au parlant entre octobre 1928 – date de la sortie en salles de *L'Eau du Nil* de Marcel Vandal, premier film français sonore distribué par Louis Aubert – et décembre 1929, date de sortie des usines de la SEG de l'appareil de reproduction des films sonores, l'Idéal Sonore type Standard 30. Depuis ses débuts, la confection d'appareils cinématographiques est primordiale et les ateliers au centre de l'évolution de la firme de Léon Gaumont. Le premier chapitre de cette partie constitue un cheminement des premiers films parlants en 1902, les Phonoscènes, vers la création du procédé d'enregistrement sonore Gaumont-Petersen-Poulsen en 1926. Les recherches dans le domaine du sonore continuent avec la création du « film rationnel » dès 1927 permettant l'enregistrement des sons sur pellicule. Ce retour en arrière est nécessaire afin de mieux appréhender la suite des événements : l'utilisation du procédé Gaumont sur les tournages.

Le deuxième chapitre de cette partie porte donc sur les positionnements de la SEG en ce qui concerne l'équipement sonore. Nous aborderons la production sonore utilisant le Gaumont-Petersen-Poulsen, le premier film sonore français à utiliser ce procédé en 1928 étant *L'Eau du Nil* de Marcel Vandal. L'année suivante, la production française dans son entièreté est en baisse et la SEG continue de louer ses studios. La cause principale étant l'arrivée du *Chanteur de Jazz* en janvier 1929 sur les écrans français, un choc qui provoque l'arrêt momentané de la production. Chez Gaumont, seuls les nombreuses réalisations et essais sonores du réalisateur Maurice Champreux occupent les studios sonores durant l'année 1929, nous tâcherons d'examiner ce cas particulier. Bien que peu commercialisés, ses films sont mentionnés dans la presse corporative et témoignent des liens qui subsistent entre la fabrication du matériel et l'édition des films au sein de la SEG.

C'est seulement à partir de 1929 que les studios français commencent à s'équiper pour la production sonore. Ce travail d'insonorisation et d'équipement demande du temps et de l'argent. Durant le second semestre de l'année 1929, un appel de fonds par la SEG permet d'ailleurs de faire face aux premières dépenses nécessitées par la réorganisation de l'outillage, l'achat de matières premières pour la construction des appareils et l'équipement des studios. Une fois les studios français prêts à accueillir des tournages sonores et parlants, ce sont les salles qui doivent être en capacité de les diffuser. Les procédés américains et allemands ont

ainsi pris de l'avance en s'installant dans les salles françaises avant même que l'industrie cinématographique française soit en capacité de produire des films et des appareils en masse.

Dès juin 1929, Paul-Auguste Harlé dans *La Cinématographie française* indique que les États-Unis ne produiraient que des films parlants, ce qui prouve le retard de l'Europe et en particulier de la France : « Il s'agit d'une transformation complète de notre industrie, d'un nouveau comité central d'entreprises, d'une nouvelle clientèle, et si nous ne nous préparons pas à l'avance, nous jouerons bientôt et encore une fois les *Gribouille*⁶³ ». Ce qui manque à l'industrie cinématographique française, selon Harlé, c'est l'organisation, la conception nette de ce qu'il faut produire et du temps pour regrouper un personnel de production spécialisée.

La question de la production sonore est partout la même en Europe au milieu de l'année 1929 et tous les industriels se tournent vers les États-Unis car ce sont ceux qui possèdent le matériel. Harlé note que Pathé-Natan, résultant aussi d'une fusion, fait étudier les procédés sonores américains par une mission et serait prêt à s'entendre avec la R.C.A. Les Établissements Louis Aubert ont passé des contrats de fourniture d'appareils de prises de son de la marque Western Electric dès 1929⁶⁴.

63 Paul-Auguste Harlé, « Comment se développe le cinéma parlant : le règne de l'électricité », *La Cinématographie française*, n°555, 22 juin 1929, p. 20.

64 *Ibid*, p. 21.

CHAPITRE 3. LA LONGUE TRADITION DE LA RECHERCHE POUR UN CINÉMATOGRAPHE SONORE CHEZ GAUMONT : ATOUT OU INCONVÉNIENT ?

Les travaux sonores dans les laboratoires de la SEG sont issus d'une longue tradition datant des débuts de Gaumont dans l'industrie cinématographique. Ces recherches anciennes pour un cinématographe sonore permettent à la société d'avoir tous les atouts en main : le personnel est compétent et les ateliers bien équipés pour une bonne compréhension des enjeux. Néanmoins, cet avantage tourne à l'inconvénient lors du passage au parlant. Pendant les années 1920, les pistes des ingénieurs Gaumont ne sont plus assez innovantes, ils restent sur la synchronisation du cinématographe et du phonographe : une erreur qui causera énormément de retard aux laboratoires de la SEG⁶⁵. La firme Gaumont n'avait sûrement pas anticipé une production à l'échelle nationale et encore moins internationale aussi rapidement de son cinématographe sonore.

Des questionnements sont alors soulevés dans la presse à la fin des années 1920 sur la capacité de Gaumont à équiper toutes les salles et honorer ses commandes en un délai très court dès 1929. Un consortium de la Société des Film parlants regroupant Triergon, Kuechenmeister, Lignose-Breusing et Gaumont-Petersen-Poulsen est créé en 1928. La question cruciale est alors de trouver un appareil compatible avec tous les types d'enregistrements sonores pour la projection dans les salles. Apparaît alors déjà l'importance de l'interchangeabilité.

A/ Des Phonoscènes au procédé Gaumont-Petersen-Poulsen (GPP)

Léon Gaumont s'intéresse à tous les travaux de recherche : son et couleur. Ici, sont mis en avant les premières phonoscènes d'Alice Guy puis le Chronophone, le film parlant existe déjà mais pas commercialisé (trop complexe, cher et pas l'unanimité du public, trop en avance sur son temps et manques de moyens scientifiques). Il faut attendre milieu des années 1920 pour que la SEG aboutisse enfin au procédé Gaumont-Petersen-Poulsen.

65 Camille Rebours, *op. cit.*, p. 310.

A.1/ CHRONOPHONE ET PHONOSCÈNES : LES PRÉMICES DU CINÉMA SONORE GAUMONT (1900-1910)

Léon Gaumont s'intéresse au parlant dès 1900, avec la fabrication d'une liaison mécanique flexible d'un phonographe à cylindre de cire relié à un cinématographe grâce à sa collaboration avec Georges Demenÿ. Ce dispositif sonore était très proche du Kinétophone d'Edison datant de 1877 puisqu'on pouvait entendre des sons au moyen d'un casque téléphonique. Le premier brevet d'invention en 1901 présente un système connecté entre un moteur électrique et un projecteur, les sons se propagent à travers l'écran grâce au téléphone dont les haut-parleurs sont câblés aux microphones.

En attendant le perfectionnement de l'enregistrement des sons à distance, les premières phonoscènes sont tournées par Alice Guy dès 1902. Celles-ci sont faites à partir de deux enregistrements, l'un *phono* et l'autre *ciné*, et connaissent un succès immense en France comme à l'étranger. Léon Gaumont est donc considéré comme un véritable pionnier dans ce domaine, même s'il ne réussit pas à imposer une production à grande échelle de ses appareils et films. En 1906, l'enregistrement devient électrique grâce à l'emploi d'un microphone et d'un stylet graveur en acier. L'amplification des sons s'effectue grâce à l'Elgéphone, invention enregistrée le 29 mars 1906. Cet amplificateur de sons est spécialement disposé pour être employé avec les disques phonographiques. Il convient aux théâtres, aux concerts et aux music-halls et il permet de substituer aux orchestres⁶⁶.

La construction d'une nouvelle cage de verre, en 1906, exclusivement destinée au tournage des films parlants aurait été construite pour la production des phonoscènes. Toutes sortes d'améliorations techniques sont nécessaires à la fabrication d'un nouvel appareil, une alliance entre le cinématographe et le phonographe : le Chronophone⁶⁷[Fig 34], présenté le 27 décembre 1910 à l'Académie des Sciences (Gaumont présente alors un portrait parlant du professeur d'Arsonval). La première version du Chronophone est vendue aux exploitants et forains pour des spectacles réguliers dès 1906, mais la SEG n'est pas prête pour démarrer une production en série. Les moyens techniques dans les années 1910 ne permettent pas encore d'éliminer les imperfections des appareils enregistreurs et reproducteurs de sons dont la puissance est insuffisante. Le pick-up enregistreur fut employé dès 1910 par Gaumont, le

66 Notices et catalogues sur le Chronophone et les phonoscènes, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 562 B64.

67 Brevet « appareil phonographique à disque permettant l'enregistrement et la reproduction à vitesse linéaire constante », demandeur et inventeur Louis Belavoine, délivré le 19 décembre 1910, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont, LG 541 B62.

microphone devenait indépendant de la machinerie d'enregistrement mais il restait encore un défaut d'intensité lors de la reproduction⁶⁸.

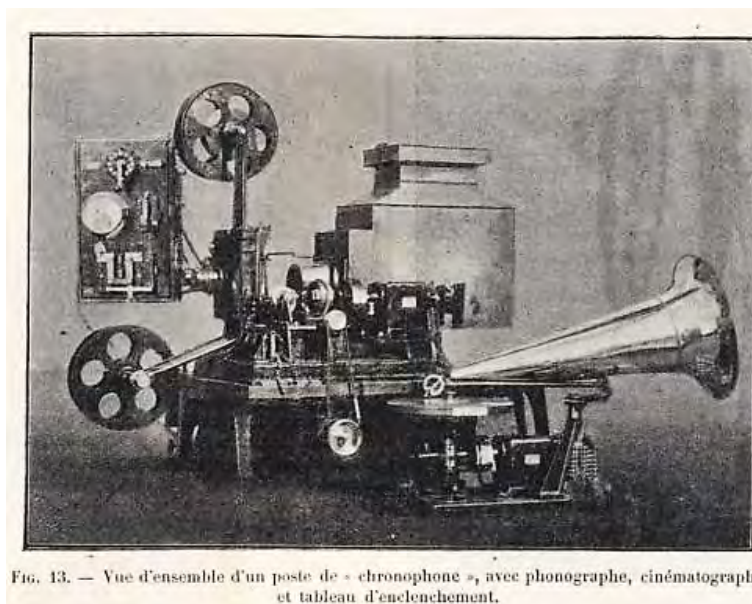


Fig. 34: Photographie d'un ensemble Chronophone, *Le Génie civil*, 11 mai 1907, p.22

Les usines des Buttes-Chaumont vont connaître une transformation des ateliers pour continuer la recherche avec des laboratoires spécifiques pour confectionner les disques pour le phonographe du Chronophone dans les années 1910. De cette façon, les enregistrements et la fabrication de cet appareil se font dans les propres ateliers de la société dès 1911, la pellicule pour enregistrer les phonoscènes Gaumont est produite. En 1911, neuf films parlants sont présentés à la séance de la Société Française de Photographie. L'appareil Chronophone nécessite alors de disposer le phonographe reproducteur de son près de l'écran sur lequel est projeté l'image alors que l'appareil de projection en est éloigné, ceci « créait presque l'obligation de demander à l'électricité de relier synchroniquement les deux appareils⁶⁹ ». Phonographe et enregistreurs cinéma sont mus par un moteur électrique chacun, branchés sur un même circuit. Les induits de chaque moteur tournent donc à la même vitesse de rotation grâce à un engrenage électrique. Les deux appareils fonctionnent en un synchronisme qu'il était simple de rétablir à la représentation. Le diaphragme du phonographe à pavillon se

68 Jean Labadié, « Au point de vue scientifique, le film sonore est réalisé ; au point de vue pratique, il reste encore beaucoup à faire », *La Science et la vie*, n°53, mars 1930, dans le dossier I/II, feuillet 10/20, La Cinémathèque française, fonds Louis Gaumont, LG 576 B65.

69 Rapport du conseil d'administration, *Les Établissements Gaumont (1895-1929)*, p. 64, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG B16.

trouve supplanté par le pick-up dont le courant électrique va rejoindre le haut-parleur placé n'importe où dans la salle. Toute la partie mécanique est concentrée sur la même machine, assurant le synchronisme le plus rigoureux.

Au studio, la caméra est dans la cabine et le microphone au-dessus des acteurs, « le fil électrique transporte l'audition à la cabine fixe d'enregistrement⁷⁰ ». C'est le mouvement du disque qui doit régler celui du cinéma. Le plus compliqué n'est pas la question du synchronisme mais plutôt celle d'un seul film enregistrant les vues et les sons.

A.2/ 1926 : L'ABOUTISSEMENT À UN APPAREIL D'ENREGISTREMENT SONORE, LE CINÉPHONE OU GAUMONT-PETERSEN-POULSEN

D'après l'article de Sézille dans *Le Figaro*⁷¹, ce sont les découvertes s'intéressant à la télégraphie sans fil et celles de l'ingénieur américain Lee de Forest qui ont permis au film sonore de prendre autant d'ampleur en se débarrassant des impuretés lors des enregistrements et de procurer la puissance nécessaire pour la reproduction de ces sons. Dès le milieu des années 1920, « afin d'accompagner le développement des recherches entreprises par la firme dans le domaine du film sonore, deux nouveaux studios furent spécialement construits⁷² ». Plus précisément, une brochure datant de 1924 indique l'agencement de deux salles spécialement dédiées aux films parlants. Un studio apparaît sur le plan accompagnant la brochure illustrant un « studio des Films Parlants ». Nous pouvons supposer qu'il s'agit du studio utilisé par la Société Française des Films Parlants, équipé dès 1926 de l'appareil Cinéphone [Fig. 35].

En effet, en 1926, un rapprochement avec Electrical Fono Films de Copenhague, particulièrement avec les ingénieurs danois Petersen et Poulsen, va initier la réalisation du procédé d'enregistrement sonore le Gaumont-Petersen-Poulsen. Appelé Cinéphone, cet ensemble est constitué d'un appareil de projection qui déroule la pellicule filmique et d'un défileur qui déroule la pellicule phonique. Ils sont réunis par une liaison mécanique et permettent de reproduire les sons de façon synchrone avec les images du film projeté. Le procédé GPP module la luminosité du film latéralement, suivant un graphique ondulé qui

70 Jean Labadié, « Au point de vue scientifique, le film sonore est réalisé ; au point de vue pratique, il reste encore beaucoup à faire », *op.cit.*

71 L.-P. Sézille, « Films sonores. Une invention française retardée de treize ans faute de moyens scientifiques suffisants », *Figaro*, 26 janvier 1930, dans le dossier I/II, feuillet 10/20, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 576 B65.

72 Morgan Lefeuve, *De l'avènement du parlant à la Seconde Guerre mondiale : histoire générale des studios de cinéma en France (1929-1939)*, *op. cit.*, p.27.

couvre et découvre plus ou moins de surface transparente suivant l'intensité du son. Alors que le procédé de l'américain Lee de Forest module l'ombre et la lumière de son film sonore par densité variable de lignes occupant toute la largeur du film (en profondeur d'un sillon phonographique de largeur uniforme).

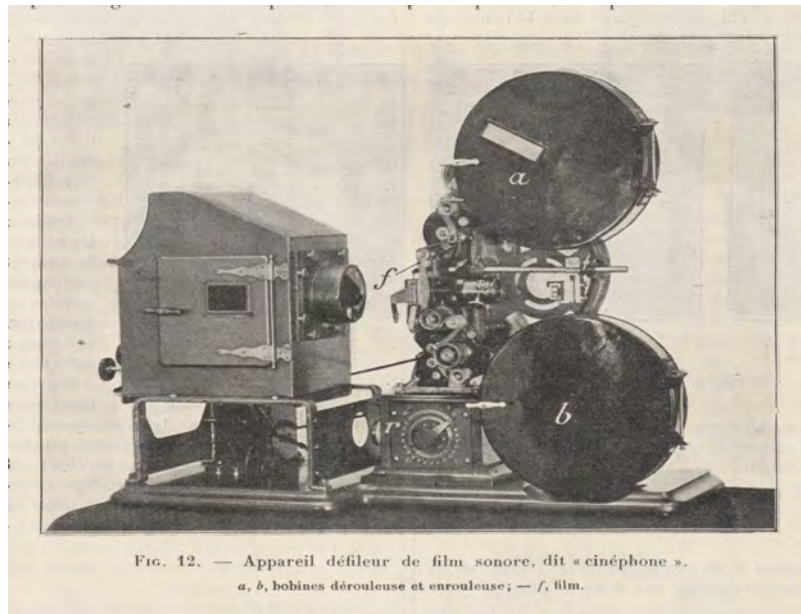


Fig. 35: Photographie d'un Cinéphone (ou Gaumont-Petersen-Poulsen), *Le Génie Civil*, 22 juin 1929, p.592

À la fin des années 1920, Léon Gaumont réoriente sa société vers la fabrication du matériel, en particulier les appareils de prise de vues et de projection. La SEG investit prioritairement dans la mise au point d'un appareil sonore, l'Idéal Sonore, capable de faire face à la concurrence américaine et allemande tout en conservant les débouchés traditionnels de l'industrie française⁷³. La maîtrise du son devient alors primordiale. Ces années de recherches font naître de nouveaux appareils moins populaires tels que le Filmphone en 1927 ou encore l'Elgéphone en 1928, tous deux servant à l'amplification des sons. Le 18 mai 1927, un relais électromagnétique différentiel et ses applications sont brevetés. Ce relais permet de transformer l'énergie d'un courant électrique variable en énergie acoustique. Ce même dispositif peut s'appliquer à « un téléphone, la plaque déformable constituant un diaphragme vibrant engendrant directement l'énergie sonore ; un reproducteur électromagnétique de tracés phonographiques dans lequel le saphir qui suit des tracés gravés en profondeur est solidaire d'une tige fixée en un point de la plaque ; et, un microphone électromagnétique, le

⁷³ Jacques Choukroun, *op.cit.*, p.52.

diaphragme entrant en vibration sous l'influence des pressions sonores transmises au travers des événements et créant par ses déplacements et par induction magnétique des courants électriques microphoniques dans des enroulements disposés en des points convenables des circuits magnétiques⁷⁴ ».

En 1929, Gaumont précise que le Cinéphone « utilise un ou plusieurs microphones très sensibles dont le courant qui les traverse, modulé par les vibrations sonores qui frappe la membrane est employé dans un amplificateur à plusieurs étages, analogue à ceux qui sont employés en T.S.F., puis, ce courant ainsi amplifié passe par l'équipage d'un galvanomètre bifilaire à miroir⁷⁵ ». Le procédé Gaumont-Petersen-Poulsen est utilisé pour la sonorisation des films. Ce système emploie la lumière et l'électricité pour enregistrer les sons⁷⁶. L'inscription phonographique ordinaire est moins sensible aux sons plus distants et le procédé Gaumont permet ainsi de supprimer ces inconvénients. Le Cinéphone permet l'enregistrement des films parlés et plus seulement des scènes chantées. Lors de la conférence de Léon Gaumont au Musée des Arts et Métiers en février 1929, une démonstration de films parlants enregistrés avec le procédé GPP est effectuée, résultat des perfectionnements récents qui permettent d'obtenir le film et sa bande sonore sur une seule pellicule. Ou plutôt un assemblage parfait de deux pellicules avec les mêmes perforations (l'une possédant les images cinématographiques sur toute la largeur entre les perforations et l'autre inscrivant les sons oscillographiques sur toute la largeur des perforations si besoin).

B/ La poursuite des travaux de recherche avec la T.S.F. et sur le « film parlant rationnel »

En plus de la fabrication de l'appareil d'enregistrement sonore, les laboratoires de recherche de la SEG, conjointement avec la Compagnie de T.S.F., vont développer le film pellicule afin de recevoir l'inscription du son et pouvoir synchroniser avec le film.

74 Fiche explicative du relais électromagnétique différentiel et de ses applications, 18 mai 1927, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 544 B62.

75 Léon Gaumont, « Conférence de Léon Gaumont au Conservatoire des Arts-et-Métiers », *Le Courrier cinématographique*, n°8, 23 février 1929, p. 55.

76 Anonyme, « Film parlant ? Film sonore ? Film musical », *Le Journal*, n° 13 144, 12 octobre 1928, p. 4.

B.1/ LA TÉLÉGRAPHIE SANS FIL : UNE SOLUTION APPORTÉE AU CINÉMA PARLANT

Dès les années 1910, la SEG travaille en lien avec la Compagnie française de Télégraphie Sans Fil (T.S.F.). Celle-ci permet de communiquer et d'écrire à distance en utilisant des ondes électromagnétiques d'un centre émetteur à un centre récepteur. Elle est utilisée en premier lieu par les marines de guerre pour relier les régions isolées au réseau télégraphique classique. La télécommunication par les ondes se poursuit pendant et après la Grande Guerre.

En effet, la Gaumont contribue à la fourniture de matériel de T.S.F et suit de près les progrès réalisés dans cette branche industrielle nouvelle. L'obligation d'amplifier les paroles ou les sons émis conduit la firme à s'occuper des haut-parleurs. Divers procédés d'amplification ont été successivement étudiés et réalisés, tout d'abord au moyen de l'air comprimé, puis de l'électricité. Les études de la T.S.F. ont été utilisées pendant la guerre par la Société Gaumont qui effectue durant cette période des travaux dans le domaine de l'aviation⁷⁷.

Les ateliers et laboratoires Gaumont travaillent sur la radiodiffusion pendant la guerre et continuent, après guerre, d'étudier la télégraphie sans fil parallèlement aux travaux pour la reproduction sonore et l'amplification. Un brevet est déposé en 1917. Il s'agit d'un « inscripteur » à lames vibrantes pour l'enregistrement phonographique des signaux hertziens et des communications téléphoniques (avec ou sans fil). Par la suite, la société va se concentrer sur la mise au point et la fabrication de nouveaux hauts-parleurs, principalement des appareils pour amplifier les sons T.S.F. ou téléphoniques. La télégraphie sans fil et la radiophonie apportent une solution au cinéma parlant.

Notons la création d'un haut-parleur SEG, avec de multiples applications sans rapport avec le cinéma, dans les gares par exemple. Cet appareil résulte de la collaboration de Maurice Guéritot à la création, et Henry Aschel (chef de laboratoire aux Buttes-Chaumont) à la construction. Il peut être employé comme amplificateur de voix dans les communications sans fil mais aussi pour la téléphonie et comme amplificateur direct de la voix. *Le Figaro* du 28 novembre 1922, sous la rubrique « Académie des Sciences », mentionne la présentation de cet amplificateur de sons et le désigne comme « un simple cornet de gramophone, relié seulement par un fil à un appareil, placé au loin dans une autre salle bien close, et à l'orifice duquel parle à voix très basse un opérateur⁷⁸ ». Certains modèles sont construits pour

77 Note pour la visite des ateliers de 1927, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 721 B81.

78 Charles Dauzats, « Académie des sciences », *Le Figaro : journal non politique*, n°332, 28 novembre 1922 p.2.

permettre aux conférenciers une facilité d'écoute et de locution dans un rayon de plusieurs mètres sans élever la voix, dans une salle vaste ou en plein air⁷⁹.

Pour l'usage privé (et non commercial), la SEG construit un haut-parleur utilisant le diaphragme Lumière, breveté en 1923 par les frères Lumière, dont elle assure la vente par ses diverses agences. La SEG participe à la constitution de la Compagnie française de radiophonie (au capital de 8 millions de francs), Léon Gaumont se trouve au conseil d'administration en 1923⁸⁰. Le service commercial et les magasins se situent 57 rue Saint-Roch, le siège sociale de la SEG.

Dès 1910, nous remarquons des ateliers de T.S.F chez Gaumont avec de nombreuses traces dans les fiches du personnel mais étrangement pas sur le plan de 1927. Nous pouvons émettre l'hypothèse où ces ateliers de télégraphie sans fil ne se trouvent pas dans les usines des Buttes-Chaumont mais rue du Plateau, dans un bâtiment isolé, ce qui explique qu'ils n'apparaissent pas sur le plan des ateliers et des studios de 1927 mais bien dans les fiches dès les années 1910. Ces liens avec la télégraphie sans fil sont d'une importance capitale pour la suite du développement des appareillages sonores pour la SEG.

La SEG dépose des brevets dès le début de l'année 1928 concernant un dispositif de graduation pour appareils de réception radiotéléphonique ainsi qu'en janvier 1929 avec un procédé et dispositif compensateurs d'étalonnage pour postes radiotéléphoniques. Mauricet dira, lors de la présentation de l'Idéal Sonore en janvier 1930, que « les découvertes s'appliquant à la Radiophonie, à la T.S.F. ont permis de reprendre entièrement l'étude de l'amplification des sons et d'arriver à la mise au point d'appareils avec lesquels on peut restituer aujourd'hui, avec une valeur sensiblement égale à l'inscription originale, toutes les gammes, toutes les nuances des sonorités diverses⁸¹ ».

Les fiches du personnel de la SEG indiquent régulièrement un service sommé « T.S.F ». Il est souvent mis en lien avec les métiers d'ingénieur, d'électricien et de monteur le plus fréquemment. Les ateliers principaux du service de T.S.F. sont ceux du montage T.S.F. (composé ainsi : 1 femme non professionnelle, 2 à la manœuvre, 6 monteurs et 3 ingénieurs

79 SEG - Société des Établissements Léon Gaumont, *Établissements Gaumont (1895-1929)*, Paris, Gauthier-Villars, 1935, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, archives LG 077 B16.

80 Camille Rebours, *op. cit.*, p. 306.

81 D'après une allocution de Mauricet lors de la présentation de l'Idéal Sonore le 27 et 28 janvier 1930 repris dans *Le Courrier Cinématographique* n° ? du 1^{er} février 1930, p.24. Le chansonnier présente le cinéma parlant à l'Olympia dans un documentaire produit par Jacques Haïk, Mauricet présente le cinéma parlant dont le réalisateur reste anonyme en 1930.

dont 5 sont embauchés en 1929) et celui des finitions T.S.F. Constatons que les trois ingénieurs ont un salaire avoisinant les 5 francs de l'heure et sont rapidement mensualisés avec un salaire pouvant aller jusqu'à 1400 francs par mois. Alors que les monteurs ont un salaire qui environne les 4 francs de l'heure et ne sont jamais mensualisés. Ce service est dirigé par Marcel Paul Raffy à partir de janvier 1928. Né le 4 août 1900 à Rueil. Il s'engage volontairement dans l'armée en 1918 et se retire en 1922, sa profession est alors ajusteur-mécanicien. Il commence ainsi à travailler pour la SEG avec ce statut, aux essais, en 1923. Son parcours est typique des employés de la SEG puisqu'il effectue trois changements de service : au montage électrique en février 1924, au bobinage en mai 1926, pour devenir chef d'équipe du service de montage T.S.F. en janvier 1928 et ce jusqu'en mai 1931. Le service de T.S.F. perdure ainsi en parallèle du passage au parlant en France.

Le second atelier, plus petit, concerne les finitions T.S.F., il est composé de quatre monteurs, un électricien, un ajusteur, un contrôleur et un manœuvre. Ils sont d'abord tous payés à l'heure à partir de 3,50 francs en début de carrière et jusqu'à 5,50 francs à la fin (entre 800 et 1300 francs par mois). L'un d'entre eux, René Lecuyer, sera payé 340 francs à la semaine puis mensualisé à partir d'avril 1930 (1700 francs puis 1800 francs). Tous sans exception vont évoluer au sein de la société durant l'année 1930. En effet, deux d'entre eux se dirigent vers le laboratoire électrique le 1^{er} janvier 1930, trois autres le 10 octobre 1930 vers le contrôle électrique et le laboratoire « divers ». Quant à Jean Henc, 19 ans, il est monteur T.S.F. au service ajustage électrique et est transféré vers la finition T.S.F. en septembre 1930, puis au montage des amplificateurs en octobre de la même année, montrant les liens étroits entre la télégraphie sans fil et les travaux sonores. D'après la brochure publicitaire de 1929, « l'excellence de tous ces appareils de radiotéléphonie et le soin qui est apporté à leur fabrication par les Établissements Gaumont leur ont assuré un succès qui s'affirme de jour en jour⁸² ».

Ces travaux en télégraphie sans fil dans les ateliers Gaumont vont permettre à la société d'acquérir une grande expérience dans le domaine de l'électricité et de développer les transmissions électromagnétiques, nécessaires à l'enregistrement des sons sur pellicule.

82 *Les Établissements Gaumont (1895-1929), op.cit.*

B.2/ LE FILM RATIONNEL OU UNE TENTATIVE DE RATTRAPER LES INNOVATIONS EN TERME DE SON OPTIQUE : ENREGISTREMENT PHOTOGRAPHIQUE DU SON

Léon Gaumont, lors de sa conférence sur l'industrie du film parlant au conservatoire des Arts et Métiers le 17 février 1929, fait part des résultats successivement convaincants qui ont lieu grâce à ses collaborateurs. Il cite en particulier Léopold René Decaux et Pierre Froehly (dit Frély)⁸³.

René Decaux (son nom est souvent trouvé ainsi dans la presse) est ingénieur pour les travaux en photographie d'abord, puis rejoint Léon Gaumont dès les débuts du cinématographe et devient le directeur des ateliers de fabrication des appareils. Son nom ne figure pas dans les fiches du personnel mais il participe au premier conseil d'administration de la Société Française des Films parlants en 1925⁸⁴. Georges Laudet⁸⁵, collaborateur de Decaux, intervient sur l'énergie acoustique et confirme que le cinématographe parlant (1906) est sorti des laboratoires Gaumont grâce à René Decaux⁸⁶.

Pierre Frély se trouve effectivement dans la base de données des fiches du personnel, bien que sa fiche soit peu précise. Elle indique qu'il est chef de service, ingénieur principal de la firme à la marguerite dans les années 1900 à 1920. Il est présent dans la firme depuis maintes années puisqu'il y entre le 15 janvier 1903. Sa fiche indique au crayon qu'il est au service des studios. Pierre Frély est à la fois chef de laboratoire et du service des films parlants des Établissements Gaumont entre 1903 et 1914, puis revient de 1918 à 1933. Il est l'inventeur du pick-up (lecteurs électromagnétiques) en 1920. Il est aussi le premier créateur, en s'appuyant sur les travaux d'Henri Armagnat, de l'enregistreur électrique à distance⁸⁷.

Henri Armagnat est chevalier de la légion d'honneur et ingénieur électricien, il obtint le prix Gaston Planté de physique en 1917 pour ses recherches expérimentales en électricité⁸⁸. Il

83 Conférence de Léon Gaumont au Conservatoire des Arts-et-Métiers, *Le Courrier cinématographique* n°8, 23 février 1929, pp. 43-48.

84 Anonyme, « Informations », *Les Spectacles : paraît tous les vendredis*, 12 juin 1925, p. 17.

85 Georges Laudet et son frère Gustave travaillent ensemble sur « l'amplification des sons par quantités dosées de matières explosibles » et poursuivent leur étude par « des tracés photographiques des sons » dès 1900. Allocution de Georges Laudet sur l'énergie acoustique lors des réunions de la société de l'industrie minérale dans le compte-rendu de la *Revue de l'industrie minérale*, n° 213, 1^{er} novembre 1929, p. 328. [Disponible sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5476145p/f8.item.r=laudet> , dernière consultation 27/05/2019]

86 *Ibid.*, p. 327.

87 Présentation tapuscrite de Pierre Frély, collaborateur d'Henri Armagnat, 1919-1920, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 562 B64.

88 Anonyme, « Académie des Sciences », *Journal officiel de la République française. Lois et décrets*, 23 novembre 1917, p. 9 458. Armagnat est l'auteur d'un ouvrage concernant la recherche sur les mesures électriques : *Instruments et méthodes de mesures électriques industrielles* en 1902 et d'un article sur la « Phototélégraphie » dans la *Revue Scientifique*, 1^{er} janvier 1908.

devient évident qu'une collaboration entre chercheurs en électricité et en produits chimiques est nécessaire. Il en est de même pour la transmission de l'image à distance par l'électricité, étroitement liée aux recherches du cinéma parlant. Pierre Frély enregistrait déjà un film sonore sur bande (*Bataille de dames*) avec Léon Gaumont en 1922. Il fait partie des précurseurs du sonore dans l'entourage de Léon Gaumont⁸⁹. La SEG semble posséder, une fois de plus, de nombreux atouts dans la course au sonore. Les revues scientifiques comme les revues de cinéma laissent entendre que Gaumont est réellement l'inventeur du cinéma parlant grâce à ses ingénieurs qualifiés, qui ont permis de nombreuses avancées dans ce domaine de recherche.

Le « film parlant rationnel » est la solution proposée par Gaumont et ses laboratoires de recherche à l'inscription du son sur pellicule. L'idée est d'effectuer une inscription invisible grâce à un assemblage parfait des deux films avec les mêmes perforations (un film d'images cinématographiques enregistrées sur toute la largeur de la pellicule entre les perforations ; l'autre film contenant l'inscription acoustique ou oscillographique qui utilise, si besoin, toute la largeur entre les perforations)⁹⁰. Les innovations continuent avec le brevet d'invention de « Produits absorbant les variations ultra-violettes », délivré le 14 mars 1929. Ces travaux sont dus à la collaboration d'Henry Aschel et M. Lucas, tous deux ingénieurs à la SEG.

L'invention permet l'absorption de la partie ultraviolette du spectre et de modifier l'absorption présentée par les composés précédents dans la partie visible du spectre⁹¹. Les inscriptions sonores sont transparentes et incolores, imprégnées d'un produit invisible pour le spectre visible mais pas pour l'infra-rouge ou l'ultra-violet. Pour lire ces inscriptions, il suffit d'une lampe à vapeur de mercure (un produit à rayon ultra-violet) et d'un filtre sélecteur laissant passer les rayons de la longueur d'onde qui convient. Entre ce filtre et la cellule photoélectrique, est disposé un couloir dans lequel défile le film rationnel. Seules les inscriptions acoustiques peuvent les capter, ne causant alors aucun trouble pour les images cinématographiques par les rayons utilisés car les inscriptions sont transparentes.

Cette invention permet une sélection de la lumière ultra-violette qui doit impressionner la cellule photoélectrique utilisée à la projection des films rationnels. Ce brevet permet de

89 Jean-Pierre Liausu, « Simple souvenir », *Comoedia*, n° 3769, 30 novembre 1936, p. 4.

90 Anonyme, « Le film parlant rationnel. L'inscription invisible », *Cinéopse*, n°115, 1er mars 1929, p. 14.

91 Brevet de « Produits absorbant les variations ultra-violettes », demandé par la SEG, délivré le 14 mars 1929, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 535 B62.

remplacer le filtre en quartz des précédentes inventions par un filtre constitué par de la gélatine bichromatée servant de substrat aux matières colorantes spéciales faites d'aniline. Il laisse passer le violet extrême du spectre et ne contient pas d'argent mais uniquement les matières colorantes pour faire le filtre. Ce phénomène permet à la lumière reçue par la cellule d'être plus efficace et le procédé fonctionne dans des conditions d'utilisation normales, sans problème de luminosité. Le film-image présente un minimum de contraste et n'influence pas la cellule comme le fait habituellement le film sonore par opacité absolue pour cette lumière. Les images cinématographiques étant traitées, aucun trouble n'est causé au passage de ces rayons et seules les inscriptions acoustiques interceptent les rayons invisibles.

Le 18 mars 1929, une nouvelle demande de brevet est faite par Henry Aschel pour un « Procédé de tirage par report de films rationnels⁹² » afin d'apporter des modifications sensibles au procédé déjà existant. Cette invention consiste à fixer la matière opaque aux rayons ultra-violetts directement sur le film entièrement gélatiné portant les images cinématographiques. Le mode de réalisation s'effectue en quatre étapes : d'abord, il faut tirer une copie sur film de gélatine bichromatée du négatif en noir et blanc ; enlever à l'eau chaude le film bichromaté pour conserver sur le support de celluloïd uniquement la gélatine insolubilisée par la lumière ; teinter le film dépouillé par la substance opaque aux rayons ultra-violetts mais transparente à la lumière visible ; enfin, mettre en contact la copie teintée avec un film de celluloïd recouvert d'une couche de gélatine ordinaire. Un autre mode de réalisation consiste à enduire le film servant de matrice de dissolvant du nitrate ou de l'acétate de cellulose, ce qui permet d'imprimer directement l'enregistrement sonore sur le dos du film portant l'image cinématographique. Cette solution trouvée par les laboratoires de la SEG permet d'éviter l'utilisation de deux pellicules. La firme doit donc faire évoluer son appareil d'enregistrement du son afin de conserver une seule pellicule contenant l'image et le son.

Durant le mois de juillet 1929, le procédé Gaumont, dérivant des brevets Petersen et Poulsen, est « standardisé » : le son est sur le même film que l'image, à la même place que dans les autres films parlants, permettant une diffusion standardisée. Pourtant, Léon Gaumont annonce à A.P. Richard, qui écrit dans *La Cinématographie française*⁹³ et responsable du supplément mensuel technique de cette revue, que les essais de films rationnels continuent dans les

92 Brevet « Procédé de tirage par report de films rationnels », demandé par la SEG le 18 mars 1929 et délivré le 19 mai 1930, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 537 B62.

93 A-P. Richard, « Petites nouvelles techniques », *La Cinématographie française*, n°560, 27 juillet 1929, p. 36.

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

laboratoires de ses établissements, afin que les opérateurs maîtrisent cette nouvelle technique. Richard présente lui-même deux films de la SEG tournés dans le studio rue du Plateau et dont les résultats semblent dignes d'éloges.

Comme nous l'avons vu, les travaux sonores chez Gaumont sont issus d'une longue tradition et perdurent tout au long des années 1920. L'expérience acquise permet à la société de se positionner rapidement sur l'équipement de ses studios. Nous sentons une certaine peur de l'échec de la part de Gaumont, qui tarde à se lancer dans une production sonore malgré ses atouts, devant la concurrence étrangère et française. La SEG met en place des stratégies commerciales dès 1928 et équipe ses studios en 1929 avec son Cinéphone.

CHAPITRE 4. 1928-1929, LES PROPOSITIONS ET STRATÉGIES DE LA SEG POUR ÉQUIPER LES STUDIOS ET LE DANGER DE L'ÉQUIPEMENT DES SALLES

Ce chapitre permet d'expliquer les bornes chronologiques de ce mémoire qui commencent en 1928, plus précisément au mois d'octobre, avec la sortie en salles du premier film sonore français, *L'Eau du Nil* de Marcel Vandal, produit par les Établissements Louis Aubert. Ce film est le point de départ d'une entente entre Aubert et Gaumont ainsi que le début de la sonorisation des films pour la SEG, qui se transforme doucement en une production parlante durant l'année 1929. Ce travail étant effectué, la société Gaumont aboutit à la mise en place du matériel d'enregistrement sonore dans les studios de la Vilette et dans l'auditorium de sonorisation. Un service pour les films parlants s'organise progressivement et se reflète dans les fiches du personnel de la firme. Après s'être positionnée dans l'installation de ses studios, la SEG doit également faire face à la concurrence étrangère qui commence, dès 1929, à équiper les salles françaises d'appareils reproducteurs de son.

A/ De la sonorisation à la production sonore (1928-1929) : les débuts timides de la SEG

À dater du 20 février 1929 - le mois suivant la sortie en France du *Chanteur de Jazz* - la SEG participe à l'augmentation du capital de la Société Française des Films parlants (S.F.F.), d'un budget de plus de 1 million de francs⁹⁴. Ceci permettant au studio situé justement dans les locaux Gaumont, de mieux s'équiper et de produire des films parlants. Néanmoins, la SEG ne se lance pas directement dans une réelle production sonore. Après le lancement de *L'Eau du Nil*, elle se voit priver de son avantage en France et se fait devancer par le *Chanteur de Jazz* en janvier 1929. Cette année sera celle des essais sonores pour Gaumont, qui demande personnellement à Maurice Champreux, gendre de Feuillade, de les effectuer. Mais aucun long métrage ne sera tourné par la SEG, nous pouvons déceler une certaine appréhension de la part de Gaumont qui a peur de se lancer dans la production sonore.

⁹⁴ Tableau tapuscrit de six colonnes indiquant le numéro du crédit, la date, la désignation, le crédit voté, les dépenses et la disponibilité, pour l'année 1928 et le début de l'année 1929, Cinémathèque française, archives Louis Gaumont, LG 073 B14.

A.1/ PRÉMICES D'UNE ENTENTE AVEC AUBERT : LA SONORISATION DE L'EAU DU NIL, UN COUP DE MAÎTRE ?

Dès le début de l'année 1928, Louis Aubert s'intéresse à la production parlante. Ce dernier étant convaincu du succès du cinéma sonore, distribue le film *L'Eau du Nil* de Marcel Vandal, produit par la société Vandal et Delac et adapté du roman de Pierre Frondaie. Initialement intitulé *Le Femme la plus riche du monde*, *L'Eau du Nil* est un film tourné en muet et sonorisé à la fin du tournage avec le procédé GPP (ou Cinéphone) et projeté pour la première fois le 18 octobre 1928 au Caméo, salle parisienne des Établissements Louis Aubert⁹⁵. Il est alors présenté à l'écran par un enregistrement de Léon Gaumont lui-même, qui inaugure ainsi officiellement avec son procédé Cinéphone. La présentation est complétée par « une nocturne de Chopin au violoncelle, un monologue tiré de *Toi et Moi* de Paul Géraudy dit par Pierre Fresnay, un air de Mignon⁹⁶ ». Le 3 mars 1928, le casting est présenté dans la presse : Lee Parry, Jean Murat, Maxudian, Gaston Jacquet et René Lefebvre qui assiste Marcel Vandal au côté d'André Berthomieu durant le tournage du film. La troupe embarque sur un bateau en partance pour l'Égypte où les extérieurs sont tournés à la fin du mois de mars 1928 [Fig. 36].



Fig. 36: Photographie de tournage du film *L'Eau du Nil* de Marcel Vandal, *Le Courrier Cinématographique*, 21 avril 1928, n°16, p.17

95 Maurice Gianati et Laurent Mannoni (dir.), *Alice Guy, Léon Gaumont et les débuts du film sonore*, New Barnet, John Libbey Publishing, 2012, p. 58.

96 Pierre Billard, *L'âge classique du cinéma français : du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, 1995, p. 22.

Une semaine plus tard, la troupe se met en route vers la France afin de tourner les intérieurs au studio de Neuilly. En avril 1928, *Le Courrier cinématographique*⁹⁷ consacre une page entière au tournage de *L'Eau du Nil* en Égypte. Le journaliste René Ginet, enthousiaste, le considère comme un documentaire tant Vandal utilise les paysages et ruines dans ses images et prédit au film un grand succès. En juin 1928, Le Curieux assiste, pour *Le Courrier cinématographique*, au tournage d'une scène du film⁹⁸. Il décrit Vandal avec son porte-voix, dirigeant la scène de la « danse du collier ». À la fin du mois, Vandal termine de tourner les dernières scènes et commence son montage afin de présenter son film à la rentrée⁹⁹.

Au mois d'octobre 1928, la sonorisation du film de Marcel Vandal avec l'appareil Gaumont Cinéphone est un succès. Malgré quelques déboires lors de la projection du film telle qu'une « rupture de pellicule¹⁰⁰ », la séance est appréciée par la presse généraliste. *L'Eau du Nil* quitte le Caméo d'Aubert la première semaine de décembre 1928, il reste ainsi à l'affiche pendant plus d'un mois pour environ cent cinquante représentations, soit des recettes de presque un million de francs¹⁰¹.

Suite à la sonorisation de *L'Eau du Nil*, les studios Gaumont ne sont guère occupés. Le tournage des intérieurs de *Tu m'appartiens* de Maurice Gleize, distribution Aubert et production Cinéromans, se terminent en janvier 1929 et il sort en salles le 1^{er} novembre 1929¹⁰². Le 1^{er} avril, Pierre Henry dans *Cinéa-ciné pour tous*, déclare que seul Gaumont prépare une série de petits films sonores en France, le reste de la production française ne s'oriente pas dans le parlant. Il se demande même « Allons-nous, dans ce nouveau domaine, prendre encore un peu plus de retard ?¹⁰³ ». Le début de l'année est alors très calme.

Le succès de *L'Eau du Nil* (du sonore en général) amène certains réalisateurs, en 1929, à se tourner vers la SEG pour tourner des films parlants et utiliser l'appareillage de sonorisation Gaumont. C'est le cas de Marcel L'Herbier, qui souhaite, lui aussi, tourner son film *L'Enfant de l'amour* avec le procédé Gaumont-Petersen-Poulsen au mois de septembre 1929¹⁰⁴. Mais l'industrie cinématographique est encore perplexe sur la question des films

97 René Ginet, « Quelques minutes avec la troupe de *L'Eau du Nil* », *Le Courrier cinématographique*, n°16, 21 avril 1928, p. 17.

98 Le Curieux, « Dans les Studios. En tournant *L'Eau du Nil* », *Le Courrier cinématographique*, n°22, 2 juin 1928, p.8.

99 Le Metteur en scène, « Lumière ! On tourne », *Le Courrier cinématographique*, n°26, 30 juin 1928, p. 6.

100 Jean Chataigner, « Les premières de l'écran », *Le Journal*, n° 13 158, 26 octobre 1928, p. 4.

101 Jean Chataigner, « Par film spécial », *Le Journal*, n°13 200, 7 décembre 1928, p. 4.

102 Gilbert Flamand, « Le carnet du studio », *Cinéa-ciné pour tous*, n°125, 15 février 1929, p. 22.

103 Pierre Henry, « Le film sonore », *Cinéa-ciné pour tous*, n°130, 1^{er} avril 1929, p. 9.

104 Lucie Derain, « Courrier des studios », *La Cinématographie française*, n°568, 21 septembre 1929, p. 14.

parlants et sonores car les Établissements Gaumont sont les seuls, avec Tobis, à réaliser ce genre de films en France.

Nous ignorons les raisons d'une telle discrétion, le silence face à l'avalanche de films parlants américains sur le marché cinématographique. René Jeanne va jusqu'à se demander si ce silence n'est pas volontaire. Il se demande aussi – sans citer directement le titre du film *L'Eau du Nil* - « Pourquoi ne parle-t-on plus de ce film ?¹⁰⁵ ». Il dénonce aussi Paul Ginistry, de la Commission de contrôle des films, d'accorder son visa à un film dont les acteurs parlent américain et de laisser de côté les films en langue française.

Mais Paul-Auguste Harlé, alors directeur de *La Cinématographie française*, est alors tiraillé entre un sentiment d'enthousiasme et d'urgence par rapport au film de Vandal, un an après le succès de *Le Chanteur de jazz* aux États-Unis et quelques semaines avant sa projection en France. Un sentiment de peur d'une invasion du cinéma américain à cause de la trop lente conversion de la production française vers le sonore est à prévoir. Selon les investisseurs, il faut rapidement adopter et faire usage des procédés français existants, celui de Gaumont entre autres, et produire des films sonores français avant que les États-Unis, ne prennent les devants. Mais les dés ne sont-ils pas déjà jetés ?

A.2/ LA SORTIE DU CHANTEUR DE JAZZ ET LA PRISE DE CONSCIENCE GÉNÉRALISÉE DU SONORE ET SES CONSÉQUENCES SUR LA PRODUCTION EN 1929, QUELLES DIFFICULTÉS POUR LA SEG ?

L'activité des studios français connaît une baisse phénoménale en 1929 avec seulement 52 longs métrages produits en France. En 1927, la SEG produit 14 films (dont 7 français, 3 américains, 2 allemands, 1 suédois et 1 anglais) et l'année suivante, elle produit 10 films sur un total de 94 productions françaises¹⁰⁶. Cette baisse est due aux choix liés à l'équipement, l'industrie cinématographique française choisissant volontairement de freiner la production pour équiper les studios et les salles. Elle est aussi due à l'arrivée et à l'immense succès du *Chanteur de Jazz* en France dès le mois de janvier 1929. Aucun retour en arrière n'est possible, il faut que les studios français s'équipent en sonore. À plus forte raison que les États-Unis ont pris deux années d'avance sur la France et réorganisent déjà leur production.

105 René Jeanne, « Questions en tous genres, mais également indiscretes », *Cinémazine*, n°41, 11 octobre 1929, p. 51.

106 Marcel Colin-Reval, « Le XX^e anniversaire des Établissements Aubert », *La Cinématographie française*, n°548, 4 mai 1929, p. 18.

Bien que la concurrente directe de Gaumont en cette dernière année de la décennie tente de relancer la production de la nouvelle Société Pathé-Natan (grâce à Bernard Natan) et que la société allemande Tobis s'installe à Épinay-sur-Seine, les studios français restent souvent fermés et ce ralentissement inquiète les professionnels.

La société Gaumont est vue de Berlin par Georges Oulmann¹⁰⁷, en juin 1929, comme une société qui a cessé de produire et Pathé ne produit plus alors que les établissements Louis Aubert participe à plusieurs productions par an (de six à huit) et la Franco-Film entre huit et dix. Selon Oulmann, les metteurs en scène indépendants et les maisons « de moindre importance » réalisent une quarantaine de films. Pourtant, les moyens techniques ne semblent pas manquer dans les studios Gaumont. C'est aussi le cas des studios niçois de la Franco-Film qui ont subi une transformation moderne. Les films américains dominent certes le marché mais d'après cet article d'Oulmann, les films allemands ont une entrée assurée aux États-Unis grâce à l'alliance entre l'Ufa et la Paramount. De plus, les acteurs français tournent souvent en Allemagne et, d'après eux, les moyens techniques y sont meilleurs qu'en France. Malgré tout, selon Oulmann, la production française gagne en qualité et l'industrie s'efforce d'organiser la production sonore.

Durant l'été 1929, Aubert présente ainsi à Paris et dans plusieurs villes de province, *Cœur embrasé*, film allemand de Ludwig Berger. Il est accompagné musicalement et vocalement par l'Ampliphonaubert, appelé aussi « orchestre invisible », il permet un « effet de synchronisme très réussi¹⁰⁸ ». Les hésitations des producteurs à entreprendre des films sonores d'envergure par peur de ne pas rassembler le public nécessaire mais aussi à se lancer dans le parlant faute de salles équipées pour les diffuser.

Plusieurs périodes d'inactivité – indiquées dans la presse et relevées par Morgan Lefeuve – induisent des temps de chômage technique pour les ouvriers des studios de la firme à la marguerite entre mi-janvier et mi-février, mars et avril, septembre à décembre¹⁰⁹. Malgré tout, les fiches du personnel Gaumont ne révèlent aucun cas de licenciement durant les périodes indiquées, même si les informations de ces fiches, encore une fois, sont partielles et concernent peu l'univers des studios. Les conclusions sont difficiles à formuler du fait, une

107 Georges Oulmann, « L'industrie cinématographique mondiale vue de Berlin par un français », *Cinémagazine*, n°26, 28 juin 1929, p. 541.

108 Anonyme, « À film muet, orchestre invisible », *Le Courrier cinématographique*, n°30-31, 27 juillet et 3 août 1929, p. 13.

109 Morgan Lefeuve, *De l'avènement du parlant à la Seconde Guerre mondiale : histoire générale des studios de cinéma en France (1929-1939)*, *op.cit.*, p. 77.

fois de plus, de l'absence d'informations dans les fiches du personnel des studios. Cependant, d'après la base de données, nous pouvons constater qu'aucune personne n'est embauchée dans le service des studios entre le 10 septembre 1928 et le 26 juin 1929. En 1929, les fiches du personnel répertorient seulement 22 personnes travaillant dans les studios des Buttes-Chaumont sur une totalité de 2336 employés¹¹⁰, ce qui est extrêmement peu. Mais, l'absence de fiches ne signifie pas qu'aucune personne n'était présente dans les studios durant cette période. Des cinéastes extérieurs à la firme tournent des films tout de même chez Gaumont.

La base de données nous indique qu'aucune embauche n'est effectuée en 1928 et au début de l'année 1929 alors que neuf personnes sont embauchées durant la deuxième moitié de l'année 1929. Ceci peut-il nous indiquer un retour timide dans l'activité des studios avec un début de renforcement du personnel ?

Les studios Gaumont font partie des rares à produire plus de films parlants et sonores que de films muets cette année-là avec 9 films sonores pour 6 longs métrages muets (parfois commencés dès 1928), avec les studios Tobis (13 sonores pour 1 muet). Mais il convient de relativiser ces chiffres car la majorité des films parlants ne sont pas des grands films de fiction mais plutôt des courts métrages et des documentaires, soit autant d'essais de films parlants et sonores. En effet, l'article de Delmeulle démontre que la production de documentaires annoncée dans la presse par Gaumont se compose de six documentaires mais, en réalité, la SEG en produit quinze en 1929, qui ne sont pas commercialisés¹¹¹. Rappelons cependant que c'est le cas depuis toujours. Les annonces de documentaires Gaumont dans la presse ne correspondent pas à la production réelle. Delmeulle précise qu'il n'y a pas une disparition totale de la production à la fin des années 1920 puisque 88 titres sont comptabilisés entre 1925 et 1929. Les frontières de la non-fiction sont perméables et posent alors un problème de classement. Il se trouve que les documentaires non annoncés dans la presse sont liés aux films d'enseignement et ne sont pas commercialisés pour le grand public. Toute la production Gaumont n'est pas tournée dans ses studios et les films parlants ne concernent que des courts métrages de fiction. On peut néanmoins assurer que la production française de 1929 a permis un particulièrement florissant développement de films courts, des documentaires et des films d'enseignement¹¹², en particulier dans les studios Gaumont.

110 Nombre résultant de la base de données des personnes présentes dans la société Gaumont durant l'année 1929.

111 Frédéric Delmeulle, « Production et distribution du documentaire en France (1909-1929). Jalons pour une étude quantitative », *1895 revue d'histoire du cinéma*, 1995, p. 200.

112 Marcel Colin-Reval, « La production française en 1929 », *La Cinématographie française*, n°586, 25 janvier 1930, p. 26.

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

Deux films muets vont occuper durablement les studios des Buttes-Chaumont en 1929 mais ils ne sont pas produits par Gaumont : il s'agit de *Ces Dames aux chapeaux verts* d'André Berthomieu (sorti le 27 septembre 1929, édité par Étoile Film) et de *Gardiens de Phare* de Jean Grémillon (sorti le 4 octobre 1929, édité par la Société des Films du Grand Guignol). Bien que la production de la SEG soit faible en 1929, elle loue ses studios fréquemment pour de courtes durées dans l'espoir, d'après le programme, d'obtenir jusqu'à 1.200.000 francs de bénéfices nets par an pour l'enregistrement des films muets, du développement et du tirage des films pour ces mêmes locataires¹¹³.

Malgré tout, la SEG possède la volonté d'établir, dès l'été 1929, quelques scènes et saynètes sonores afin de conserver, d'après le programme, la bonne réputation de la maison Gaumont, car « les organisations toutes prêtes de premier ordre que nous possédons pour l'exploitation directe ou pour la location, permettront d'obtenir le rendement maximum d'un bon film parlant¹¹⁴ ».

A.3/ LA PRODUCTION SONORE INNOVANTE MAIS DISCRÈTE DE MAURICE CHAMPREUX

Le réalisateur le plus actif des studios Gaumont reste Maurice Champreux. Né le 21 mai 1893 dans le XIX^e arrondissement de Paris et mort le 15 novembre 1976. Il est le fils de Louis Champreux, gérant d'immeubles, et d'Emma Jeanne Douay, sa famille habite 45 rue des Solitaires, dans le prolongement de la rue Carducci, proche de la cité Elgé. Sa mère est une amie d'enfance et voisine de Camille Maillard, femme de Léon Gaumont. Maurice Champreux est alors considéré comme un membre de la famille.

Réformé et sans travail en 1915, Champreux est engagé par Léon Gaumont le 1^{er} novembre 1916, pour diriger les ateliers de tirage et de montage des films (il dirige surtout la partie montage et le personnel), il apprend ce métier « sur le tas »¹¹⁵. En dehors de son travail pour la société Gaumont (en plus de son travail salarié), il tourne en amateur et vend ses pellicules au service des actualités Gaumont avec le matériel à disposition de la SEG¹¹⁶. Alors qu'il dirige encore les ateliers de tirages, Champreux propose à Feuillade de travailler ensemble, leur

113 Programme de la SEG pour l'année 1929 en vue de répondre à la concurrence et de conserver la première place dans l'industrie du cinéma, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont, LG 080 B16.

114 Situation approximative de la Trésorerie de la SEG au 7 août 1929, Cinémathèque française, archives Louis Gaumont, LG 073 B14.

115 D'après l'entretien que j'ai effectué le 15 mars 2019 avec Jacques Champreux, fils de Maurice Champreux.

116 *Ibid.*

première collaboration en 1918 se trouve être le film *Vendémiaire*. Jacques Champreux nous précise que son père a tourné la descente du Rhône (accompagné d'un deuxième opérateur lors du tournage) et effectué le « montage ». Pour Monsieur Champreux, il s'agit d'un montage subtil dans les raccords avec beaucoup de plans séquences.

Maurice Champreux se marie à Poissy le 14 octobre 1922 avec Isabelle Joséphine Feuillade, il devient le gendre, en plus de collaborateur, de Louis Feuillade. Il est son assistant et opérateur de prises de vue pendant les années 1920. Champreux possède un appareil Debie 7 à ce moment-là, se souvient son fils. Champreux est le directeur artistique et technique de Feuillade, déjà malade à cette époque, selon une lettre de Léon Gaumont datée du 10 septembre 1923¹¹⁷. L'année suivante, alors que Feuillade est absent, Feuillade désigne avec confiance Champreux pour la présentation de son prochain film *Pierrot Pierrette* et suggère à Léon Gaumont l'encourager à la réalisation pendant l'été, avec Léon Morizet¹¹⁸. Finalement, à la fin de l'année 1924 la maison Gaumont reconnaît Champreux comme coréalisateur du film *Le Stigmate* au côté de Feuillade, mais son nom ne figure pas « tout à fait sur la même ligne que Monsieur Feuillade parce que, à mon avis, quand on fait de la publicité, il faut taper sur des choses connues. Or, Monsieur Feuillade est quand même plus connu que Monsieur Champreux¹¹⁹ ». En 1924, Champreux réalise seul *Après l'amour* d'après pièce Pierre Wolff et Henri Devernois, il obtient des louanges unanimes. À la mort de Feuillade en 1925, il termine le *Roi de la pédale* dont les scénaristes sont Paul Cartoux (direction de la rubrique « La Vie sportive » pour la revue *L'Intransigeant*) et Henri Decoin, avec Léon Morizet à la direction de la photographie.

Le 26 septembre 1925, Maurice Champreux confirme et accepte le contrat de travail du 22 juillet précédent passé avec Gaumont, il prend alors le statut de « metteur scène ». Les conditions stipulées par Champreux sont les suivantes : seule la société Gaumont possède le monopole pour l'édition, la location et l'exploitation sous toutes les formes en tout pays de ses films ; chaque scénario envisagé par Champreux est soumis à Gaumont (avec les devis des dépenses prévisionnels) ; Champreux à la responsabilité d'auteur ou intermédiaire pour les films dont il écrit le scénario et surveille la mise en scène et l'exécution générale des films ; la société doit fournir le personnel et le matériel (opérateur, personnel, studio, matériel,

117 Lettre de Léon Gaumont à Louis Feuillade datée du 10 septembre 1923 dans Alain Carou et Laurent Leforestier (dir.), *Louis Feuillade Retour aux sources. Correspondances et archives*, Paris, AFRHC/Gaumont, 2007, p. 280.

118 Lettre de Louis Feuillade à Léon Gaumont datée du 9 mai 1924, *ibid*, p. 284.

119 Lettre de la SEG à Feuillade datée du 16 février 1925, *ibid*, p. 295.

accessoires, décors, éclairage) dans la mesure du possible et sinon Champreux peut proposer son personnel avec l'approbation de Gaumont¹²⁰. Dans sa lettre, Champreux demande un versement mensuel des appointements fixes de 2 000 francs et une avance de 2 000 francs à valoir sur les redevances sur le rendement commercial de ses films (la différence entre le produit de la vente et la location des films et le prix de revient de leur création). Il doit consacrer tout son temps et tous ses soins à la SEG et n'avoir aucune autre occupation sans le concours de la firme, même gratuitement. Champreux autorise la SEG à disposer du droit d'éditer en librairie et au théâtre les scénarios dont il est l'auteur et en échange, la SEG peut traiter avec un journal dans chaque pays pour paraître un feuilleton inspiré de ses écrits. La durée du contrat est prévue pour deux ans, du 1^{er} avril 1925 (soit le début de l'exécution du film *Le Roi de la Pédale*), avec une possibilité de résiliation au bout de 12 mois¹²¹.

Léon Gaumont et Maurice Champreux se mettent d'accord pour résilier son contrat le 30 avril 1926, il conserve tous les droits sur ses films. Dans copie de la lettre de résiliation, Gaumont met en avant le travail louable de Champreux qui a parcouru tout le cycle des connaissances de l'industrie cinématographique. En réponse, Champreux dit connaître les circonstances de cette résiliation qui sont « inutiles de rappeler » et reprend sa liberté¹²². Il ne reste pas inactif très longtemps. Champreux réalise, pendant l'été 1926, *Les Cinq sous de Lavarède* pour la Société des Ciné-Romans, dont la photographie est effectuée par Léon Morizet et Gaston Grimault. Le 21 septembre 1926, la société des Films Luminor engage Maurice Champreux pour une durée de huit mois (jusqu'au mois de mai 1927), comme metteur en scène pour « tous films de toute nature » avec appointements de 9 000 francs par mois indépendamment des intérêts de 5 % par film¹²³. Il s'engage donc à ne remplir aucune fonction identique pour le compte d'une autre société sans autorisation du conseil d'administration.

Une période de sa carrière reste confuse, entre mai 1927 et janvier 1929, nous n'avons pas trouvé de documents et informations sur Maurice Champreux, que ce soit dans les archives publiques ou privées. Nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il participe à la création d'une société de films avec d'autres individus du milieu cinématographique. Champreux reçoit une lettre de Paul Cartoux, datée du 2 janvier 1929, lui faisant part du bilan définitif de la société

120 Lettre de Champreux à Gaumont, 26 septembre 1925, en réponse à la proposition de contrat du 22 juillet 1925. Archives personnelles de Jacques Champreux.

121 *Ibid.*

122 Copie de la réponse de Champreux adressée à Léon Gaumont, archives personnelles de Jacques Champreux.

123 Lettre de la Société des Films Luminor adressée à Champreux, 21 septembre 1926, archives personnelles de Jacques Champreux.

Libéra-Films après un an de gestion. Ayant établi des bénéficiaires d'environ 35 018,50 francs¹²⁴, chaque membre reçoit une quote-part de remboursement s'élevant à 6 750 francs.

Son expérience et son statut lui valent une grande renommée au sein de la SEG. Gaumont fait alors appel à Champreux pour réaliser de nombreux sketches et apprendre les possibilités de la technique nouvelle : le sonore. Il travaille au perfectionnement des méthodes d'enregistrement et contribue à l'aménagement et à l'équipement des studios¹²⁵. D'après les informations que nous avons pu regrouper, Champreux réalise neuf courts métrages sonores rien que pour l'année 1929. Son nom ne figure malheureusement pas dans les fiches du personnel. La presse ne présente pas toutes ses réalisations ; elles sont évoquées mais on en parle peu. Nous pouvons tout de même dresser un inventaire de ce qui a été fait grâce aux revues *Pour vous*, *La Cinématographie française*, *Catalogue des courts-métrages français de fiction (1929-1950)*¹²⁶ et aux archives personnelles de Jacques Champreux.

Lorsqu'il travaille pour le cinéma, Champreux garde toujours un esprit très « famille », d'après son fils. Il travaille d'ailleurs régulièrement en collaboration avec Robert Beaudoin (mari de Jeanne Gaumont) qui assure aussi les versions françaises de films allemands. Dans son entourage, nous trouvons également Robert Jules Garnier (décorateur) et Henri Fescourt.

En janvier 1929, Maurice Champreux prépare un film parlant dont le tournage s'effectue au studio des films parlants Gaumont qui s'équipe pour travailler sur le perfectionnement du parlant¹²⁷. Deux mois plus tard, au mois de mars, Champreux a réalisé son troisième film parlant, encore une fois, il s'agit d'un court métrage¹²⁸. En avril 1929, Maurice Champreux et Robert Beaudoin terminent leur quatrième production parlante dans le studio des films parlants Gaumont et entreprennent un cinquième film parlant dont le titre est annoncé, cette fois. Il s'agit des *Noces d'Argent*¹²⁹, avec Madeleine Guitty, comédienne déjà habituée aux tournages avec Feuillade et qui collabore également avec Germaine Dulac.

124 D'après les chiffres donnés par Paul Cartoux dans sa lettre adressée à Champreux datée de 2 janvier 1929, recettes : 149 949,35 francs et dépenses : 114 930,75 francs, archives personnelles de Jacques Champreux.

125 Feuille tapuscrite retraçant la carrière de Champreux, non datée (nous supposons 1934 puisque quatre ans après le film *Au pays des basques* sorti en 1930), archives personnelles de Jacques Champreux.

126 Raymond Chirat et Jean-Claude Romer, *Catalogue des courts-métrages français de fiction (1929-1950)*, Paris, Mémoires de cinéma, coll. Bibliothèque de l'image, 1996.

127 Lucie Derain, « Courrier des studios », *La Cinématographie française*, janvier 1929, p. 52.

128 Lucie Derain, « Au studio Gaumont », *La Cinématographie française*, n°539, 2 mars 1929, p. 30.

129 Lucie Derain, « Courrier des studios », *La Cinématographie française*, n°547, 27 avril 1929, p. 16.

À de nombreuses reprises, Maurice Champreux travaille en collaboration avec Robert Beaudoin. Ce dernier est réalisateur, directeur de production, technicien du son et un collaborateur technique de Léon Gaumont. En 1929, ils réalisent ensemble cinq films, qui ne sortiront pas tous en salles : *Le Récit du capitaine* (non édité), *Brigadier vous avez raison*, *La Parade de la foire* (non édité), *Le Peintre exigeant* (d'après la comédie de Tristan Bernard¹³⁰), *Asile de nuit* (comédie tournée durant le mois d'août 1929¹³¹ dont le chef opérateur est Maurice Carrouet et le chef monteur Jacques Desagneaux¹³²) et *Rosalie* (présenté au mois d'août 1929¹³³). Ils doivent tous être présentés avant la fin de l'année 1929¹³⁴.



Fig. 37 : Gabriel Signoret dans *Asile de Nuit*, photogramme repris par Jacqueline Nacache dans « *Asile de Nuit*, 1929, Champreux et Beaudoin », *La Résistance des images, tirages, sauvegardes et restaurations dans la collection films de la Cinémathèque française*, 1996, p. 92.

D'après Jacqueline Nacache, Maurice Champreux utilise toutes les ressources du son dans son film *Asile de Nuit* [Fig. 37] et révèle une utilisation intéressante de la voix dans les hors champs¹³⁵. Le réalisateur a réussi à appréhender le parlant même si, d'après lui, il ne faisait qu'« essayer les plâtres » chez Gaumont lors de cette période¹³⁶. Les trois autres courts

130 Raymond Chirat et Jean-Claude Romer, *op. cit.*, p. 201.

131 Anonyme, « Studios et plein air », *Pour vous*, n°41, 29 août 1929, p. 14.

132 Raymond Chirat et Jean-Claude Romer, *op. cit.*, p. 33.

133 Anonyme, « Studios et plein air », *Pour vous*, n°38, 8 août 1929, p. 14.

134 Géo Sacké, « Courrier des studios », *La Cinématographie française*, n°565, 31 août 1929, p. 17.

135 Entretien de Francis Lacassin avec Maurice Champreux dans *Cinéma 61*, n°55, repris par Jacqueline Nacache, « *Asile de Nuit*, 1929, Champreux et Beaudoin », *La Résistance des images, tirages, sauvegardes et restaurations dans la collection films de la Cinémathèque française*, 1996, p. 92.

métrages réalisés par Champreux en 1929 sont : *Le Poète du 6^{ème}* (non édité, avec Mauricet, Georges Paulais et Géo Saaké), *Les Nocés d'argent* et *Court-circuit* (25 septembre 1929).



Fig. 38: Photographie lors d'une prise de vue de Maurice Champreux dans les studios Gaumont, *Pour vous* n°25, 9 mai 1929, p.14



Fig. 39: Photographie de Maurice Champreux aux alentours de 18 ans, archives personnelles de Jacques Champreux

Au mois de mai 1929, le magazine *Pour vous*, sous la rubrique « Studios et plein air », insiste sur deux metteurs en scène d'égale importance pour les studios Gaumont : Maurice Champreux et Roger Goupillières¹³⁷. Ce dernier réalise alors *La Voix de sa maîtresse*, il annonce à la presse utiliser un procédé différent que celui de Champreux, sans préciser lequel, car il choisit la synchronisation après le tournage. Toujours au mois de mai, la SEG met au point un nouvel appareil double de prise de vues pour les films parlants, spécialement destiné à l'enregistrement des scènes très longues. Cet appareil permet de passer d'une bobine à l'autre sans interruption¹³⁸. Le magazine *Pour vous* fait part de cette information en même temps que la publication de la photographie de tournage ci-dessus [Fig. 38] montrant Maurice Champreux, tout à droite (en comparant avec une photo de lui [Fig. 39]). À ses côtés, il s'agit probablement de Robert Beaudoin, son ami et collaborateur.

136 Entretien de Francis Lacassin avec Maurice Champreux dans *Cinéma* 61, n°55, repris par Jacqueline Nacache, « *Asile de Nuit*, 1929, Champreux et Beaudoin », *La Résistance des images, tirages, sauvegardes et restaurations dans la collection films de la Cinémathèque française*, 1996, p. 92.

137 Anonyme, « Studios et plein air », *Pour vous*, n°24, 2 mai 1929, p. 14.

138 Anonyme, « Studios et plein air », *Pour vous*, n°25, 9 mai 1929, p. 14.

En septembre 1929, Champreux est installé au petit studio sonore Gaumont, avec Robert Beaudoin comme opérateur du son¹³⁹. La presse indique souvent que ce dernier est opérateur sur les films de Maurice Champreux et collabore avec lui. Dans le *Catalogue des courts-métrages français de fiction (1929-1950)*, il est parfois désigné comme coréalisateur. Ils réalisent ensemble leur huitième film parlant *Le Peintre exigeant*, d'après une pièce de Tristan Bernard. Maurice Champreux est un réalisateur très actif dès 1929. Avec plus de neuf courts métrages, c'est un des rares à tourner des films parlants en France. Les studios parlants Gaumont de la Villette sont en activité grâce à lui, ou plus précisément le petit studio où les films parlants sont réalisés. Il y est installé depuis le début de l'année 1929. Champreux adapte à l'écran *Le Court-circuit* de Benjamin Rabier, court métrage sonore produit par la société des films du Grand-Guignol dont la première sortie en salles est datée au 25 septembre 1929. Malheureusement, ce film est un échec. Il est jugé trop long, « pas drôle » et ne faisant « pas preuve d'invention bien louable », en particulier de la part du réalisateur¹⁴⁰.

La SEG diffuse encore discrètement sa production dans des salles de quartier au mois d'octobre 1929, sans présentation corporative¹⁴¹. René Jeanne ne fait qu'émettre des questionnements très éloquents qui restent sans réponse :

Pourquoi les films sonores et parlants réalisés au studio Gaumont et qui sont à l'heure présente les seuls films français de ce genre, ont-ils commencé leurs carrières secrètement dans de petites salles de quartier sans avoir le bénéfice d'une présentation corporative ? Est-ce pour qu'on en parle pas ? Est-ce parce qu'on trouve que, devant la situation actuelle et devant l'avalanche de films américains dont nous sommes menacés, on doit faire silence sur les quelques tentatives faites dans ce domaine par des producteurs français ?¹⁴²

Ce phénomène s'explique en partie par la dévalorisation des courts métrages et des documentaires au profit des longs métrages de fiction, considérés comme les grands films et dignes de considération, et ne permettent pas de faire remonter les bénéfices de la branche production de la SEG.

139 Lynx, « Petites nouvelles », *Cinémagazine*, n°36, 6 septembre 1929, p. 343.

140 W., « L'écran va vous offrir. *Le court-circuit* », *Pour vous*, n°46, 3 octobre 1929, p. 6.

141 René Jeanne, « Questions en tous genres, mais également indiscretes », *Cinémagazine*, n°41, 11 octobre 1929, p. 51.

142 *Ibid.*

B/ L'équipement des studios par la SEG : une entrée dans la course réussie ?

En septembre 1929, seuls les studios Gaumont, Tobis et Haïk permettent la réalisation de films parlants mais le matériel reste assez pauvre : deux appareillages chez Gaumont pour cinq studios, un système Cinévox-Haïk chez Haik et trois appareils Tobis-Klangfilm chez Tobis¹⁴³. Ainsi, le nombre de studios prêts permet à seulement quatre metteurs en scène de réaliser des films parlants en France. Gaumont a installé son procédé dans ses deux grands studios ainsi que dans les studios des Réservoirs. Elle équipe les studios des Réservoirs avec le Gaumont-Petersen-Poulsen dès le mois de novembre 1929 et récolte les loyers afin de financer l'aménagement des grands studios. La SEG ne fera donc pas usage de ce lieu fraîchement acquis.

Le même mois, nous pouvons remarquer que les studios de Joinville possèdent déjà huit appareils R.C.A. et cinq de ses studios sont insonorisés. D'autres installations sont en cours à Francoeur avec le procédé de la R.C.A. et à Billancourt avec l'appareil « LNA » Nalpas. Dès le 16 novembre 1929, la *Cinématographie française* publie un tableau de l'équipement des studios français¹⁴⁴ que nous reproduisons ci-dessous :

STUDIOS	INSONORISATION	PROCEDE	Nombre d'appareils de sons
GAUMONT	2 studios sur les 3	Gaumont Petersen Poulsen	2
TOBIS	Les 2 studios Menchen	Klang-Film	1
HAIK	1 studio et bientôt un 2e	Cinevox-Haik	3
JOINVILLE (EX-CINEROMANS)	5 studios prochainement les 6	RCA	8
FRANCOEUR	Prochaint les 2 studios	RCA	
RÉSERVOIRS JOINVILLE		Gaumont-PP	
BILLANCOURT	Les 2 studios sont en voie de transformation	LNA Nalpas	
ECLAIR (EPINAY)	rien	/	/
FRANCO-FILM (NICE)	rien	/	/

143 Paul-Auguste Harlé, « L'industrie ne s'occupe plus que du « sonore » : nombreuses productions sonores françaises », *La Cinématographie française*, n°569, 29 septembre 1929, p. 31.

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

B.1/ L'APPARENT BON AMÉNAGEMENT DES STUDIOS DE LA VILLETTE POUR LE SONORE À L'ÉTÉ 1929

Une visite est effectuée aux studios Gaumont sous la conduite de Maurice Champreux à la fin de l'année 1929. Un rude travail d'insonorisation a été exécuté avec de vastes carcasses métalliques, des planchers surélevés, voisinant les ateliers de mécanique. Au mois de décembre 1929, les studios G et F, ainsi que le grand studio, sont insonorisés. On peut tourner simultanément trois films sonores dans les Établissements Gaumont. Les studios G et F [Fig. 40 et 41] sont « entièrement tendus de ces lourdes draperies de bure brune bien connue des techniciens du sonore et que les Américains appellent *Monk Cloth*¹⁴⁵ ». L'avantage est qu'ils peuvent être déplacés, ce qui permet d'obtenir toutes les variations d'amortissement désirables ainsi que des effets de réflexion du son, ce que ne permet pas commodément l'insonorisation par revêtements fixes. Le grand studio, par sa grande surface, ne se prête pas à l'emploi de draperies et est revêtu de plaques de celotex, matériau léger et isolant qui permet l'absorption du son dans une proportion de 20 % par mètre carré. Mais cette matière n'amortit pas complètement la résonance du studio afin d'obtenir des sons moins étouffés et un résultat final agréable pour le spectateur¹⁴⁶.

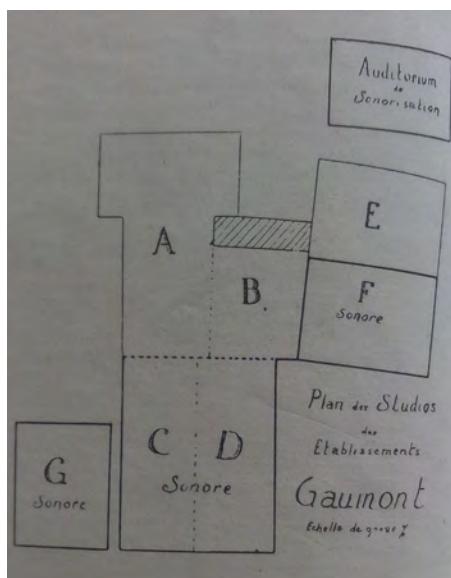


Fig. 40: Plan des studios parisiens de la SEG, Cinématographie française, n°581, 21 décembre 1929, p. 44



Fig. 41: La prise de vue d'un film sonore dans les studios Gaumont, *Le Génie Civil*, 2 juin 1929, p. 1

145 Fernand Vincent, « Parfaitement équipés, les Studios Gaumont sont un puissant organisme pour la production sonore en France », *La Cinématographie française*, n°581, 21 décembre 1929, p. 44.

146 *Ibid.*

L'éclairage constitue une partie délicate de l'aménagement des studios : « D'une part, les arcs ont le défaut d'être trop bruyants, d'autre part, l'incandescence n'est pas assez actinique et dégage une chaleur intense¹⁴⁷ ». Ainsi, Champreux qui a dirigé de nombreux essais explique que la société a adopté une solution mixte. Les arcs munis de filtres convenables sont conservés partout où il est nécessaire d'avoir des ombres portées et où on peut les placer à plus de trois mètres du microphone. À défaut, sont employées des lampes à incandescence (Philips ou Mazda) fortement survoltées, mais qui élèvent rapidement la température du studio jusqu'à en devenir gênant. Cette solution d'éclairage adoptée aux studios Gaumont est également celle qui prévaut aux États-Unis où l'incandescence a donné de sérieux déboires. Cette lumière à incandescence s'impose notamment avec la pellicule panchromatique.

Quant au matériel de prises de vue, « les premiers essais ont été faits avec des tanks insonores, qui sont comme on le sait des cabines hermétiques aux sons qui renferment la caméra et le moteur synchrone¹⁴⁸ ». Les cabines sont mobiles, montées sur des roues caoutchoutées et la prise de vues s'effectue à travers une double glace. Le grave inconvénient de ce système est d'enlever à la caméra une partie de ses moyens en matière de mobilité, d'autre part, la prise de vues à travers deux glaces sous de trop grands angles devient impossible. Aux studios Gaumont, les tanks ont été complètement abandonnés ce qui permet d'effectuer la prise de vues avec des caméras ordinaires absolument libres et insonorisées¹⁴⁹. Une transmission flexible les relie au moteur synchrone enfermé dans une boîte insonore. La caméra possède une matelassure spéciale, peu volumineuse, qui supprime les bruits provenant de l'appareil. On peut alors placer le micro à deux mètres sans qu'aucune gêne ne soit occasionnée¹⁵⁰. Grâce à un objectif de 100 mm de foyer, les gros plans peuvent être tournés sans que l'on entende le ronronnement du moteur. Plusieurs caméras peuvent être employées simultanément, à l'inverse du système de tank où le nombre de caméras en action ne peut évidemment être supérieur à celui des tanks. Le nombre d'appareils d'enregistrement est facteur de capacité de production d'un studio, or les studios Gaumont sont les premiers en France avec 12 appareils d'enregistrement¹⁵¹.

147 *Ibid.*

148 *Ibid.*

149 *Ibid.*

150 *Ibid.*, p. 45.

151 *Ibid.*

Les microphones sont utilisés en nombre variable sur les plateaux de tournage et sont reliés à un tableau combinateur. Il s'agit de petites boîtes carrées d'une quinzaine de centimètres, dans leur plus grande dimension, les micros sont suspendus élastiquement à leur support. Il existe un modèle de microphone plus petit, qui peut être facilement caché derrière un livre, une moulure « voire même sous les vêtements d'un acteur¹⁵² ».

Dès l'automne 1929, qu'il s'agisse de prises de vues sonores aux studios, à l'extérieur ou de sonorisation après tournage, les studios Gaumont sont prêts à faire des films sonores français dans les meilleures conditions. Le programme de l'été 1929 indique que les laboratoires généraux prévoient plusieurs installations avec trois nouvelles batteries doubles pour le développement des négatifs sonores, pour les prises de vues sonores à l'extérieur et l'équipement d'automobiles. Le laboratoire optique est suffisamment équipé puisque la SEG est la seule firme française outillée d'un matériel optique spécial pour l'enregistrement et la reproduction des films parlants¹⁵³. Le tournage dès le mois de février 1930 de *La Fin du monde* (sortie au mois de janvier 1931) d'Abel Gance est d'ailleurs prévu avec l'appareillage Gaumont. D'ailleurs, les ingénieurs du son dans le générique détaillé sont Robert Beaudoin et Maurice Carrouet.

B.2/ L'AUDITORIUM DE SONORISATION : UN ÉQUIPEMENT MODÈLE ?

L'auditorium de sonorisation est une pièce où l'on peut sonoriser le film après le tournage grâce au procédé Gaumont-Petersen-Poulsen, il est suffisamment spacieux pour enregistrer un orchestre en synchronisation avec le film [Fig. 42, page suivante].

Les studios Gaumont se positionnent comme de grands précurseurs en ce qui concerne la sonorisation. Un programme, trouvé dans les archives de Cinémathèque française¹⁵⁴, est effectué en 1929 afin de répondre à la concurrence et de conserver la première place dans l'industrie du cinéma. L'équipement de postes de projection pour les films parlants dans les studios de Gaumont est effectué, permettant de faire défiler le film avec des accessoires de projection, composé d'un lecteur de film standard, un phono à disque avec pick-up, un poste amplificateur et des haut-parleurs. Est également prévue l'installation complète pour

152 *Ibid.*

153 Programme de la SEG pour l'année 1929 en vue de répondre à la concurrence et de conserver la première place dans l'industrie du cinéma, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont, LG 080 B16.

154 Programme de la SEG pour l'année 1929 en vue de répondre à la concurrence et de conserver la première place dans l'industrie du cinéma, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont, LG 080 B16.

« l'édition des films parlants avec disques et lecture directe (sans amplification) ¹⁵⁵ » avec un enregistrement image et disque, un matériel de développement et de tirage de ces films, un matériel galvanoplastique pour la confection des matrices, un poste de vérification et de repérage, une presse pour disques.



Fig. 42: Photographie de l'auditorium de sonorisation aux studios Gaumont, brochure publicitaire 1930, Musée Gaumont

Pour l'enregistrement du son après la prise de vues, chaque studio sonore possède une salle indépendante dès le second semestre de l'année 1929. Naturellement, l'enregistrement s'effectue sur des appareils de fabrication Gaumont, sur pellicule par un système à densité fixe. Chaque salle comprend deux appareils enregistreurs complets avec des moteurs et amplificateurs indépendants. Un enregistrement sur cire est aussi en place. C'est un moyen rapide utile de vérifier immédiatement la qualité du son. Les magasins d'appareils d'enregistrement mesurent 180 mètres, soit une durée maximum de 5 minutes à raison de 24 images par seconde. Proche des studios parlants, la salle de sonorisation est calfeutrée et isolée, destinée à la synchronisation musicale des films muets. L'auditorium de sonorisation est complètement séparé des théâtres de prises de vue. Dès l'été 1929, la SEG l'équipe et le met en route¹⁵⁶. Il mesure plus de 145 m² et possède une hauteur de 5,88 mètres, permettant la synchronisation des films et de « réaliser les travaux les plus difficiles grâce à l'organisation technique qui a été conçue avec le maximum de perfectionnement¹⁵⁷ ». Cet auditorium

155 *Ibid.*

156 Programme de 1929 précisant l'équipement et la mise en route de l'auditorium, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 080 B16.

157 Livret présentant la Société dans une rubrique « les studios de Belleville » en 1930, Musée Gaumont, archives GFFA.

possède un appareil d'enregistrement à compter du mois de juillet 1929¹⁵⁸. Il est parfaitement aménagé pour la sonorisation des films après la prise de vues puisque les murs sont enduits de plâtre et recouverts de rideaux de toile coulissant sur des tringles, permettant de nombreux effets d'amortissement ou au contraire de résonance. Le sol est recouvert d'un tapis sur lequel est dessiné un damier dont les cases, d'environ un mètre de côté, sont numérotées et permettent de repérer la place de chaque instrument d'un orchestre. En plus des instruments de musique ordinaires, cet auditorium est pourvu d'un arsenal de bruiteurs.

Les fiches du personnel de la firme font état de trois jeunes employés à l'auditorium en 1929. Le premier, Maxime Leconte (22 ans), est ingénieur à l'auditorium dès le son entrée le 11 novembre 1929. Les deux autres, Willy Meret (18 ans) et Camille Rousselle (19 ans), entre au mois de décembre 1929 en qualité d'opérateur de projection. Le chef d'orchestre suit sur la projection sur un pupitre en verre dépoli. La projection provient de l'étage inférieur où sont installés les appareils qui envoient leurs faisceaux lumineux vers le pupitre par l'intermédiaire d'un miroir à 45 degrés et d'une ouverture dans le plancher. Cette ingénieuse disposition permet également la projection sur un écran plus grand et visible par tout l'orchestre. Cet écran est surtout utilisé pour synchroniser les bruits de certains films. Le microphone est placé sur un pied télescopique, ce qui permet d'obtenir des effets variables selon sa hauteur au-dessus de l'orchestre. À l'étage inférieur, les enregistreurs sonores se trouvent synchronisés dans une salle voisine de celle des appareils de projection. Deux autres studios parlants sont en cours d'aménagement dès la fin du mois d'octobre 1929. La GFFA possède suffisamment de moyens pour sonoriser plusieurs films en même temps.

B.3/ LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES FILMPARLANTS : UNE FORCE POUR LA PRODUCTION SONORE ?

Le 2 août 1929, des devis approximatifs sont effectués pour trois installations d'un montant total de 206.300 francs. La première installation concerne les loges et les services du studio des films parlants (est précisé le bâtiment 24, 1^{er} étage), impliquant des travaux de maçonnerie, menuiserie, serrurerie, quincaillerie, plomberie, peinture et vitrerie, d'un montant de 43.800 francs environ. La deuxième installation concerne la mise en place d'une cabine de projection et l'agrandissement de l'imprimerie avec travaux de maçonnerie, pavage, charpente en fer, serrurerie, quincaillerie, couverture, peinture et vitrerie, dont le montant s'élève à

158 Liste des installations d'appareils d'enregistrements de la GFFA, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 087 B16.

environ 22.500 francs. La dernière installation concerne la transformation du studio F (studios des films parlants, 312 m² et installation de nouvelles toilettes), avec des travaux de maçonnerie, menuiserie, serrurerie, quincaillerie, isolants, plomberie, couverture, peinture et vitrerie, d'un montant de 70.000 francs environ. Ces aménagements vont permettre d'avoir un équipement au studio F pour l'enregistrement sonore, des loges, une salle vérification et de projection des film parlants (au-dessus de l'imprimerie), l'équipement et l'installation d'un enregistreur sur disque¹⁵⁹.

L'effort important qu'il reste à faire en août 1929 au point de vue financier se trouve dans la finition des « installations du studio sonore de la filiale S.F.F. ; la transformation, l'installation et l'équipement d'un laboratoire d'enregistrement dans le studio F ; l'équipement du laboratoire de Phonociné ; la livraison par les ateliers du matériel de prise de vues et de projection double ; l'étude et la réalisation du matériel de projection avec le film standard ; établir cinq « saynètes » à 150.000 francs et des frais généraux par mois¹⁶⁰ ». Il peut s'agir d'un budget accordé au travail de Maurice Champreux.

Cinq jours après les devis, le conseil du 7 août 1929¹⁶¹ indique plusieurs demandes de crédit : pour la souscription à l'augmentation de capital de la S.F.F. (750.000 francs), la transformation du studio F, ses dépendances et la modification de l'équipement électrique (570.000 francs), l'équipement et agencement de la partie électrique de l'auditorium (175.000 francs), l'installation de trois machines doubles pour le développement automatique des négatifs (140.000 francs), l'allocation exceptionnelle à M. Pionnier au sujet des immeubles du Gaumont-Palace et du 57 rue Saint-Roch (200.000 francs) et enfin l'installation du laboratoire phono-ciné (180.000 francs).

La Société Française des Film parlants existe déjà depuis plusieurs années en 1929, comme nous l'avons évoqué dans la première partie de ce mémoire. C'est une filiale discrète de la SEG mais de plus en plus importante. Les fiches du personnel témoignent d'une certaine tendance : les employés de la firme changent de service lors du passage au parlant, le personnel étant muté vers la SFF. Les métiers concernés sont ceux d'ingénieurs, de monteurs électriques en télégraphie sans fil ou encore de mécaniciens-électriciens, travaillant la plupart

159 Programme de la SEG pour l'année 1929 en vue d'équiper les studios, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont, LG 080 B16.

160 Situation approximative de la Trésorerie de la SEG indiquant les travaux en prévision au 7 août 1929, Cinémathèque française, archives Louis Gaumont, LG 073 B14.

161 Note du conseil d'administration du 7 août 1929 sur les demandes de crédits, Cinémathèque française, archives Louis Gaumont, LG 073 B14.

du temps pour les laboratoires d'optique, l'entretien et l'étude électrique ou l'exploitation et l'auditorium. Remarquons que ces changements s'effectuent à la fin de l'année 1930 ou janvier 1931, une fois que tous les aménagements sonores sont effectifs, et permettent aux employés d'être mensualisés.

Entrer au service des films parlants peut être un signe de reconnaissance. Neuf personnes qui s'y dirigent ont déjà vécu un changement de service. Certains employés des studios de la SEG travaillent plus particulièrement pour le service des films parlants. Il s'agit donc probablement de gens de confiance qui sont depuis longtemps dans les services de la SEG. C'est le cas d'Élie Vialelle par exemple, âgé de 48 ans en 1929. En effet, il entre dans la firme en 1911 en qualité de simple tourneur pour les usines Gaumont avec un salaire de 0,80 franc de l'heure et devient chef d'équipe en 1914. Cet ouvrier montre qu'une évolution des métiers est possible au sein de la société puisqu'en 1923, sa fiche indique qu'il change de service vers les films parlants où il travaille huit années consécutives. Durant sa dernière année au sein du service des films parlants, il obtient un salaire de 7,50 francs de l'heure, soit 1650 francs par mois. Il travaille ensuite dans les « laboratoires divers » pendant quelques mois à la fin de l'année 1930 pour ensuite être dirigé vers les studios en janvier 1931.

Remarquons la présence de Jacques Louis Gabriel Desagneaux qui se distingue comme monteur avec une soixantaine de films entre les années 1930 et 1960. Il est né en 1905 à Vincennes. À l'âge de 18 ans, il commence comme élève opérateur dans la firme Gaumont en 1923, passe à la location en 1925 et travaille aux films parlants dès le mois de décembre 1927. Il reste dans ce service jusqu'en novembre 1929, année de changement où il travaille pour les studios et le montage des films. Jacques Desagneaux collabore à de nombreuses reprises avec André Berthomieu.

À la fin de l'année 1929 – entre le 1^{er} novembre et le 9 décembre – la SEG embauche neuf personnes dans le service des films parlants, ces dates suivent de près l'installation d'appareils d'enregistrement faites au mois d'octobre dans les cabines n° 5 et n° 6 des studios parlants¹⁶². Un personnel adapté est nécessaire à l'utilisation de ces nouveaux appareils, ce qui explique une période faste de recrutement. Tous ces employés sont payés au mois, entre 1 100 et 1 700 francs en début de carrière puis jusqu'à 2 500 francs avant leur départ de la SEG.

162 Liste des installations d'appareils d'enregistrement réalisées à la date du 20 juin 1930 par GFFA dans ses studios, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 087 B16.

C/ L'équipement sonore : un enjeu de taille dès 1929

Après la présentation du *Chanteur de jazz* en janvier 1929, les industriels français veulent équiper les salles pour diffuser ces nouveaux films sonores qui rapportent plus. En 1929, les étrangers (en particulier les États-Unis) installent déjà les salles en France, il faut donc entrer dans la course à l'équipement et produire un appareil français.

Ces rapports étroits entre T.S.F, radio, télévision et cinéma n'est pas propre à Léon Gaumont. Aux États-Unis, l'industrie cinématographique est également liée à l'industrie de l'électricité et de T.S.F. En Europe, l'Allemagne fait de même, avant la France et l'Angleterre, qui restent encore au second plan. La presse est inquiète de cette concurrence américaine, Georges Clarrière dira que « le but de l'Amérique est de régner en maître sur les industries du film sonore dans le monde entier¹⁶³ ».

Au vu des installations effectuées en quelques mois, le journaliste Marcel Colin-Reval de *La Cinématographie Française* est optimiste à la fin de l'année 1929. Il considère que l'exploitation pratique des films sonores peut enfin commencer, d'autant qu'au mois de janvier 1930, les industriels prévoient l'équipement de 10 000 salles dans le monde¹⁶⁴. À ce moment-là, en Europe, 1 200 salles sont équipées sur un total de 27 566 cinémas¹⁶⁵. Ces chiffres confirment qu'un long chemin reste à faire avant que l'industrie française du cinéma se convertisse entièrement aux films parlants et sonores.

C.1/ LES PROCÉDÉS AMÉRICAINS ET ALLEMANDS (WESTERN, RCA ET TOBIS) DÉJÀ INSTALLÉS EN FRANCE : LA SEG PEUT-ELLE RATTRAPER SES CONCURRENTS ?

L'équipement des salles pour diffuser une production parlante et sonore débute doucement dès le début de l'année 1929. Au mois d'août 1929, seize salles sont équipées en sonore à Paris et deux en province, le parlant change toutes les habitudes des cinémas qui doivent être aménagés entièrement ou au moins s'équiper d'un appareil de synchronisation afin de pouvoir diffuser la nouvelle production.

163 Georges Clarrière, « Le progrès commercial des films sonores et parlants. Quel est le meilleur procédé ? », *La Cinématographie française*, n°552, 31 mai 1929, p. 9.

164 Marcel Colin-Reval, « La situation du film sonore. En janvier prochain il y aura 10 000 salles équipées dans le monde », *La Cinématographie française*, n°576, 16 novembre 1929, p. 27.

165 *Ibid.*

Deux firmes américaines dominent le marché au début de l'année 1929 : la Western Electric, filiale de l'American Telephone and Telegraph Company dont les appareils se nomment Vitaphone et Movietone et la Radio Corporation of America (R.C.A), une filiale de la General Electric, son procédé est le Photophone. Le procédé vedette est le Vitaphone, il utilise la reproduction du son par disques, similaire au phonographe. Les sons enregistrés par le microphone sont transformés en courant électrique conduit à un amplificateur qui transforme ces enregistrements en vibrations mécaniques, transférées à des disques en cire. Le système Movietone, quant à lui, transforme les sons enregistrés par les microphones en vibrations électriques qui sont amplifiés et font varier l'intensité de la lumière de façon à ce que ses rayons arrivent directement sur le film négatif et imprime des traits de longueurs différentes. Le Photophone effectue la reproduction du son par la méthode photo-électrique, comme le Movietone, et serait « supérieur aux triples points de vue technique, artistique et pratique¹⁶⁶ » aux procédés de la Western Electric.

Dans un article de *Cinémagazine*, Valentin Mandelstamm révèle le problème de la diversité des systèmes et de l'interchangeabilité, « il y a actuellement trop de systèmes de reproduction divers, par disques ou par procédé électro-photo-acoustiques : ils ne sont pas forcément interchangeables¹⁶⁷ ». Les deux firmes américaines déclarent dès lors que leurs appareils sont interchangeable, le problème est déjà réglé aux États-Unis.

Néanmoins, l'industrie du cinéma allemand dispose aussi de brevets sonores dès 1928 avec le procédé Tobis-Klangfilm, maison de production et de distribution issue de l'association en 1929 de Siemens et A.E.G, une concurrence non négligeable au même niveau que les américains. Le système allemand est issu du Triergon, « système d'enregistrements photographique à densité variable », datant de 1919, qui ne connaîtra pas de succès dans les années 1920¹⁶⁸. Il est compatible avec les procédés Movietone et Photophone. Dès le mois d'avril 1929, la société Tobis acquiert les studios d'Épinay et installe son procédé pendant les mois suivants¹⁶⁹. D'après la visite transcrite dans la revue *Cinéa* le 1^{er} décembre 1929, « la société Tobis est la première installée en France qui ait à sa disposition le matériel et le personnel nécessaire à la création de toutes pièces de films sonores¹⁷⁰ ». En 1929, la guerre

166 Lars Moën, Le triomphe du film sonore en Amérique », *Cinémagazine*, n°18, 3 mai 1929, p. 214.

167 Valentin Mandelstamm, « L'avènement des films parlants et synchronisés. Diversité des systèmes », *Cinémagazine*, 8 février 1929, p. 234.

168 Pierre Billard, *op. cit.*, p. 20..

169 Anonyme, « Visite aux studios Tobis », *Cinéa*, n°145, 1^{er} décembre 1929, p. 21.

170 *Ibid.*

des brevets concernant le cinéma sonore est déclarée entre les États-Unis et l'Allemagne qui se dispute le marché européen.

En France, au mois de septembre 1929, une vague d'installations dans les salles ajoute 23 cinémas équipés en sonore, dont la plupart sont effectuées par le procédé américain Western Electric (18 équipements) à Paris, une à Marseille et une à Lyon ; la Tobis équipe le Marivaux à Paris ; Jacques Haïk installe l'Olympia et la R.C.A. s'occupe du cinéma Les Capucines¹⁷¹. Gaumont n'a pas encore équipé de salle puisque son procédé de reproduction n'est commercialisé qu'en décembre 1929. Le Paramount s'équipe dès le mois d'octobre 1929¹⁷².

En décembre 1929, Marcel-Colin Reval annonce dans *La Cinématographie française* qu'une entente entre Western Electric et Gaumont est effectuée, la première adoptant certaines parties de l'appareillage Gaumont pour ses installations¹⁷³. L'ouverture d'une nouvelle salle, le Moulin-Rouge-Cinéma, inaugurerait l'installation d'un appareil sonore Western-Gaumont. Finalement, la Western Electric dément formellement l'accord avec la SEG annoncée dans *La Cinématographie française*, et ne fait l'usage d'aucune partie de l'appareillage Gaumont ni d'aucun accord d'ailleurs¹⁷⁴. C'est donc la Paramount qui équipe le Moulin-Rouge le 4 juillet 1930. Les Américains dominent toujours le marché.

C.2/ UN PROCÉDÉ FRANÇAIS CONCURRENT : RADIO-CINÉMA, BIENTÔT ALLIÉ ?

Nous avons vu précédemment l'importance de la télégraphie sans fil pour le passage au cinéma parlant à l'étranger comme en France. Au mois de juillet 1929, la compagnie Radio-Cinéma est créée par la société Franco-film en collaboration avec la Compagnie de Télégraphie sans fil (T.S.F), dont le siège social se situe au 79 boulevard Haussmann, dans le VIII^e arrondissement de Paris. Elle a pour but la fabrication d'appareils pour les films sonores et parlants. Son capital initial est de 10 millions de francs et est porté à 25 millions¹⁷⁵. Le directeur général de la compagnie Radio-Cinéma est Maurice Besnard, ingénieur qui donne

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

172 Anonyme, « L'exploitation du sonore entre dans l'ère des réalisations. 16 salles sont actuellement équipées à Paris, 2 en Province, 4 à Bruxelles », *La Cinématographie française*, n°563-564, 24 août 1929, p. 23.

173 Marcel Colin-Reval, « L'ouverture du Moulin-Rouge Cinéma. Une salle splendide. Folies Fox 1929. Appareil sonore Western-Gaumont », *La Cinématographie française*, n°579, 7 décembre 1929, p. 9.

174 Anonyme, « Un démenti formel de la Western Electric », *Le Courrier cinématographique*, n°51, 21 décembre 1929, p. 26.

175 Marcel Colin-Reval, « L'avenir du film parlant français se précise. De quels appareils la Société Radio-Cinéma entreprendra-t-elle la fabrication ? », *la Cinématographie française*, n°560, 27 juillet 1929, p. 7.

une grande impulsion à sa société. Antoine Fontanel est ingénieur et chef des services d'études chargé de mettre au point l'appareil Radio-Cinéma en peu de temps (4 mois, entre décembre 1929 et avril 1930) et Pierre Lelong est le directeur commercial. Quant aux administrateurs de cette compagnie, ils sont déjà implantés dans l'industrie du cinéma : Paul Brenot (ingénieur), Pierre-Eugène de Caplane (président de la Franco-Film), Jacques Haïk (producteur et distributeur), Robert Hurel (créateur de la Franco-Film), Robert Tabouis (Compagnie Radio France) et Guy Thurneysen (ingénieur). Émile Girardeau est un personnage important dans l'histoire de la compagnie et il est ingénieur, président du conseil d'administration de la Radio-technique Radiola en 1922, fondateur et administrateur délégué de la compagnie française de T.S.F. et administrateur de la GFFA en 1930, suite à la fusion.

Ainsi, la Compagnie Générale de T.S.F française, dont l'expérience est reconnue partout dans le monde et possède des moyens financiers conséquents, apporte sa collaboration à la création de Radio-Cinéma. Elle devient alors une filiale de la Compagnie Générale de T.S.F française qui s'intéresse au parlant, tout comme les compagnies étrangères telles que la General Electric, l'American Telegraph and Telephone, l'A.E.G ou encore de Siemen und Halske¹⁷⁶.

Cette nouvelle société Radio-Cinéma n'assume qu'une tâche purement technique : elle fabrique les appareils de projection et de reproduction du son alors que la branche cinématographique est représentée par la Société Franco-film, dirigé par Robert Hurel, et Jacques Haïk. Ce dernier est l'un des plus grands producteurs et distributeurs français de l'entre-deux-guerres. Il fonde la société des Établissements Jacques Haïk en 1924. La compagnie Radio-cinéma fabrique aussi l'appareil Cinévox de Jacques Haïk¹⁷⁷, qui est le représentant en France de l'appareil de Lee De Forest, le Phonofilm.

D'après un article de la revue *Cinémas* d'avril 1930¹⁷⁸, l'ensemble cinématographe et défileur sonore de l'appareil Radio-cinéma est conçu « sans souci de la tradition », l'esthétique est dite « satisfaisante » et les transmissions mécaniques « d'une grande simplicité ». Celles-ci permettent d'actionner le projecteur et le défileur sonore séparément par un arbre vertical. De plus, la hauteur de l'objectif varie et peut être corrigée par le réglage du pied de la table puisque la transmission du défileur sonore n'est « pas modifiée par l'angle

176 Fernand Vincent, *La Cinématographie française*, n°597, 12 avril 1930, p. 19.

177 Lynx, « Écho et informations », *Cinémagazine*, n°29, 19 juillet 1929, p. 103.

178 Anonyme, « Les appareils sonores. Le poste Radio-Cinéma », *Cinémas*, avril 1930, p. 30.

de pointage¹⁷⁹ ». Cet appareil s'adapte à divers types de projecteurs, il possède une plateforme large qui peut accueillir des projecteurs quelconques avec une commande. Quant au dispositif pour la lecture des films sur disques, il fait bloc avec la plate-forme inférieure, l'encombrement en largeur est donc moindre. La question de l'adaptabilité de l'appareil et de l'espace qu'il utilise devient un enjeu de taille. Le mécanisme de commande du phonographe admet un entraînement continu du phonographe sans débrayage pendant le déroulement du film. Enfin, le moteur est universel et automatique, permettant une vitesse constante par un dispositif électro-mécanique pour les films parlants ainsi qu'également une vitesse variable pour les films muets. l'appareil Radio-Cinéma est interchangeable, il peut diffuser des films enregistrés avec des procédés concurrents et s'adapte également aux films muets.

Au mois de septembre 1929, avant la sortie de l'appareil Gaumont, la compagnie Radio-cinéma reçoit de nombreuses visites chaque jour de la part d'exploitants de salles qui s'intéressent au cinéma parlant et cherchent un équipement de qualité. Cette société, d'après la presse, est appelée à prendre une place prépondérante sur le marché¹⁸⁰. Elle fait ainsi concurrence au procédé de synchronisation Gaumont, l'Idéal Sonore, et devancera les installations dans les salles.

La position de la SEG reste confuse. Elle souhaite évidemment mettre en avant son propre procédé, mais seule, elle n'en a pas entièrement les moyens. De nouvelles stratégies vont donc se mettre en place au sein de la société Gaumont pour devenir la première firme cinématographique française. Après des installations et des essais sonores réussis, la SEG doit se lancer sans hésitation dans la production parlante et la fabrication en série d'un appareil de reproduction sonore.

179 Lynx, « Écho et informations », *op.cit.*, p. 103.

180 Anonyme, « La compagnie Radio-Cinéma », *la Cinématographie française*, n°566, 7 septembre 1929, p. ?

**PARTIE III. DE L'IDÉAL SONORE À L'ÉMERGENCE
DE LA GAUMONT-FRANCO-FILM-AUBERT (GFFA) :
UNE COURSE PERDUE D'AVANCE ?**

INTRODUCTION

C'est en 1930 que tout se joue. Les dés sont lancés. La presse mais aussi des documents de l'entreprise Gaumont manifestent une fascination pour le matériel sonore étranger, tout en affichant par ailleurs une forte volonté de posséder un matériel français.

La réaction la plus évidente de la SEG pour conserver sa posture de géant de l'industrie du cinéma se traduit par une fusion avec un autre groupe industriel français puissant, Aubert-Franco-Film, pour devenir la corporation Gaumont-Franco-Film-Aubert (GFFA), effective le 6 juin 1930. Aubert-Franco-Film est issu d'un premier regroupement entre la société Franco-Film de Robert Hurel et les Établissements Louis Aubert.

À partir du mois de janvier 1930, la presse indique une possible fusion de la SEG avec le nouveau groupe Aubert-Franco-Film dont « les accords seraient signés¹⁸¹ ». En effet, à cette date, la fusion financière de la GFFA est annoncée comme officielle¹⁸². Ce groupe devient alors « la plus vaste organisation industrielle cinématographique d'Europe¹⁸³ ». Le consortium financier permet un groupement de près de 85 millions de capital, un trust vertical complet puisqu'il intègre la fabrication du matériel, la production de films, le tirage, la distribution et l'exploitation. La SEG n'est pas la seule à emprunter cette voie puisque la société française Pathé, principale concurrente de la SEG, établit, elle aussi, une concentration industrielle de son côté. Comme le remarque Jacques Choukroun, « Pathé et Gaumont tentent d'adapter le modèle hollywoodien de compagnie intégrée de cinéma en associant production, distribution et exploitation¹⁸⁴ ».

181 Anonyme, « Les accords Aubert-Franco-Film-Gaumont. Une association financière », *La Cinématographie française*, n°583, 4 janvier 1930, p. 11.

182 Anonyme, « Fusion - Concentration - Contrôle », *Le Courrier cinématographique*, n°51, 18 janvier 1930, p. 30.

183 Jacques Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : une histoire économique 1928-1939*, Paris, AFRHC, 2007, p. 61.

184 *Ibid.* p. 42.

CHAPITRE 5. LES DÉFIS RELEVÉS PAR GAUMONT FIN 1929 ET 1930 : L'INTERCHANGEABILITÉ ET LE CONCEPT DE L'IDÉAL SONORE TYPE STANDARD 30 & POURSUIVRE L'ACCOMPAGNEMENT DES TOURNAGES SONORES

Après tous les efforts fournis par les laboratoires et les usines de la SEG, l'appareil français de reproduction du son tant attendu est lancé sur le marché. Il s'agit de l'Idéal Sonore type standard 30. L'enjeu primordial est alors et encore celui de l'interchangeabilité, un appareil de reproduction capable de diffuser des films d'après des procédés d'enregistrements sonores différents, y compris des films muets qui continuent d'être projetés. Ce chapitre met en évidence l'apparente réussite de la SEG dès ses débuts, avec son appareil Idéal Sonore. Parallèlement à ces travaux, la Gaumont poursuit l'accompagnement des tournages en sonores en 1930, innovant avec les tournages en extérieur.

A./ Les optimistes débuts de l'Idéal Sonore (présenté en décembre 1929)

Tous les laboratoires, ateliers d'études, de dessins, de fraisage, de tournage, d'ajustage, d'optique, d'émaillage, de nickelage, de vernissage sont spécialisés dans la fabrication du matériel depuis les débuts et sont donc équipés pour la construction des amplificateurs et hauts-parleurs¹⁸⁵. Le personnel est spécialisé et dirigé par des ingénieurs, des chimistes, des physiciens et des opticiens pour permettre la fabrication de toutes les pièces de l'Idéal Sonore. Les usines portent tous leurs efforts sur cet appareil et « de nombreux accessoires s'alignent dans les ateliers » pour la sortie prévue au mois de décembre 1929. En cette fin d'année, les industriels du cinéma français ont besoin d'être rassurés, tous les ateliers et les chefs de service de la firme à la marguerite croient en la qualité et les possibilités de l'Idéal Sonore, le personnel de la firme possède un « bon esprit d'équipe malgré des délais très courts¹⁸⁶ ».

185 Anonyme, « Comment on construit en grande série un appareil de films parlants », *La Cinématographie française*, n°580, 14 décembre 1929, pp. 14-15.

186 *ibid.*

A.1/ LA FABRICATION DE L'APPAREIL INTERCHANGEABLE (DURANT L'ANNÉE 1929)

La création de l'Idéal Sonore et sa fabrication ont nécessité un personnel qualifié et une importante main-d'œuvre. L'Idéal Sonore type standard 30 [Fig. 43] s'alimente par le courant alternatif électrique du secteur. L'entraînement du projecteur et du lecteur phonique est effectué par un moteur polymorphique (brevet Gaumont), transversalement placé sur la table. Le moteur s'accroche automatiquement sur la fréquence du secteur pour que le projecteur garde une vitesse constante (24 images par seconde) pour les films parlants et peut aussi être réglé à vitesses variables (14 à 40 images par seconde) et universelles pour les films muets. Ce moteur est donc à la fois synchrone et automatique et sa mise en marche s'effectue avec un seul volant (à gauche pour la synchronisation constante et à droite pour une vitesse variable).

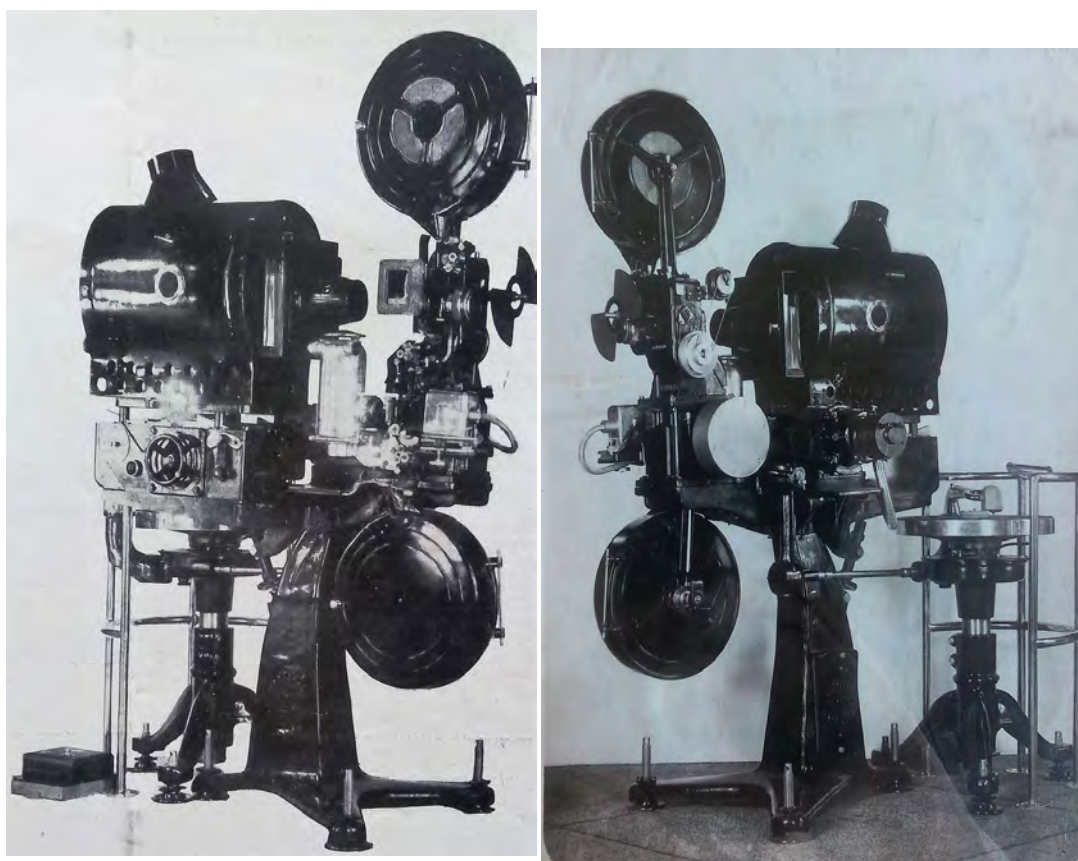


Fig. 43: Photographies de l'Idéal Sonore type Standard 30, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont

Il possède aussi un dispositif de variation de tonalité qui permet de régler le volume sonore par l'opérateur dans la cabine, deux hauts-parleurs Decaux (à pavillons, faible rayonnement

pour les notes graves) et deux hauts-parleurs électro-dynamiques Rice Kellog (avec une dominance pour les notes aiguës), un contrôle du volume du son, un microphone peut être branché sur l'amplificateur pour communiquer avec la salle et un projecteur « Chrono S.E.G B-29¹⁸⁷ ». Ce dernier possède un lecteur phonique, un socle sur lequel peut être inclinée la table pour les projections plongeantes (surbaissé pour que les faisceaux lumineux puissent passer par la lucarne percée à la hauteur ordinaire au-dessus du sol de la cabine). Le lecteur phonique comprend un bloc mécanique avec un volant, une lanterne contenant une lampe spéciale de 220 watts pour éclairer la cellule, un bloc optique et un bloc cellule en sélénium. La cellule débite une énergie photo-électrique plus grande à l'entrée de l'amplificateur. Ce dernier comprend deux parties : un amplificateur de cellule fixé à l'avant de la cabine près du projecteur et un amplificateur de puissance à trois étages. Ceci permet de débiter une puissance téléphonique de 150 watts, alimenté sous tension de 600 volts (sans pile). Les plaques des lampes de l'amplificateur de puissance sont alimentées par un dispositif statique avec un seul organe en mouvement (aucune lampe, aucune surveillance ni entretien).

Le dispositif reproducteur par disques est supporté par un trépied en fonte réglable. Le disque est entraîné par une transmission rigide à cardans par le même moteur polymorphique qui anime le projecteur. Une boîte d'embrayage appelée « combinateur » se situe à côté du moteur et permet de, faire marcher le film muet seul, film sonore à inscription (son optique), film disque synchronisé à 33 tours et disque seul. Il résout ainsi le problème de l'interchangeabilité, il peut projeter tout film muet, parlant ou sonore, à vitesse et format standard, sur film ou disque.

Il existe deux types d'appareils pour la projection des films sonores dans les salles : l'Idéal Sonore poste simple, qui coûte 110 000 francs (soit 6 402 802,26 euros¹⁸⁸), et le poste Idéal Sonore double complet, au prix de 150 000 francs (soit 6 693 838,73 euros) et pouvant être adapté à tout type de salle, incluant celles de 3 000 places¹⁸⁹. À titre de comparaison, Louis Aubert acquiert un poste Vitaphone au prix de 20 000 dollars, soit 500 000 francs¹⁹⁰, quelques semaines avant que Victor Mandelstamm précise que « l'équipement , pour le

187 *Ibid.*

188 Chiffres donnés d'après le convertisseur sur le site de l'INSEE.

189 Publicité, double page dépliant sur l'Idéal Sonore, *La Cinématographie française*, n°576, 16 novembre 1929, pages centrales.

190 Maurice Huet, « Taljies », *Le Courrier Cinématographique*, n°5, 2 février 1929, p. 1.

projection des films parlants, d'une salle de cinéma avec Vitaphone, Movietone ou Photophone, revient actuellement 15 000 dollars (275 000 francs environ) en moyenne¹⁹¹ ».

L'Idéal Sonore est un poste possédant de grandes dimensions puisqu'il a une hauteur de 175 centimètres, une largeur de 80 centimètres et une longueur de 160 centimètres. Son premier concurrent, la Western Electric, fabrique un appareil plus haut puisqu'il mesure 203 centimètres, 75 centimètres de large et 142 centimètres de long¹⁹². Le prix des appareils comprend l'installation complète et les accessoires de l'appareil, y compris des lampes de rechange d'une valeur de 5 000 francs (soit 291 036,47 euros d'aujourd'hui)¹⁹³. La firme offre une vente à crédit à long terme par l'intermédiaire de la société commerciale cinématographique et ne demande aucun prélèvement sur les recettes des salles utilisant l'appareil.

Le moteur est silencieux, puissant, sa vitesse de rotation est de 1 500 tours par minute, sa manœuvre est simple. L'énergie vient directement du secteur, ce qui permet la suppression de toute pile, accumulateur ou génératrice. L'amplificateur permet d'adapter la tonalité de la reproduction sonore et de réguler son intensité sonore. Le changeur d'intensité sonore est un régulateur placé entre les deux postes. Une autre commande est possible du côté droit du poste pour que l'opérateur règle l'intensité sans se déplacer. En cette fin d'année, la promesse d'une mise en route rapide d'un appareil enregistreur français est tenue par la SEG. L'Idéal Sonore est mis à disposition dès le mois de décembre 1929, soit avant même sa présentation officielle, qui aura lieu le mois suivant. De nombreuses commandes sont déjà enregistrées par la firme. Les comptes-rendus des visites des journalistes de *La Cinématographie française* et du *Courrier cinématographique* à la fin de l'année 1929 dans les usines soulignent le « soin minutieux » apporté à la fabrication de l'Idéal Sonore et la qualité du matériel. Pour autant, la SEG est-elle prête à fabriquer son appareil en série suffisamment rapidement et faire face à la concurrence ?

191 Victor Mandelstamm, « L'avènement des films parlants et synchronisés », *Cinémagazine*, n°7, 15 février 1929, p. 281.

192 Catalogue des appareils cinématographiques de la Cinémathèque Française et du CNC, [disponible sur <http://www.cinematheque.fr/fr/catalogues/appareils/collection/projecteur-de-film-35-mm-sonorecnc-ap-14-1182.html>, dernière consultation : 3 décembre 2018]

193 Anonyme, « Comment on fabrique en grande série, un appareil de films parlants », *Le Courrier cinématographique*, n°50, 14 décembre 1929, p. 20.

A.2/ DE LA SORTIE DES USINES (DÉCEMBRE 1929) À LA PRÉSENTATION (JANVIER 1930) : L'IDÉAL SONORE EST SOUTENU PAR LA PRESSE CORPORATIVE

Avant même de sortir des usines, une grande publicité en première page de la *Cinématographie Française* met en scène l'appareil Gaumont [Fig. 44]. Au début du mois de novembre 1929, après 18 mois de travaux ininterrompus aux usines des Buttes-Chaumont, une forte campagne publicitaire dans la presse annonce que les Établissements Gaumont livreront à partir de décembre leur nouvel appareil sonore entièrement français : l'Idéal Sonore¹⁹⁴. Il promet « simplicité et robustesse » et fait la couverture du n°576 de *La Cinématographie française* le 16 novembre 1929. Ce numéro consacré au matériel sonore et parlant pour l'exploitation décrit parfaitement le procédé Gaumont. L'effort de la firme à la marguerite fut dirigée vers la fabrication d'un appareil de synchronisation du son français et utilisant le savoir-faire français. On ressent l'envie de l'industrie française d'avoir un appareil de création et fabrication nationales car la concurrence étrangère vend déjà son matériel. La peur que cette concurrence envahisse le marché effraie les industriels et de grands espoirs semblent naître avec l'Idéal Sonore.



Fig. 44 : couverture de *La Cinématographie Française*, n°576, 16 novembre 1929

194 Marcel Colin-Reval, « Les Établissements Gaumont livrent leur nouvel appareil sonore : l'Idéal Sonore type standard 30 », *La Cinématographie française*, n°575, 9 novembre 1929, p. 15.

Lors du mois de sortie des usines de l'appareil, en décembre 1929, les fiches du personnel que nous avons dépouillées indiquent que la SEG embauche 105 personnes à des postes variés¹⁹⁵. Néanmoins, la base de données ne révèle encore que peu souvent un service « idéal sonore » en ces termes précis. Seulement neuf employés sont clairement identifiés travaillant pour l'Idéal Sonore. Cinq d'entre eux étaient déjà présents dans la firme et changent de service pour celui-ci pendant l'année 1930. Les quatre autres sont ingénieurs, contrôleurs ou sans précision d'emploi pour deux d'entre eux et directement employés dans le service Idéal Sonore dès leur entrée en 1929 (en mai et en décembre).

À partir du 15 décembre 1929, Gaumont est en mesure de livrer l'Idéal Sonore type 30, alors considéré comme le seul appareil français de synchronisation permettant la projection de tous les films parlants, sonores et muets enregistrés par tous les procédés à vitesses et formats standards sur films et disques. À peine sorti des usines, dès mi-décembre 1929, dix appareils sont expédiés dans les grands centres régionaux de France et de Belgique¹⁹⁶. Il devient primordial pour la SEG de vendre et d'installer rapidement son appareil de projection sonore dans les salles sur l'ensemble du territoire français. À partir de là, la fabrication se fait en grande série avec 100 postes construits par mois. Remarquons que parmi les huit ouvriers de l'atelier des finitions T.S.F., trois sont employés à partir du 23 décembre 1929. Pourquoi cette date ? Les livraisons en série de l'appareil Idéal Sonore ont débuté une semaine auparavant et nécessitent d'être installés. Le procédé Idéal Sonore standard type 30 connaît un énorme succès dès ses débuts avec 15 installations prévues à Paris, 25 en province, 7 en Belgique, 5 en Afrique du Nord (dont 4 à Alger) et 8 dans d'autres pays, soit 60 commandes dès le mois de décembre 1929, un mois avant sa présentation les 27 et 28 janvier 1930¹⁹⁷.

Une organisation unique permet la mise en place de « stations-service » [Fig. 45] dans de nombreux centres régionaux français et étrangers (Bordeaux, Marseille, Lyon, Strasbourg, Lille, Bruxelles, Nantes, Alger et Alexandrie). Elles permettent ainsi aux acheteurs de l'Idéal Sonore de se tourner vers un point d'aide en cas de difficulté de fonctionnement de l'appareil ou de pièces à changer. Ces stations-service sont gérées par un personnel spécialisé possédant les accessoires et les pièces détachées de l'appareil¹⁹⁸.

195 D'après la base de données des fiches personnel de 1929.

196 Anonyme, « Gaumont tient parole », *La Cinématographie française*, n°581, 21 décembre 1929, p. 47.

197 Publicité « Le succès de l'Idéal Sonore s'affirme », *La Cinématographie française*, n°586, 25 janvier 1930.

198 Anonyme, « Les Établissements Gaumont livrent leur nouvel appareil sonore », *Le Courrier cinématographique*, n°45, 9 novembre 1929, p. 28.



Fig. 45: Photographie des camionnettes Gaumont pour stations services, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont, LG 581 B65

La présentation publique de l'Idéal Sonore a lieu les 27 et 28 janvier 1930 au théâtre des Champs-Élysées où tous les directeurs de salles parisiennes sont invités [Fig. 46, page suivante]. La société Gaumont organise un « festival du film parlant » afin de présenter son appareil. Une sélection des passages les plus caractéristiques des principaux films parlants actuels est présentée : un programme varié de films enregistrés selon différents procédés fournis par diverses maisons de production et d'édition (dont une sélection de films Tobis, des dessins animés tel que *Mickey*), confirmant par la démonstration la complète interchangeabilité de l'Idéal Sonore. Les spectateurs du festival ont aussi pu assister à l'écoute et le visionnage d'un solo de violon, un extrait du film *Le Requin* (sorti le 14 mars 1930) d'Henri Chomette et de *Sous les toits de Paris* (sorti le 2 mai 1930) de René Clair¹⁹⁹. Se trouve dans l'établissement où se déroule le festival, une exposition rétrospective des appareils Gaumont depuis 1900²⁰⁰ avec des comptoirs exposant les branches de la firme Gaumont (cinéma, radio, optique, enseignement, photographie, stéréoscopie).

L'Idéal Sonore « fait honneur à l'industrie française²⁰¹ » : c'est le couronnement des efforts des usines de la SEG. À ce moment-là, les diffusions lors de la présentation prouvent que le procédé est fini, il s'adapte sans difficultés à tous les procédés sonores puisqu'il peut diffuser

199 Anonyme, « Au festival du film parlant », *Paris-Soir*, 8 février 1930, p. 5.

200 Anonyme, « Festival du film sonore », *La Cinématographie française*, n°585, 18 janvier 1930, p. 18.

201 Marcel Colin-Reval, « L'énorme succès du Festival du film sonore au Théâtre des Champs-Élysées », *La Cinématographie française*, n°587, 1^{er} février 1930, p. 15.

des films enregistrés avec des procédés étrangers. Et le court-métrage *Asile de Nuit* de Maurice Champreux confirme que l'appareil Gaumont « ne cède en rien à ses rivaux²⁰² ».

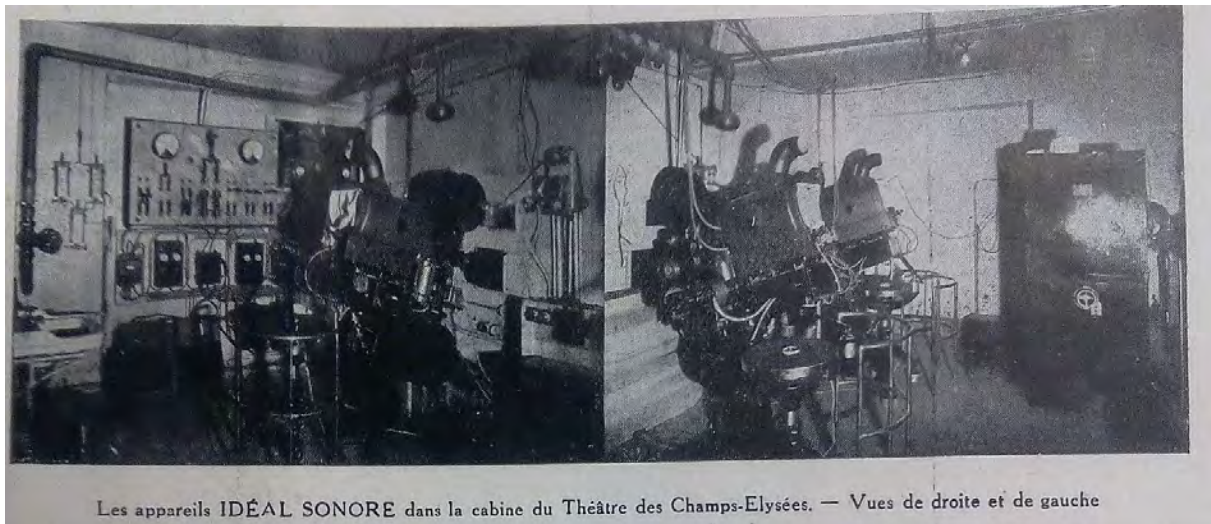


Fig. 46: Photographies de la cabine du théâtre des Champs-Élysées équipée de l'Idéal Sonore, *La Cinématographie française*, n°587, 1er février 1930, p. 15

La presse française, en particulier *La Cinématographie Française*, considère que l'appareil peut rivaliser avec les meilleurs appareils sur le marché national et soutient fermement l'industrie française ainsi que ses fabricants de matériel. L'argument de vente prôné par la SEG est la nationalité du produit, elle préfère insister sur le nationalisme que sur le prix pourtant élevé des appareils américains²⁰³. Avant même sa commercialisation et sa sortie des usines, la nouvelle salle du palais des fêtes souhaite s'équiper en sonore, Brézillon et Silly ont choisi une installation sonore et parlante réalisée par la maison française Gaumont²⁰⁴. Lors de la présentation, l'interchangeabilité est promise ainsi que de nombreux avantages, mais sera-t-il aussi simple pour la SEG de s'imposer devant les directeurs de salles face à la concurrence ? Gaumont a besoin d'un grand réseau de salles pour s'assurer l'installation de son appareil.

Un article de *La Cinématographie française*, datant du mois de janvier 1930, émet quelques suggestions pour compléter les caractéristiques d'utilisation de l'Idéal Sonore et qui permettent d'envisager en creux les possibles inconvénients²⁰⁵. Pour ce qui est de la cabine de

202 Anonyme, « Présentation de l'Idéal Sonore Gaumont », *Le Courrier cinématographique*, n°5, 1^{er} février 1930, p. 22.

203 Martin Barnier, « Le Cinéphone et l'Idéal Sonore, deux appareils sonores Gaumont des années 1920-1930 », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n°24, 1988, p. 43.

204 Anonyme, « La nouvelle salle du palais des fêtes équipée en sonore », *La Cinématographie française*, n°570, 5 octobre 1929.

205 Anonyme, « Une récompense méritée », *op. cit.*, p. 29.

projection, son sol doit être rigide car la stabilité est essentielle. La paroi avant de la cabine devra être doublée afin d'amortir les bruits intérieurs. Le dispositif de sécurité en place permet d'installer le poste Idéal Sonore sans contrevenir aux prescriptions de police relatives au danger d'incendie. Il faut prévoir un éclairage spécial de chaque poste, en plus de l'éclairage général, pour effectuer le placement de la bande, l'examen et l'entretien des organes. Pour placer les postes qui composent l'Idéal Sonore double complet, la distance d'un objectif à l'autre doit être entre 140 centimètres et 170 centimètres pour que l'espace soit suffisant entre les deux appareils.

Dans sa campagne publicitaire d'avril 1930, la SEG choisit également de mettre en évidence les lettres de remerciements des directeurs de salles français satisfaits par l'exploitation de l'Idéal Sonore²⁰⁶. Gaumont est alors soutenu par la presse corporative.

B/ 1930 : la SEG continue d'avancer ses pions sur la production sonore et ses enjeux (tournage en extérieur, équipement des studios...)

Mi-janvier 1930, le bilan de Marcel Colin-Reval dans *Le Courrier Cinématographique* est assez équivoque : l'introduction des films américains s'effectue « sans échange²⁰⁷ ». Les firmes éditent globalement moins de films que l'année précédente, même si leur qualité est soulignée par les revues corporatives. Ce phénomène inspire les industriels français tels que Louis Aubert, qui souhaite créer une « major à la française²⁰⁸ », sur le modèle américain. Finalement, c'est en 1930 que la production est relancée et qu'une réelle production sonore française débute du côté de la GFFA. La fusion a permis un dernier financement pour l'équipement des salles et studios afin de démarrer une production sonore conséquente.

206 Martin Barnier, « Le Cinéphone et l'Idéal Sonore, deux appareils sonores Gaumont des années 1920-1930 », *op. cit.*, p. 42.

207 Marcel Colin-Reval, « Le marché français en 1929. Seulement 52 films français », *Le Courrier cinématographique*, n° 54, 11 janvier 1930, p. 59.

208 *Ibid.*

B.1/ FINANCEMENT POUR LES DERNIÈRES INSTALLATIONS SONORES DANS LES STUDIOS

La fusion permet de financer les derniers aménagements des studios du groupe GFFA, à Paris et à Nice. Au mois de mars 1930, *La Cinématographie française* répertorie les studios français équipés pour la production des films sonores et parlants. Nous pouvons constater une amélioration dans l'équipement sonore puisque tous les studios parisiens de Gaumont sont équipés avec son procédé et le Photophone de la R.C.A. (Radio Corporation of America, concurrent direct de la Western Electric), au début de l'année 1930²⁰⁹. La R.C.A assure aussi l'appareillage sonore des six studios du grand concurrent Pathé-Natan à Joinville à partir de la fin de l'année 1929, équipement définitivement au point et en état de marche en mars 1930²¹⁰.

Au mois d'avril 1930, en pleine fusion avec Aubert-Franco-Film, les studios de la Villette sont repensés au vu de l'extrême sensibilité des appareils d'enregistrement phonique²¹¹. Tout trouble pouvant provenir des bruits extérieurs doit être évité, une double paroi ou une seule très épaisse doit être installée. Les fondations sont bâties sur une couche amortissante formée par de fortes épaisseurs de feutre, la surface interne du mur est rugueuse pour éviter les réflexions du son et supprimer les échos. Les murs sont peints en blanc pour obtenir une lumière diffuse et l'éclairage s'effectue dès lors avec des lampes à incandescence survoltées pour obtenir un maximum de lumière et un minimum de chaleur. Un chef de poste surveille l'enregistreur des vibrations sonores dans le central. Les secteurs d'électricité peuvent disposer partout d'une même vitesse et constante ce qui permet d'envisager le départ de tout cinématographe par un poste de télégraphie sans fil, lequel transmet aussi les paroles, les chants et tous les bruits synchrones. Les studios Gaumont et ceux de la Franco-film possèdent tout l'équipement nécessaire et sont bien aménagés pour accueillir les tournages de films sonores.

Au mois de juin 1930, une fois la fusion définitive approuvée, le groupe possède un ensemble de studios à Paris et en province dont certains déjà équipés pour les enregistrements sonores ainsi qu'un vaste auditorium spécialement disposé pour les enregistrements des orchestres. La GFFA contrôle aussi la G.M. Film (Établissements de Georges-Maurice)

209 « Liste des studios français équipés pour la production de films sonores et parlants », *La Cinématographie française*, n°594, 22 mars 1930, p. 63.

210 « Une nouvelle grosse de conséquences pour la cinématographie française : les accords Pathé-Cinéma et R.C.A. photophone », *La Cinématographie française*, n°592, 8 mars 1930, p. 16.

211 Assemblée Générale ordinaire, 17 avril 1930, rapport du conseil d'administration, pp. 118-119, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 077 B16.

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

spécialisée dans toutes les opérations de développement et de tirage des films²¹². Maints films, produits ou non par la GFFA, sont tournés avec le procédé d'enregistrement Gaumont Cinéphone dans les studios sonores Gaumont de la rue de la Villette où règne désormais une grande activité, caractéristique de la relance de la production française²¹³. La firme Pathé choisit de faire cohabiter les appareils Tobis-Klangfilm et R.C.A Photophone dans ses studios de Joinville entre fin 1929 et début 1930.

Les studios Gaumont à Saint-Laurent-du-Var sont vite abandonnés suite à l'acquisition des studios de la Victorine en juin 1930, largement mieux équipés et d'une surface gigantesque : 1 825 m² pour quatre plateaux de tournage contre 1 725 m² pour la Villette. Les studios de la Victorine, en 1929, sont la propriété de la société Franco-Film²¹⁴. Néanmoins, malgré la superficie totale des studios de la GFFA, aucun film (ou presque) n'est tourné à la Victorine entre 1929 et 1931. En réalité, ces studios commencent à être aménagés par la Radio-Cinéma au début de l'année 1931. Il s'agit plutôt d'une adaptation des plateaux au parlant plus que d'une réelle rénovation²¹⁵. La GFFA utilise surtout les studios de la Victorine pour son vaste parc et pour assurer les tournages en extérieur sur la Côte d'Azur en mettant à disposition des camions sonores.

B.2/ LA PRODUCTION GFFA EN 1930 : UNE RÉUSSITE ?

Une fois les studios entièrement équipés et insonorisés, la production sonore GFFA peut alors reprendre. La forte chute de la production en 1929 prend fin. Les fiches du personnel le montrent également puisque six personnes sont embauchées au service « théâtre » ou « studio » entre le 31 janvier et le 5 mars 1930, début de l'année où une véritable production sonore se met en place nécessitant un personnel des studios qualifié. Il s'agit d'ingénieurs ou opérateurs de films parlants ou d'électriciens de la firme. Ils sont tous présents en 1929 et le resteront jusqu'en 1934 pour certains.

212 Anonyme, « Gaumont-Franco-Film-Aubert : M. Costil a exposé les principes de la nouvelle organisation », *La Cinématographie française*, n°608, 28 juin 1930, p. 26.

213 Anonyme, « Le procédé d'enregistrement Gaumont-Petersen-Poulsen », *Le Courrier cinématographique*, 14 juin 1930, p. 28.

214 La Franco-Film rachète les studios de la Victorine en 1927, s'ensuit une série de travaux de rénovation et modernisation en 1928.

215 Paul Saffar, « Ciné-magazine en province et à l'étranger », *Ciné-magazine*, n°1, 1^{er} janvier 1931, p. 68.

En 1930, la production française globale s'élève à 94 longs et courts métrages, elle dépasse la centaine l'année suivante²¹⁶. *La Cinématographie française*, datée du 27 décembre 1930²¹⁷, évoque pour cette année une réelle production sonore française. Marcel Colin-Reval remarque la réalisation de onze films entièrement parlants pour Pathé-Natan, huit pour la GFFA (ainsi que trois partiellement sonores et deux muets), dix pour la société Jacques Haïk, neuf pour la Paramount, quatre pour Braunberger-Richebé ainsi que pour Étoile-Film, deux pour Tobis, Super-Film, Louis Nalpas, Nalpas, Isis Film, de Merly et un pour Osso. Notons étrangement que l'article de Colin-Reval dénombre de nombreux films « censurés » en France en 1930, dont un nombre conséquent pour la GFFA puisqu'il s'élève à treize films, onze pour Pathé-Natan, dix pour Haïk et neuf pour Paramount²¹⁸. Il s'agit peut-être d'une erreur puisque ces chiffres correspondent en réalité aux films présentés par chacune des firmes comme nous l'avons évoqué précédemment ou bien d'une formulation indiquant le passage au bureau de la censure.

À la fin de l'année 1930, les films (longs et courts métrages) tournés et synchronisés aux studios de la Villette (production Gaumont ou non) dépassent la vingtaine. Grâce au procédé Gaumont-Petersen-Poulsen et l'espace immense disponible dans les studios : « sept réalisateurs peuvent travailler de front²¹⁹ ». Parmi eux, nous pouvons citer *Le Défenseur* d'Alexandre Ryder (sorti le 6 juin 1930), *La Douceur d'aimer* de René Hervil (sorti le 17 octobre 1930), *Tonischka* de Karl Anton (sorti le 31 octobre 1930), *Caïn* de Léon Poirier (sorti le 28 novembre 1930), *Voici Dimanche* de Pierre Weil (sorti le 26 décembre 1930), *Le Refuge* de Léon Mathot (sorti le 9 janvier 1931), ou encore *La Fin du monde* d'Abel Gance (sorti le 23 janvier 1931), *Au Pays des basques* de Maurice Champreux.

B.3/ INNOVER ET PROPOSER LA POSSIBILITÉ DE TOURNER EN EXTÉRIEURS : LES CAMIONS DE SONORISATION

1930 est l'année à la fois dans les studios mais aussi à l'extérieur durant laquelle le cinéma parlant et sonore s'installe durablement. En effet, nous retrouvons Maurice

216 Morgan Lefeuvre, *op.cit.*, p. 73.

217 Marcel Colin-Reval, « En 1930, les réalisateurs français ont réalisé 94 films, dont 76 films parlants et sonores », *La Cinématographie française*, n°634, 27 décembre 1930, p. 48.

218 Marcel Colin-Reval, « Nombre, genre, origine des films (long métrage) censurés en France pendant l'année 1920 », *La Cinématographie française*, n°634, 27 décembre 1930, p. 49.

219 Marcel Colin-Reval, « Gaumont-Franco-Film-Aubert », *La Cinématographie française*, n°634, 27 décembre 1930, p. 84.

Champreux pour le premier tournage sonore d'un documentaire entièrement en dehors des studios : *Au Pays des basques* [Fig. 47].

B.3.1./ Un exemple de tournage en extérieur : *Au pays des basques* de Maurice Champreux (avril 1930)

En 1930, les studios Gaumont possède un matériel complet pour les prises de vues sonores en extérieur. Le matériel est chargé sur un camion et comprend des caméras, un moteur, un amplificateur, un enregistreur et une source d'alimentation électrique. Ce type de matériel mobile est utilisé pour les actualités filmées, qui existent depuis 1910 au sein de la SEG.



Fig. 47: Photogrammes du film *Au pays des basques* de Maurice Champreux, 1930

Afin de démontrer les possibilités offertes par ce nouvel équipement, la SEG produit un long-métrage documentaire sonore, parlant et chantant en plein air, dont Champreux est le metteur en scène en collaboration avec Jean Faugère. Ce dernier étant aussi le directeur des

films documentaires de la Gaumont²²⁰. Quant aux opérateurs, ce sont Léon Morizet, qui avait déjà travaillé avec Champreux auparavant, et Lafont²²¹ qui effectuent les prises de vue du film *Au Pays des Basques*. Cette nouvelle production est tirée de la première édition du livre *Le Pays des basques* de Gaëtan Bernoville également publié en 1930. L'une des affiches du film de Champreux est signée Bernoville [Fig. 49]. Il s'agit probablement d'Inigo Bernoville qui a fait les dessins de la version publiée. Plusieurs éditions sortent par la suite, reprenant des photogrammes du film de Champreux.



Fig. 48: Affiche réalisée par Roland Coudon pour *Au Pays des basques* de Maurice Champreux, 1930, Musée Gaumont



Fig. 49: Affiche du film *Au Pays des basques* de Maurice Champreux, 1930, Musée Gaumont

Deux ingénieurs interviennent dans la réalisation de ce nouveau film de Champreux. Le premier est Maurice Carrouet. Né le 10 juillet 1906, il est opérateur en charge des enregistrements sonores des films parlants des Établissements Gaumont entre 1928 et 1934²²². Il est mensualisé à 1 700 francs par mois à ses débuts et atteint un bon salaire de 2 500 francs en fin de carrière chez Gaumont. Maurice Carrouet est un grand ingénieur du son français et ce jusque dans les années 1950. Le second est Maurice Friand. Né le 23 février 1905, il est

220 Anonyme, « de Gaumont », *Les Spectacles : paraît tous les vendredis*, 22 mai 1930, p. 5.

221 D'après les fiches du personnel, il doit s'agir de Georges Lafont, opérateur de prise de vues. Entré au siège de la GFFA le 1^{er} mars 1930, puis au service de la Société Française des Film parlants le 1^{er} janvier 1931.

222 Fiches du personnel Gaumont, fonds d'archives du Musée Gaumont.

ingénieur opticien employé aux laboratoires optiques de la Gaumont entre 1929 et 1930²²³. Son contrat couvre seulement dix mois et il conserve un salaire de 1 500 francs par mois jusqu'à son départ de la SEG.

Au Pays des Basques est considéré comme une révolution dans les prises de vue et ouvre de nouveaux horizons. C'est le premier film sonore tourné entièrement en extérieur avec une voiture sonore sortant des usines de la GFFA²²⁴, preuve que le film parlant ne se cantonne pas aux murs capitonnés des studios. Carrouet et Friand sont nécessaires pour les enregistrements sonores qui sont exécutés sur place avec les voitures de la société spécialement conçues pour ce tournage²²⁵. La GFFA présente son film fièrement, cette « nouvelle formule a dépassé tout ce que l'on attendait d'elle » et c'est « la plus étonnante impression de vie qui se puisse imaginer »²²⁶. Les critiques de la presse sont toutes plus élogieuses : « ce documentaire est une des choses les plus délicates qu'aient produit les sons et les images réunis²²⁷ » pour les uns et les auteurs du film « sont de véritables artistes²²⁸ » pour d'autres.

En 1930, Champreux tourne également trois courts métrages : *La Cinquantaine* (film expérimental sonore jamais édité) en collaboration avec Robert Beaudoin, *Le Monde est à nous* (interprété par Mauricet) et *Paroles et musiques* (avec le Jame's Jazz Orchestra)²²⁹.

B.3.2/ Les tournages en extérieur testés par d'autres metteurs en scène : un succès pour les ingénieurs du son Gaumont ?

La GFFA montre que les tournages sonores en extérieur sont possibles. Suivent plusieurs autres expérimentations. Au mois de juin 1930, c'est à bord du Formigny que sont prises les dernières scènes de *Caïn* de Léon Poirier. Le bateau est spécialement équipé pour les enregistrements sonores grâce au procédé Gaumont-Petersen-Poulsen²³⁰. Léon Poirier envoie un télégramme publié dans *La Cinématographie française* disant que « l'installation

223 Fiches du personnel Gaumont, fonds d'archives du Musée Gaumont.

224 Anonyme, « L'activité Gaumont-Franco-Film-Aubert », *Le Courrier cinématographique*, n°43, 25 octobre 1930, p. 28.

225 Anonyme, « de Gaumont. Le progrès à 90 km, à l'heure », *Les Spectacles : paraît tous les vendredis*, 12 décembre 1930, p. 6.

226 Page publicitaire de présentation du film *Au pays des basques* par la GFFA, archives personnelles de Jacques Champreux.

227 Feuille tapuscrite reprenant des critiques d'*Au pays des basques*, d'après *La Critique Cinématographique*, archives personnelles de Jacques Champreux.

228 Feuille tapuscrite reprenant des critiques d'*Au pays des basques*, d'après un extrait de la conférence prononcée par Léon Bérard à la présentation de gala du théâtre des Champs-Élysées, archives personnelles de Jacques Champreux.

229 Raymond Chirat et Jean-Claude Romer, *op. cit.*, p. 191.

230 « Un sans-fil de Léon Poirier aux Établissements Gaumont », *La Cinématographie française*, n°607, 21 juin 1930, p. 8.

fonctionne avec satisfaction²³¹ ». Le film est par la suite, en partie, sonorisé dans l'auditorium de la Gaumont en septembre 1930, en même temps que *La Douceur d'aimer* de René Hervil²³².

Au mois d'octobre 1930, Charles-Félix Tavano s'enthousiasme pour les tournages en extérieur et déclare vouloir adapter le roman de Pierre Frondaie *Deux fois vingt ans*, en tournant à Hossegor, dans les Pyrénées²³³. Le tournage, produit par la GFFA, a lieu à la fin de l'année. À la fin du mois de novembre 1930, Tavano tourne les derniers extérieurs de son film. La photographie ci-dessous [Fig. 50] montre l'opérateur de prise de son, Robert Ivonnet, à gauche, et les acteurs qui entourent le réalisateur à droite.



Fig. 50: Photographie de tournage, *Deux fois vingt ans* de Tavano, *Excelsior : journal illustré quotidien*, 28 novembre 1930, p. 4

Tavano travaille ainsi en collaboration avec l'ingénieur du son Robert Ivonnet et son opérateur Paul Guichard. Ivonnet fait l'objet de plusieurs travaux²³⁴. Il est dans le fonds des fiches du personnel Gaumont. On y trouve le terme d'« ingénieur du son » dès son entrée en novembre 1929, pourtant peu usité dans les fiches du personnel de la fin des années 1920. Ivonnet est l'un des premiers employés de la SEG à porter ce titre. Il a déjà assisté à certaines mises au point sur le procédé déjà connu Gaumont-Petersen-Poulsen²³⁵ ; il apprend ainsi « sur le tas » en compagnie des ingénieurs de la SEG et apprend de leurs expériences. En janvier

²³¹ *Ibid.*

²³² « Sur l'écran », *Le Courrier cinématographique*, n°37, 13 septembre 1930, p. 18.

²³³ Jean Marguet, « Deux fois vingt ans », *Excelsior, journal illustré quotidien*, 24 octobre 1930, p. 4.

²³⁴ Martin Barnier, « Les premiers ingénieurs du son français », dans « Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945 », Laurent Le Forestier et Priska Morrissey (dir.), *1895 revue d'histoire du cinéma*, n°65, 2011, pp. 200-217 et Michel Chion, *Le Cinéma et ses métiers*, Paris, éditions Bordas, 1990, p. 126.

²³⁵ *Ibid.*

1931, il sera engagé par la Société Française des Films parlants en qualité, cette fois, de « chef opérateur son » et son salaire mensuel augmente significativement, de 1.800 francs à 3.000 francs. Son départ est noté en mars 1935. Il est alors engagé au même poste par les studios concurrents Éclair. Selon Michel Chion, Ivonnet ne cache pas son goût pour les tournages en extérieur qu'il considère comme « plus aérés²³⁶ ». Plus tard, il deviendra vice-président du syndicat général des artisans du film²³⁷.

Au mois de décembre 1930, Tavano tourne les intérieurs de *Deux fois vingt ans* aux studios de la Vilette²³⁸ et essaie de terminer son film à la veille des fêtes de Noël. Le réalisateur procède au montage au début du mois de janvier 1931. Le film de Tavano est finalement diffusé à l'Aubert-Palace le 13 mars 1931²³⁹. Dès sa sortie, sa réception est l'objet d'éloges et donnent à certains l'« impression de respirer l'air sain des Landes²⁴⁰ ».

Michel Chion nous renseigne aussi sur le rôle des ingénieurs du son dans les années 1930. Ces derniers devaient être capable de suivre la mise en place d'une scène, indiquer la place des microphones, connaître la focale et le cadrage de la scène dans le but de rendre plausible le rapport entre son et image, conseiller les acteurs pour la diction, et enfin, chercher la cause des bruits parasites et de les éliminer²⁴¹. L'ingénieur contrôle le son « au milieu de son trajet du microphone au laboratoire d'enregistrement²⁴² ». Il peut alors régler l'amplitude des voix selon la scène et la tonalité voulue, il corrige et met en valeur les sons.

Les ingénieurs (et électriciens) deviennent indispensables lors du tournage et de la sonorisation. Le terme « ingénieur du son » apparaît dans les revues corporatives dès 1930. Jean Vidal a conscience, dès janvier, qu' « il devient urgent pour les musiciens de faire appel aux ingénieurs, aux électriciens, à toutes les ressources de la technique pour construire une instrumentalisation digne de notre siècle²⁴³ ». En septembre, les ingénieurs du son ou « sound men » aux États-Unis sont décrits comme « les hommes qui enregistrent les sons pour le cinéma, nouvel et utile enseignement²⁴⁴ ».

236 *Ibid.*

237 Anonyme, « Le syndicat générale des artisans du film est créé », *Le Populaire : journal-revue hebdomadaire de propagande socialiste et internationaliste*, 13 mai 1937, p. 4.

238 Jean Marguet, « Cinémas », *Excelsior, journal illustré quotidien*, 2 décembre 1930, p. 1.

239 Jean Marguet, « Cinémas », *Excelsior, journal illustré quotidien*, 12 mars 1931, p. 4.

240 André Reuze, « Les films de la semaine », *Excelsior, journal illustré quotidien*, 13 mars 1931, p. 4.

241 *Ibid.*, p. 126.

242 Anonyme, « L'ingénieur du son », *Les Spectacles : paraît tous les vendredis*, 30 mai 1930, p. 6.

243 Jean Vidal, « Le film sonore engendrera-t-il de nouvelles tendances musicales ? », *Pour Vous*, 30 janvier 1930, n°63, p. 2.

244 Anonyme, « Le brouillard qui complique », *Pour Vous*, n°94, 4 septembre 1930, p. 4.

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

La SEG a réussi l'exploit de créer, fabriquer et présenter un appareil de reproduction du son français, son Idéal Sonore type standard 30, qui plus est, soutenu par la presse corporative avant même sa sortie des usines. Avec le lancement d'une production sonore en extérieur, la SEG fait, une fois de plus, preuve d'innovation, ce qui est encourageant pour la suite des événements. Ce qui manque à la société Gaumont, ce sont des usines pour fabriquer son appareil en série mais surtout un retour dans la distribution et l'exploitation des salles, dans lesquelles la firme va pouvoir l'installer. Plusieurs rapprochements avec d'autres sociétés cinématographiques ont lieu pendant cette fin de décennie et se concrétisent en 1930.

CHAPITRE 6. LES APPORTS DE LA FUSION AVEC AUBERT-FRANCO-FILM (JUIN 1930) : ATOUTS ET INCONVÉNIENTS POUR LA SEG

Dès janvier 1929, Louis Aubert expose sa stratégie. Il pense que l'industrie cinématographique française devrait améliorer la qualité des films et baisser la quantité de production et travailler à les distribuer dans le monde entier²⁴⁵. Il désire construire des bureaux à Londres, New-York et Berlin, chargés de fournir en films les circuits de salles de façon à faciliter les démarches à l'étranger. Aubert effectue différents voyages d'études aux États-Unis et en Allemagne en 1929 afin de s'inspirer de l'industrie mondiale afin de réorganiser sa propre production. L'objectif de la société Aubert est de construire un organisme de marque française capable d'englober production, distribution et exploitation. Ces branches visent à réunir des producteurs et des metteurs en scène français, établir un service commercial, d'édition et de distribution pour la diffusion de la production d'autres sociétés de cinéma dans les salles, attirer le public et se garantir une sécurité financière reposant sur un fort circuit de salles²⁴⁶.

En juillet 1929, les Établissements Aubert absorbent la Franco-film, ce qui permet une augmentation du capital de 30 millions francs²⁴⁷. La fusion définitive s'accomplit en octobre, le groupement devient alors l'une des plus puissantes compagnies cinématographiques européennes²⁴⁸. Cette entente vient du besoin mutuel de rassembler les forces pour traiter avec les puissantes organisations étrangères. Robert Hurel obtint ainsi une place de choix au sein du Conseil d'administration de la nouvelle société Aubert-Franco-Film²⁴⁹. L'assemblée de la Franco-Film enlève l'option qu'elle possédait sur les Établissements Aubert et s'installe dans l'immeuble appartenant à Louis Aubert, avenue de la République²⁵⁰. Aubert, déjà engagé dans la production des films sonores, estime alors que l'industrie française doit s'inspirer des États-Unis pour produire et s'équiper, pour avoir un grand et durable succès²⁵¹. Le groupe

245 Allocution de Louis Aubert pour la revue *Comoedia* repris dans l'article « Ce qui devrait être l'art cinématographique en 1929 », *Le Courrier cinématographique*, n° 51-2, 5 janvier 1929, p. 100.

246 Rapport du conseil d'administration, commissaire des comptes et bilan d'exercice de l'année 1928, assemblée ordinaire du 6 juin 1929, Musée Gaumont, archives GFFA

247 Cinéador, « Le film et la bourse », *Cinémagazine*, n°35, 30 août 1929, p. 311.

248 Le conseil administration comprend ainsi MM. Louis Aubert (qui prend la place de Robert Hurel lors de sa convalescence), Bérenger, de Caplane (président), Cari (directeur général), de Chevrelrière, Choppy, Dufay Sainte-Claire, Gout, Herbé (vice-président), Hurel (administrateur délégué), Lallier et Netter.

249 Lynx, « Échos et informations. Fusion Aubert-Franco-Film », *Cinémagazine*, n°23, 7 juin 1929, p. 427.

250 Anonyme, « La fusion Aubert-Franco-Film », *La Cinématographie Française*, n°553 8 juin 1929, p. 21.

251 Jean de Mirbel, « La production Aubert pour 1929-1930 », *Cinémagazine*, N°11, 15 mars 1929, p. 473.

Corniglion-Kohan (un des fondateurs de la Franco-Film) avait acquis toutes les actions de Gaumont pour les revendre à Aubert-Franco-Film en janvier 1930 et devint majoritaire des actions de la société Gaumont²⁵².

La fusion GFFA est envisagée afin d'obtenir tous les atouts nécessaires dans un but précis : atteindre la première position de l'industrie cinématographique française et faire face à la concurrence étrangère (américaine et allemande) tout en se basant sur le modèle américain, soit un trust vertical. Léon Gaumont lui-même annonce, lors de l'AG tenue le 26 mars 1930, que le passage au sonore oblige à repenser les directives et la concentration des activités. La SEG se trouve dans l'impossibilité « de satisfaire aux commandes qui lui étaient faites de son nouvel appareil de projection²⁵³ » et préfère assurer le contrôle d'usines de mécanique de précision.

A/ Apport d'une main-d'œuvre et d'usines de mécanique de précision

Les trois firmes avaient chacune, avant même la fusion, un certain engouement pour la fabrication du matériel. La SEG aux Buttes-Chaumont, la Franco-Film en collaborant avec la Radio-Cinéma et Aubert en liens étroits avec les usines Continsouza. De nouveaux ateliers de mécanique de précision sont alors absorbés afin d'élargir cette force ainsi que les capacités à produire du matériel. Il s'agit, d'une part, des usines Continsouza dans le quartier de Belleville puis, dans un second temps, d'un concurrent direct, la Compagnie Radio-Cinéma. La presse est enthousiaste à la sortie des usines de l'appareil de synchronisation des Établissements Gaumont. Mais, la SEG est-elle capable de se lancer dans la production industrielle ? Dans tous les cas, elle offre une réelle possibilité à l'industrie française, une industrie du film sonore français avec son Idéal Sonore. La SEG nécessite de nouveaux ateliers afin de répondre à la forte demande des directeurs de salles pour les installations d'appareils de reproduction sonore.

252 Jacques Champreux, « La Gaumont-Franco-Film-Aubert et le cinéma muet », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n°5-6, 1989, p. 29.

253 Anonyme, « L'assemblée extraordinaire des Établissements Gaumont. La raison sociale sera Gaumont-Franco-Film-Aubert », *La Cinématographie Française*, n°596, 5 avril 1930, p. 15.

A.1/ L'ABSORPTION DES USINES CONTINSOUZA

La SEG acquiert les établissements Continsouza en juin 1930 : ils sont absorbés en même temps que la fusion d'Aubert-Franco-Film. Ces usines – établies 403 rue des Pyrénées après-guerre, à savoir non loin de celles des Buttes-Chaumont [Fig. 51] – apportent des ateliers mécaniques de précision indispensables à la GFFA . Les usines Continsouza fabriquent notamment des machines à écrire et des équipements électriques pour l'automobile mais surtout des appareils de prises de vue et phonographiques, des haut-parleurs et des lentilles.



Fig. 51: Vue d'ensemble des usines de la GFFA dans le quartier de Belleville,

A.1.1/ Les ateliers de mécanique de précision situés rue des Pyrénées

Créés en 1909, les Établissements Continsouza appartiennent à Pierre-Victor Continsouza, qui avait mis au point le matériel de la firme Pathé, dont la caméra 35 mm modèle 1903 et 1908 ainsi que le modèle Pathé renforcé de 1905. Ses ateliers se situent dans le quartier de Belleville et fabriquent divers appareils cinématographiques. Un grave incendie a lieu dans la nuit du 28 au 29 février 1928 dans les usines Continsouza et cause des dégâts matériels importants (mais n'entraîna aucun mort). Le mois suivant l'incendie des usines, Pierre-Victor Continsouza constitue une société en collaboration avec les Établissements

Louis Aubert : Mécanique Industrielle de Précision (M.I.P.). Nous pouvons émettre l'hypothèse que les usines Gaumont des Buttes-Chaumont accueillent des ouvriers de Continsouza dès cette date, si l'on en croit certaines fiches du personnel, même s'il est probable que l'incendie des établissements Continsouza a réduit au chômage plus d'un millier d'ouvriers²⁵⁴.

Au mois de mai 1929, les Établissements Continsouza, qui n'étaient plus cités dans la presse ou les journaux officiels, refont leur apparition. Le 11 mai 1929²⁵⁵, le *Bulletin municipal officiel de la ville de Paris* indique qu'ils effectuent une demande d'autorisation de construire au niveau du magasin (rez-de-chaussée), 403 rue des Pyrénées, ainsi qu'une surélévation d'habitation (1^{er} étage) le 15 juin suivant²⁵⁶. Néanmoins, l'année suivante, le comité de liaison du 19 mars 1930 (entre Gaumont, Continsouza et Radio-Cinéma) annonce un possible « transfert aux usines Gaumont du matériel actuellement existant aux Établissements Continsouza et susceptible d'être affecté avantageusement au futur atelier de modèle du Centre d'Études²⁵⁷ ». Les trois établissements de fabrication souhaitent créer un centre d'études dans les usines de la SEG aux Buttes-Chaumont.

A.1.2/ Une nouvelle main-d'œuvre dans le quartier de Belleville

Des « Usines Pyrénées » sont maintes fois citées dans les fiches du personnel, comme premier lieu d'embauche ou lors d'un changement de service avant la date d'acquisition et d'absorption de ces établissements. Nous pouvons émettre l'hypothèse que certaines des fiches du personnel ont été remplies après la fusion en reprenant des informations possiblement antérieures. Malheureusement, Corine Faugeron, conservatrice du Musée Gaumont, n'a aucune donnée à ce sujet pour appuyer notre thèse. Une cinquantaine d'employés possèdent une fiche en 1929 dont le service indiqué est « Usines Pyrénées », mais aucune information n'est donnée sur les emplois. Parmi eux, vingt-six sont embauchés en 1929, sept en 1928, deux en 1927, quatre en 1926 et onze entre 1910 et 1925. Nous pouvons

254 « Conseil municipal de Paris. Compte-rendu de la séance du mercredi 14 mars 1928 », *Bulletin municipal officiel de la ville de Paris*, jeudi 15 mars 1928, p. 1374. Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6430841p/f6.item.r=incendie%20continsouza%201928> [dernière consultation 23 mai 2018].

255 Demandes en autorisation de construire du 11 mai 1929, *Bulletin municipal officiel de la ville de Paris*, 13 mai 1929, p. 2 480.

256 Demandes en autorisation de construire du 15 juin 1929, *Bulletin municipal officiel de la ville de Paris*, 17 juin 1929, p. 2 892.

257 Feuille tapuscrite, Comité de liaison entre CRC, Continsouza et GFFA, 19 mars 1930, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 080 B16.

comptabiliser, dans le fonds des fiches, une centaine d'employés des usines des Buttes-Chaumont changeant de service en direction des « Usines Pyrénées » entre 1927 et 1931, nombre relativement important. Certains métiers sont remarquables car absents dans le fonds des fiches correspondant aux usines des Buttes-Chaumont dans la période qui nous intéresse, à la toute fin des années 1920. s

Le plus notable est le métier de monteuse, ici intégralement féminin. Il ne s'agit pas ici du montage des films mais bien celui des appareils, les usines Continsouza étant des ateliers de mécanique de précision. Nous comptons 38 monteuses aux « Usines Pyrénées » présentes dans les fiches en 1929. La majorité est embauchée cette même année mais les plus anciennes y travaillent depuis 1924.

Certains métiers indiqués sur les fiches du personnel ne sont pas reliés à un service précis et peuvent, en effet, correspondre à plusieurs ateliers des usines. C'est le cas pour deux types de métiers en particulier : 4 apprêteuses, qui permettent à certains objets d'être prêts pour une manipulation ultérieure ainsi que 2 aligneur(se)s pouvant être en lien avec le service électrique. Il est aussi mentionné dans les fiches d'un étalonneur, pour la construction des appareils. Salomon Lencner, né le 8 mars 1909 à Kifon, est de nationalité polonaise et travaille aux « Usines Pyrénées ». Il est ainsi âgé de 20 ans en 1929. Ce jeune homme est employé un peu plus d'un an par la firme, de novembre 1929 à décembre 1930, période où des appareils nouveaux sont mis sur le marché.

A.2/ UNE FUSION DES COMPÉTENCES : LA COMPAGNIE RADIO-CINÉMA (CRC)

Le projet d'accord entre la Compagnie Radio-Cinéma (CRC) et la GFFA a lieu en février 1930. La CRC possède alors la charge exclusive des recherches techniques pour les inventions et le perfectionnement des appareils dispositifs et procédés concernant l'industrie cinématographique ; les études du montage, des essais, de la recette des prototypes d'appareils et de l'organisation de la standardisation ; et, le contrôle des fabrications comprenant les opérations de recette du matériel²⁵⁸. Néanmoins, la fabrication mécanique est assurée par les usines Continsouza tandis que le matériel électro-acoustique est confié à la Compagnie Générale de T.S.F. par la CRC.

258 Feuille tapuscrite, projet d'accord entre la CRC et la GFFA, Titre II Recherches, études et fabrications, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 080 B16.

L'appareil sonore Radio-Cinéma, basé sur la technologie Klangfilm, est présenté au Syndicat français des directeurs le 7 janvier 1930²⁵⁹, quelques semaines avant la présentation de l'appareil Gaumont, Idéal Sonore. Sont diffusés des extraits du film *Le Collier de la Reine* (sorti le 25 octobre 1929) par Gaston Ravel et Tony Lekain, produit par Louis Aubert. La réception semble plutôt mitigée. Un journaliste de *Pour vous*, Lucien Wahl, dira que « les quelques mots prononcés par deux hommes le sont avec une emphase bien regrettable²⁶⁰ ». Son confrère, quelques semaines plus tard²⁶¹, dira à propos du film que « ce fut une déception » et que « la partie parlante le gêne plutôt ». La musique du film est enregistrée au studio de la Villette avec l'appareil Gaumont Cinéphone (dont l'adaptation musicale est faite par André Roubaud). Le procédé Radio-Cinéma semble alors plaire aux directeurs des salles de l'époque. Des actualités parlantes de la Fox Movietone sont également présentées²⁶².

A.2.1/ L'appareil CRC amélioré avec des pièces Gaumont

Les compétences de la Compagnie Radio-Cinéma (boulevard Haussman à Paris) et des usines de la SEG se complètent. En effet, suite à la fusion, un accord annonce que la Radio-Cinéma est chargé du côté « brut » de fabrication et des pièces sont apportées par la société Gaumont pour améliorer l'appareil concurrent. Le comité de liaison du 19 mars 1930 (entre Gaumont, Continsouza et Radio-Cinéma) prévoit d'urgence l'adaptation des appareils électro-acoustiques de Radio-Cinéma au matériel Gaumont d'enregistrement du son. Le jour même, un comité technique a lieu pour l'examen de l'ensemble Radio-cinéma²⁶³. Il admet que des améliorations des « boîtiers de mécanisme » pourraient être effectuées. Plusieurs essais sont ainsi prévus dans les bâtiments même de la GFFA sur le fonctionnement de l'appareil dans des conditions d'exploitation pour montrer que « les cardans n'apportent pas de perturbations » et pour « vérifier que le dispositif pour l'entraînement des disques n'entraîne pas de vibrations mécaniques »²⁶⁴. Des essais sur le défilement sont aussi réalisés pour « vérifier la correction des organes d'entraînement du film dans le défileur sonore et

259 Marcel Colin-Reval, « L'appareil sonore Radio-Cinéma a été présenté au Syndicat Français des directeurs », *La Cinématographie française*, n°585, 11 janvier 1930,

260 Lucien Wahl, « La grande offensive du talkie, un premier carré de combattants », *Pour-vous*, n°51, 7 novembre 1929, p. 9.

261 Jean Rollot, « Aux quatre coins de la France. Ce qui se passe à Marseille », *Pour-vous*, n°57, 19 décembre 1929, p. 23.

262 *Ibid.*

263 Compte-rendu du Comité technique chargé de l'examen de l'appareil, 19 mai 1930, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 087 B16.

264 *Ibid.*

déterminer le type de moteur définitif qui convient²⁶⁵ ». Un étouffoir type Gaumont est prévu sur le carter inférieur et le couloir sonore est rendu démontable pour faciliter le nettoyage.

La société Radio-cinéma donne son nom à un appareil qui permet l'enregistrement et la reproduction électrique des sons, il est aussi interchangeable. La synchronisation des images avec la parole et la musique demande de nouveaux procédés techniques qui relèvent de l'électricité et surtout de la radio-électricité et de la photoélectricité²⁶⁶.

Pour les salles, en mars 1930, Radio-cinéma fabrique un appareil de projection qui se compose de deux projecteurs sonores type 30 P.S. Composés chacun d'un projecteur type N.M. Aubert, deux parties fixes sur un socle antivibratoire, deux groupes de moteurs-régulateurs, deux groupes de réducteurs de vitesse, une table tournante à disques avec son pick-up, deux dispositifs photoélectriques, un amplificateur, deux ou quatre hauts-parleurs. Un dispositif spécial permet de déplacer le pick-up en cours de fonctionnement pour rattraper une erreur de synchronisation²⁶⁷. À la différence de l'Idéal Sonore, la location d'un poste Radio-Cinéma se fait en cinq ans, entretien compris, pour la somme de 300.000 francs²⁶⁸. Pour sa création, quatre mois d'efforts ont été nécessaires, entre décembre 1929 et avril 1930. Le poste Radio-cinéma permet, selon la promotion faite à sa sortie, une grande puissance et une pureté des sons. Il est interchangeable et peut diffuser tous les films, quelque soit le procédé d'enregistrement²⁶⁹.

Parmi les fiches du personnel de la SEG, nous comptons 29 personnes qui changent de service vers la filiale Radio-Cinéma à des dates rapprochées à partir de l'été 1930. En effet, le 31 juillet 1930, sept employés y sont dirigés, provenant tous des services de dessin ou des laboratoires. Ils sont rejoints par dix autres collègues le jour suivant et par cinq autres les derniers jours d'août 1930. Une seule personne au mois de septembre, une en octobre et enfin deux en février 1931. La plupart d'entre eux sont ingénieurs, calculatrices pour les laboratoires optiques ou encore dessinateurs d'études.

265 *Ibid.*

266 Anonyme, « Le point de départ de l'industrie française du film sonore », *La Cinématographie française*, n°565, 31 août 1929, p. 10.

267 R.T., « Les animateurs d'une grande firme français », *Cinémas*, mai 1930, p. 22.

268 Marcel Colin-Reval, « L'appareil sonore Radio-Cinéma a été présenté au Syndicat Français des directeurs », *La Cinématographie française*, n°585, 11 janvier 1930.

269 Anonyme, « Les appareils sonores. Le poste Radio-Cinéma », *Cinémas*, avril 1930, p. 17.

A.2.2/ La présentation de l'appareil Radio-cinéma

L'appareil Radio-cinéma [Fig. 52] est présenté publiquement au théâtre de Pigalle le 9 avril 1930 avec une dizaine d'extraits de la production parlante et sonore²⁷⁰. Cet appareil est alors considéré comme le symbole d'une réussite déjà atteinte dans l'animation parlante contrairement aux *talkies*. Pendant plus d'une heure, l'appareil reproduisit les enregistrements, à « égale qualité » des appareils Vitaphone, Movietone, R.C.A et Tobis²⁷¹. Une installation présente les appareils à l'entrée du théâtre. Fait remarquable, le déroulement du film dans la boîte sonore est obtenu par une commande distincte de celle du projecteur d'images permettant qu'aucune vibration ne soit transmise à la cellule. Le retard en matière de cinéma parlant semble comblé et les directeurs ont le choix entre plusieurs installations françaises, venant toutes de la GFFA (Radio-cinéma et Idéal Sonore) et convenant à toutes les salles.

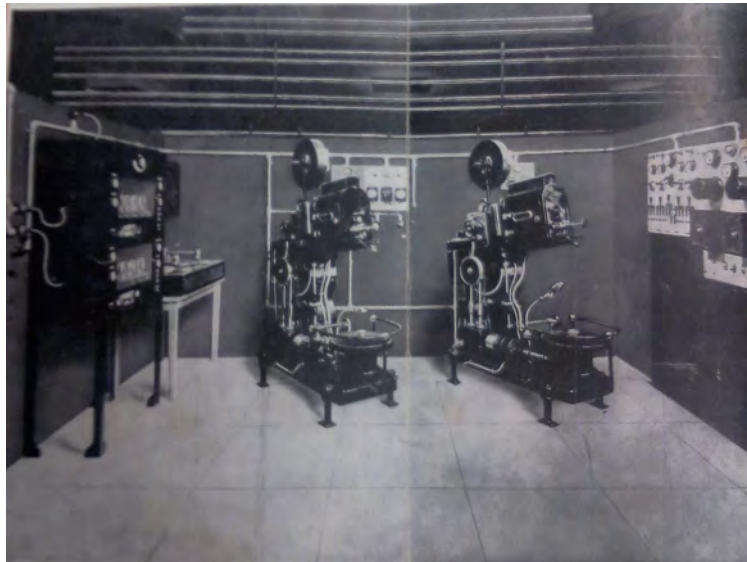


Fig. 52: cabine type de Radio-Cinéma, quatrième de couverture de *La Cinématographie Française*, n°600, 3 mai 1930

L'accueil de ce nouvel appareil semble positif, rassure les producteurs et les exploitants sur le film sonore en France menacé par une « invasion étrangère » sur le marché national (américaine et allemande)²⁷². L'objectif de Radio-cinéma est de constituer un

270 Émile Vuillermoz, « Échantillons », *Cinémagazine*, mai 1930, p. 9.

271 Fernand Vincent, « La présentation de l'appareil Radio-Cinéma », *La Cinématographie française*, n°597, 12 avril 1930, p. 19.

272 Anonyme, « Le point de départ de l'industrie française du film sonore », *La Cinématographie française*, n°565, 31 août 1929, p. 10.

« organisme technique avec des moyens puissants²⁷³ » à disposition de l'industrie cinématographique française. Elle apporte aux producteurs et aux directeurs de salles, des procédés et des appareils techniques perfectionnés pour l'enregistrement et la reproduction des films sonores et parlants. Selon *La Cinématographie Française*, la réalisation de ses installations techniques est de « grande qualité²⁷⁴ ». Radio-Cinéma souhaite maintenir le matériel et les procédés français au niveau du progrès international et « constitue la sauvegarde essentielle de notre industrie cinématographique nationale²⁷⁵ ».

B/ L'apport du circuit de salles de Franco-Film-Aubert : un marché pour l'Idéal Sonore ?....

L'autre grand atout (le premier étant de répondre rapidement aux demandes de fabrication) de la fusion est *a priori* l'ouverture, l'assurance d'un parc de salles qui pourrait être équipé en matériel Gaumont. De plus que, grâce à la fusion avec Franco-film-Aubert, la SEG récupère son réseau élargi d'une trentaine de salles dans toute la France. Cependant, Aubert-Franco-Film a déjà pris des engagements envers une société d'appareils de reproduction concurrente et a commencé à équiper ses salles depuis décembre 1929.

B.1/ LE RÉSEAU DE SALLES AUBERT-FRANCO-FILM : LA CONQUÊTE DU TERRITOIRE FRANÇAIS

En octobre 1928, Louis Aubert profite d'un voyage aux États-Unis pour acquérir un appareil Western Electric (Vitaphone) qu'il installe dans la cabine de projection de l'Aubert-Palace. L'installation est chère mais vite amortie, car peu d'exploitants en possèdent. Le succès de *L'Eau du Nil* fut tel qu'il fut diffusé par la compagnie plus de 550 fois à l'Aubert-Palace au long de six mois de présentation²⁷⁶. La presse considère alors ce film comme étant le premier film sonore français, invention la plus importante depuis la naissance même du cinéma.

Finalement, la SEG perd le contrôle de l'exploitation de ses grandes salles, y compris du Gaumont-Palace, dès l'été 1929. La Franco-Film « exploite ses propres films à New-York

273 *Ibid.*

274 *Ibid.*

275 *ibid.*

276 Anonyme, « Propos cinématographiques », *La Cinématographie française*, n°553, 8 juin 1929, p. 38.

dans un théâtre contrôlé par cette société²⁷⁷ ». Ainsi, elle s'assure de la possession d'une salle cinématographique à New-York et grâce à un arrangement avec Pathé, les films français de la Franco-Film sont aussi représentés au cinéma Graig Théâtre, aux États-Unis. C'est la première compagnie étrangère qui exploite ses films sur le territoire américain dans un théâtre contrôlé par la société même. La Franco-film absorbe également, au mois de mai 1929, le groupe Cinémas-Monopole²⁷⁸. Elle acquiert surtout la propriété immobilière et le fonds de commerce du Gaumont-Palace²⁷⁹ pour 16 millions de francs et la direction du Gaumont-Palace de Toulouse²⁸⁰. La nouvelle politique de conquête des salles de l'entrepreneur Hurel aboutit avec l'arrivée des films parlants et permet la diffusion de films américains²⁸¹.

La fusion entre la Franco-film et les Établissements Louis Aubert en juin 1929 permet l'obtention d'un circuit de salles composé de 21 cinémas, dont 17 à Paris, une à Marseille, deux à Lyon et une à Bruxelles²⁸². La nouvelle société Aubert-Franco-Film continue d'accroître son réseau de salles et prend le contrôle des Établissements Siritzky à la rentrée 1929. Ce circuit de salles comporte sept cinémas à Paris : le Sèvres-Palace, le Cinéma Récamier, le cinéma Pompadour, l'Excelsior-Palace, le cinéma Saint-Charles, le Clichy-Palace et l'Alhambra Cinéma. Au mois de mai 1930, l'Aubert-Franco-Film acquiert deux salles à Reims dirigé par M. Bish²⁸³. Le groupe construit aussi trois salles en province : une à Toulouse, une à Saint-Étienne et une à Toulon²⁸⁴. Au mois d'octobre 1930, le regroupement GFFA possède un grand circuit de salles composé de quarante-six cinémas, dont plus de la moitié à Paris²⁸⁵. À titre de comparaison, le circuit Pathé-Natan, quant à lui, possède quarante-neuf salles et Braunbergé-Richebé onze.

277 Paul-Auguste Harlé, « L'exploitation du film sonore : n'allons pas trop vite », *La Cinématographie française*, n°556, 29 juin 1929, p. 9.

278 Cinéador, « Le film et la bourse », *Cinémagazine*, n°20, 17 mai 1929, p. 306.

279 *La Cinématographie française*, n°554, 15 juin 1929, p. 12.

280 Pierre Bruguière, « À Toulouse », *Cinémagazine*, n°40, 4 octobre 1929, p. 32.

281 Jean Pascal, « Le contingentement est enterré », *Cinémagazine*, N°35, 30 août 1929, p. 298.

282 Les 21 cinémas Parisiens : Electric-Palace, Aubert Palace, Caméo, Grand cinéma Saint-Paul, Régina Aubert Palace, Le Grand Cinéma, Artistic, Tivoli Cinéma, Voltaire Aubert Palace, Montrouge Palace, Grenelle Aubert Cinéma, Cinéma Convention, Palais Rochechouart, Paradis Aubert Palace, Gambetta Palace, Marcadet Palace et Zénith. Le cinéma marseillais : Aubert-Palace, et les deux cinémas lyonnais : Royal Aubert, Tivoli Aubert et Trianon.

283 Lucie Derain, « Studios », *La Cinématographie française*, N°603, 24 mai 1930, p. 12.

284 Anonyme, « Gaumont-Franco-Film-Aubert construit 3 salles en province », *La Cinématographie française*, n°605, 7 juin 1930, p. 22.

285 Pierre Autré, « L'activité de Gaumont-Franco-Film-Aubert », *La Cinématographie française*, n°524, 18 octobre 1930, p. 15.

B.2/ SON ÉQUIPEMENT POUR LE SONORE : UN BILAN EN DEMI-TEINTE POUR LA SEG ?

En août 1929, plusieurs salles du réseau Aubert-Franco-Film sont déjà équipées pour diffuser des films sonores, le cinéma Madeleine et le Caméo possèdent un matériel Western Electric et l'Aubert-Palace le Vitaphone²⁸⁶. Néanmoins, ce dernier sera de nouveau transformé pour accueillir les films parlants et sonores et rouvrira ses portes au début du mois d'octobre 1930 suite à l'abandon, cette année-là, du procédé à disque²⁸⁷. Le procédé de la Western Electric est présent dans la plupart des salles parisiennes en fonction, dont celles du réseau Aubert-Franco-Film.

Ainsi, le Gaumont-Palace inaugure le dernier modèle de la Western Electric avec le film de Maurice Chevalier *La Chanson de Paris*, au mois d'octobre 1929, qui remporte un énorme succès²⁸⁸. L'Artistic ou encore le Tivoli sont eux aussi équipés au mois d'octobre avec le procédé de la Western Electric. À l'été 1929, la société Pathé-Natan, ne s'est pas positionné sur le matériel et n'a encore désigné aucun équipement pour son colossal circuit de 40 salles.

En décembre 1929, un accord est signé entre Aubert et Western Electric : les vingt cinémas du circuit s'équipent avec le procédé américain, comme le confirme Augustin Cari, administrateur et directeur des théâtres. La Western Electric a réussi le nombre record de 34 installations, en grande partie grâce au circuit Aubert-Franco-Film, dont 18 sont déjà opérationnels en novembre et 16 autres à la fin du mois de décembre. Le Gaumont-Toulouse, appartenant au circuit de salles géré par la Franco-Film en décembre 1929, s'équipe aussi avec une installation Western Electric²⁸⁹. Le nouveau palais Rochechouart appartenant au circuit de salles Aubert-Franco-Film s'équipe également avec l'appareil américain pour ses appareils de projection²⁹⁰.

Le coût de sonorisation des salles s'élève à un montant de 8 à 9 millions de francs²⁹¹. Bien que, « le coût du passage au parlant a été souvent occulté par le succès populaire du cinéma²⁹² », il est pourtant au centre des questionnements des petits exploitants, entre 1929 et

286 « L'exploitation du sonore entre dans l'ère des réalisations. 16 salles sont actuellement équipées à Paris, 2 en Province, 4 à Bruxelles », *La Cinématographie française*, n°563-564, 24 août 1929, p. ?

287 Anonyme, « L'activité GFFA », *Le Courrier cinématographique*, n°39, 27 septembre 1930, p. 8.

288 Anonyme, « Le Gaumont-Palace inaugure le film sonore et parlant », *La Cinématographie française*, n°571, 12 octobre 1929, p. 23.

289 Pierre Bruguière, « Toulouse », *Cinéma magazine*, N°50, 13 décembre 1929, p. 420.

290 Raymond Berner, « Le nouveau Palais Rochechouart est un établissement remarquable », *La Cinématographie française*, n°579, 7 décembre 1929, p. 10.

291 Anonyme, « Le développement du film sonore en France », *La Cinématographie française*, n°582, 28 décembre 1929, p. 21.

292 Jacques Choukroun, *op.cit.*, p. 145.

1930, qui ne peuvent s'équiper aussi rapidement que les grands industriels du cinéma pour le sonore. Néanmoins, ces derniers ne parviennent pas à imposer leurs appareils dans les salles. Ces chiffres nécessaires à l'aménagement des salles démontrent que les industriels du cinéma français souhaitent équiper rapidement leurs salles. Ils ont conscience que la distribution des films parlants permettra de remplir les salles et donc d'obtenir rapidement des bénéfices. Les treize salles parisiennes de la société Aubert, munies d'appareils de reproduction sonore Western Electric, ont largement augmenté leurs recettes. D'après un article du *Courrier Cinématographique*, pendant les cinq premières semaines de l'année 1930, les salles Aubert obtiennent 6 761 797 francs de recettes contre 4 975 650 francs en 1929 pour les mêmes semaines de l'année²⁹³. Les deux cinémas Aubert de Lyon et de Bruxelles obtiennent 608 234 francs au lieu 342 610 francs. Quant aux dix salles non équipées, les recettes diminuent sensiblement avec 983 607 francs en 1930 contre 1 001 031 francs en 1929.

L'installation de la cabine de projection du Théâtre Pigalle est effectuée par les Établissements Louis Aubert. Les travaux sont entrepris par la Radio-Cinéma pour équiper la cabine en sonore grâce à des dispositifs électriques pour projeter des films parlants²⁹⁴.

Le bilan de cette fusion reste en demi-teinte. Le réseau de la GFFA étant déjà, en partie, équipé avec le procédé de la Western Electric, il reste finalement peu de place pour l'appareil Gaumont Idéal Sonore.

C/ La dure réalité de l'aménagement des salles en 1930

Au mois de mars 1930, le marché cinématographique s'ouvre progressivement aux films parlants français puisque sur les 3 000 salles en France, selon Marcel Colin-Reval, au mois de mars 1930, 180 sont équipées en sonore²⁹⁵. Le mois de juin 1930, *La Cinématographie Française* dénombre 3 058 salles en France, parmi lesquelles 1 029 sont « susceptibles » d'être sonorisées²⁹⁶. Alors que la Western Electric équipe 60 salles, au mois de mars 1930, en France et en Belgique, la R.C.A équipe 43 salles (circuit Pathé-Natan), Tobis

293 Anonyme, « Les belles recettes des salles équipées en sonore », *Le Courrier cinématographique*, 1^{er} mars 1930, p. 42.

294 R.T., « Le cinéma dans le plus beau théâtre du monde », *Cinémas*, novembre 1929, p. 11.

295 Marcel Colin-Reval, « Le marché ouvert aux films parlants français », *La Cinématographie française*, n°593, 15 mars 1930, p. 23.

296 Raymond Couard, « Sur 3.058 salles, 1.029 sont susceptibles d'être sonorisées en France », *La Cinématographie française*, n°608, 28 juin 1930, p. 28.

3 installations et Syntox 1 salle (n'est pris en compte ici que l'équipement complet pour tous les films, c'est-à-dire interchangeable et compatible avec tous les procédés d'enregistrement sonore)²⁹⁷.

C.1/ DES SALLES GFFA ESSENTIELLEMENT ÉQUIPÉES AVEC RADIO-CINÉMA

Lors de la fusion définitive qui donne lieu à la GFFA en juin 1930, un partage des tâches est effectué avec Radio-cinéma²⁹⁸. La société-mère Gaumont s'assure de la vente des appareils et la filiale de l'installation et de l'entretien. Quant à la fabrication, elle est répartie dans les vastes ateliers des deux sociétés. L'organisation industrielle et commerciale de la GFFA est remaniée, soutenue par les services techniques Radio-Cinéma et sous le contrôle d'ingénieurs.

En 1930, trente salles du circuit de la GFFA sont équipées pour la diffusion des films sonores. Parmi elles, seulement trois sont équipées avec l'appareil Idéal Sonore Gaumont : l'Élysée Gaumont (Paris) et le Splendid (Paris) et l'Alhambra (Nîmes). Deux salles sont aménagées avec un appareil de la R.C.A : le Féérique et le Paradis Palace à Paris. Radio-cinéma équipe, quant à elle, douze salles du circuit : l'Electric Palace, le Gaumont Théâtre, le Voltaire Palace, le Grenelle Palace, le Royal Monceau, le Gergovia, le Lumina Gaumont, le Tivoli, le Gaumont Palace de Toulouse, l'Olympia à Paris, l'Aubert Palace à Marseille et l'Éden à Toulon. Enfin, la Western Electric s'occupe de l'équipement de treize salles de la GFFA, dont celles du circuit Aubert à Paris : le Ciné Saint-Paul, le Régina, le Grand Cinéma, l'Artistic, l'Aubert Palace, le Caméo, le Tivoli, le Montrouge Palace, le Ciné Convention, le Clichy Palace, le Gaumont Palace, le Palais Rochechouart et le Royal Aubert.

En juillet 1930, les fusions et absorptions sont terminées. Le Gaumont-Palace de Toulouse est fermé afin que des travaux de sonorisations soient effectués par des ingénieurs de la Compagnie Radio-Cinéma²⁹⁹ alors même qu'au mois de décembre 1929, le cinéma avait été installé avec l'appareillage Western Electric³⁰⁰. Ce changement soudain est dû à la fusion du groupe GFFA. En effet, la firme acquiert la filiale Radio-Cinéma et décide de l'installer dans ses cinémas. Le tableau ci-dessous est révélateur quant aux installations dans les salles

297 Marcel Colin-Reval, « Liste des appareils sonores disponibles actuellement sur le marché » *La Cinématographie française*, n°593, 15 mars 1930, p. 50.

298 Anonyme, « La collaboration Gaumont-Franco-Film-Aubert et Radio-Ciné », *Le Courrier cinématographique*, n° 32-33, 9 et 16 août 1930, p. 33.

299 Pierre Bruguière, « Ciné-magazine en province. Toulouse », *Cinémagazine*, juillet 1930, p. 67.

300 Pierre Bruguière, « Toulouse », *Cinémagazine*, n°50, 13 décembre 1929, p. 420.

de la GFFA. Sur les trente salles, 12 possèdent un équipement Radio-Cinéma, 13 Western Electric, 3 Idéal Sonore et 2 R.C.A.

La compagnie Radio-Cinéma n'a pas attendu le succès de sa présentation pour s'installer dans les salles de cinéma. Le directeur commercial, Pierre Lelong, affirme que la société, au mois de mai 1930, est « en tête des maisons françaises installant les appareils sonores dans les cinémas³⁰¹ ». Les exploitants français semblent tenir l'appareil en haute estime. Malgré un retard sur ses concurrents, Radio-Cinéma a réussi en quelques semaines (entre avril et mai 1930) à équiper plus de quarante salles en France et à l'étranger³⁰².

Au mois de juin 1930, le rapport sur la situation des films parlants et sonores adressé à Gaumont et Costil indique une certaine inquiétude envers de nouvelles concurrences françaises qui viennent s'ajouter à celles, déjà existantes, de Western Electric et R.C.A.³⁰³. En plus d'être française, cette concurrence « coûtent moitié prix³⁰⁴ ». Néanmoins, après s'être laissé tenter par ces appareils, la clientèle « s'est vite aperçue de son erreur et s'est orientée à nouveau vers les appareils de prix³⁰⁵ ». Finalement cette concurrence française dont les appareils ont été fabriqués dans la rapidité est de mauvaise qualité. Les exploitants se tournent de nouveau vers les procédés de meilleure qualité à la tête du marché, comme Radio-Cinéma, Idéal Sonore, Western Electric ou R.C.A.

En juillet 1930, les installations Radio-Cinéma continuent au Théâtre Municipal de Saint-Malo, au Casino d'Annecy et à La Baule-Palace. Cet équipement français fait partie des rares à équiper les salles en sonore dans les villes « d'eau, de vacances et de tourisme »³⁰⁶. Malheureusement, l'appareil Radio-Cinéma pose des problèmes dans différentes salles, d'abord à Clermont-Ferrand et Grenoble, puis à l'Alhambra de Lyon où il refuse de démarrer³⁰⁷. C'est aussi un échec à l'Olympia de Paris, l'appareil est donc remplacé par la Western Electric. Pour autant, José Germain de *Cinémagazine* reste optimiste en août 1930 et pense que les deux grandes firmes françaises Pathé-Natan et GFFA peuvent rivaliser avec les États-Unis et l'Allemagne³⁰⁸.

301 J. DuVigneaux, « L'effort français pour le cinéma parlant. La compagnie Radio-Cinéma », *La Cinématographie française*, n°601, 10 mai 1930, p. 28.

302 R.T. « L'appareillage sonore, les animateurs d'une grande firme française », *Cinémas*, mai 1930, p. 22.

303 Note sur le cinématographe parlant, rapport sur la situation des films parlants et sonores, 22 janvier 1930, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 562 B64.

304 Lettre tapuscrite adressée à Léon Gaumont et Edgar Costil, 25 juin 1930, Cinémathèque Française, Fonds Léon Gaumont, LG 563 B64.

305 *Ibid.*

306 Raymond Berner, « Un été sans cinéma ? », *La Cinématographie française*, n°611, 19 juillet 1930.

307 Anonyme, « Ouvrons l'œil », *Le Courrier cinématographique*, n°21, 24 mai 1930, p. 26.

308 José Germain, « La Salvatrice », *Cinémagazine*, août 1930, p. 12.

Finalement, au mois d'octobre 1930, Radio-Cinéma a effectué quarante installations sonores dans les cabines de projection dont neuf à Paris et à Lyon. À titre de comparaison, la Western Electric a équipé 97 cinémas en France dont 24 à Paris et 31 dans le Sud. Quant à la R.C.A., les directeurs de soixante-neuf salles ont choisi d'utiliser son appareil dont vingt-neuf à Paris et onze dans le Sud de la France.

C.2/ L'INSTALLATION DE L'IDÉAL SONORE DANS LES SALLES : UNE GRANDE DÉSILLUSION ?

Gaumont essaie de rattraper son retard dès la sortie de son appareil afin d'équiper le maximum de salles en France et à l'étranger. Après ce vif engouement pour la fabrication du matériel, la société doit se consacrer à la mise en place de son appareil dans son réseau de salles.

Le mois de sa présentation, en janvier 1930, le Ciné-Opéra de Rouen inaugure l'installation de l'Idéal Sonore dans sa cabine avec la venue d'un directeur américain. La représentation se déroule parfaitement, bien qu'aucun réglage préalable n'ait été effectué. Il s'agit, selon la presse, d'une victoire, pour la presse, du cinéma parlant produit par Gaumont puisque le directeur du Palace d'Avignon fait aussi l'acquisition d'un poste Idéal Sonore et traite avec Gaumont pour la transformation de son groupe composé de six autres salles dans la région provençale³⁰⁹.

Dès le mois de février 1930, *La Chanson de Paris* est diffusé à l'Alhambra du Havre et projeté avec l'appareil Gaumont Idéal Sonore³¹⁰. Une bonne nouvelle pour Gaumont mais les salles équipées par la SEG sont encore trop peu nombreuses : le Tivoli de Brest, l'Opéra-Cinéma de Rouen, l'Alhambra du Havre, le Marivaux de Mâcon, le Saint-Lazare de Marseille, l'Odéon de Montpellier, le Roxy d'Anvers. Elles se trouvent principalement en province, ce qui nécessite un transport et une mise en place du matériel loin des usines. À la fin du mois, 14 autres sont en cours d'installation sur un total de 80 installations en France, à la date du 28 février 1930³¹¹.

À titre de comparaison pour le mois de mars 1930, Radio-Cinéma effectue 21 installations alors que l'Idéal Sonore Gaumont équipe 20 salles. Le même mois, une

309 Anonyme, « Nouvelles victoires du cinéma parlant », *Le Courrier cinématographique*, n°7, 15 février 1930, p. 38.

310 Anonyme, « « La chanson de Paris » à l'Alhambra du Havre », *Le Courrier cinématographique*, 15 février 1930, p. 25.

311 Lucie Derain, « Studios », *La Cinématographie française*, N°592, 8 mars 1930, p. 33.

présentation du film *Le Gosse du cirque* (film contenant quelques scènes parlantes) de Georges B. Seitz, par la société Aubert est faite avec le procédé Idéal Sonore de Gaumont, résultant de la fusion, au théâtre des Champs-Élysées³¹². Malgré les accords passés au préalable entre Aubert et Western Electric, c'est l'Idéal Sonore qui est utilisé pour cette présentation. En mars, les postes Idéal Sonore type standard 30 en fonctionnement sont au nombre de 34 installations et 90 autres appareils sont en commande³¹³. Gaumont poursuit son effort en équipant 15 cinémas avec l'Idéal Sonore³¹⁴, nécessitant un effort et organisation de la part des usines de la SEG car le délai est très court : 15 appareils en 15 jours.

Le 28 mars, 5 cinémas d'Anvers, comme l'Anvers-Palace [Fig. 53], inaugurent l'appareil Gaumont et 4 autres salles débute dans la projection des films parlants avec ce procédé³¹⁵. Au mois de mars 1930, la maison Gaumont sort 5 appareils par semaine de ses usines, la presse est optimiste et pense que la SEG pourra bientôt être à la hauteur des firmes américaines³¹⁶ mais ce n'est qu'illusoire. En Angleterre, plus de la moitié des installations sonores est faite par la Western Electric avec 570 équipements sur 1 000 appareils³¹⁷. Les versions sonorisées conservent l'ancien marché, une place à côté des films muets, ils restent une source de profits considérables et sont un amortissement pour le prix des négatifs parlants.

En avril 1930, la presse indique la projection du film *Les Trois Masques* d'André Hugon au théâtre Femina de Bordeaux, appartenant au circuit Pathé-Natan, avec une installation Idéal Sonore³¹⁸. Ce film a été tourné en Angleterre en 1929 avec le procédé R.C.A. Au mois de mai 1930, Edgar Costil, directeur général des établissements Gaumont dès le mois d'août 1929, organise un banquet pour fêter le succès de l'Idéal Sonore³¹⁹. Est-ce un réel succès de l'Idéal Sonore ? Est-il suffisant face à la concurrence ? Le directeur de la SEG semble optimiste.

312 Anonyme, « Les éphémérides du cinéma. 15 janvier 1930 – 15 février 1930 », *Cinémagazine*, mars 1930, p. 79.

313 Anonyme, « Idéal Sonore – Postes en fonctionnement », *Le Courrier cinématographique*, n°12, 22 mars 1930, p. 34.

314 Anonyme, « L'effort Gaumont », *La Cinématographie française*, n°595, 29 mars 1930, p. 39.

315 Anonyme, « Des records », *La Cinématographie française*, n°596, 5 avril 1930, p. 40.

316 *ibid.*

317 Marcel Colin-Reval, « Les installations sonores. 1.000 appareils dont 570 Western Electric », *La Cinématographie française*, n°593, 15 mars 1930, p. 21.

318 Gérard Coumau, « *Les Trois Masques* à Bordeaux. Installation Idéal Sonore Gaumont », *La Cinématographie française*, n°597, 12 avril 1930, p. 27.

319 Anonyme, « Les éphémérides du cinéma. 16 mars 1930 – 15 avril 1930 », *Cinémagazine*, mai 1930, p. 73.

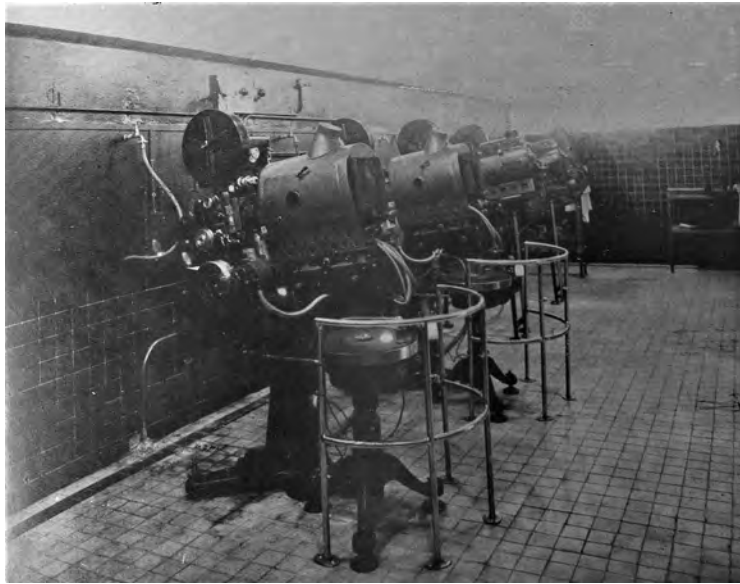


Fig. 53: Photographie d'un poste Idéal Sonore dans la cabine de l'Anvers-Palace, *Le Courrier Cinématographique*, n°38, 20 septembre 1930, p. 17

Le même mois, l'ingénieur technique de la maison Gaumont, Jacques Veyrier, effectue un voyage à Buenos Aires afin d'installer un poste Idéal Sonore en Argentine³²⁰. Il commence immédiatement à équiper le Ciné Paris, première salle de ce pays à diffuser des films sonores et parlants français³²¹. Sa fiche indique qu'il est aussi opérateur, sûrement de projection puisqu'il utilise l'Idéal Sonore, aux studios Gaumont, jusqu'en février 1935.

L'Idéal Sonore continue son implantation. Des postes sont installés au Rialto de Clermont-Ferrand, au Ciné-Gaumont de Valenciennes, à l'Éden Monopole de Carpentras et à l'Apollo de Genève³²². Le directeur du cinéma indépendant La Gaité, fait aussi installer un poste Idéal Sonore. Il avait auparavant diffusé des films parlants Gaumont avec le procédé Filmavox³²³. Il s'agit en réalité d'un autre nom donné au procédé GPP d'après Keller dans la *Cinématographie française*³²⁴. En juin 1930, la presse constate une régularité dans les installations et dans le fonctionnement de l'appareil de synchronisation de Gaumont avec quatre nouvelles salles en France (l'Ornano à Paris, le Marivaux à Roanne, le Bayonne et le

320 *ibid.*

321 Anonyme, « Un ingénieur de la maison Gaumont arrive à Buenos-Ayres », *Les Spectacles : paraît tous les vendredis*, 23 mai 1930, p. 11.

322 Anonyme, « Les éphémérides du cinéma. 16 mars 1930 – 15 avril 1930 », *Cinémagazine*, p. 19.

323 Anonyme, « L'Idéal Sonore », *Le Courrier cinématographique*, n°21, 24 mai 1930, p. 36.

324 M.-J. Keller, « L'exploitation à Nanacy », *La Cinématographie française*, n°556, 29 juin 1929, p. 27.

Comoedia d'Aix-en-Provence)³²⁵. À l'étranger, les installations Gaumont se poursuivent avec deux postes en Belgique, un en Hollande, un à Genève, un à Alexandrie et un à Buenos Aires.

Dès juin 1930, la GFFA annonce, par ailleurs, une collaboration directe avec la Compagnie Générale de T.S.F. française pour la fabrication des appareils Radio-Cinéma. La GFFA continue néanmoins à vendre les deux installations jusqu'en septembre 1930³²⁶. Ainsi, le groupe réussit, un temps du moins, à garder le premier rang des équipements français vendus en France grâce à ses deux appareils, l'Idéal Sonore et Radio-Cinéma, et la principale part du marché français.

Au mois de juillet 1930, l'appareil de synchronisation Gaumont est installé dans sept salles au Moyen-Orient (Égypte, Palestine et Syrie)³²⁷ et devrait équiper le Casino Municipal de Pau, le Vichy-Ciné et le Ciné-Palace de Dinard³²⁸. Le directeur de ce dernier, M. Guinaud, organise des visites de la cabine pour que les spectateurs se rendent compte de cette nouvelle technique du cinéma³²⁹. La centième cabine équipée avec Idéal Sonore Gaumont est inaugurée dans la salle du Vitry-Palace³³⁰. À l'Olympia de Paris, un nouveau procédé Gaumont ravit la presse qui parle de l'excellence de la qualité française³³¹. À l'été 1930, Paris-Plage possède une salle sonore grâce à la Western Electric qui équipe trois cinémas à Cannes, deux à Antibes, deux à Biarritz, une à Montecarlo et quatre à Nice³³².

Le bilan de l'équipement des salles du 1^{er} octobre 1930 [tableau 1] indique que l'appareil Idéal Sonore Gaumont est installé dans 85 cinémas en France et 27 dans des pays francophones (neuf en Afrique du nord, douze en Belgique, deux en Suisse et quatre en Orient). Pour ce qui est de la France, nous pouvons remarquer que l'Idéal Sonore se trouve en grand nombre dans le Sud avec 18 installations et à Lyon avec 14 installations ainsi qu'en région parisienne (Paris, Seine et Paris départements) avec respectivement 10, 12 et 13 installations.

325 Anonyme, « L'Idéal Sonore à l'étranger », *Le Courrier cinématographique*, n° 23, 7 juin 1930, p. 27.

326 Jacques Choukroun, *op.cit.*, p. 83.

327 Anonyme, « Pays d'influence française », *La Cinématographie française*, n°609, 5 juillet 1930, p. 10.

328 Raymond Berner, « Un été sans cinéma ? », *La Cinématographie française*, n°611, 19 juillet 1930.

329 Anonyme, « Un directeur fier de son installation », *La Cinématographie française*, n°612, 26 juillet 1930, p. 40.

330 Anonyme, « Cent », *La Cinématographie française*, n°612, 26 juillet 1930, p. 39.

331 Jean de Mirbel, « Un Hollywood français », *Cinémazine*, n° ?, novembre 1930, p. 52.

332 Raymond Berner, « Un été sans cinéma (ou presque) », *La Cinématographie française*, n°610, 12 juillet 1930, p. 13.

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

	Idéal Sonore	Radio-Cinéma	Western Electric	R.C.A.
Paris	10	9	24	29
Seine	12	-	-	8
Paris départements	13	7	4	2
Nord	9	-	7	6
Est	3	2	9	2
Bretagne	3	3	2	3
Lyon	14	9	10	1
Région Bordeaux	3	3	10	7
Sud	18	7	31	11
Afrique du Nord	9	-	9	-
Belgique	12	1	15	8
Suisse	2	4	44	2
Orient	4	-	-	19
Total	112	45	165	98

Tableau 1: Principales installations sonores en octobre 1930

C.3/ L'IDÉAL SONORE EST ABANDONNÉ AU PROFIT DU CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES

Finalement, l'Idéal Sonore ne conquiert pas les directeurs de salles et la concurrence a pris trop d'avance dans les installations. L'appareil Gaumont, dispositif double trop complexe est finalement abandonné en octobre 1930, soit moins d'un an après sa sortie des usines.

L'Idéal Sonore n'est pas d'une conception originale et unique : les brevets déposés par Gaumont concernent uniquement les pièces annexes qui sont ajoutées au procédé déjà existant de film à piste optique ou synchronisé avec le disque³³³. Ils sont au nombre de sept d'après la liste des brevets Gaumont trouvée dans les archives de Cinémathèque Française³³⁴. Martin Barnier note d'ailleurs que les brevets de l'Idéal Sonore sont en majorité déposés entre juillet et octobre 1929, ils concernent principalement le perfectionnement du projecteur et l'amélioration des haut-parleurs³³⁵. Cette liste fait part des brevets suivants : le dispositif de fixation et de réglage de la lampe (qui éclaire la cellule) dans les appareils de projection cinématographique, le procédé de démarrage en charge des moteurs (polymorphiques) synchrones monophasés en liaison avec les appareils de reproduction ou enregistrement cinématographique, les perfectionnements aux appareils reproducteurs de sons, le perfectionnement des reproducteurs électromagnétiques pour disques de phonographe, le

333 Maurice Gianati et Laurent Mannoni, *op. cit.*

334 Liste des brevets utilisés pour l'appareil Idéal Sonore, dossier 3, Fonds Louis Gaumont, archives LG 176 B22, Cinémathèque française.

335 Martin Barnier, « Le Cinéphone et l'Idéal Sonore, deux appareils sonores Gaumont des années 1920-1930 », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n°24, 1988, p. 49.

haut-parleur, le perfectionnement des hauts-parleurs électrodynamiques et le perfectionnement des hauts-parleurs électrodynamiques³³⁶.

Le 19 mai 1930, au sein de la SEG, un comité technique est organisé afin d'examiner les appareils produits par Gaumont, en particulier l'Idéal Sonore et dirigé par les ingénieurs Lefèvre, Besnard et Bonneau³³⁷ qui apparaît dans la base de données comme chef d'équipe sur les fiches d'employés à son service mais sa propre fiche n'apparaît pas. Selon ce comité technique, l'ensemble cinématographe et défileur sonore permet l'adaptation au film sonore des dispositifs pour la projection des films muets et les transmissions mécaniques ne sont pas tout à fait directes en raison de l'introduction d'un combinateur, ce qui pose problème pour une parfaite synchronisation. Cela repose ainsi la question de l'interchangeabilité, qui n'est pas au point. Il donne la possibilité de conserver l'objectif à la hauteur standard de la fenêtre de cabine et d'adapter des projecteurs de divers types à la plate-forme du défileur sonore, étudiée pour recevoir naturellement le projecteur Gaumont (Chrono Seg). Des modifications sont exigées pour l'adaptation à de nouvelles marques arrivant sur le marché mais le montage reste facile. Martin Barnier révèle la délicatesse de l'entretien de l'Idéal Sonore car de nombreuses parties de l'appareil doivent être graissées régulièrement pour conserver son bon fonctionnement³³⁸. Le guide de l'appareil donne de nombreuses informations sur la partie projecteur et sur le système électrique mais très peu sur la partie concernant le son. Ce qui semble poser problème à certains projectionnistes.

Le deuxième dispositif de l'Idéal Sonore, pour disques, est complètement séparé et relié à la table par transmission avec des cardans. Le mécanisme de commande du phono permet, grâce au combinateur, trois fonctionnements : le phonographe seul, le phonographe et le film, le film seul. Le moteur peut être synchrone pour les films parlants et tourner à vitesse variable pour les films muets.

Plusieurs pannes ou dysfonctionnements ont eu lieu lors de projections avec l'Idéal Sonore, ce qui ajoute, en plus de la concurrence américaine, aux craintes de l'exploitation française. En effet, le bilan du 25 juin 1930, adressé à Gaumont et Costil, relate « des pannes relativement nombreuses qui se sont succédées sur nos diverses installations ont créé chez

336 Ces brevets ont tous été trouvés dans la base de données des brevets de l'INPI.

337 Compte-rendu du comité technique, chargé de l'examen des projecteurs sonores Gaumont, 19 mai 1930, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 087 B16.

338 Martin Barnier, « Le Cinéphone et l'Idéal Sonore, deux appareils sonores Gaumont des années 1920-1930 », *op. cit.*, p. 51.

l'exploitant une crainte assez justifiée³³⁹ ». Ces exploitants, déçus après plusieurs mois d'utilisation de l'Idéal Sonore, se tournent alors vers les procédés de la Western Electric. Alors que cette firme américaine enregistre 25 commandes entre le 20 mai et le 20 juin pendant que la SEG en enregistre seulement trois ou quatre³⁴⁰. Certains clients préfèrent annuler les commandes, résilier les contrats et même perdre leur premier acompte plutôt que de traiter avec la Gaumont. La société avoue que plusieurs installations de l'Idéal Sonore dans les salles ont mal été effectuées, elle donne pour responsable le « manque d'expérience » et le « manque d'organisation »³⁴¹.

Malgré les efforts de la SEG, le marché du cinéma parlant français est progressivement conquis par ses concurrents allemands et américains³⁴². Ce phénomène peut s'expliquer par le choix de la société de partager les investissements à tous les niveaux de la production, de l'exploitation et de la fabrication des appareils mais aussi par les problèmes liés à l'Idéal Sonore et son retard dans les installations des salles. Le passage au parlant est une véritable révolution dans l'industrie du cinéma qui exige des budgets considérables pour l'équipement des studios et des salles, l'augmentation du coût des films. En effet, la France est en retard par rapport au marché étranger et doit effectuer un lourd effort d'investissement pour rattraper les concurrents américains et allemands³⁴³. Le passage au parlant exige un nouveau savoir-faire pour le personnel et complique la circulation transnationale des films en imposant des tournages en diverses versions, jusqu'à la mise au point du doublage en 1932³⁴⁴.

En octobre 1930, alors que l'Idéal Sonore est abandonné, la GFFA et Radio-Cinéma initient la création d'un centre d'études et de recherches d'améliorations cinématographiques avec un budget annuel de 5 millions de francs³⁴⁵. Cette nouvelle initiative emploie une cinquantaine d'ingénieurs qui composent les laboratoires pour une amélioration des prises de vue, des sons et de la reproduction. Ces 5 millions de budget annuel permettent la fusion des deux appareils prévue par la GFFA sous le nom de Radio-Idéal. Gaumont aurait pu devancer les autres procédés, au moins en France, grâce à ses travaux puisque la qualité technique de

339 Note tapuscrite adressée à Léon Gaumont et Edgar Costil, 25 juin 1930, Cinémathèque Française, Fonds Louis Gaumont, LG 563 B64.

340 *Ibid.*

341 *Ibid.*

342 Jacques Choukroun, *op.cit.*, p. 85.

343 Jacques Choukroun, *op.cit.*, p. 75.

344 Vincent Pinel, *op.cit.*, p. 264.

345 Anonyme, « L'activité Gaumont-Franco-Film-Aubert », *Le Courrier cinématographique*, n°42, 18 octobre 1930, p. 23.

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

ses appareils semble proche de celle des procédés américains et allemands. Malheureusement, la SEG ne réussit pas à s'imposer sur le marché des appareils d'enregistrement sonore, probablement à cause du prix trop élevé de son procédé (Gaumont-Petersen-Poulsen) en comparaison avec le matériel américain.

CONCLUSION

L'étude que nous avons proposée expose les stratégies d'une société cinématographique française, la Société des Établissements Gaumont, face à un tournant majeur de l'histoire de l'industrie du cinématographe, le passage au parlant. Jusque dans les années 1920, Gaumont domine la branche industrielle du sonore, novateur et précurseur dans ce domaine. La recherche est au cœur des priorités de Léon Gaumont qui développe le secteur du parlant dans les années 1910 et 1920. Le fonds des fiches du personnel comme les autres archives (presse, fonds d'archives) témoignent de l'importance à la fois des recherches, des ateliers, de la fabrication de manière générale du matériel qui était clairement l'orientation première de la firme au cours des années 1920. La SEG possède alors une importante force de frappe : ses usines et laboratoires qui, pendant des années, accumulent expérience et expertise. Gaumont fait alors le choix de s'éloigner de la production et de l'exploitation pour mettre à profit cette force. Il est proche de ses ingénieurs, eux-mêmes présents à différentes strates de la société. Ce sont des employés de confiance qui assurent l'encadrement des usines et le pôle de la recherche, déterminant pour les avancées industrielles. Dans les années 1920, nombreux sont les employés de Gaumont qui gravissent les échelons au sein de l'entreprise et sont formés sur le terrain. Ingénieurs formés en interne et ingénieurs diplômés travaillent conjointement au service d'un Léon Gaumont, chef d'entreprise qui prend les décisions, y compris dans le domaine de la recherche. Parmi ces domaines de recherche, le cinéma sonore occupe une place singulière et ce, depuis longtemps. Mais cette avance historique de la firme à la Marguerite n'a pas permis à la SEG de s'imposer face à un contexte très concurrentiel et où les procédés américains et allemands s'imposent rapidement. En dépit de ses apparentes avancées techniques pour un cinéma sonore et la présentation du premier film parlant français, *L'Eau du Nil*, au mois d'octobre 1928, la SEG se laisse dépasser par les événements. Au mois de janvier 1929, l'arrivée du *Chanteur de jazz* en France vient bousculer l'industrie cinématographique française. Ce film annonce la fin du cinéma muet et le basculement radical vers le parlant. Les Américains et Allemands, déjà bien installés sur le territoire, lancent les hostilités et installent leurs procédés dans les salles. L'année 1929 devient alors décisive pour la société Gaumont. Les laboratoires et usines sont en ébullition et nous le ressentons

également dans les fiches du personnel : nombreuses embauches et circulations entre les services. La SEG étudie et fabrique un appareil de reproduction sonore pendant plus d'un an. Ce travail sans relâche aboutit en décembre 1929 à l'Idéal Sonore type standard 30.

Malgré l'élaboration d'un appareil de reproduction sonore interchangeable et de qualité durant l'année 1929 et le soutien d'une presse corporative qui soutient l'effort national, la SEG a besoin de le produire en série dès sa sortie des usines afin d'honorer ses nombreuses commandes. La solution pour renforcer ce secteur d'activité réside dans la fusion avec la société Aubert-Franco-Film. Plusieurs personnalités qui se complètent sont alors à la tête de cette entreprise, dont Robert Hurel et Louis Aubert. Ces nouveaux partenaires sont nécessaires à la concrétisation des projets de la SEG : acquérir de nouvelles usines et augmenter sa main-d'œuvre, finaliser les installations sonores dans les studios, démarrer une réelle production sonore et surtout imposer son appareil de reproduction Idéal sonore dans les salles françaises. Cette fusion devait ainsi permettre au consortium de couvrir toutes les branches de l'activité cinématographique en créant une véritable politique verticale.

Le bilan de cette fusion reste en demi-teinte. C'est du côté de la production que semblent se développer les avantages de la SEG avec les tournages sonores en extérieur, innovations possibles grâce au matériel Gaumont et à un personnel qualifié pour le parlant. Les usines de mécanique de précision étaient nécessaires au lancement de l'Idéal Sonore afin de répondre à la demande et aux commandes mais cela provoque un amenuisement de l'énergie aux Buttes-Chaumont : de nombreux employés sont transférés dans les filiales « Radio-Cinéma », autre appareil de reproduction français, et « Usines Pyrénées ». Ces nouvelles usines sont dès lors privilégiées dans la construction des appareils cinématographiques. La Gaumont-Franco-Film-Aubert est également contrainte d'honorer l'accord préalable entre Aubert-Franco-Film et la Western Electric en installant le procédé américain dans une vingtaine de ses salles. L'Idéal Sonore type standard 30 n'arrive donc pas à s'imposer et est abandonné. En même temps, au mois d'octobre 1930, la GFFA et la CRC créent un centre d'études et de recherches. L'Idéal Sonore possède, en plus de ces contraintes, des inconvénients dus à l'appareil même : entretien délicat, grande dimension et complexité ; qui dépassent ses avantages perçus à l'époque : prix moins élevé que les appareils américains, robustesse et... « nationalité française » (critère visiblement opérant à cette époque). Dès 1930, les procédés d'enregistrement par disques sont abandonnés, comme le Vitaphone de la

Warner, qui a pourtant dominé le marché entre 1926 et 1929. L'interchangeabilité permise par l'Idéal Sonore, qui a demandé tellement d'investissement technique et de réflexion, n'a plus son importance puisqu'en 1930, les principaux procédés sur le marché sont interchangeables.

Léon Gaumont perd le contrôle de sa société et devient président honoraire le 17 avril 1930, moment où Maurice Devies (vice-président de la Banque Nationale de Crédit, l'une des plus puissantes banques françaises) devient président de la SEG. Edgar Costil, directeur général de la SEG après le départ de Gaumont se retire au moment de la généralisation du parlant et la production de son procédé, l'Idéal Sonore, est arrêtée. Parallèlement, Charles Pathé part également en retraite en 1929 et laisse Bernard Natan prendre sa place. Les « anciens » laissent la place à de nouveaux entrepreneurs, marquant encore la rupture dans l'histoire de cette industrie. Tous les anciens dirigeants de la GFFA (Aubert, Hurel et Gaumont) sont finalement partis à la fin de l'année 1930 et laissent place à de nouveaux acteurs. En 1931, Mathieu Goudchaux, de la banque Goudchaux, devient président du conseil d'administration de la GFFA et Paul Keim (polytechnicien) prend la place de Costil à la direction générale. Les sociétés regroupées en GFFA sont toutes débitrices envers la Banque Nationale de Crédit avant même la fusion. À peine un an après sa création, le consortium est gravement endetté n'arrive pas à engranger assez de profits pour rembourser ses dettes. En 1932, la Banque Nationale de Crédit s'effondre. En 1934, au moment où la GFFA dépose le bilan, son endettement atteint 238 millions de francs. Certes, la crise de 1929 qui arrive en France explique en grande partie ces derniers événements mais il importe néanmoins d'avoir également une plus longue perspective et comprendre ce qui s'est joué lors du passage au parlant et avoir une vision nuancée des atouts, faiblesses, points forts et inconvénients des stratégies mises en place par la SEG pour affronter cette « révolution ».

Concernant les perspectives et prolongements de ce travail, nous souhaiterions souligner plusieurs choses. Tout d'abord, le temps manquant pour étudier la totalité des fiches, seules celles des années 1929 et 1930 ont été traitées dans ce mémoire. Le fonds expose le personnel de deux décennies, soit des dizaines de milliers de fiches, et mériterait un travail d'investigation approfondi. Cette étude permettrait de mettre au jour l'évolution de l'organisation du travail des années 1910 jusqu'à la faillite de la GFFA en 1934.

Enfin, un autre prolongement de ce travail serait d'étudier plus précisément les mutations de métiers au sein de la firme. Nous avons pu l'évoquer dans ce mémoire, avec l'arrivée du

parlant, le cinéma change de paradigme. Il en est de même, par exemple, pour les musiciens d'orchestre qui jouaient dans les salles, leur profession est redéfinie.

Un second point intéressant pourrait être soulevé : celui des liens entre télégraphie sans fil, radiodiffusion, télévision et cinéma. Les années 1910 et 1920 connaissent une profusion de créations : radiofilm, télécinématographie, film radiodiffusé, Télécinéma, phototéléphone... inventions qui oscillent entre différents médias. Ces techniques sont le fruit non pas d'une seule évolution mais plutôt l'aboutissement de recherches simultanées partout dans le monde. Le lancement des procédés sonores fait accroître le nombre de firmes de matériel, souvent affiliées à des usines spécialisées dans la T.S.F et du phonographe. Dans un article de la *Cinématographie française* de 1929, Marcel Colin-Reval évoque les premières productions transmises à distance en disant que « les temps sont proches où l'on pourra projeter des films entiers, même sonores et parlants à des milliers de kilomètres de distance³⁴⁶ ».

³⁴⁶ Marcel Colin-Reval, « Les progrès de la télévision. La transmission des films par T.S.F. n'est plus qu'une question de mois », *La Cinématographie française*, n°559, p. 7.

SOURCES

Le Musée Gaumont :

Les fiches du personnel de la Société des Établissements Gaumont des années 1920 et 1930.

Documentation sur la Gaumont-Franco-Film-Aubert

Affiches du film *Au Pays des basques* de Maurice Champreux, 1930

La Cinémathèque Française :

Fonds Louis Gaumont

LG B7 : début de carrière, allocution de départ en retraite, école technique

LG B12 : article sur l'industrie du cinématographe

LG B14 : assemblée générale 1928-1930, discours Léon Gaumont 1928, trésorerie ateliers Carducci

LG B16 : description des ateliers et théâtre, AG avril 1930, programme pour 1929, projet d'accords Gaumont-Franco-Film-Aubert et Compagnie Radio Cinéma, organisation générale GFFA, comités techniques avril et octobre 1930, installations appareils enregistrements mai 1930

LG B17 : Société Française des Film parlants, faillite GFFA, premières appareils Gaumont

LG B22 : Idéal Sonore, brevets, Demeny

LG B25 : brevets appareils prises de vues et de projection

LG B27 : brevets d'invention 1910-1920

LG B28 : brevets, croix de malte

LG B37 : Gaumont-Palace

LG B62 : brevets d'inventions relatifs au sonore

LG B64 : notices Chronophone et Phonoscène, Elgéphone

LG B65: films parlants, Télégraphie Sans Fil, haut-parleurs, pick-up

LG B81 : notes et photos pour visite des ateliers

LG B82 : brevets techniques, inventions et ingénieurs 1928-1930

Archives personnelles de Jacques Champreux

À propos de Maurice Champreux : photographies de jeunesse, extrait du contrat avec la SEG et résiliation, publicité *Au pays des basques*, correspondances (Gaumont, Film Luminor, Paul Cartoux), critiques de ses films, projets de courts métrages de Feuillade et Champreux.

SOURCES IMPRIMÉES

Ouvrages :

LEFÈVRE Julien, *Dictionnaire de l'industrie : matières premières, machines et appareils, méthodes de fabrication, procédés mécaniques, opérations chimiques, produits manufacturés*, J.-B. Baillière et fils, Paris, 1899.

CHAMPLY René, *Comment on devient tourneur sur métaux, Manuel pratique*, Paris, Desforges, Girardot et Cie, 1933.

Revue spécialisée dépouillée systématiquement (1928-1929-1930) :

Cinéjournal, Cinéma, Cinémagazine, La Cinématographie Française, Cinéopse, Le Courrier Cinématographique, Filma, Le Nouvel Art Cinématographique, La Petite Illustration, Pour-Vous.

Articles de journaux :

ANONYME, « Au conservatoire des Arts et Métiers, on distribue prix et récompenses », *Le Petit Parisien : journal quotidien du soir*, 16 janvier 1911, p. 4.

ANONYME, « Académie des Sciences », *Journal officiel de la République française. Lois et décrets*, 23 novembre 1917, p. 9 458.

ANONYME, « Film parlant ? Film sonore ? Film musical », *Le Journal*, n° 13 144, 12 octobre 1928, p. 4.

ANONYME, « Cinéma. Courrier », *L'Intransigeant*, n° 18 066, 7 avril 1929, p. 6.

ANONYME, « Au festival du film parlant », *Paris-Soir*, 8 février 1930, p. 5.

ANONYME, « de Gaumont », *Les Spectacles : paraît tous les vendredis*, 22 mai 1930, p. 5.

ANONYME, « Un ingénieur de la maison Gaumont arrive à Buenos-Ayres », *Les Spectacles : paraît tous les vendredis*, 23 mai 1930, p. 11.

ANONYME, « de Gaumont. Le progrès à 90 km, à l'heure », *Les Spectacles : paraît tous les vendredis*, 12 décembre 1930, p. 6.

ANONYME, « Le cinéma contribue à l'activité économique d'un pays », *Les Spectacles : paraît tous les vendredis*, 17 avril 1931.

ANONYME, « Le syndicat générale des artisans du film est créé », *Le Populaire : journal-revue hebdomadaire de propagande socialiste et internationaliste*, 13 mai 1937, p. 4.

AUTRE Pierre, « La sonorisation des salles », *Cinea*, 1^{er} septembre 1929, p. 22.

CHATAIGNER Jean, « Les premières de l'écran », *Le Journal*, n° 13 158, 26 octobre 1928, p. 4.

CHATAIGNER Jean, « Par film spécial », *Le Journal*, n°13 200, 7 décembre 1928, p. 4.

« Conseil municipal de Paris. Compte-rendu de la séance du mercredi 14 mars 1928 », *Bulletin municipal officiel de la ville de Paris*, jeudi 15 mars 1928.

DAUZATS Charles, « Académie des sciences », *Le Figaro : journal non politique*, n°332, 28 novembre 1922 p.2.

DAUZATS Charles, « Académie des sciences », *Le Figaro : journal non politique*, n°332, 28 novembre 1932, p. 2.

Demandes en autorisation de construire du 11 mai 1929, *Bulletin municipal officiel de la ville de Paris*, 13 mai 1929, p. 2 480.

Demandes en autorisation de construire du 15 juin 1929, *Bulletin municipal officiel de la ville de Paris*, 17 juin 1929, p. 2 892.

CROZE J.-L., « Verdun, visions d'Histoire », Allocution de Léon Poirier, *Les Spectacles : paraît tous les vendredis*, 17 juin 1927, p. 13.

LAUDET Gustave, « L'enregistrement acoustique », *Sciences et industries photographiques*, Paris, P. Montel, janvier 1931, pp. 34-37.

LIAUSU Jean-Pierre, « Simple souvenir », *Comoedia*, n° 3769, 30 novembre 1936, p. 4.

MARGUET Jean, « Cinémas », *Excelsior, journal illustré quotidien*, 2 décembre 1930, p. 1.

MARGUET Jean, « Cinémas », *Excelsior, journal illustré quotidien*, 12 mars 1931, p. 4.

MARGUET Jean, « Deux fois vingt ans », *Excelsior, journal illustré quotidien*, 24 octobre 1930, p. 4.

REUZE André, « Les films de la semaine », *Excelsior, journal illustré quotidien*, 13 mars 1931, p. 4.

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

SÉZILLE L.-P., « Films sonores. Une invention française retardée de treize ans faute de moyens scientifiques suffisants », *Figaro*, 26 janvier 1930, dans le dossier I/II, feuillet 10/20, Cinémathèque française, Fonds Louis Gaumont, LG 576 B65.

VILLETTE Raymond, « Les Cinémas. Petites nouvelles », *Les Gaulois : littéraire et politique*, n° 18 755, 10 février 1929, p. 5.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux et de méthodologie

Dictionnaires, catalogues et encyclopédies

ALBERA François et GILI Jean, *Dictionnaire du cinéma français des années vingt, 1895, revue d'histoire du cinéma*, n°33, 2001.

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

CHIRAT Raymond et ROMER Jean-Claude, *Catalogue des courts-métrages français de fiction (1929-1950)*, Paris, Mémoires de cinéma, coll. Bibliothèque de l'image, 1996.

PASSEK Jean-Loup, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2001

PINEL Christophe et Vincent, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016.

Dictionnaire Septembre des métiers et des professions, Paris, Septembre Editions, 1997.

Dictionnaire du CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales)

SORLIN Pierre, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, 2015.

UniFrance

Ouvrages généraux et de méthodologie en sociologie, sociologie de l'art et sociohistoire du travail

BOUVIER Yves et GRISET Pascal, « De l'histoire des techniques à l'histoire de l'innovation. Tendances de la recherche française en histoire contemporaine », *Histoire, économie et société*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 29-43.

CORBIN Alain, *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu (1798-1876)*, Paris, Flammarion, 1998.

FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, éditions du Seuil, 1997.

GATUMEL Denis, *Le droit du travail en France*, Levallois Perret, éditions Francis Lefebvre, 1998.

GINZBURG Carlo, *Les fromages et les vers. L'univers d'un meunier frioulan du XVI^e siècle*, Paris, Aubier, 1980 (édition originale 1976).

LEMERCIER Claire et PICARD Emmanuelle, « Quelle approche prosopographique ? », 2010.

MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, 1992.

Ouvrages généraux et de méthodologie en études cinématographique

CHION Michel, *Le cinéma et ses métiers*, Paris, Bordas, 1990.

CRETON Laurent, *Cinéma et marché*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997.

HEBOYAN Esther, HEITZ Françoise, LOUGUET Patrick, VIENNE Patrick, *Le son au cinéma*, Arras, Artois Presses Université, Collections Lettres et civilisations étrangères série Cinémas, 2010.

Contexte historique : la France et le monde du travail à la fin des années 1920

ANDREANI Edgard, *Les retraites*, Paris, Editions La Découverte, 1986.

BAYET Alain, *Direction des statistiques démographiques et sociales, deux siècles d'évolution des salaires en France*, document de travail, Paris, INSEE, 1997.

CARON François, *Les deux révolutions industrielles du XX^e siècle*, Paris, Éditions Albin Michel, 1997.

DEHOVE Gérard et DOLLEANS Edouard, *Histoire du travail en France : mouvement ouvrier et législation sociale [2]. De 1919 à nos jours*, Paris, Domat-Montchrestien, 1955.

DESCOLONGES Michèle, *Qu'est-ce qu'un métier ?*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1996.

Dewerpe Alain, *Le monde du travail en France (1800-1950)*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 1989.

DIDRY Claude, *L'institution du travail : droit et salariat dans l'histoire*, Paris, La Dispute, réédition 2016.

GIRAULT Jacques (dir.), *Ouvriers en banlieue XIX^{ème} – XX^{ème} siècle*, Paris, Les éditions de l'atelier, 1998.

LE ROUX Thomas, *Les Paris de l'industrie, Paris au risque de l'industrie 1750-1920*, Paris, Créaphis éditions.

NOIRIEL Gérard, *Les ouvriers dans la société française, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Editions du Seuil, 1986.

SCHWEITZER Sylvie, *Les femmes ont toujours travaillé, Une histoire du travail des femmes aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Editions Odile Jacob, 2002.

Articles

Daric Jean, « Le travail des femmes, professions, métiers, situations sociales et salaires », *Population*, n°4, 1955, pp. 675-690.

Dewerpe Alain, « Le tournage sur métaux et les tourneurs en France (1850-1950). Contribution à une histoire sociale des métiers », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 17 Bis, 2017. [<https://journals.openedition.org/acrh/8060?lang=en#quotation> Dernière consultation : 9 mai 2019]

GRANGE Cyril, « Les classes privilégiées dans l'espace parisien (1903-1987) » in *Espace, populations, sociétés*, Paris, ed ?, 1993, vol. 11, numéro 1, pp. 11-21.

Travaux universitaires

GUILBERT Madeleine, *Les fonctions des femmes dans l'industrie*, Université de Paris Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Thèse principale, 1966.

HEYBERGER Laurent, *Les niveaux de vie en France de la fin de l'Ancien Régime à la Seconde Guerre Mondiale : approche anthropométrique*, Université Marc Bloch, thèse doctorat en Histoire économique et sociale dirigée par Michel Hau, 2004.

L'industrie du cinéma à la fin des années 1920

CHOUKROUN Jacques, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français : une histoire économique 1928-1939*, AFRHC, 2007.

DARRE Yann, *Histoire sociale du cinéma française*, Paris, La Découverte, 2000.

LEFEUVRE Morgan, *De l'avènement du parlant à la seconde guerre mondiale : histoire générale des studios de cinéma en France (1929-1939)*, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, thèse de doctorat en Histoire du cinéma dirigé par Michel Marie, 2013.

LEFORESTIER Laurent et MORRISSEY Priska (dir.), *Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945, 1895, revue d'histoire du cinéma*, n°65, AFRHC, 2011. Particulièrement les articles :

BARNIER Martin, « Les premiers ingénieurs du son français », pp. 37-53.

BORIAUD Charles, « Le syndicalisme à l'épreuve de l'immigration en France dans la première moitié des années trente », pp. 150-167.

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

DENIS Sébastien, « À la recherche du monteur. La lente émergence d'un métier (France, 1895-1935) », pp. 52-81.

Lefeuve Morgan, « Les travailleurs des studios : modalités d'embauches et conditions de travail (1930-1939) », pp. 122-149.

PENFORNIS Evan, *Du féminin pluriel au masculin singulier ou la professionnalisation du monteur en France (1927-1933)*, mémoire de Master en études cinématographiques dirigé par Priska Morrissey. Université Rennes 2.

PREDAL René, *Le cinéma et la crise de 29*, Paris, Editions du Cerf, 2010.

PREDAL René, *La société française à travers le cinéma (1914-1945)*, Paris, Armand Colin, 1972.

THOMPSON Kristin, « National or international films ? The European debate during the 1920s », *Film History*, vol. 8, n°3, pp. 281-296.

Histoire du cinéma

BANDA Daniel et MOURE José, *Le cinéma : l'art d'une civilisation (1920-1960)*, Paris, Flammarion, 2011.

Billard Pierre, *L'âge classique du cinéma français : du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, 1995.

BOUSQUET Henri et MANNONI Laurent (dir.), « Eclair 1907-1918 », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n°12, 1992.

CRETON Laurent, « Chapitre II. Années trente : une économie du cinéma en mal de réforme », *Histoire économique du cinéma français. Production et financement (1940-1959)*, Paris, CNRS Éditions, 2004, pp. 33-57.

DELMEULLE Frédéric, « Production et distribution du documentaire en France (1909-1929). Jalons pour une étude quantitative », *1895, revue d'histoire du cinéma*, 1995.

KERMABON Jacques (dir.), *Pathé, premier empire du cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.

MALTHÊTE Jacques, SALMON Stéphanie (dir.), *Recherches et innovations dans l'industrie du cinéma. Les cahiers des ingénieurs Pathé (1906-1927)*, Paris, Édition de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, 2017.

PINEL Vincent, *Le cinéma muet*, Paris, Larousse, 2010.

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

ROSSEL-KIRSCHEN André et WILLEMS Gilles, « En marge du centenaire du cinéma, Bernard Natan à la direction de Pathé-Cinéma », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n°21, 1996, pp 163-178.

SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma. Tome 6 : L'art muet -Hollywood – La fin du muet*, Paris, Denoël, 1975.

SALMON Stéphanie, *Le Coq enchanteur. Pathé, une entreprise pour l'industrie et le commerce de loisirs (1896-1929)*, thèse de doctorat d'histoire, dirigée par Jacques Marseille, Université Paris 1, 2007.

Salmon Stéphanie, *Pathé à la conquête du cinéma (1896-1929)*, Paris, Éditions Tallandier, 2014.

Le passage au parlant

ARNOLDY Édouard, *Pour une histoire culturelle du cinéma, (Au-devant de « scènes filmées », de « films chantants et parlants » et de comédies musicales)*, Liège (Belgique), Éditions du Céfal, Coll. Travaux et thèses, 2004.

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

BARNIER Martin, *Les voix de la liberté : la généralisation du cinéma parlant*, thèse de doctorat en cinéma, dirigée par Jean-Louis Leutrat, Université Paris 3, 1996.

CHION Michel, « Le dernier mot du muet » et « L'invitation à la perte », *La voix au cinéma*, Paris, éditions de l'étoile/Cahiers du cinéma, 1982, pp. 93-113.

MONTEBELLO Fabrice, « Des films muets aux films parlant. Naissance de la qualité cinématographique », in *Politix*, vol. 16, n° 61, premier trimestre 2003.

VEZYROGLOU Dimitri, *Le cinéma en France à la veille du parlant*, CNRS éditions, Paris, 2011.

WEDEL Michael, « Messter's silent heirs : sync systems of the German music film (1914-1929) », *Film History*, vol. 11, n°4, 1999, pp. 464-476.

Gaumont et la GFFA :

BARNIER Martin, « Le Cinéphone et l'Idéal Sonore, deux appareils Gaumont des années 1920-1930 », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n°24, 1998, pp. 37-53.

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

BELLEMIN Ghislaine, *La série des Pax (1919-1924)*, mémoire de maîtrise de cinéma, sous la direction de Michèle Lagny, Université Sorbonne Paris 3, 1995.

CHAMPREUX Jacques, « La Gaumont-Franco-Film-Aubert et le cinéma muet », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, n°5-6, 1989, pp. 26-38.

CHOUKROUN Jacques, « Les tournages en studio au temps de la Gaumont-Franco-Film-Aubert (1930-1938) », *Archives*, n°55, 1993.

CORCY Marie-Sophie, MALTHÈTE Jacques, MANNONI Laurent et MEUSY Jean-Jacques, *Les premières années de la société L. Gaumont et Cie. Correspondance commerciale de Léon Gaumont 1895-1899*, Paris, AFRHC, 1998.

D'HUGUES Philippe, MULLER Dominique (dir.), *Gaumont, 90 ans de cinéma*, Paris, Ramsay, coll. « Cinémathèque française », 1986.

Garçon François, *Gaumont, un siècle de cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Cinéma », 1992.

GARÇON François, *Gaumont, depuis que le cinéma existe*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2015.

GIANATI Maurice et MANNONI Laurent (dir.), *Alice Guy, Léon Gaumont et les débuts du film sonore*, New Barret, John Libbey Publishing, 2012.

PRANCHÈRE Victor, *Le cinéma en couleur chez la Société des Établissements Gaumont 1909-1921*, mémoire de Master 1 en histoire du cinéma dirigé par Dimitri Vezyroglou, Université Paris 1, 2013.

PRANCHÈRE Victor, « La sortie du laboratoire ou les stratégies d'exploitation du procédé trichrome de cinématographie en couleurs de la Société des Établissements Gaumont (1913-1921) », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, n°71, 2013.

REBOURS Camille, *Léon Gaumont, un pionnier méconnu du cinéma (1864-1929)*, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe à l'École Nationale des Chartres, dirigée par Élisabeth Parinet et Pascal Ory, 2013.

Histoire du quartier des Buttes-Chaumont disponible sur : <http://plateauhassard.blogspot.com/>
[dernière consultation : 4 juin 2019]

ANNEXES (EXEMPLES DE FICHES DU PERSONNEL CITÉES DANS LE MÉMOIRE)

Gaumont - Franco-Film - Aubert Assurances Sociales		Société des Etablissements Gaumont	
Nom Jacqueminet	Nom Jacqueminet	Prénom Jules	Prénom Jules
Prénoms Jules	Adresse Rue de la Harpe, 131	Adresse Rue de la Harpe, 131 (voir au dos)	Date de naissance 12 Novembre 1901 Paris
Date de naissance 12.11.1901	Catégorie non affiliable	Emploi chef d'équipe	Service Fraisage
Service Fraisage	Payé à L. Luce	Section :	Equipe :
Entré le 2.1925	Entré le 2.1925	Sortie :	Entrée : 16-2-25
Sorti le	Sorti le	Observations :	Sortie : 23-2-31 Décédé
Observations	Observations	<i>Parti chef d'équipe le 4-2-27</i>	

Annexe 1 : Fiches de Jules Jacqueminet, chef d'équipe du service de fraisage, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

Société des Etablissements Gaumont		Gaumont - Franco-Film - Aubert Assurances Sociales	
Nom Lagneau	Nom Lagneau	Prénom Clément	Prénom Clément
Prénoms Clément	Adresse Rue St-Jacques 65 (voir au dos)	Adresse 65 rue St-Jacques	Date de naissance 27.12.1877 Paris
Date de naissance 27.12.77 Paris	Catégorie non affiliable	Emploi chef d'équipe	Service Fraisage
Emploi chef d'équipe	Service Fraisage	Section : mortaisien	Equipe :
Service Fraisage	Payé à L. Luce	Entrée : 12.1.25	Sortie : 16 MAI 1931
Section : mortaisien	Entré le 12.1.1925	Sorti le 16.5.1931	Observations :
Equipe :	Sorti le 16.5.1931	Observations	<i>Parti chef d'équipe le 1 août 1926</i>
Entrée : 12.1.25	Observations	chef d'équipe	
Sortie : 16 MAI 1931	Observations		

Annexe 2: Fiche de Clément Lagneau, chef d'équipe du service de fraisage, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

Société des
Établissements Gaumont

Nom **Pirard**
Prénom **Eduard**
Adresse **14 R de Bagnotet** (voir au dos)
Date de naissance **27 Juin 1875**
Emploi **ajusteur**
Service **Outilsage**

Entrées	Dates	1 ^{re} 22-11-13	2 ^e 13-2-19	3 ^e
	Prix de l'heure	0.80	2.15	
	Prime			
Sorties	Dates	1 ^{re} août 14	2 ^e 21.3.31	3 ^e
	Prix de l'heure	4.00	4.80	
	Prime			
	Gain moyen		1.10	

Habilité professionnelle _____
Moralité _____
Caractère _____
Sobriété _____
Cause du départ **C. H. F. sans certificat**

chef d'équipe février 1930

Changements de Services

Service _____ entré le _____
passé le **14.3.30 Cours Decolletage**

Annexe 3: Fiche recto-verso d'Edouard Pirard, chef du service outillage, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

chef d'équipe d. 11. 27

Changements de Services

Service _____ entré le _____
passé le _____

Annexe 4: Fiche reco-verso de Marcel Lecesne, chef du service outillage, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

Société des
Établissements Gaumont

Nom **Lecesne**
Prénom **Marcel**
Adresse **1411 Bellevue** (voir au dos)
Date de naissance **31 Octobre 1900 Paris**
Emploi **ajusteur**
Service **Outilsage**

Entrées	Dates	1 ^{re} 11-8-23	2 ^e	3 ^e
	Prix de l'heure	2.75		
	Prime	0.50		
Sorties	Dates	1 ^{re} 30.1.30	2 ^e	3 ^e
	Prix de l'heure	6.15		
	Prime	0.50		
	Gain moyen	1.7		

Habilité professionnelle _____
Moralité _____
Caractère _____
Sobriété _____
Cause du départ **Volontaire avec certificat**

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

Société des
Etablissements Gaumont

Nom Léger
Prénom Fernand
Adresse 15 Rue Brandebourg Paris 18^{ème} (voir au dos)
Date de naissance 31-10-1890

Emploi Regleur-Décolleteur
Service Décolletage
Section :
Equipe : chef d'équipe
Entrée : 1-3-23
Sortie : 2-5-31, 1/2
48^h + 74^h vacances
Observations :

Passé chef d'équipe le 1^{er} 1-28

Annexe 5: Fiche de Fernand Léger, chef d'équipe du service décolletage, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

Société des
Etablissements Gaumont

Nom Tavernier
Prénom Louis
Adresse 18 Av des Platanes Bondy (voir au dos)
Date de naissance 30 Juin 1889

Emploi chef d'équipe
Service tours
Section :
Equipe :
Entrée : 4-6-13 | 30-7-19
Sortie liquidation | 6-31-26
48^h
Observations :

Passé chef d'équipe en février 1920

Annexe 6: Fiche de Louis Tavernier, chef d'équipe du service tours, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

Société des
Etablissements Gaumont

Nom Eischen
Prénom Marel Alfortville
Adresse 18^{ème} rue Blanche (voir au dos)
Date de naissance 28 Mars 1901 Paris

Emploi chef d'équipe
Service tours
Section :
Equipe :
Entrée : 29-10-23
Sortie 15 MAI 1931 U.P.
Observations : chef d'équipe 1-2-1929
compagnon du 3-4-31

Adresses
17 Rue des Roses à Alfortville
15 Rue Blanche à

Changements de Services
Service _____ entré le _____
passé le 1^{er} février 1929 chef d'équipe
aux tours décolletage au tarif 5.15 + PV
compagnon du 3 avril 31

Annexe 7: Fiche de Marel Eischen, chef d'équipe du service tours, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

167
Chaput

Société des
Établissements Gaumont

Nom Chaput
Prénom Louis
Adresse 27 R des Sablonnières (voir au dos)
Date de naissance 10 mai 1901 à Crozant
Emploi Fraiselleur
Service Carille Tours

Entrées	1 ^{re} 2 ^e 3 ^e		
	Dates	1.10.18	21.7.19
Prix de l'heure	0.80	1.90	2.75
Prime			0.50

Sorties	1 ^{re} 2 ^e 3 ^e		
	Dates	2.6.19	1.11.21
Prix de l'heure	0.90	2.10	8.70
Prime			
Gain moyen			

Habilité professionnelle _____
Moralité _____
Caractère _____
Sobriété _____
Cause du départ sup. emploi

168

Chf d'équipe à la date du 4-3-1927
sur tours vint et à décoller

Changements de Services

Service _____ entré le _____
passé le _____

*Sur 12.2.16 au 14.2.18 app. Fraiselleur
sur 2.10.18 au 2.5.19 app. Fraiselleur
sur 21.7.19 au 2.11.23 Carille Tours*

Annexe 8: Fiche recto-verso de Louis Chaput, chef d'équipe du service tours et décollage, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

169

Chf d'équipe 8 Janvier 1920

Annexe 9: Fiche recto-verso de Louis Ougen, chef d'équipe du service de polissage, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

170
Polissage

Société des
Établissements Gaumont

Nom Otten
Prénom Louis
Adresse 68 Rue Vercin - Alfortville (voir au dos)
Date de naissance 14 avril 1863 - Paris
Emploi Polisseuse
Service Polissage

Entrées	1 ^{re} 2 ^e 3 ^e		
	Dates	22-9-19	
Prix de l'heure	2.50		
Prime	0.50		

Sorties	1 ^{re} 2 ^e 3 ^e		
	Dates	9.6.31	
Prix de l'heure	7.70		
Prime			
Gain moyen			

Habilité professionnelle _____
Moralité _____
Caractère _____
Sobriété _____
Cause du départ sup. emploi

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

440
Ebenisterie

Société des
Établissements Gaumont

Nom **Rapicault**

Prénom **Arsène Jules**

Adresse **9 Rue Carducci** (voir au dos)

Date de naissance **21 Janvier 1869**

Emploi **Mécanicien**

Service **Ébenisterie**

Entrées	Dates	1 ^{re} 2-3-07	2 ^e 14-11-11	3 ^e
	Prix de l'heure	0.85	0.85	
	Prime			
Sorties	Dates	1 ^{re} 11-7-08	2 ^e 2-7-31	3 ^e
	Prix de l'heure	0.85	4.55	
	Prime		1.20	
	Gain moyen			

Habilité professionnelle _____

Moralité _____

Caractère _____

Sobriété _____

Cause du départ **Supp. d'emploi**

Changements de Services

Service _____ entré le _____

passé le **11 Juin 1928** eudice

après mutation avec **H. Roussel**

18 Avril 30 Section ébénisterie

Annexe 12: Fiche recto-verso d'Arsène Rapicault, chef d'équipe du service d'ébénisterie, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

Adresses

6 Rue du Tunnel

11 Rue du Plateau

Chef d'équipe Nov br 1915

Annexe 13 : Fiche de Berthe Tessier, chef d'équipe du service bobinage, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

445
Bobinage

Société des
Établissements Gaumont

Nom **Tessier**

Prénom **Berthe**

Adresse **11 R du Plateau** (voir au dos)

Date de naissance **26 Decembre 1883**

Emploi **Bobinense**

Service **Bobinage**

Entrées	Dates	1 ^{re} 20-11-17	2 ^e 16-10-18	3 ^e
	Prix de l'heure	0.70	0.85	
	Prime			
Sorties	Dates	1 ^{re} 28-6-18	2 ^e 1.8.29	3 ^e
	Prix de l'heure	0.85	3.25	
	Prime		PV	
	Gain moyen			

Habilité professionnelle _____

Moralité _____

Caractère _____

Sobriété _____

Cause du départ **depart a la campagne**

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

Service **Soc El.**

NOM **MERCIER** de Jeune Fille

Prénoms **Fernand** Célibataire, Marié, Veuf, Divorcé

Domicile **22 Bis Av. du Raincy**
19 rue d'Elisia **AULNAY/S/BOIS**

Né le **13.1.1880** à _____

Nationalité **FSE** Carte d'Étranger N° _____ délivrée le _____ à _____

Charges de Famille } **Colette** **I.5.2I**

Caisse de Compensation **Région Parisienne** N° **28797**

Pension ou Retraite Civile Militaire Guerre

Assurances Sociales N° M° **contrôlé par Soc Personnel** Catégorie ()

Caisse de Répartition _____ de Capitalisation

Entré à la S^{ie} le _____ Sorti le _____

Société des **Établissements Gaumont**

Nom **Mercier**

Prénom **Fernand**

Adresse **245 R de Pyramid** (voir au dos)

Date de naissance _____ 1177

Emploi **ajusteur Contremaître**

Service **Entret Electrique**

Entrées	Dates	1 ^{re} 20-6-28	2 ^e 24-9-04	3 ^e
	Prix de l'heure	0.65	0.80	
	Prime			
Sorties	Dates	1 ^{re} 14-11-01	2 ^e	3 ^e
	Prix de l'heure	1.10		
	Prime	1.10		
	Gain moyen			

Habilité professionnelle _____

Moralité _____

Caractère **see elect**

Sobriété **31-1-31**

Cause du départ _____

carte n° 20-4-21 (Chef Soc Ent Electiq.)

Annexe 14: Deux fiches de Fernand Mercier, chef d'équipe du service entretien électrique, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

Société des **Établissements Gaumont**

Nom **Pierson**

Prénom **Victor**

Adresse **129 Rue Pelleport** (voir au dos)

Date de naissance **25.10.1874**

Emploi **ajusteur**

Service **ajustage électrique**

Section: **1^e**

Equipe: **chef d'équipe**

Entrée: **25-3-19**

Sortie: **30-5-31. U.P.**

Observations: _____

Société des **Établissements Gaumont**

Nom **Pierson**

Prénom **Victor**

Adresse **129 R Pelleport** (voir au dos)

Date de naissance **25 octobre 1874**

Emploi **ajusteur**

Service **ajust. Marine**

Entrées	Dates	1 ^{re} 25-3-19	2 ^e	3 ^e
	Prix de l'heure	1.90		
	Prime			
Sorties	Dates	1 ^{re} 30.5.31	2 ^e	3 ^e
	Prix de l'heure	8.25		
	Prime			
	Gain moyen			

Habilité professionnelle _____

Moralité _____

Caractère _____

Sobriété _____

Cause du départ **M. I sans cert.**

Passe chef d'équipe en Mars 1921

Annexe 15: Fiches de Victor Pierson, chef d'équipe du service ajustage électrique, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

Société des
Établissements Gaumont

Nom **Oudin**
Prénom **Ferdinand**
Adresse **88 Rue Boyer** (voir au dos)
Date de naissance **24 Mars 1880**

Emploi **justeur**
Service **just Photo**

Entrées	Dates	1 ^{re} 20-6-06	2 ^e 3-1-19	3 ^e
	Prix de l'heure	0,75	1,75	
	Prime			
Sorties	Dates	1 ^{re} 9-06-07	2 ^e	3 ^e
	Prix de l'heure		9.00	
	Prime			
	Gain moyen			

Habilité professionnelle _____
Moralité _____
Caractère _____
Sobriété _____
Cause du départ **passé usine**
lett. - 2 - 31 -
sans certificat
carte mee fait 21-4-28 ajusteur

Société des
Etablissements Gaumont

Nom **Oudin**
Prénom **Ferdinand**
Adresse **Rue Boyer 88** (voir au dos)
Date de naissance **29.3.1880**

Emploi **ajusteur**
Service **ajustage photo**
Section : _____
Equipe : **chef d'équipe**
Entrée : **20-6-06** | **3-1-19**
Sortie **40hliator** | **28-2-31.U.P**

Observations : _____

Petit chef d'équipe le 1^{er} août 1920

Annexe 16: Fiches de Ferdinand Oudin, chef d'équipe du service ajustage photo, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

Société des
Établissements Gaumont

Nom **Martin**
Prénom **Germaine**
Adresse **40 R de la Villelle** (voir au dos)
Date de naissance **8 Février 1893**

Emploi **Sup^{re} aux Pellicules**
Service **Pellicules**

Entrées	Dates	1 ^{re} 9-5-13	2 ^e	3 ^e
	Prix de l'heure	0,25		
	Prime			
Sorties	Dates	1 ^{re}	2 ^e	3 ^e
	Prix de l'heure		fin Février	1930
	Prime			
	Gain moyen			

Habilité professionnelle _____
Moralité _____
Caractère _____
Sobriété _____
Cause du départ _____

Annexe 17: Fiche de Germaine Martin, chef d'équipe du service de pellicule, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

128

Société des
Établissements Gaumont
tonnelier

Nom _____
Prénom *Leon*
Adresse *23 R de la Charbonnière* (voir au dos)
Date de naissance *15 juillet 1883 Reims*

Emploi *Employé Chrono*
Service *Pellicule*

Entrées	Dates	1 ^{re} 18-2-10	2 ^e 10-3-19	3 ^e
	Prix de l'heure	0 60	1 ²	
	Prime			
Sorties	Dates	1 ^{re}	2 ^e	3 ^e
	Prix de l'heure	<i>Moboy</i>		
	Prime			
	Gain moyen			

Habilité professionnelle _____
Moralité _____
Caractère _____
Sobriété _____
Cause du départ _____

*e arch M^{re} 10-10-24 - chef projecteur
départ fin Decembre 1930*

Chef d'équipe Janvier 1930

Annexe 18: Fiche de Léon Tonnelier, chef d'équipe du service de pellicule, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

Société des
Établissements Gaumont
Léchelon

Nom _____
Prénom *Louis*
Adresse *23 R Jacquart de Jélicourt* (voir au dos)
Date de naissance *1^{er} Juin 1879*

Emploi *Employé vérification*
Service *chef de Ver. vérification*

Entrées	Dates	1 ^{re} 11-8-03	2 ^e 1-10-12	3 ^e
	Prix de l'heure	<i>Comptoir</i>		
	Prime	<i>1-6-05 au mois ann. M^{re} M^{re}</i>		
Sorties	Dates	1 ^{re}	2 ^e	3 ^e
	Prix de l'heure	<i>30-9-10</i>		
	Prime	<i>20 M^{re}</i>		
	Gain moyen			

Habilité professionnelle _____
Moralité _____
Caractère _____
Sobriété _____
Cause du départ _____

Carte M^{re} 11-12-24 Chef de Montage et Tournois app. photos

Société des
Établissements Gaumont
Léchelon

Nom _____
Prénom *Louis*
Adresse *15 rue de la Pilette* 19^{ans}
Date de naissance *3-6-89*

Emploi _____
Service _____
Section : _____
Equipe : _____

Comptoir Entrées { *11-8-03* } 1-10-12
ateliers { *1-6-05* }
Sortie *30-9-10* } 18-6-31.U.P.
Louis M^{re}
Observations : _____

Annexe 19: Fiches de Louis Léchelon, chef d'équipe du service vérification, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

Société des
Établissements Gaumont
Aschel

Nom _____
Prénom Henri
Adresse 112 Bd. Rochechouart (voir au dos)
Date de naissance _____
Emploi Employé Électronique
Service chef de 1^{er} aux Essais
Essais - Labo

Entrées	Dates	1 ^{er} 11.7.10	2 ^e	3 ^e	
	Prix de l'heure	au mois			
	Prime	S.S.			
Sorties	Dates		1 ^{er}	2 ^e	3 ^e
	Prix de l'heure				
	Prime				
	Gain moyen				

Habilité professionnelle _____
Moralité _____
Caractère _____
Sobriété _____
Cause du départ _____
31-7-30
détaché
avec
certificat
Carte n° 2-7-25 (maître chef de labo)

Annexe 20: Fiche d'Henri Aschel, chef de service aux essais en laboratoire, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

Société des
Établissements Gaumont

Nom Landau
Prénom Raphaël
Adresse 9 Rue de l'Acqueduc (voir au dos)
Date de naissance 20 Octobre 1902
Emploi Ingénieur Chimiste
Service d M. Aschel

Entrées	Dates	1 ^{er} 6.12.28	2 ^e	3 ^e	
	Prix de l'heure	au mois			
	Prime				
Sorties	Dates		1 ^{er} 28.1.29	2 ^e	3 ^e
	Prix de l'heure				
	Prime				
	Gain moyen				

Habilité professionnelle _____
Moralité _____
Caractère _____
Sobriété _____
Cause du départ Volontaire
avec certificat

Annexe 21: Fiche de Raphaël Landau, ingénieur chimiste au service d'Henri Aschel, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

CINEMAS P.
Service S. PALACE
NOM MARTEL PAR-As-Poste
Prénoms Paul, Jacques
Domicile 6 rue Pierre Haret
PARIS 9^e
Né le 28.12.1881 à Lorient (Morbihan)
Nationalité Fse Carte d'Étranger N° _____
délivrée le _____ à _____

Charges de Famille } François 31.1.27
 } Marie 13.1.32

Caisse de Compensation Spectacle N° 28794

Pension ou Retraite Civile Militaire Guerre

Assurances Sociales N° M° Contrôlé par Ice Personnel Catégorie ()

Caisse de Répartition _____ de Capitalisation

Entré à la S^e le 1.4.25 Sorti le _____

Annexe 22: Fiche de Paul Martel, époux d'Hélène Gaumont, direction des studios de la Villette, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

Société des
Établissements Gaumont

Nom Bataille

Prénom Georges

Adresse 4 Square Delambre (voir au dos)

Date de naissance 2 Février 1905 Cambrai

Emploi Ajusteur monteur en

Service Bobinage L.S.P.

Entrées	Dates	1 ^{er} 2 ^e 3 ^e
	Prix de l'heure	4.25
	Prime	0.75
Sorties	Dates	1 ^{er} 2 ^e
	Prix de l'heure	5.10
	Prime	
	Gain moyen	

Habilité professionnelle _____

Moralité _____

Caractère _____

Sobriété _____

Cause du départ sup. emploi

*Chef équipe Montage électrique
à la date du 28 Mars 1930
Compagnon du 3^e Ouvrier 21.
Changements de Services*

Annexe 23: Fiche recto-verso Georges Bataille, chef d'équipe du service montage électrique, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

Société des
Établissements Gaumont

Nom Duveau

Prénom Maurice

Adresse 231 R des Pyramides (voir au dos)

Date de naissance _____

Emploi Chef dessinateur

Service Etudes

Entrées	Dates	1 ^{er} 2 ^e 3 ^e
	Prix de l'heure	15.7.19
	Prime	au mon 21
Sorties	Dates	1 ^{er} 2 ^e 3 ^e
	Prix de l'heure	
	Prime	
	Gain moyen	

Habilité professionnelle _____

Moralité _____

Caractère _____

Sobriété _____

Cause du départ _____

*P. L. 30
21.7*

Caric M^e 19.8.21 (Chef^e Etudes)

Annexe 24: Fiche de Maurice Duveau, chef dessinateur dans le service des études, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

Service **Sté F.F.**
chef-opérateur son
 de Jeune Fille

NOM **CARROUET**

Prénoms **Maurice**

Domicile **16 Avenue de la Californie**
NICE

Né le **10.7.1906** à **PARIS**

Nationalité **française** Carte d'Étranger N°
 délivrée le _____ à _____

Charges de Famille } **Raymond** **7.4.29**

Caisse de Compensation N° **142502**

Pension ou Retraite Civile Militaire Guerre

Assurances Sociales N° M° **+ DE 18.000** Catégorie ()

Caisse de Répartition _____ de Capitalisation _____

Entré à la S^{te} le **1928** Sorti le **28.2.34**

Annexe 25: Fiches de Maurice Carrouet, chef opérateur son, films parlants, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

4

Société des **Établissements Gaumont**

Nom **Carrouet**

Prénom **Maurice**

Adresse **142 rue Noisy le Sec (voir arrières)**

Date de naissance _____

Emploi **Opérateur**

Service **Films parlants**

Section : _____

Equipe : _____

Entrée : **1-11-29**

Sortie : _____

Observations **2.11 du 1-1-31**

Société des **Établissements Gaumont**

Nom **Carrouet**

Prénom **Maurice**

Adresse **142 Rue Noisy le Sec (voir arrières)**

Date de naissance _____

Emploi **Opérateur surregistrement sonore**

Service **Tenant au Théâtre le**

Entrées	Dates	1.11.29	2°	3°	
	Prix de l'heure				
	Prime				
Sorties	Dates		1°	2°	3°
	Prix de l'heure				
	Prime				
	Gain moyen				

Habilité professionnelle _____

Moralité **Tant au Théâtre**

Caractère **le 1^{er} février 1930**

Sobriété _____

Cause du départ _____

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

Société des Etablissements Gaumont			
Nom	Desagneaux		
Prénom	Jacques, Louis, Gabriel		
Adresse	(voir au dos)		
Date de naissance	18 février 1905 à Vincennes		
Emploi	Clérisseur Opérateur		
Service	Enseignement		
Entrées	Dates	1 ^{re} 12.11.23	2 ^e 11.1.24
	Prix de l'heure	appelé sur 50	50
	Prime		
Sorties	Dates	1 ^{re} 2-1-29	2 ^e
	Prix de l'heure	sur 90	3 ^e
	Prime		
	Gain moyen		
Habilité professionnelle			
Moralité			
Caractère			
Sobriété			
Cause du départ	Passé à la location le 27 janvier 1925		

Société des Etablissements Gaumont			
Nom	Desagneaux		
Prénom	Jacques		
Adresse	16 rue des Loges (voir au dos)		
Date de naissance			
Emploi			
Service	films parlants		
Entrées	Dates	1 ^{re} 24.10.27	2 ^e 1 ^{re} 1928
	Prix de l'heure		
	Prime		
Sorties	Dates	1 ^{re}	2 ^e
	Prix de l'heure		
	Prime		
	Gain moyen		
Habilité professionnelle	Passé par le théâtre à la date du 1 ^{er} novembre 1929		
Moralité			
Caractère			
Sobriété			
Cause du départ	du du		

Service **STUDIOS montage**
de Jeune Fille

NOM **DESAGNEAUX**

Prénoms **Jacques**

Domicile **32 rue Custine PARIS 18^e**

Né le **18.2.05** à **VINCENNES**

Nationalité **Fse** Carte d'Étranger N° _____ délivrée le _____ à _____

Charges de Famille } _____

Caisse de Compensation _____ N° _____

Pension ou Retraite Civile Militaire Guerre

Assurances Sociales N° M° **NON ASSURE** Catégorie ()

Caisse de Répartition _____ de Capitalisation _____

Entré à la S^e le **SEPT.23** Sorti le _____

Annexe 26: Fiches de Jacques Desagneaux, opérateur, monteur, au service des studios, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

Société des
Établissements Gaumont

Nom *Delamaison*
Prénom *Maurice*
Adresse *8 Rue Humblot* (voir au dos)
Date de naissance _____
Emploi *Chef de service*
Service *Bureau de dessin*

Entrées	1 ^{re}			2 ^e			3 ^e		
	Dates	Prix de l'heure	Prime	Dates	Prix de l'heure	Prime	Dates	Prix de l'heure	Prime
	<i>1.11.28</i>								
		<i>du Mois</i>							

Sorties	1 ^{re}			2 ^e			3 ^e		
	Dates	Prix de l'heure	Prime	Dates	Prix de l'heure	Prime	Dates	Prix de l'heure	Prime

Habilité professionnelle _____
Moralité _____
Caractère _____
Sobriété _____
Cause du départ _____

PC
21.7.30

Annexe 27: Fiche de Maurice Delamaison, chef du service bureau des dessins, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

Commencé le 1 fév. 29 Chef équipe Typo

Annexe 28: Fiche de Louis Tembrun, chef d'équipe typographie au service imprimerie, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont

Société des
Établissements Gaumont

Nom *Tembrun*
Prénom *Louis*
Adresse *10 R Lignac* (voir au dos)
Date de naissance *17 décembre 1880 Paris*
Emploi *Comptable*
Service *Imprimerie*

Entrées	1 ^{re}			2 ^e			3 ^e		
	Dates	Prix de l'heure	Prime	Dates	Prix de l'heure	Prime	Dates	Prix de l'heure	Prime
	<i>7-1-26</i>			<i>1.2.29</i>					
		<i>3.10</i>			<i>4.10</i>				
		<i>1.80</i>			<i>3.15</i>				

Sorties	1 ^{re}			2 ^e			3 ^e		
	Dates	Prix de l'heure	Prime	Dates	Prix de l'heure	Prime	Dates	Prix de l'heure	Prime
	<i>25.9.28</i>								
		<i>3.10</i>							
		<i>3.15</i>							
		<i>0.60</i>							

Habilité professionnelle _____
Moralité _____
Caractère _____
Sobriété _____
Cause du départ *Fontaine*

Gaumont, un empire face au parlant (1928-1930)

Société des
Etablissements Gaumont

Nom Ivonnet Ivonnet
 Prénoms Robert
 Adresse 8 rue Desnouettes (voir au dos)
 Date de naissance 28-2-1905

Emploi Ingénieur Opérateur
 Service films parlants
 Section : _____
 Equipe : _____
 Entrée : 18-11-29
 Sortie : _____

Observations : 1931 du 1-1-31

Service Sté F.F.
 chef opérateur son
 de Jeune Fille

NOM IVONNET
 Prénoms Robert Célibataire, ~~Marié~~
 Domicile 8 rue Desnouettes
PARIS 15^e

Né le 28.2.1905 à AIRE/S/LA LYS(P.C.)
 Nationalité Fse Carte d'Étranger N° _____
 délivrée le _____ à _____

Charges de Famille { _____ }
 Caisse de Compensation _____ N° _____
 Pension ou Retraite Civile Militaire Guerre

Assurances Sociales N° M° + DE 18.000 Catégorie ()
 Caisse de Répartition _____ de Capitalisation _____

Entré à la S^{te} le 18.11.29 Sorti le Mars 31

Annexe 29: Fiches de Robert Ivonnet, ingénieur opérateur des films parlants, fonds des fiches du personnel, Musée Gaumont