1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

71 | 2013

Le cinéma en couleurs

Enquête autour d'un film inachevé en Splendicolor : *le Croisé* (1928-1929) à la conquête de la couleur « naturelle »

*Investigation of an unfinished film in Splendicolor : le Croisé (1928-1929) and the
search for « natural » colour*

Leslie Dagneaux

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4782>

DOI : 10.4000/1895.4782

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2013

Pagination : 149-162

ISBN : 978-2-37029-071-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Leslie Dagneaux, « Enquête autour d'un film inachevé en Splendicolor : *le Croisé* (1928-1929) à la conquête de la couleur « naturelle » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 71 | 2013, mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4782> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4782>

Enquête autour d'un film inachevé en Splendicolor : *le Croisé* (1928-1929) à la conquête de la couleur « naturelle »

par Leslie Dagneaux

Si la sortie sur les écrans de *Becky Sharp* (États-Unis, 1935) de Rouben Mamoulian, long métrage tourné en Technicolor trichrome, représente incontestablement un tournant dans l'histoire du cinéma en « couleurs naturelles », elle entérine d'une certaine façon le succès de cette innovation technologique dans un contexte concurrentiel international. En effet, la deuxième moitié des années 1920 est marquée par l'émergence de procédés divers, plus ou moins aboutis, qui se disputent un marché en plein essor puisque les recherches sur la retranscription instantanée de la couleur sont sur le point d'aboutir en particulier depuis la commercialisation de la pellicule panchromatique (sensible à toutes les longueurs d'onde du spectre lumineux). Parmi les essais prometteurs, celui de la société Splendicolor qui développe un procédé du même nom et l'expérimente pour la première fois avec un film réalisé par Dimitri Kirsanoff et resté inachevé, *le Croisé* (1928-1929). À travers l'histoire de ce drame historique qui relate la dernière croisade de Louis IX, de l'embarquement à Aigues-Mortes au siège de Carthage et jusqu'à la mort du roi-chevalier, c'est l'histoire du procédé Splendicolor que cette étude se propose de retracer et ce, grâce aux nombreux communiqués de presse qui font régulièrement état de l'avancée du tournage, depuis la première annonce, en mars 1928, d'un projet de réalisation jusqu'à la suspension du tournage déclarée au début du mois de mai 1929. Il n'existe, à notre connaissance, aucun document de production ou de tournage ni même de trace d'éléments filmés de ce film mais la Cinémathèque française conserve quelques maquettes de décors de Lazare Meerson¹ et une maquette de costume d'Eugène Lourié [Fig. xxiv à xxviii : cahier couleur] et le croisement des données permet de reconstituer le parcours de cette œuvre et, partant, du procédé de prise de vues en couleurs². La présente étude consiste donc à mettre en perspective la genèse du *Croisé* afin d'y découvrir combien le recours à la couleur « naturelle » fut déterminant dans la conception du projet et surtout son abandon. Il s'agira alors de questionner l'implication de la société Splendicolor dans le projet pour tenter de comprendre dans quelle mesure la firme est ou non à l'origine de l'arrêt définitif du tournage de ce film.

1. C'est à Jean-Pierre Berthomé que nous devons l'identification des maquettes de décors de Meerson pour ce film dans les fonds de la Cinémathèque française et nous le remercions pour avoir attiré notre attention sur l'histoire de ce film inachevé.

2. L'histoire de ce film est résumée et décrite dans Éric Bonnefille, *Raymond Bernard : fresques et miniatures*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 91-92.

La retranscription instantanée de la couleur à la fin des années 1920

Au début des années 1910, la couleur n'est déjà plus seulement synonyme de colorisation dans l'esprit des industriels du cinéma qui rivalisent d'inventivité pour mettre au point un procédé permettant de reproduire les couleurs dites « naturelles » sur la pellicule au moment de l'enregistrement. Une quinzaine d'années plus tard, la technique s'est perfectionnée mais reste encore marginale du fait de son prix et de ses insuffisances. Seules quelques scènes bénéficient de cette nouveauté qui apporte une certaine plus-value. Les tentatives d'enregistrement en couleurs « naturelles » ne sont pas jugées satisfaisantes même si certains procédés comme le Technicolor font déjà parler d'eux outre-Manche³, devançant le cinéma français, « en état d'infériorité manifeste »⁴, pour reprendre les termes d'un article paru en 1928 dans *la Flandre Libérale*.

Dans sa célèbre *Histoire du cinématographe*, Georges-Michel Coissac promet pourtant un bel avenir à la société française Keller-Dorian, connue pour ses expérimentations sur le support pelliculaire⁵. En 1928, Keller-Dorian impose son autorité en signant un accord pour trois grandes productions annuelles avec Cinéromans⁶, qui s'engage alors à construire à Joinville un studio adapté au tournage en couleurs « naturelles »⁷. Le procédé doit être appliqué à la prise de vues d'un film-faire-valoir, *la Femme du voisin* de Jacques de Baroncelli⁸. Il semble avoir été réalisé et monté dans un laps de temps assez court, durant l'été 1928, avant la reprise, au mois de novembre 1928, du tournage de *la Femme et le pantin*⁹. On peut s'étonner de la confession du metteur en scène qui, interrogé en juin 1928 par *Paris-Midi-Ciné* à propos de la « couleur naturelle » au cinéma, déclarait : « Connais pas encore ! J'en parlerais comme un aveugle des couleurs... »¹⁰. La rapidité avec laquelle le projet est monté peut être liée au désir de conserver une avance, sinon le monopole du marché français en la matière. *La Femme du voisin* est prétexte à « juger des progrès accomplis par les opérateurs Keller-Dorian »¹¹ depuis les quelques bandes documentées réalisées sous l'égide de la firme¹². Les bords de mer du Pays basque qui servent de décors au film de Jacques de Baroncelli représentaient probablement un cadre d'expé-

3. *The Toll of the Sea* (1922) est le premier film bichrome réalisé avec le procédé Technicolor.

4. Anonyme, sans titre, *la Flandre Libérale*, 23 septembre 1928, s.p., coupure de presse issue de Cinémathèque Française, fonds Jacques de Baroncelli, 65 B17, cahier n° 11.

5. Georges-Michel Coissac, *Histoire du cinématographe de ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Cinéopse, 1925, pp. 324-328. Voir *infra* l'article de François Ede, consacré à l'histoire du procédé.

6. Il est également question d'un accord avec la maison Pathé pour la réalisation de ses revues et films en couleurs. Voir « Échos et communiqués », *Cinéa-ciné pour tous*, n° 114, 1^{er} août 1928, p. 9.

7. P. de Pierre, « le Film en couleurs naturelles a conquis ses titres », *Cinémonde*, n° 1, 16 octobre 1928, p. 7.

8. *Ibid.*

9. Lynx, « On dit que... », *Cinémagazine*, n° 27, 6 juillet 1928, p. 14 et Lynx, « la Femme et le Pantin », *Cinémagazine*, n° 43, 26 octobre 1928, p. 164.

10. T. G., « Films parlant...films en couleurs naturelles... », *Paris-Midi-Ciné*, 29 juin 1929, s.p. Coupure de presse trouvée dans Cinémathèque Française, fonds Jacques de Baroncelli, 65 B17, cahier n° 10.

11. P. De Pierre, *op. cit.*, p. 7.

12. L'auteur de l'article évoque *Mateo Falcone*, *Impressions d'Espagne* ainsi qu'une série, *la Grande Semaine* (à Deauville, à Biarritz, en Bretagne) sans préciser la date de réalisation.

rimentation jugé idéal. Malgré l'annonce de la couleur, le film sort finalement quelques mois après sa réalisation en noir et blanc, le tirage des copies couleur n'ayant pas fonctionné¹³.

On imagine combien la concurrence est rude en cette fin des années 1920, alors que, partout, la réalisation pratique du cinéma en couleurs est annoncée comme toute proche, ainsi que le souligne un journaliste de *Cinémagazine* dans un article intitulé « Cinéma en couleurs et cinéma parlant »¹⁴. La firme Keller-Dorian n'est d'ailleurs pas la seule à pressentir l'enjeu commercial de ces avancées et ce n'est probablement pas un hasard si la société Splendicolor engage sa participation dans la réalisation du *Croisé* approximativement au même moment. Fait troublant, l'annonce de sa collaboration en novembre 1928 coïncide en effet, à quelques jours près, avec celle de Keller-Dorian pour *la Femme du voisin*¹⁵. Quand on s'aperçoit que la phase de tournage du *Croisé*, initialement fixée à l'été 1928¹⁶ et par la suite plusieurs fois reportée (de décembre 1928 à février 1929), correspondait à celle de *la Femme du voisin*, il semble bien que l'un comme l'autre concoure à la victoire dans cette course au succès.

Le lancement programmé du Splendicolor

Splendicolor est créée en 1926 pour assurer l'exploitation de brevets déposés par deux scientifiques français¹⁷, Camille Nachet, spécialiste de l'optique dont les recherches portent depuis une trentaine d'années sur la prise de vue simultanée des couleurs, et Léon Didier, chimiste de formation, inventeur d'une méthode de tirage de positifs couleurs appelée pinatypie¹⁸ [Fig. 1 et 2].

Le procédé photographique trichrome qu'ils imaginent est exposé le 10 décembre 1928 lors d'une séance à l'Académie des Sciences [Fig. 3 et 4]. Le 21 décembre 1928, une démonstration a lieu au siège de la société Splendicolor, à Paris, afin de présenter officiellement l'outillage, censé pouvoir fonctionner pour la photographie fixe et en mouvement, et les premiers résultats obtenus (épreuves) à la presse cinématographique. Celle-ci relaye amplement l'évènement, détaillant le principe de l'invention :

Trois objectifs identiques [...] enregistrent côte à côte sur une même couche sensible (plaque, ou fragment de film cinématographique panchromatique non perforé) trois images 21 × 28 mm.

13. Encart publicitaire, « Cinéromans – Films de France présenteront prochainement », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 129, 15 mars 1929, [n.p.].

14. Paul Francoz, « Cinéma en couleurs et cinéma parlant », *Cinémagazine*, n° 31, 3 août 1928, p. 239.

15. Anonyme, « l'Activité cinématographique », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 120, 1^{er} novembre 1928, p. 11 et P. de Pierre, *op. cit.*, p. 7.

16. Anonyme, « Un grand film sur les Croisades », *la Cinématographie Française*, n° 489, 17 mars 1928, p. 20.

17. Anonyme, « Une grande découverte française : la photographie en couleurs naturelles d'après le procédé Splendicolor », *Cinéma : le livre d'or*, janvier 1929, p. 72.

18. Procédé soustractif de tirage d'épreuves trichromes (voir L.-P. Clerc, *l'Année photographique 1905*, Paris, Charles Mendel, 1906, p. 159) qu'il dépose en novembre 1905 sous le numéro de brevet n° 612-432 (F. De Lanot, « la Photographie des couleurs : une invention sensationnelle », *Cinémagazine*, n° 3, 18 janvier 1928, p. 98).

Fig. 1 : Léon Didier et Camille Nachet dans leur laboratoire. Source : *Cinéma*, n° 19, février 1929, [n.p].

L'objectif de gauche enregistre directement, au travers d'un filtre bleu violet, le négatif du jaune ; les deux autres objectifs, utilisés respectivement à l'enregistrement du négatif du rose sous le filtre vert et du négatif du bleu vert sous le filtre rouge, ont leurs axes optiques ramenés virtuellement en coïncidence par un système de deux réflecteurs parallèles¹⁹

D'après les propos d'un journaliste de *Cinémagazine* présent ce jour-là²⁰, les photographies et vues sur verre projetées semblent plutôt concluantes mais aucun film-témoin n'illustre l'efficacité du procédé dans le domaine du cinématographe. D'ailleurs, aucun article ne mentionne clairement de démonstration en ce sens, même si l'on croit volontiers aux « perspectives éblouissantes qu'offre à tous les photographes et cinéastes amateurs, le merveilleux procédé Splendicolor »²¹. On apprendra plus tard, par un rapport de la Cour de cassation du 13 décembre 1935, que « [l]es brevets étaient inexploitable »²² et les procédés

19. E.P., « Photographie », *Comptes-rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences*, t. 187, juillet-décembre 1928, pp. 1172-1174.

20. F. De Lanot, *op. cit.*, pp. 97-98.

21. *Ibid.*

22. L.C., « Cour de cassation (Chambre Criminelle) : 13 décembre 1935 », *Revue trimestrielle du droit des sociétés et du droit financier*, n° 3, 1^{er} juillet 1936-30 septembre 1936, p. 346.

Fig. 2: Part de fondateur n° 017.559 de la société Splendicolor, éditée en novembre 1926, au moment de la création de l'entreprise administrée par Camille Nachet et Léon Didier. Source: collection privée de P. Morrissey.

Fig. 3: L'appareil de Camille Nacet.
Source: *Cinémagazine*, n° 3, 18 janvier 1928.

Fig. 4: Schéma du procédé. Source: *Comptes-rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences*, t. 187, juillet-décembre 1928, pp. 172-174.

« jamais sortis de la période d'étude »²³. La société Splendicolor, son syndicat et ses administrateurs seront alors assignés en justice par des actionnaires qui reprochent à la société d'avoir été la cible d'un « démarchage actif » en même temps que d'avoir été trompés par une « publicité mensongère » les incitant à investir dans cette affaire. Faute de preuve tangible, Splendicolor ne sera pas reconnu comme civilement responsable mais le syndicat et les administrateurs sont néanmoins condamnés à verser aux plaignants une somme prévoyant le remboursement des actions ainsi qu'un dédommagement.

Les brevets de Nacet et Didier ne sont probablement pas opérationnels, tout au moins sur le plan cinématographique lorsque la société annonce avec optimisme, à la fin de l'année 1928, qu'un appareil est prêt et que les problèmes de postproduction sont bientôt résolus²⁴. La difficulté semble résider au niveau d'une opération délicate qui consiste à superposer automatiquement les trois pellicules négatives. L'hypothèse d'une défaillance technique du matériel d'enregistrement ou l'impossibilité de réaliser correctement le tirage des positifs couleurs pourrait expliquer l'arrêt du tournage en Tunisie, claire-

23. *Ibid.*

24. Anonyme, « la Photographie en couleurs naturelles à la portée des amateurs », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 124, 1^{er} janvier 1929, p. 28.

ment mis en lien dans la presse avec les insuffisances du procédé Splendicolor : « [l]a réalisation du film *les Croisés* [renommé *le Croisé* en novembre 1928] est momentanément suspendue, la Société Splendicolor, n'ayant pas tenu à ce jour les engagements qu'elle avait contractés envers la S.A. Jean - de Merly »²⁵.

Le partenariat exclusif conclu pour *le Croisé* aurait dû permettre à la société d'investir dans les dernières mises au point avant la phase décisive de l'industrialisation prévue au printemps 1929²⁶, soit, au moment même où le tournage du film devait finalement débiter. Le plan de tournage est certainement échafaudé pour offrir une sortie exceptionnelle sur le marché au Splendicolor, cette « grande invention française qui ne manquera pas d'intéresser fortement l'art cinématographique mondial »²⁷ et autour de laquelle le mystère est cultivé jusqu'au mois de novembre 1928 lorsque la collaboration de la firme est confirmée²⁸. Les collaborateurs restent en effet très discrets au sujet du recours à la couleur « naturelle » et de la participation de Splendicolor. La société ne fait d'ailleurs aucune allusion au film lors de la présentation de son procédé à la presse en décembre 1928. On imagine que le lancement simultané de l'équipement et du *Croisé* sur les écrans était cependant planifié : alors qu'elle se trouve dans une situation financière précaire²⁹, l'entreprise Splendicolor bénéficierait d'une vitrine publicitaire inespérée avec la sortie commerciale de ce film. On ne connaît pas la nature du contrat financier établi entre la société et la production. Même les pièces à conviction retenues lors du procès qui oppose les actionnaires aux administrateurs de la firme ne permettent pas de lever ce mystère. Il est simplement mentionné à propos du film en préparation que, « grâce aux bénéfices réalisés par la photographie des personnes, les frais de mise au point définitive des procédés avaient pu être couverts »³⁰. Cette notice semble indiquer que le procédé était déjà au point et commercialisé pour la photographie fixe mais il faudrait obtenir d'autres sources pour mieux saisir le sens de la phrase et la manière dont Splendicolor a pu financer ses recherches et surtout de quelle manière la société était financièrement impliquée dans la production du film. C'est pour mieux saisir l'implication supposée de Splendicolor dans la production et comment l'échec du procédé a pu jouer un rôle au point que même une sortie du film en noir et blanc n'a pu être envisagée, que nous proposons de revenir sur la genèse du film afin d'évaluer cette relation de cause à effet.

25. Anonyme, « l'Activité cinégraphique », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 133, 15 mai 1929, p. 25.

26. F. De Lanot, *op. cit.*, p. 98.

27. Jaubert de Bénac dans E.D. E., « Un grand film d'art et d'émotion : *le Croisé* », *Cinéma*, n° 15, 15 septembre 1928, [n.p].

28. Anonyme, « l'Activité cinématographique », *op. cit.*, p. 11.

29. L.C., « Cour de cassation (Chambre Criminelle) », *op. cit.*, p. 348.

30. *Ibid.*

Fig. 5 : Portrait de Jaubert de Bénac. Source : *Cinéma*, n° 15, 15 septembre 1928, [n.p].

Si la société Splendicolor a tout intérêt à voir sortir le film qui promeut son procédé couleur, *le Croisé* est aussi un véritable tremplin pour l'éditeur, Jean de Merly, et l'auteur, Jaubert de Bénac [Fig. 5]. Investi en tant que secrétaire général de l'association des Amis de Carthage et Villes d'or, le journaliste Jaubert de Bénac met à profit ses talents d'auteur en écrivant une pièce en vers, *les Croisés d'Afrique*, destinée à être jouée par des acteurs de la Comédie Française, à Pâques 1926, sur la scène du théâtre romain restauré de Carthage. À l'époque, cette libre adaptation historique est mal perçue tant par les Tunisiens que par les Français immigrés pour qui la métaphore de l'unification des deux peuples à travers la liaison entretenue par Saint-Louis et l'épouse du bey de Tunis est malvenue³¹. Suite aux critiques virulentes dont son travail fait l'objet, l'avenir professionnel de Jaubert de Bénac semble compromis. Il explique d'ailleurs dans un entretien accordé à *Cinéma* qu'il a fallu deux années pour que son idée d'« adaptation filmée »³² se concrétise enfin. *Le Croisé* représente certainement pour Jaubert de Bénac une opportunité

de renouer avec ses ambitions d'écriture scénaristique.

Lorsqu'il suggère le scénario du *Croisé* à Jean de Merly, ce dernier dirige une maison d'édition, « Les Exclusivités Jean de Merly » dont il souhaite élargir l'activité. Il a alors coproduit un film, *le Fauteuil 47* (1926) de Gaston Ravel, et distribué en exclusivité quelques adaptations. La proposition de ce journaliste érudit fait mouche si bien qu'il se lance dans cette aventure. *Hebdo-Film* décrit le producteur comme un « businessman », un homme audacieux, « se rendant compte par lui-même des nécessités et des possibilités du moment »³³. Le projet de film est à la hauteur de ses ambitions tant sur le plan du sujet que de son traitement innovant. *Le Croisé* incarne une France conquérante : tandis qu'à l'heure du centenaire de l'arrivée des Français en Algérie l'histoire du film glorifie son œuvre civilisatrice, le procédé Splendicolor défend le savoir-faire de son industrie cinématographique à l'échelle mondiale.

Dans une interview à *Cinémagazine*, Jaubert de Bénac déclare que l'adaptation sera « très différente »³⁴ de la pièce. On ne sait pas si le producteur Jean de Merly fut mis au courant de la réception

31. Clémentine Gutron, *l'Archéologie en Tunisie (XIX^e-XX^e siècles) : jeux généalogiques sur l'Antiquité*, Paris, Karthala, 2010, p. 175.

32. E.D. E., *op. cit.*, [n.p]

33. Anonyme, « les Projets de M. Jean de Merly », *Hebdo-Film*, n° 739, 26 avril 1930, p. 25.

34. Paul Saffar, « le Centenaire de l'Algérie et le cinéma : MM. R. Bernard, D. Kirsanoff et J. de Bénac à Alger », *Cinémagazine*, n° 50, 14 décembre 1928, p. 468.

tumultueuse de la pièce à Carthage ni si ces remaniements sont de son fait. Était-il question, dès cette étape de réécriture, du recours à la couleur « naturelle » ? La pièce de Jaubert de Bénac dont nous n'avons malheureusement pas pu retrouver de trace écrite contenait-elle des indications particulières en matière de couleurs ou de lumières ? Il est impossible d'en juger. Jean de Merly avait-il par ailleurs connaissance des travaux de la société Splendicolor au moment où Jaubert de Bénac s'est présenté à lui ? Autant de questions restées sans réponse.

Nous l'avons vu avec l'exemple du film de Jacques de Baroncelli ou, plus tard, le célèbre cas de *Jour de fête* de Jacques Tati, il arrive que des films sortent en noir et blanc bien que la couleur soit prévue à l'origine. Le cas du *Croisé* est d'autant plus surprenant que malgré cette déconvenue, son contemporain *la Femme du voisin*, dont on suppose que les scènes (extérieures) ont aussi été tournées partiellement en couleurs « naturelles »³⁵, est quand même diffusé en noir et blanc. Malheureusement, aucun article ne délivre davantage de précision quant à la place ou la proportion de la couleur dans le récit du *Croisé*. Toutefois, comme l'action se déroule essentiellement en Orient, dans une contrée exotique se prêtant ainsi à la couleur – les décors naturels des ruines de Carthage et de Dougga³⁶ – on peut supposer que la couleur était au moins envisagée pour les tournages en extérieur. Les informations concernant le plan de tournage trouvées dans la presse semblent abonder en ce sens. En effet, selon *Cinéma*, « [l]'ordre de travail prévoit d'abord la réalisation des scènes d'embarquement des Croisés sur le rivage de Provence, à Aigues-Mortes où des scènes dramatiques importantes seront encore tournées. Puis auront lieu le travail du studio [scènes d'intérieur] et le voyage en Tunisie »³⁷. Or, comme le tournage est interrompu en Afrique-du-Nord à cause, nous est-il précisé dans le communiqué officiel, de la société Splendicolor, chargée de fournir le matériel spécifique destiné à la captation des couleurs « naturelles », il est probable que les premières prises de vues, avant le départ pour Tunis, aient été filmées en noir et blanc tandis que la couleur était probablement au moins réservée au tournage en Tunisie – sinon pourquoi les manquements de Splendicolor auraient-ils gêné le bon déroulement du tournage ? Rappelons également que, comme un certain degré de luminosité est nécessaire, les vues en extérieur sont souvent privilégiées [Fig. 6 et 7].

En ce sens, il est possible que les plans prévus en studio soient alors imaginés pour le noir et blanc. Les maquettes de décors [voir cahier couleur] pourraient nous donner des indications précieuses sur le sujet. En effet, les gouaches du décorateur, Lazare Meerson, qui a fait ses preuves en tant qu'assistant-décorateur aux côtés de Jacques Feyder ou René Clair³⁸, témoignent d'un véritable travail de composition même s'il est difficile, en regardant les maquettes, de déterminer si, justement celles-ci étaient pensées pour la couleur ou bien pour le noir et blanc. On s'attendrait à des tons vifs et chauds qui rendent comptent de la luminosité éclatante des décors Tunisiens du *Croisé* mais ce sont, au contraire, des gammes subtiles de gris, bleus et marrons qui dominent. Léon Barsaq, auteur d'un ouvrage sur le

35. Anonyme, « L'Activité cinégraphique », *op. cit.*, p. 11.

36. D. S., « De Tunisie », *Cinéma*, n° 6, 30 novembre 1928, p. 119.

37. E.D. E., *op. cit.*, [n.p.].

38. Léon Barsacq, *le Décor de film : 1895-1969*, Paris, Seghers, 1970, *op. cit.*, p. 58.

Fig. 6 : Photographie de l'ancien port de Carthage publiée dans *Cinéma*, n° 15, 15 septembre 1928, [n.p].

Fig. 7 : Photographie des remparts d'Aigues-Mortes publiée dans *Cinéma*, n° 15, 15 septembre 1928, [n.p].

décor au cinéma, qualifie Lazare Meerson de « peintre impressionniste »³⁹, la technique de la gouache lui permettant de travailler la couleur avec parcimonie pour interpréter l'espace, définir l'atmosphère d'un lieu. C'est pourquoi elle est aussi bien présente dans ses maquettes destinées aux films en noir et blanc que dans celles réservées aux films en couleur. On note cependant que c'est à partir de ce film que l'artiste délaisse davantage les croquis gris ou noir et blanc très contrastés pour des gouaches teintées par endroit de légers voiles colorés ou rehaussées par une seule touche de couleur, et, dans le cas du *Croisé*, appliquées en aplat plus franc sur toute la surface du cadre. Contrairement à ses précédentes esquisses, celles-ci sont davantage travaillées et affirment un style que le décorateur développera par la suite, y compris pour les films en noir et blanc. De fait, ces maquettes frappent surtout par l'absence des couleurs attendues. Pourquoi un tel rendu des couleurs ? Ces maquettes étaient-elles prévues pour le noir et blanc ou la couleur ? S'il est bien question de couleur, s'agit-il d'un choix délibéré de l'auteur ou du producteur ? Une contrainte imposée par Splendicolor souhaitant privilégier certaines teintes ou bien le fruit de l'inventivité de Lazare Meerson à qui l'on a laissé toute liberté ? On peut se demander dans quelle mesure ces légers rehauts ne sont qu'une innovation du décorateur à qui l'on avait peut-être commandé de simples maquettes noir et blanc destinées aux intérieurs, alors tournés en studio. Auquel cas, on s'interroge d'autant plus sur l'absence d'une sortie noir et blanc du film.

Une production complexe

Convaincu de la faisabilité du projet, Jean de Merly réorganise sa société⁴⁰ pour pouvoir produire entièrement le film ; un investissement colossal puisque le coût d'une telle reconstitution avoisine les sept millions de francs⁴¹ alors que celui d'un film français de métrage standard se situe alors plutôt autour d'un million de francs⁴². Il s'agit bien d'une superproduction dont l'avant-première fastueuse était d'ailleurs prévue à l'Opéra de Paris⁴³ et à laquelle se seraient associés de « grands noms de l'écran »⁴⁴. Pour autant, le casting semble laborieux. L'annonce de la distribution complète, fixée quelques semaines seulement avant le début du tournage⁴⁵, est en effet tardive. La production fait appel à des acteurs connus du grand public, prisés des studios et des metteurs en scènes du moment, et qui partagent souvent l'affiche ensemble tels qu'André Roanne, Léon Bary, Maxudian et Philippe Hériat. Ce dernier est envisagé pour interpréter le rôle principal mais il hésite car il est « las du Moyen

39. *Ibid.*, p. 61.

40. Éric Bonnefille, *op. cit.*, p. 91.

41. D. S., *op. cit.*, p. 119.

42. Dimitri Vezyroglou, *le Cinéma en France à la veille du parlant*, Paris, CNRS, 2011, p. 158.

43. Paul Saffar, *op. cit.*, p. 468.

44. Lynx, « le *Croisé* », *Cinémagazine*, n° 11, 16 mars 1928, p. 476.

45. Anonyme, « les Croisés se mettent en route », *Cinéma*, n° 20, mars 1929, [n.p].

Âge, des chevaux, des armures»⁴⁶. C'est Philippe Rolla qui doit finalement incarner Saint-Louis⁴⁷, son premier grand rôle au cinéma. Certes, les dépenses allouées aux décors reconstitués sont conséquentes (la construction de fidèles reproductions des galères est prévue⁴⁸) mais on peut penser que la location du matériel Splendicolor constitue une part importante des dépenses, ce qui pèse sur le budget du casting : Jean de Merly rompt les pourparlers avec l'actrice Greta Garbo – sûrement pressentie pour incarner la femme du bey de Tunis – qui demande une rémunération à hauteur de 1000 dollars par jour, ce qui équivaut à 25 000 francs au cours du change de l'époque⁴⁹. Au même moment, la jeune actrice française, Germaine Lebas, connue sous le pseudonyme de Nadia Sibirskaïa, avoue timidement tenir « un petit rôle » dans *le Croisé* à un journaliste de *Pour Vous*⁵⁰. S'agit-il de celui de la « princesse étrangère », seule héroïne du film ou bien d'un personnage secondaire ? Deux mois après cette déclaration, *Cinéma* annonce que le principal rôle féminin est sur le point d'être attribué⁵¹.

Fig. 8 : Portrait de Dimitri Kirsanoff. Source : *Cinéma*, n° 15, 15 septembre 1928, [n.p].

Nadia Sibirskaïa n'est autre que l'actrice fétiche du cinéaste franco-russe Dimitri Kirsanoff [Fig. 8] à qui la mise en scène a justement été confiée⁵² alors qu'il vient d'achever son cinquième film, *Brumes d'automne*, aux côtés de celle-ci. Il a déjà tourné *Sables* (1927) en Tunisie où il a peut-être déjà rencontré Jaubert de Bénac. Les deux hommes travaillent ensemble à la réalisation d'un scénario écrit par ce dernier, *la Danseuse et la mort*, aux productions Markus, mais aucune source n'indique que le film a abouti⁵³. De prime abord, le metteur en scène n'est pas vraiment partisan des adaptations cinématographiques qu'il juge « illustratives »⁵⁴, sans « aucune valeur cinégraphique »⁵⁵. Ses films sont plutôt confidentiels car diffusés dans les salles de quartier spécialisées que côtoient les critiques et les cinéphiles⁵⁶. Aussi est-il surprenant qu'il accepte de collaborer pour un film à succès tiré d'une pièce de théâtre. Aurait-il été séduit par l'innovation tech-

46. Lettre de Philippe Hériat à Oscar Cornaz, [s.d], Cinémathèque Française, fonds Delluc, 150 B15, pochette « correspondance/lettres envoyées à Oscar Cornaz ».

47. Anonyme, « l'Activité cinégraphique », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 130, 1^{er} avril 1929, p. 24.

48. René Parvulus, « On tourne *le Croisé* à Toulon », *Cinémonde*, n° 23, 28 mars 1929, [n.p].

49. Éric Bonnefille, *op. cit.*, p. 92.

50. Nino Frank, « le Sourire de Nadia Sibirskaïa et ses larmes », *Pour vous*, n° 7, 3 janvier 1929, p. 6.

51. Anonyme, « les Croisés se mettent en route », *op. cit.*, [n.p].

52. Dimitri Kirsanoff est assisté par Joe Hamman.

53. Anonyme, « l'Activité cinématographique », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 97, 15 novembre 1927, p. 23.

54. Marcel Lapierre, « Opinons de cinéastes : Dimitri Kirsanoff », *Cinéa-ciné pour tous*, n° 127, 15 février 1929, p. 12.

55. E.D. E., *op. cit.*, [n.p].

56. Article de Marcel Lapierre, « la Vie et son image : la carrière de Nadia Sibirskaïa » [septembre 1933], dans Cinémathèque Française, fonds Sadoul, 328 B23, pochette « Dimitri Kirsanoff ».

nologique que représentait l'apport de la couleur? Plus étonnant encore: la présence du cinéaste Raymond Bernard à la direction artistique du film que l'on aurait pût imaginer ici en metteur en scène. Il connaît bien Jean de Merly, avec qui il a déjà travaillé⁵⁷ et qui s'apprête à produire son prochain film, *Tarakanova*, du nom de la rivale de Catherine II de Russie. Abandonnant ce projet pour *le Croisé*, Jean de Merly lui aurait-il proposé, en contrepartie, de participer à sa toute première production? Est-ce la trace d'un contrat avorté entre les deux hommes? Raymond Bernard, indique seulement s'être réservé la direction artistique du film et en avoir confié la mise en scène à Dimitri Kirsanoff⁵⁸. Difficile de concevoir dans ce cas précis les tâches concrètes et leur répartition entre le metteur en scène et le directeur artistique⁵⁹. Raymond Bernard est certes présent des repérages au découpage jusqu'aux premières prises, mais c'est bien de concert avec Jean de Merly, Jaubert de Bénac et Dimitri Kirsanoff, qu'il est chargé de faire respecter l'orientation du film. Son appui est toutefois précieux puisqu'au plus fort de l'activité du studio Franco-Film à Nice, qui accueille 26 tournages entre janvier 1927 et octobre 1929⁶⁰, *Tarakanova* et *le Croisé* se partagent le plateau pendant quelques jours⁶¹. Antonin Artaud est même pressenti pour interpréter le roi-chevalier alors qu'il est déjà engagé pour jouer un tzigane dans *Tarakanova*⁶².

Indépendamment des soucis techniques liés à la couleur, la production semble donc complexe et nous manquons de documents pour bien en saisir tous les enjeux, comme l'impact éventuel de tel ou tel désistement sur la mise en route du film. La prise de vue en Tunisie aurait pu être reportée, le temps que la société Splendicolor trouve une solution, mais les frais engagés à perte (transfert des nefs vers les côtes africaines, déplacements de l'équipe etc.) ont probablement eu raison du projet. On aurait également pu imaginer une poursuite des prises de vues en noir et blanc, à moins que l'ensemble des prises n'ait été effectivement mené en couleurs et qu'un problème n'ait été repéré tardivement du côté des laboratoires? En Tunisie, certains ont-ils alors abandonné le film, convaincus qu'il ne pourrait désormais jamais aboutir?

L'échec de la réalisation du *Croisé* joue sûrement un rôle primordial dans l'histoire de la société Splendicolor, déclarée en faillite en 1932⁶³. Celui-ci n'est pas non plus sans conséquence pour Jaubert de Bénac dont on perd la trace après cette aventure cinématographique. Après la sortie de *Tarakanova* qui rencontre un succès mitigé⁶⁴, Raymond Bernard s'engage dans une multitude de

57. Pour *le Miracle des loups* (1924) et *le Joueur d'échecs* (1927).

58. Carlos Larronde, « Raymond Bernard, lyrique du cinéma, travail », *Pour vous*, n° 9, 17 janvier 1929, p. 6.

59. Vincent Pinel s'est interrogé sur ce partage dans « L'entre-deux-guerres : mais qui est donc l'auteur du film ? » dans Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy et Vincent Pinel, *L'Auteur du film : description d'un combat*, Lyon, Actesud/Institut Lumière, 1996.

60. Anne-Élizabeth Dutheil de la Rochère, *les Studios de la Victorine (1919-1929)*, Paris, AFRHC, 1998, p. 228.

61. Carlos Larronde, *op. cit.*, p. 6 et Éric Bonnefille, *op. cit.*, p. 92.

62. Anonyme, « L'Activité cinématographique », *Cinéa-ciné pour tous*, n° 127, 15 février 1929, p. 24.

63. J. A., « Ciné-finances », *Hebdo-Film*, n° 837, 12 mars 1932, [n.p].

64. Alexandre Arnoux, « Un mauvais opéra : *Tarakanova* », *Pour vous*, n° 82, 12 juin 1930, p. 8.

projets de films dont certains ne verront d'ailleurs pas le jour⁶⁵. Dimitri Kirsanoff connaît aussi d'autres ratés avec notamment *les Nuits de Port-Saïd* (1931) qu'il est contraint d'abandonner suite à un procès qui l'oppose à Paramount⁶⁶. *Ce soir, les jupons volent*, est son unique film couleur (Agfacolor) : il sort en 1956. Quant à Jean de Merly, il poursuit ses activités de distribution et de production dans le cadre d'un partenariat franco-allemand⁶⁷ car il veut croire à une union cinématographique européenne capable de résister à la suprématie américaine. Enfin, notons qu'il faudra finalement attendre les années 1940 pour voir sur les écrans les premiers longs métrages de fiction français entièrement réalisés en couleurs « naturelles » à partir de procédés nationaux. Au tournant des années 1920-1930, ni Splendicolor ni Keller-Dorian ne parviendront à accomplir cette prouesse technique. Sans pour autant résoudre définitivement le mystère autour de l'inachèvement du film, ces quelques bribes de réflexion amènent à penser que la destinée du *Croisé* s'explique probablement autant par l'infortune de Splendicolor que par la fragilité de la production.

*Remerciements à Jean-Pierre Berthomé, Éric Bonnefille,
Laurent Mannoni, Priska Morrissey et Guillaume Vernet*

65. Voir à ce sujet la liste des films inaboutis de Raymond Bernard dressée par Éric Bonnefille dans l'ouvrage déjà cité.

66. Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade (dir.), *Écrits pour le cinéma : le muet et le parlant. Benjamin Fondane*, Paris, Verdier, 2007, p. 137.

67. Anonyme, « les Projets de M. Jean de Merly », *Hebdo-Film*, n° 739, 26 avril 1930, p. 25.