

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

31 | 2000

Abel Gance, nouveaux regards

Autour de Napoléon : l'emprunt russe

Traduit du russe par Antoine Cattin

Rachid languirov



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/70>

DOI : 10.4000/1895.70

ISBN : 978-2-8218-1038-9

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2000

Pagination : 213-238

ISBN : 2-913758-07-X

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Rachid languirov, « Autour de Napoléon : l'emprunt russe », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 31 | 2000, mis en ligne le 28 novembre 2007, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/70> ; DOI : 10.4000/1895.70

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Autour de Napoléon : l'emprunt russe

Traduit du russe par Antoine Cattin

Rachid languirov

- 1 La participation d'immigrants russes à la réalisation du *Napoléon* d'Abel Gance est à la fois connue et méconnue. Elle demeure en tout cas peu étudiée. Si les témoignages et mémoires du réalisateur et de participants au tournage évoquent bien cette « empreinte russe », ce n'est que de manière superficielle et les historiens n'ont guère été cherché plus loin, notamment en raison de la sous-évaluation des sources russes. Cet « emprunt russe »-là, dont la France, cette fois, est débitrice, n'a, en quelque sorte jamais été « remboursé ».
- 2 La presse et les archives de l'émigration russe contiennent pourtant beaucoup d'informations aussi bien générales que de détails sur le sujet, élargissant le cercle des gens qui ont participé au film et jetant ainsi un éclairage nouveau sur les péripéties de sa réalisation.
- 3 Dans cet article, nous ne chercherons qu'à esquisser et documenter la présence de quelques protagonistes russes, liés d'une manière ou d'une autre à l'histoire du film d'Abel Gance¹.

La presse russe

- 4 La majorité des publications russes à Paris – *Poslednyje novosti* (Les dernières nouvelles), *Dni* (le Temps), *Kinotvortchestvo* (la Création cinématographique), *Illustrirovannaja Rossiya* (la Russie illustrée) – n'éclairent que de manière parcimonieuse les événements qui entourent la réalisation de *Napoléon*², mais, pour une certaine période, c'est le *Russkaja gazeta v Paris* (le Journal russe de Paris, 1923-1925) qui se montra le plus informé d'entre elles. Au début de 1924, son rédacteur et éditeur, Alexandre Filippov, qui avait ses entrées à Ciné-France-Film³, écrivit un scénario de fiction, *le Prince charmant*, réalisé cette même année par un nouveau collaborateur de la compagnie, Viatcheslav Tourjansky⁴. Certains épisodes furent d'ailleurs tournés dans les décors du film d'Abel Gance⁵. Il n'est pas étonnant que le compte rendu le plus laudatif et le plus développé

sur cette mise en scène soit paru dans les colonnes du journal de Filippov et que son auteur en soit le collaborateur principal, Alexandre Kouprine⁶...

- 5 Le succès personnel rencontré par Filippov n'affaiblit pas son intérêt pour le projet cinématographique le plus intrigant de l'année, celui d'Abel Gance, auquel *le Journal russe* fait allusion dès la mi-mai. La nouvelle est assortie de détails, comme la proposition faite à Mosjoukine par le réalisateur d'incarner le personnage de Napoléon, et le fait que plus de la moitié de l'équipe de tournage serait composée de Russes⁷. Bientôt *le Journal russe* fait part du passage d'Alexandre Volkoff et du décorateur Alexandre Lochakoff⁸ d'Albatros à Ciné-France-Film et de l'engagement de Volkoff dans l'équipe de tournage de *Napoléon*⁹.
- 6 Après le début du tournage aux studios de Billancourt, le journal informe ses lecteurs du fait que « le célèbre film *Napoléon* d'Abel Gance prend véritablement forme » et résume le contenu de la huitième époque cinématographique parmi les séries prévues. En outre, on annonce que « notre chanteur populaire G. Koubitzky jouera le rôle de Danton ». Plus tard on apprend que l'assistant du réalisateur « G. C. Geftman¹⁰ invite au studio 49, Quai du Point du Jour, de 2 à 4 [heures de l'après-midi], des jeunes filles de 15 à 23 ans pour des petits rôles dans *Napoléon* », en leur demandant de se munir d'une petite photo¹¹. Toutefois, avant la recherche de figurants, Filippov apprenait qu'Abel Gance recherchait « un petit Napoléon » : « yeux bleus, petite taille ; il doit être mince, sûr de lui, avec énormément d'amour-propre et d'un caractère ombrageux »¹². Contre toute attente, le « type » est trouvé très rapidement : après une semaine, on annonce qu'un adolescent russe, Kolia Roudenko, a été choisi comme « petit Napoléon » : « Kolia Roudenko ne sera certainement pas Napoléon. Mais devant lui s'offre un autre destin : la perspective d'être le héros d'un film »¹³.
- 7 L'échec de la réalisation du deuxième scénario de Filippov¹⁴, conduisant vraisemblablement à sa brouille avec la direction de Ciné-France-Film, puis l'interruption du tournage de *Napoléon* en novembre 1925, dissipèrent tout l'intérêt de cet observateur pour le cinéma, interrompant de ce fait l'information sur le travail d'Abel Gance dans la presse parisienne.
Vladimir Wengeroff
- 8 L'œuvre et la vie de Vladimir Wengeroff (1891-1946) ne sont guère connues des historiens du cinéma, pourtant elles n'ont pas moins de valeur pour le destin de l'émigration russe et de la cinématographie européenne des années vingt que celles de Josef Ermolieff, Alexandre Kamenka ou Noé Bloch.
- 9 Sa première grande réussite fut un placement réussi en Bourse, mais à l'été 1915, à l'étonnement de tous, il se prit de passion pour le cinéma en ouvrant, avec le réalisateur Vladimir Gardine, son propre studio de production. D'après les mémoires de Gardine, son associé se distinguait des autres producteurs par l'ambition véritablement hollywoodienne de ses projets (recrutement pour les tournages d'une troupe du Théâtre d'Art, construction de sa propre fabrique de production de pellicule, etc.)¹⁵. Pourtant, cette entreprise ne vécut guère : à l'automne 1918, elle est liquidée. Néanmoins son directeur, qui avait alors quitté la Russie, ne perd nullement son intérêt pour le cinéma dans l'émigration.
- 10 À l'automne 1921, Wengeroff est à Berlin : avec l'emphase qui le caractérise, il annonce la création d'une compagnie regroupant des industriels du cinéma russes, allemands et français. Cette entreprise ne verra pourtant pas le jour¹⁶. Au début de l'année suivante, il devient l'un des fondateurs de l'Union des artisans du cinéma russe en Allemagne,

créée pour la « défense de la dignité et des intérêts de l'art russe dans le domaine du théâtre et du cinématographe »¹⁷ qui réunit pratiquement tous les travailleurs du cinéma émigrés du pays¹⁸.

- 11 À cette époque, Wengeroff déploie une activité considérable : il participe, de manière directe ou indirecte, aux affaires de toute une série d'entreprises de cinéma russe à Berlin (Atlantic-film, Viking-film, etc.), et, au printemps 1923, il entre à la direction de Caesar-film, avec des priorités affichées :

L'idée de mettre en scène des films russes, dans leur sujet comme dans leur esprit, interprétés par des acteurs russes, possède en sa personne un partisan énergique, et son esprit d'initiative sera sans aucun doute en mesure de favoriser la future mise en pratique de cette idée.

- 12 Ainsi les écransisations de la littérature russe classique sont déclarées productions prioritaires de la compagnie : *Eaux printanières* d'après Ivan Tourguéniev et *le Démon* d'après Léon Tolstoï – qui ne furent d'ailleurs jamais réalisés¹⁹. D'après ses contemporains, Wengeroff se distinguait par une « rare capacité à soutenir et redonner de l'assurance à quiconque s'adressait à lui ». Son amitié et ses talents de communicateur, alliés à une énergie bouillonnante, une poigne dans les affaires et un don de persuasion attiraient les gens, qui voyaient en lui un *leader* et un organisateur hors du commun²⁰. C'est visiblement grâce à ses qualités qu'à la fin de cette même année Wengeroff réussit à intéresser le magnat de l'industrie Hugo Stinnes à ses plans et à organiser avec son aide financière le consortium de cinéma WESTI. Au groupe se joignirent des industriels allemands, italiens, français, polonais, autrichiens, roumains, balkaniques, baltes et même chinois et japonais. Le slogan choisi comme devise de la nouvelle entreprise était : « Nous construisons une organisation mondiale ». Il convient cependant de noter que de nombreux participants-clefs de cette entreprise, formellement internationale, venaient du cinéma russe émigré à l'Ouest (Dimitri Charitonoff, Noé Bloch, Grigori Rabinovitch, Andréï Kerre, Zakh, Zagrodski et autres)²¹.

- 13 L'objectif principal de Wengeroff était la création du Syndicat Européen du Film, alternative continentale de production capable de résister à la domination du marché européen d'après-guerre par l'Amérique. L'un de ses objectifs visait à incorporer au projet des organismes cinématographiques soviétiques, pour la distribution des films européens en URSS et pour des co-productions où l'on tournerait sur place des films destinés au marché occidental. À la fin de 1923, des négociations tout à fait sérieuses furent menées à ce sujet entre le Goskino et Stinnes. Dans la foulée, fut élaboré le projet germano-soviétique de « Société de cinéma de l'Est », qui aurait dû posséder, pour l'Europe, les droits exclusifs de tournage sur territoire russe.

- 14 Il ne fait pas de doute qu'en présence de telles possibilités d'organisation et de financement, l'œuvre de Wengeroff se serait réalisée, si la mort subite de Stinnes n'avait brusquement mis fin à l'entreprise en plein essor. Toutefois, la propagande imprimée du projet, déployée par son initiateur en parallèle avec ses efforts de mise en place, fit beaucoup de bruit dans la presse européenne et dans les cercles cinématographiques²². L'argumentation de Wengeroff était la suivante :

Je m'adresse en premier lieu aux directeurs et je leur dis : concluez entre vous des alliances franco-anglaises, franco-italiennes, anglo-françaises, anglo-italiennes, franco-suédoises, anglo-suédoises autant que vous voudrez, mais unissez-vous ! [...] Chaque film doit être fait de manière à convenir au monde entier, c'est-à-dire à pouvoir atteindre aussi l'Amérique. Les sommes qui doivent être dépensées pour un film sont telles, qu'un seul pays n'est pas en mesure de les assumer. [...] Je m'adresse

à la presse, aux écrivains, aux acteurs et aux réalisateurs et je leur dis : soutenez-nous dans notre entreprise européenne, faute de quoi la riche littérature européenne et ses trésors artistiques seront à peine utilisés ou à ce point accommodés au goût américain qu'ils deviendront méconnaissables. [...] Enfin, je m'adresse à chacun en particulier et sans me mêler des questions politiques je leur dis : la guerre est finie, désormais il nous est indispensable de créer une union européenne sur le plan du travail, dans le domaine de l'art et du commerce...²³

- 15 À la lumière de tels propos, ce qu'a raconté Abel Gance à Kevin Brownlow sur sa rencontre quasi fortuite avec Wengeroff, sur l'intérêt tout aussi inopiné de Stinnes pour son projet cinématographique, se réduit au mieux à une anecdote, au pire à une rouerie délibérée du cinéaste²⁴. En réalité, il était inévitable que les deux hommes se rencontrent et toute une série de motivations propres à chacun formaient la base de leur future collaboration. Pour Wengeroff, collaborer avec Gance signifiait avant tout la réalisation de sa thèse sur le regroupement du cinéma européen. D'autre part cette union revêtait également pour lui une signification commémorative particulière au cinéma russe : en 1924, en effet, dix ans s'étaient écoulés depuis la triple écransation du roman de Tolstoï, *Guerre et paix*, réalisée en Russie à la fois – et concurremment – par Alexandre Taldykine, Alexandre Khanjonkov et Paul Thiemann. C'est pourquoi Wengeroff ne pouvait pas ne pas s'intéresser au projet de Gance, proche de cette œuvre littéraire par son sujet et qui, de surcroît, offrait à ses compatriotes l'occasion de participer largement à sa création. On peut penser que le consentement de Stinnes à financer cette production cinématographique coûteuse avait avant tout une signification politique : il s'agissait d'en faire un geste symbolique de réconciliation entre l'Allemagne et la France.
- 16 On peut supposer que le réalisateur prit en compte les motivations intimes de ses partenaires et que cela facilita une prise de décision « non-patriotique » sur le soutien financier allemand d'une telle production.
- 17 Après la faillite de WESTI, Wengeroff poursuivit ses activités de producteur, constituant, à Berlin, la compagnie Wengeroff-Film et travaillant en parallèle à Paris par l'intermédiaire de ses associés Charitonoff et Simon Schiffrin²⁵. Après l'arrivée au pouvoir des nazis, il gagna définitivement Paris, où il vécut de nombreuses années à l'Hôtel Claridge, survivant à l'Occupation allemande. Dans les dernières années de sa vie, il était connu de ses compatriotes comme un mécène généreux et un bienfaiteur²⁶, mais c'est là le sujet d'une autre recherche.
- Nikolas Koline
- 18 Chacun sait que Nikolas Koline (1888-1973) joue dans *Napoléon* le rôle de Tristan Fleury, mais il y a une préhistoire à sa participation au film.
- 19 Il semble que son principal complice et intermédiaire dans les négociations avec le réalisateur fut Alexandre Kouprine dont il a déjà été question. Comme Koline rencontrait de sérieuses difficultés avec la langue française, d'après le témoignage de la fille de l'écrivain, « ils sont allés ensemble trouver Abel Gance pour les négociations »²⁷. Cette visite eut lieu à l'automne 1923, au moment du tournage du *Kean* d'Alexandre Volkoff où Koline jouait le rôle important du partenaire de Mosjoukine. L'acteur mentionne cette visite à Kouprine dans la lettre non datée (sûrement début janvier 1924) ci-dessous :

Alexandre Ivanovitch,
Une fois j'ai été un impertinent sans borne, quand je vous ai entraîné chez A. Gance en qualité de traducteur. Par votre bonté sans limite, vous avez accédé à ma

demande de manière brillante. Hélas, je suis à nouveau impertinent, et toujours pour la même raison. Nous sommes à la Riviera et nous ne savons quels ont été les pourparlers de Gance avec Albatros et de manière générale, quelle sera ma destinée. Peut-être la direction a-t-elle refusé catégoriquement ? Peut-être Gance m'a-t-il écrit, et sa lettre m'attend-elle à mon appartement parisien ? Peut-être faut-il prendre une décision depuis longtemps et de son côté, ne recevant aucun signe de ma part, il peut se ficher de moi.

Je vous supplie de lui écrire un petit mot en français, qu'à ce qu'il dit, Nikolas Fiodorovitch Koline, qui se repose à M[onte] Carlo [...] après le [tournage du] film, s'intéresse beaucoup aux résultats de vos négociations avec Albatros et demande de vous rappeler que *le dernier mot sera le mien et non celui de la direction*, après mon arrivée à Paris entre le 10 et 15 janvier. Je lui aurais écrit moi-même, d'autant plus que son domestique est russe, mais j'ai oublié son adresse. Vous ne vous en rappelez pas ? Avenue Kleber, 16 ? 52 ? 27 ? Vous la trouverez dans le bottin de téléphone.

Pour moi, cette question est désormais de grande importance, car à la fabrique²⁸, Bloch est à couteaux tirés avec Kamenka²⁹ et l'affaire risque de partir en poussière. Vu komprene ?³⁰ Faites donc s'il vous plaît cela pour moi, Al[exandre] Iv[anovitch] et excusez-moi, fils de chienne que je suis.

Koline [...]³¹

- 20 Visiblement, la médiation de Kouprine se montra efficace, et bientôt Koline fut invité à rejoindre l'équipe de tournage de *Napoléon*, ce dont l'écrivain rendit compte avec satisfaction dans le même *Journal russe* :

Ce n'est désormais plus un secret : N. F. Koline, notre acteur préféré, remarquable, a signé un contrat avec Abel Gance. Pour deux ans. Il s'agit d'une gigantesque pièce cinématographique (6 épisodes), embrassant toute la vie de Napoléon, des bancs d'école à l'île de [Sainte] Hélène. Ici, il s'agira plutôt pour Koline d'un second rôle, un rôle accompagnateur. Mais à l'intérieur de celui-ci, le talentueux acteur a réussi à placer la juste admiration pour la personne du petit caporal et la juste simplicité de relations qu'on ne peut qu'imaginer, avec l'Empereur, génial par le caprice du hasard.

Ce qui est également remarquable, c'est que ce n'est pas Koline qui a cherché Abel Gance, mais le contraire, ce qui fait grand honneur au goût et à l'intuition du magicien moderne de la « création cinématographique ». Abel Gance a poussé sa gentillesse amicale et affectueuse jusqu'à laisser à Koline quelques mois pour les tournages dans la firme précédente. [...] déjà avant Abel Gance, Koline était devenu le favori du public ouvrier ordinaire, sans prétention mais bourru : « Attention ! C'est Koline ! Bravo Koline ! » Suivaient pleurs et applaudissements.

Deux qualités se côtoient chez Koline : un grand jeu (je dirais sublime) présenté avec une inhabituelle simplicité. Il est à la portée de tous. Toutefois, ces deux qualités de Koline ne sont pas exhaustives : il a tout une réserve de moyens et il ne cesse d'apprendre.

En effet. Le chemin s'est désormais largement ouvert devant Koline. Il ne fait pas de doute qu'il le traversera dignement et avec succès. Mais quel dommage que le cinéma actuel, peu perfectionné, puisse nous ravir – et pour toujours – un remarquable acteur. [...] Mais il n'y a pas ici de place pour la jalousie. Grâce à une conquête culturelle russe de plus...³²

Marc Aldanoff

- 21 Au nombre des participants « perdus » dans la mise en scène de *Napoléon*, il convient de nommer l'auteur de romans historiques, le dramaturge et publiciste Marc Aldanoff (1885-1957), dont l'œuvre a joui d'une grande popularité, non seulement parmi les Russes de l'étranger mais aussi du lecteur occidental. L'activité cinématographique de cet auteur est restée pratiquement inconnue à l'exception d'un document. Le 21 juin 1924, Aldanoff écrivait à l'homme de lettres Victor Iretsky, qui vivait à Berlin :

Cher Victor Iakovlevitch,

la société de cinéma Ciné-France (Bloch, Lunz, Charitonoff) m'a invité comme « consultant littéraire ». Cela signifie que je dois :

1) leur indiquer les nouveaux et anciens romans dont ils pourraient tirer un scénario.

2) leur donner mon point de vue sur des scénarios originaux.

Ne voulez-vous pas proposer quelque chose à la Société ? [...] Vous êtes l'un des rares écrivains russes à avoir de la fantaisie et des sujets et qui pourriez écrire un scénario très intéressant. L'inconvénient consiste dans le fait qu'en cas de refus (et le refus, malheureusement, dépend seulement de la direction de la Société et non du consultant), l'auteur en est pour sa peine. Dans le cas contraire, ils paient bien.

Pourquoi ne m'enverriez-vous pas sur 4-5 pages le résumé de votre scénario ou au moins de votre sujet ? Je serais très content de le présenter à la Société. [...] Dans l'attente de votre prompt réponse je vous envoie mes salutations cordiales.

Votre dévoué

M. Landau-Aldanoff³³

- 22 Dans les cercles littéraires et artistiques français et des émigrés russes, l'écrivain possédait une réputation méritée de grand connaisseur de la Révolution française et, à en juger par quelques renseignements indirects, il semble avoir été le principal consultant historique des réalisateurs au moment de la préparation du scénario de *Napoléon*. La collaboration entre Aldanoff et Volkoff eut une suite dans le *Casanova*³⁴ et l'écrivain écrivit le scénario d'un *Alexandre I^{er}*, d'après *Guerre et paix*, que Volkoff s'appropriait à réaliser pour les studios UFA à Berlin³⁵.

Alexandre Volkoff

- 23 L'acteur et réalisateur Alexandre Alexandrovitch Volkov (1881-1942) passe à juste titre pour l'une des figures de proue de l'histoire de la cinématographie russe en exil. Descendant lointain du célèbre auteur de tragédies Fiodor Volkov, il étudie la peinture et la musique et fait ses premiers essais de baryton et d'acteur dramatique quand éclate la guerre russo-japonaise à laquelle il prend part. En 1906, il lie sa vie au cinéma, d'abord comme collaborateur technique au sein de la succursale Pathé à Moscou³⁶. Ayant acquis une maîtrise professionnelle élargie, Volkov est engagé par Paul Thiemann pour diriger ses studios à Tiflis. Il est scénariste et acteur, et double en particulier le populaire acteur danois Voldemar Psilander (dans la distribution russe : Garrison) dans les films tragiques de ses studios, adaptés spécialement pour la distribution en Russie. Il supervise en outre plusieurs metteurs en scène³⁷. Il passe lui-même à la réalisation en 1911 avec *le Prisonnier du Caucase* et devient dès lors un maître de l'écran réputé. Grièvement blessé lors de la Première Guerre mondiale, il est réformé et, à son retour, est engagé par la Société de Iosif Ermoliev³⁸. Après la victoire des bolcheviques, il gagne la Crimée avec l'ensemble de la troupe Ermoliev qui émigre à Constantinople en février 1920, puis se rend à Marseille et Paris-Montreuil. Volkoff se hisse alors rapidement au rang des réalisateurs populaires du cinéma français³⁹.
- 24 Bien que le fait ne soit pas apprécié à sa juste valeur par les historiens, il importe de reconnaître le rôle qu'il a joué dans la réalisation de *Napoléon*, en particulier lors de la première étape de sa production⁴⁰. Volkoff, qui avait quitté Albatros pour venir auprès d'Abel Gance, comptait jouer un rôle de premier plan dans cette nouvelle réalisation cinématographique⁴¹. Mais, comme on va le voir, ses espoirs furent déçus.
- 25 En décembre 1926, le réalisateur se tourne vers l'avocat Manouil Margouliès (1868-1935), célèbre et influent juriste, personnalité publique du Paris russe, afin de régulariser ses relations financières avec la direction de Ciné-France-Film, laissées en

suspens après son départ de l'équipe de tournage d'Abel Gance. Au nombre des documents transmis par le réalisateur à Margouliès figurait un descriptif détaillé de son travail sur *Napoléon*⁴² :

À partir du mois de mai 1920 et jusqu'à juin 1924 j'ai travaillé à la maison de production de cinéma Société Ermolieff-Cinéma, réorganisée par la suite en S[ocié]té Albatros.

Pendant cette période, j'ai joué dans le 12^e film à épisodes *la Pocharde* et mis en scène les films suivants : *la Maison du mystère* en 6 épisodes, *Kean* et *les Ombres qui passent*.⁴³

Tous ces films connurent un grand succès artistique.

Dans les premiers jours d'avril 1924, M. Bloch, ancien directeur de la Société Albatros qui était passé un mois auparavant aux sociétés nouvellement créées Films Abel Gance et Ciné-France-Film, est entré, comme administrateur de la Société Abel Gance, en pourparlers avec moi au sujet de mon passage à la société susmentionnée en qualité, d'une part, de « metteur en scène adjoint »⁴⁴ dans la réalisation d'Abel Gance du film *Napoléon*, et de l'autre en tant que metteur en scène⁴⁵ pour la réalisation parallèle au *Napoléon* de films totalement indépendants pour cette même société. J'ai accepté la proposition aux conditions suivantes : je recevrai 6 000 F de rétribution par mois et en plus de cela 20 000 F par année *garantis* pour les films auxquels je prendrai part à la réalisation. Le contrat aurait dû être signé *pour deux ans*.

Je sais que toute l'administration a été mise au courant de mes conditions et, me semble-t-il, que M. Bloch a même écrit à Berlin à ce sujet, car je me souviens qu'il m'avait montré une lettre de Berlin où on lui confirmait le consentement aux conditions mentionnées.

Sans attendre l'élaboration et la signature du contrat, j'ai commencé le travail. Après quelque temps, le secrétaire de la Société, M. Lunz, m'a présenté un projet de contrat, que je lui ai rendu après vérification, demandant de faire les corrections et ajouts nécessaires et de remettre ensuite le contrat à l'administration et à moi-même afin d'être signé. Ce n'est pas ma signature qui importait dans ces contrats mais celles des deux administrateurs de la Société, M. Bloch et M. de Bersancourt, puisque le contrat était important pour moi avant tout. En changeant d'entreprise, je voulais m'assurer et me protéger de tout désagrément éventuel. Jusqu'à maintenant, je n'ai toujours pas vu ce contrat, on ne m'a pas demandé de le signer. Je l'ai rappelé quelques fois aussi bien à M. Bloch qu'à M. Lunz, qui m'ont tous deux fait des promesses qui n'ont pas été au-delà.

Ayant toujours fait confiance aux gens sur parole et ayant travaillé toute ma vie sans contrat, je n'avais pas de raison de douter de l'honnêteté des gens, c'est pourquoi je n'ai pas jugé bon d'insister ni d'exiger ce contrat. Je me souviens parfaitement de la fois où M. Ermolieff, apprenant que mon contrat n'avait pas été signé, le reprocha à M. Bloch, lui rappelant qu'on ne savait pas ce qui pouvait lui arriver, ni qui alors répondrait de moi. M. Bloch déclara alors à M. Ermolieff que ce n'était pas à lui de se soucier de cela, que M. Volkoff savait à qui il avait affaire et que c'est pourquoi il n'avait pas à craindre que ses droits ne soient pas respectés, même si le contrat n'était pas signé. Lorsque qu'advint la faillite de Stinnes, je me suis rappelé mon contrat non signé et m'en suis inquiété. Mais en voyant combien la direction devait faire face à des problèmes généraux, j'ai décidé de ne pas la déranger en un tel moment avec mon affaire personnelle. J'étais convaincu que cette administration était fiable et qu'au moment de présenter les comptes à la commission de liquidation, on ne laisserait pas passer une telle négligence, celle d'un contrat non signé.

Il ne se passa que peu de temps avant que les nuées du tourbillon destructif ne se condensent encore plus et menacent l'affaire, et je décidai de faire part de mes désagréments à M. Abel Gance.

Ce dernier s'empressa de me rassurer, me tranquillisant que je ne devais pas me

faire du mauvais sang, puisqu'il répondrait de l'exécution de mon contrat, bien qu'il ne fût pas régularisé. Faisant une confiance totale à la parole d'Abel Gance, je n'ai jamais jusqu'ici soulevé cette question.

Quelle ne fut pas ma surprise dès lors quand je reçus une lettre officielle datée du 29 août de cette année signée de MM. Abel Gance et de Bersancourt, m'avertissant de l'échéance de mon engagement par la société pour le 30 septembre. Mon embarras et mon trouble le plus complet furent tout à fait naturels. J'ai compris que ni les représentants de l'administration, ni M. Bersancourt, ni M. Gance ne prenaient en considération mes conditions. Ressentir cela et en prendre conscience fut trop pénible pour moi. Je ne pouvais nullement me résigner à cette injustice et c'est pourquoi j'ai décidé de répondre à ces gens en leur écrivant mes conditions. Il en a résulté une correspondance sans résultat avec M. Gance. On peut l'examiner, elle n'est pas dénuée d'intérêt. Je n'ai pas non plus compris le comportement de MM. Bloch et Lunz, qui ne firent que hausser les épaules à mes questions sur ce qui se passait, souriant mystérieusement sans rien pouvoir me dire d'essentiel. M. Bloch m'a tranquilisé, prétendant que tout cela n'avait pas d'importance, qu'au pire des cas il serait prêt à témoigner avec Lunz de l'existence de mes conditions, qu'il serait même prêt à présenter le contrat, qui alors était encore signé sur papier timbré, que je n'avais pas à m'inquiéter, etc. Ainsi, rempli d'espoir sur la réalisation légale et équitable de mes conditions, j'ai continué à vivre jusqu'à ces tous derniers jours.

En ce qui concerne mon compte : du 15 juillet 1924 au 16 juillet 1925, j'ai touché tout ce qu'on me devait. Pour le 31 juillet de cette année, je n'ai reçu que 1 500^F, c'est-à-dire la moitié de la somme afférente.

Jusqu'au 15 juillet 1925, on doit encore me verser environ 6 300^F (je ne me souviens plus exactement), rétribution pour les films de la première année (c'est-à-dire sur la somme de 20 000^F). Cela s'est passé de la manière suivante. J'ai reçu la première moitié de cette somme, c'est-à-dire 10 000^F déjà fin juillet 1924. Je voulais recevoir les 10 000^F restants avant mon départ pour la Corse, au début du mois d'avril, car je devais payer mes impôts. M. Bloch, qui ne disposait pas alors d'une telle somme, me proposa de lui laisser ma déclaration de redevances, me promettant de les payer avant mon départ et pour le reste de la somme (6 300 sur les 10 000^F), de le déposer sur mon compte en banque. J'ai accepté et suis parti tranquille en Corse.

Quel ne fut pas mon étonnement quand à mon retour de Corse au début du mois de juin, j'ai appris que ma redevance de 3 700 avait été payée par M. Bloch, mais qu'il avait oublié de verser les 6 300^F sur mon compte.

Avant que je ne parvienne à recevoir cette somme, la commission de liquidation des affaires de Stinnes se présenta de Berlin et toute possibilité pour moi de recevoir cet argent disparut. Ainsi, le sort de cette somme reste toujours en suspend et non par ma faute il me semble ! Pourquoi dois-je donc en souffrir les conséquences ?[...]

En ce qui concerne mon rapport au film *Napoléon*, je dois dire la chose suivante :

Bien que d'après les conditions je m'étais imaginées, étant entièrement mis au courant de la réalisation du film *Napoléon*, que je pourrais en même temps me consacrer à des mises en scène indépendantes, il m'est apparu, confronté à la réalité, qu'il était absolument impossible de mener de front ces deux activités, c'est-à-dire concrètement de réaliser ce que j'avais prévu. Ainsi, cherchant à satisfaire aussi bien l'administration qu'Abel Gance lui-même, j'ai décidé de me retirer de mes propres réalisations en sacrifiant de fait mes propres intérêts artistiques et de me consacrer entièrement au travail sur le film *Napoléon*.

Cette réalisation avait beaucoup d'ennemis, aussi bien intérieurs qu'extérieurs, et je dois dire que j'ai dépensé beaucoup de force et d'énergie, de sang et mes nerfs à la défense de ce grandiose projet artistique. Je croyais profondément à son importante signification artistique. Plus d'une fois, l'administration perdit sa bonne humeur, perdit patience, courage ; suivirent les doutes, les incertitudes, les hésitations. Plus d'une fois, l'existence même du film fut menacée, et chaque fois je me suis empressé d'apporter réconfort à l'humeur vacillante du conseil d'administration, je me suis dépêché de venir à la rescousse du film et M. Bloch, M. Abel Gance et, je pense,

même M. de Bersancourt ne refuseront pas de le confirmer.

Comme exemple concret le prouvant, je peux citer l'exposé que j'ai rédigé à la demande de M. Becker pour défendre la réalisation de *Napoléon* devant la direction berlinoise [WESTI] au moment où il était le plus menacé. J'inclus ci-joint une copie de l'exposé susnommé, car j'estime qu'il caractérise remarquablement bien mon attitude à l'égard du film en général et envers M. Abel Gance, son créateur, en particulier.

Est-il possible qu'après tout cela on puisse accepter les conditions qui m'ont été présentées au moment de la liquidation comme équitables !

Alexandre Volkoff

- 26 Outre les descriptions de ses griefs envers la compagnie, le réalisateur transmet au juriste ses échanges épistolaires avec la direction de la Société des Films Abel Gance, où fut décidé son licenciement inattendu de l'équipe de tournage.

- 27 La première de ces lettres, datée du 29 août 1925, est une circulaire officielle (en français) notifiant la décision de mettre fin à l'engagement du réalisateur :

Vous saviez déjà que la défaillance de la Société WESTI (Consortium Stinnes) a compromis injustement la continuation de nos travaux.

Nous sommes donc dans l'obligation actuelle, malgré le ferme espoir que nous avons d'une reprise d'activité, de nous priver de vos services, sauf à vous rappeler le plus tôt possible dans la mesure où les circonstances le permettront.

Veillez donc bien considérer la présente lettre comme un congé sur préavis à la date du 30 septembre prochain.

Pour le règlement des sommes qui pourraient vous rester dues ou des appointements encore à courir, la Gérance, croyez-le, adoptera les conditions les plus libérales dans les difficultés qu'elle traverse, et elle est persuadée que dans l'esprit de collaboration qui vous unissait à elle vous ne verrez aucun inconvénient à les accepter.

Veillez agréer, Monsieur, nos sincères salutations.

La Gérance du Film *Napoléon* de Bersaucourt, Abel Gance.

- 28 Le 4 septembre, Volkoff répond – en français – à son ancien employeur :

Monsieur Abel Gance

8, Rue de Richelieu

PARIS

Monsieur,

Je viens de recevoir une lettre datée du 29 août signée par vous comme un des gérants de la Gérance du Film *Napoléon*, me donnant congé. N'ayant jamais eu à faire avec la gérance susnommée, dont l'existence m'a été pour la première fois révélée par la lettre du 29 août, n'ayant donc à recevoir d'elle aucune signification ni de congé ni de quoi que ce soit en général, je considère cette lettre comme résultat d'un malentendu aussi malveillant qu'injustifié. Je suis au service de la Société des Films Abel Gance avec laquelle j'ai passé, comme vous le savez fort bien, un contrat en la personne de M. Bloch – un de ses directeurs : le contrat qui a été observé pendant un an par la société et dont l'échéance n'aura lieu que dans un an.

Je considère donc la lettre de la Gérance du Film *Napoléon* comme ne me concernant pas.

Veillez agréer mes salutations distinguées.

Alexandre Volkoff

- 29 Le 7 septembre, le réalisateur reçoit une lettre plus catégorique de la direction de production :

à Monsieur A. Volkoff

Hôtel Raguenaud

6, Rue des Petits Champs

PARIS

Mon Cher Ami,

Je ne comprends pas du tout votre réponse. Je vous avais prévenu de cette sorte de circulaire et vous n'auriez pas dû vous en formaliser car elle n'est que le résultat automatique d'une situation difficile.

Je pars à Venise ce soir et vous verrai à mon retour. J'espère réussir.

Croyez, mon Cher ami, à mes sentiments les plus cordiaux.

Abel Gance

- 30 Mais cette lettre ne convainquit pas Volkoff du fait qu'on n'avait plus besoin de ses services. Le 10 septembre, il s'adresse à nouveau (en français) à Gance avec émotion :

Monsieur Abel Gance

27, Avenue Kleber

PARIS

Cher Monsieur Gance,

Je ne peux pas vous cacher que la réception de la lettre circulaire du 29 août signée par vous m'avait bien et sensiblement frappé.

Je n'étais point étonné d'y trouver la signature de M. de Bersaucourt, mais j'étais infiniment étonné, je le répète d'y trouver votre signature – la signature d'Abel Gance.

Abel Gance que je connais pour un homme d'une haute et fine culture, un artiste extraordinaire dont le nom est connu dans tout l'univers.

Abel Gance qui savait très bien que je suis engagé pour deux ans et que dû à la négligence de l'administration on ne m'avait pas encore donné à signer mon contrat et moi, je ne disais rien, ne voulant pas être indélicat.

Abel Gance qui après la faillite du consortium Stinnes m'avait rassuré au sujet de mon contrat qui restait toujours non signé et me confirmait qu'il répond de l'exécution de toutes mes conditions.

Abel Gance qui devrait mieux que tous les autres connaître mon dévouement sincère au film *Napoléon*. C'est donc à sa demande, en vue de la collaboration étroite avec vous, en vue des intérêts communs que j'avais cédé à mes propres intérêts artistiques, avais renoncé à mes mises en scène personnelles, m'ayant donné complètement au *Napoléon*.

Abel Gance, enfin, qui me connaît comme un metteur en scène avec un certain nom qui avait une bonne situation dans la Société Albatros et qui ne l'aurait jamais quittée pour rien sans contrat.

On ne peut donc pas me classer au même rang avec Mrs Komerovsky et M. René en me prévenant d'un mois d'avance de mon congé !

C'est à cause de tout cela que j'étais bien sensiblement et douloureusement frappé ayant aperçu votre signature sur cette lettre du 29 août, qui est vraiment indigne.

[...] Vous avez tort, cher monsieur Gance, de m'en vouloir pour ma réponse en disant que je m'en formalise. – À votre lettre circulaire j'étais obligé de vous adresser une réponse officielle.

Vous voyez bien que je ne cherche pas à formaliser nos relations et la meilleure des preuves – c'est le cas avec mon contrat.

Ayant pleine confiance en vos efforts, j'attendrai avec impatience votre retour triomphal et dans cette attente

Agréez, cher Monsieur Gance, l'assurance de mes plus cordiaux sentiments.

Alexandre Volkoff

- 31 C'est le directeur administratif de la compagnie, Émile Karmann, qui poursuit ensuite la correspondance, le 5 novembre, dans les termes les plus durs :

Monsieur,

D'après les renseignements que j'ai pu recueillir, le scénario *Charlotte Corday* par Lenôtre, qui fait partie de l'actif de la Société FILMS ABEL GANCE, vous aurait été remis pour examen et n'aurait pas été retourné à la Société.

D'autre part, il vous a été remis un exemplaire de chacun des deux premiers découpages du film *Napoléon*.

Je vous serais, en conséquence, obligé de bien vouloir me faire parvenir de toute urgence ces différents scénarios.

Avec mes remerciements, veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

Émile Karmann,

Administrateur de Sociétés.

32 La dernière lettre de cette correspondance, est datée du 10 novembre :

Monsieur,

En réponse à votre lettre du 8 novembre 1925, je vous prie de bien vouloir passer jeudi matin de 9 h 1/2 à 11h, 6 Rue de Richelieu au siège de la liquidation.

Vous voudrez bien vous munir de toutes vos pièces afin de m'expliquer votre affaire dont je ne suis pas au courant.

[...] Je vous rappelle, puisque vous paraissez l'ignorer, que la Société des Films Abel Gance est en liquidation et que cette liquidation a été publiée conformément à la loi. Ci-joint le journal d'annonces légales⁴⁶.

Recevez, Monsieur, mes sincères salutations.

Émile Karmann

Administrateur de Sociétés.

33 Cependant il convient de distinguer cette controverse entre employé et employeur de l'appréciation artistique qu'a donnée Volkoff du travail d'Abel Gance sur *Napoléon*. C'est peut-être l'un des documents le plus important de ce fonds d'archives. Il a été écrit – en français – expressément pour la direction berlinoise de WESTI en 1925, au moment où des doutes surgissent quant à la capacité du réalisateur de mener à bien la réalisation du film alors en cours.

34 En voici l'intégralité :

AVIS de Monsieur Volkoff sur le film *Napoléon*.

Avant d'émettre mon opinion sur le travail de Monsieur Gance pour le film *Napoléon*, je voudrais rappeler ce qui précédait ce film.

Il faut dire exactement que depuis *la Roue*, on n'avait pas cessé de raconter sur Gance des histoires tout à fait invraisemblables qui devaient discréditer sa faculté de travail et sa valeur commerciale. Oubliant tout ce que Gance avait fait dans ce film, tant au point de vue de la réalisation qu'au point de vue technique, tous ses ennemis et même ses amis criaient qu'il est inadmissible de travailler pendant une si longue période pour un film, qu'il est inadmissible de dépenser tant d'argent, que c'est un crime, qu'on ne doit pas laisser Monsieur Gance s'occuper d'un film, que c'est un bluffeur etc, etc. Malheureusement toutes ces médisances devaient produire leur effet et avaient des conséquences funestes pour Gance. On ne croyait plus en lui comme en un travailleur sérieux ; je dois avouer que moi aussi je manquais de confiance.

Survint un miracle ! On trouve des capitalistes qui ont donné les fonds nécessaires et qui ont confié le film *Napoléon* à Abel Gance ; je jubilais, d'une part, et d'autre, je dois avouer que je n'avais pas la foi nécessaire en Gance. Je ne croyais pas que ce travail grandiose serait accompli. Mais un beau jour j'ai dû m'associer à ce travail et c'est avec une grande appréhension que je l'ai commencé. J'ai été envahi par les mêmes sentiments de peur et de scepticisme.

Peu de temps après, en m'associant pleinement au travail j'ai compris que toutes nos craintes, toute notre appréhension à ce sujet, en ce qui concerne Gance, n'étaient pas fondées. Après avoir travaillé étroitement, 5 mois, avec Gance je peux affirmer ce qui suit :

Gance possède une puissance de travail énorme ; il est tellement exigeant pour lui que ses collaborateurs sont, à son contact, entraînés dans une besogne souvent au-

dessus des forces normales. Il a continuellement le désir de faire mieux et plus, il cherche toujours une nouveauté cinématographique, il combine toujours de nouvelles méthodes techniques. Il s'efforce toujours d'aller plus loin et, ayant une connaissance parfaite de la technique, il ne perd pas son temps pour appliquer des principes déjà éprouvés. Il ne s'obstine pas dans les répétitions avec ses artistes, il n'y perd pas son temps. Mais on a un peu raison quand on l'accuse de travailler lentement.

En préparant le scénario de *Napoléon* et en collationnant la correspondance de Gance je fus étonné par le nombre important de questions techniques qui l'intéressait, par le nombre colossal de demandes de matériel technique pour l'éclairage, objectifs, appareils, caches, etc.

Tout ce qui apparaît à Gance comme une nouvelle possibilité technique est transmis immédiatement par lui au laboratoire. Ses forces créatrices recherchant constamment une méthode technique et c'est pour cette raison qu'il lui faut beaucoup de temps, mais c'est là qu'est le progrès dont dépend l'avenir de la cinématographie.

Le travail déjà fait par Gance pour la première partie de *Napoléon* peut servir comme exemple ; on n'a fait jusqu'à présent que la moitié du film - le prologue et les extérieurs des scènes de Corse et l'on voit déjà que Gance a trouvé la solution d'un nombre de questions techniques extrêmement difficiles. Je citerai comme exemple la persécution de Bonaparte par les gendarmes ; il a fait là un tableau extrêmement dramatique. L'appareil, dans cette scène ne restait pas sur place comme on le faisait jusqu'à présent ; l'appareil parfois fixé sur la selle d'un cheval suivait le rythme de la chasse du cavalier, parfois il était en mains d'un opérateur à cheval parmi d'autres cavaliers, qui prenait les meilleurs moments de la chevauchée. Souvent l'appareil était fixé sur une auto qui filait vite, étant poursuivie par les cavaliers ; mais il arrivait aussi que l'appareil se balançait sur un fil placé au-dessus des cavaliers et fixait leur attitude d'en-haut.

Dans les scènes de Brienne (le combat de boules de neige) l'appareil jouait souvent le rôle d'un ennemi de Napoléon. Il était fixé sur la poitrine de l'opérateur ou était posé sur un petit traîneau et attaquait les ennemis en recevant à la figure (c'est-à-dire dans l'objectif) des boules de neige ou il reculait devant des ennemis. Un autre exemple : la bataille des écoliers dans le dortoir de l'école de Brienne ou certaines scènes ont été prises avec 6 surimpressions ; on avait pris sur la même pellicule 6 différents moments de la bataille.

De cette manière on détruit la rampe qui est entre les spectateurs et la scène ; le spectateur participe à l'action.

D'après ces exemples, on peut voir combien sont difficiles et compliquées ces nouvelles méthodes et combien de temps il faut pour les appliquer. C'est à ce travail qu'il faut attribuer la lenteur que l'on reproche à Gance.

Il est évident que seul un connaisseur de la cinématographie peut apprécier ces procédés ; ceux qui ne savent que peu de choses de l'art cinématographique, ceux qui ne comprennent pas ce que c'est que le montage, ne peuvent pas juger d'une façon adéquate le matériel accumulé.

Il est naturel qu'une scène de la cavalcade ou de la bataille des écoliers prise par 5 ou 6 appareils serait fastidieuse pour celui qui serait obligé de la visionner ; cette scène ne donnerait pas le résultat attendu.

À cette occasion, je dois me rappeler la façon dont, en son temps, la direction de l'Albatros envisageait mes multiples prises de vues de jambes dansantes et des accessoires de la scène de danse de *Kean* dans la taverne. J'ai très bien senti le sentiment de suspicion et même d'inimitié dont j'étais entouré à ce moment et ce n'est qu'après avoir vu ces séquences, montées complètement, qu'on a compris que c'était une des meilleures scènes de *Kean*¹⁷.

Je répète que ce n'est qu'un connaisseur qui peut se rendre compte du travail qu'accomplit Gance. Il est à ajouter que le scénario n'est pas une loi pour lui qu'il estime nécessaire d'exécuter littéralement, ce n'est qu'un schéma, qu'un croquis et

c'est pour cette raison qu'on ne peut pas mesurer son travail comme on le fait avec les autres metteurs en scène, par le nombre de scènes prises, par le nombre de mètres de négatif, par l'exactitude du service.

Gance peut avoir à tout instant une nouvelle idée créatrice et il essaie de la réaliser immédiatement dans son travail et son œuvre devient en conséquence plus fraîche et plus nouvelle.

C'est un « Grand talent » mais ce n'est pas un sorcier et si on l'occupe dans une production moyenne, il ne pourra pas montrer ce qu'il est capable de faire. Si on limite son travail, les frais énormes ne seront pas justifiés ; on ne doit pas oublier malheureusement qu'en ce qui concerne le côté pratique Gance n'a qu'une réputation bien triste, mais ne c'est pas juste. On cite toujours la malheureuse mise en scène de *la Roue* en oubliant complètement les autres films de Gance qui sont d'une aussi grande valeur artistique comme *Mater Dolorosa*, *la Dixième Symphonie*, *J'accuse* ; ces films peuvent être pris comme exemples de réalisation et sont en même temps d'une grande valeur commerciale. Ils sont encore programmés et donnent toujours des bénéfices. Je dois ajouter que ceci n'est pas l'avis d'un nouveau venu, mais une appréciation réfléchie et sérieuse d'un spécialiste de 15 ans d'expérience.

Il ne faut pas oublier que Gance a devant lui une tâche grandiose de ressusciter l'épopée de Napoléon ; il est naturel que cette tâche a pour conséquence un afflux des forces créatrices chez lui. Il n'est pas difficile de prévoir le « sort » de *Napoléon* si on laisse Gance exécuter ce qu'il veut et doit faire. Le film sera le plus grand événement de la cinématographie ; le succès financier ne sera qu'une conséquence naturelle mais il ne faut pas oublier le proverbe arabe qui dit : « Il est idiot de laisser un cheval arabe dans l'étable des vaches et de lui faire porter de l'eau ».

Il faut avoir confiance en Gance, il faut avoir foi en son travail et vaincra celui qui a des nerfs plus solides.

Alexandre Volkoff

- 35 Comme on peut le voir, ce document ne se borne pas à décrire les innovations techniques et artistiques introduites par Gance dans sa réalisation, il détermine également les priorités d'auteur de Volkoff lui-même qui a dirigé des épisodes importants du film. Pour autant que l'on puisse en juger, l'article de Volkoff, publié dans la revue *Photo-Ciné* en avril 1928⁴⁸, reprenait son évaluation de 1925 et ainsi, on peut dire avec certitude que l'auteur s'est servi du vieux texte « de service » pour la propagande écrite sur les mérites artistiques du film *Napoléon*.
- 36 Les documents que le juriste reçut de Volkoff l'aidèrent à régler à l'amiable l'affaire qui lui avait été confiée et il n'eut pas à la conduire jusqu'au tribunal. Toutefois, le réalisateur ne parvint toujours pas à conclure tout à fait ses affaires avec Noé Bloch. Une lettre à Margouliès datée du 20 décembre en témoigne, dressant le bilan du travail avec l'équipe de tournage de *Napoléon* :

Je dois admettre n'avoir finalement pas pu régler tout à fait mes comptes avec la S[ociété] Films Abel Gance. J'ai reçu à l'époque un paiement de dix mille francs comptant et le scénario d'un historien français M. Lenôtre, *Charlotte Corday*, pour lequel Bloch devait me donner dix mille francs. Bloch a longuement traîné avec le paiement, et finalement il m'a proposé de me verser déjà 4 000 francs ; pour le reste, il le verserait soit quand il mettrait en scène ce scénario (!) soit lorsqu'il aurait l'occasion de le vendre à quelqu'un (!!).

Puisqu'à cette époque il menait déjà les pourparlers pour la réalisation du film *Casanova*, j'ai dû, pour ne pas ternir les relations, serrer les dents et accepter sa proposition. C'est de cette manière peu glorieuse que prit fin cette longue épopée de mes affaires difficiles avec la S[ociété] Films Abel Gance. Malgré tout cela, je vous suis sincèrement reconnaissant, Manouïl Sergueïevitch, pour vos conseils bienveillants et pour votre participation active à cette affaire.

Société Générale de Films

- 37 Dans les archives de Margouliès sont également conservés quelques documents en rapport aux activités de la Société Générale de Films, dont il devint le conseiller légal dans la dernière étape de son existence. Comme l'on sait, cette compagnie poursuivit le financement de la réalisation de *Napoléon* après la faillite de WESTI. Pourtant, les dossiers de la société ne contiennent presque aucun document en rapport avec l'histoire de la réalisation du film. Toutefois, ils permettent de reconstituer « l'empreinte russe » dans cette entreprise. D'après K. Brownlow, Grineff a organisé expressément la compagnie pour financer *Napoléon*⁴⁹, or ce témoignage n'est pas confirmé par les documents. La Société Générale de Films a été créée en 1926 comme entreprise de grande échelle, polyvalente dans le domaine de la production et la distribution de ses propres films mais également de ceux d'autres maisons de production ; elle s'est également spécialisée dans la production d'équipements photographique et cinématographique ainsi que de pellicule⁵⁰. Dans la liste des actionnaires de la société apparaissent les compagnies Gaumont-Metro Goldwyn de Paris, Metro Goldwyn de New York, Metro Goldwyn de Londres, Société Anonyme Alliance Cinématographique Européenne, le fils de l'industriel Schneider-Le Creusot, le comte Hector de Béarn, Serge Sandberg, François Mijos, Alfred Lignac, le collaborateur de Gance Émile Karmann et d'autres. Parmi eux, il y avait également des Russes d'origine, parmi lesquels le plus important actionnaire, connu à Paris comme le « roi de la perle », Leonard Rosenthal⁵¹ et son fondé de pouvoir Mara Iakoubovitch, qui apportait 550 000^F au capital de base. Le président du conseil d'administration de la Société était également d'origine russe, Gourliand, et Jakob Grineff en était le directeur-administrateur⁵².
- 38 Comme en témoignent les documents, c'est justement à travers la Société Générale de Films que fut réalisé le transfert des droits d'Abel Gance à Lupu Pick pour la réalisation du film *Napoléon à Sainte-Hélène*⁵³. De plus, on retrouve également parmi la documentation une correspondance concernant l'invitation d'Alexandre Granovsky à travailler pour la société⁵⁴.
- 39 Cependant, un des documents est directement lié au sort de la distribution du film de Gance. Il s'agit du « Tableau des contrats de vente du film *Napoléon vu par Abel Gance* », dans lequel est dressé le bilan de distribution pour la première année. D'après ces données, le film a rapporté, en France, Belgique, Suisse, Hollande et dans les colonies françaises 3 080 000^F ; en Amérique du Sud, 508 207^F ; en Italie et dans ses colonies, en Égypte, en Syrie, dans d'autres pays du Moyen-Orient, en Turquie, Grèce, Bulgarie et Roumanie, 662 123^F ; en Tchécoslovaquie et Yougoslavie, 1 999 243^F ; en Allemagne, Autriche, Hongrie, Pologne, Finlande, Danemark, Suède, Norvège et dans les pays baltes, 1 695 750^F ; aux USA et Canada, 6 080 000^F (ici les bénéfices ont été partagés de moitié avec la société MGM) ; en Angleterre et dans ses colonies, 2 136 000^F. La somme totale des bénéfices de tous les contrats se montait à 13 361 405^F, et après déduction des frais de copies et d'autres frais logistiques, à 12 552 256^{F55}. D'après ses fameux coûts de production, le film était déficitaire. Toutefois, il vaut la peine de comparer les montants de *Napoléon* avec ceux de *la Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Dreyer, également financé par la Société Générale de Films : il a rapporté 9 214 985^{F56} et, manifestement, cela n'a pas permis de ramener aux investisseurs les dividendes attendues, ce qui a vraisemblablement conduit la société à sa perte au printemps 1929.

- 40 Comme on le voit, les sources de l'émigration russe, liées à la réalisation du film le plus connu d'Abel Gance, en complètent le tableau de manière essentielle. Cela dit, l'histoire de l'emprunt russe est loin d'être « remboursée » avec ce qui vient d'être dit. Il est probable qu'une étude plus approfondie des documents de WESTI et des entreprises cinématographiques de Vladimir Wengeroff ajoutera de nouveaux détails et circonstances, mais il s'agit là d'une autre recherche.
- 41 L'auteur exprime sa reconnaissance à Tatiana Osokina (Moscou), qui s'est chargée de la partie française de cette étude.

NOTES

1. L'orthographe des noms russes se conformera ici aux transcriptions usuelles en français contemporain mais respectera la transcription adoptée par les intéressés dans les années vingt, telle qu'elle apparaît dans la presse et les génériques de l'époque (ex. : Volkoff, Wengeroff, Ermolieff).

2. Voir l'annonce de la création de Ciné-France-Film dans *Illustrirovannaja Rossija* (la Russie illustrée), 1924, n° 2 (mai), p. 16.

3. Alexandre Filippov (1887-1942, pseudonyme « l'Observateur »), journaliste, littérateur, éditeur, par la suite rédacteur au journal *Ruskoje vremja* (le Temps russe) (1925-1928) et à la revue *Teatr i Jizn* (Théâtre et vie) (1928-1933). C'est le journaliste Stéphane Losan qui a donné au *Journal russe* et à ses collaborateurs (au nombre desquels Kouprine) sa caractéristique marquée, publiant un essai dans *Le Matin* en janvier 1925. La traduction russe de son article a alors été reproduite dans le journal de Filippov (*le Journal russe*, 18 janvier 1925, p. 3-4).

4. V. Tourjansky venait de quitter Albatros, dont il était un des piliers avec Volkoff et Mosjoukine, pour Ciné-France-Film où les moyens techniques et matériels lui paraissaient supérieurs. *Le Prince charmant* inaugurerait une « série Kovanko-Films » du nom de l'épouse de Tourjansky, Nathalie Kovanko, l'une des vedettes « orientales » du moment. Il sera également réalisateur sur *Napoléon* (NdE).

5. La mise en scène du film *le Prince charmant* a été commencée en juin. *Ibid.*, 22 juin 1924, p. 3. Voir également le reportage : « Tournage du *Prince charmant* » (l'Observateur [A. Filippov]), *ibid.*, 25 juillet 1924, p. 3.

6. « Le thème de la pièce ne reflète pas de nouveauté marquante (d'ailleurs, essayez de nos jours d'inventer un thème tout nouveau !). Pourtant, A. I. Filippov a réalisé un scénario habile, intelligent, subtil et très intéressant. On voit qu'il a travaillé avec amour et soin. Un tel scénario ferait même honneur à un artisan expérimenté. Tout était bien : les

décorations des palais, la mer, la foule, les courtisans, les eunuques, les scènes de groupes, la course sur la corde à une hauteur effroyable, le couronnement, etc. Et V. K. Tourjansky intarissable dans le brillant et le goût de la mise en scène ». A. Kouprine, « *Le Prince charmant* », *ibid.*, 22 février 1925, p. 3. À la première du film, qui eut lieu le 31 janvier 1925 au Gaumont-Palace à Paris, se trouvait parmi les hôtes d'honneur l'ancien Président Raymond Poincaré. *Ibid.*, 3 février 1925, p. 3.

7. *Ibid.*, 16 mai 1924, p. 3. À ce sujet, voir également *Kinotvortchestvo i teatr*, 1924, n° 3, p. 24. En juin, le refus de Mosjoukine de prendre part au tournage de *Napoléon* est annoncé, *ibid.*, 1924, n° 5, p. 28. On peut découvrir quelques circonstances de cette collaboration manquée dans une lettre d'Abel Gance à l'acteur (conservée dans le fond Mosjoukine, RGALI, Moscou, reproduite dans *Iskusstvo kino*, 1987, n° 1, p. 135-136).
8. *Le Journal russe*, 24 juillet 1924, p. 3. Au sujet du passage de Volkoff et Lochakoff d'Albatros à Ciné-France-Film, voir également *Kinotvortchestvo*, 1924, n° 6-7, p. 33. Alexandre Lochakoff ou Ivan Lochavoff (les deux écritures coexistent à l'époque dans la presse comme dans les génériques), qui avait travaillé sur *le Père Serge* en Russie, fut le plus fameux décorateur « orientaliste » des années vingt auprès de qui Bilinsky et Meerson – qui prirent une autre orientation – furent formés à Albatros (voir François Albera, *Albatros, des Russes à Paris 1919-1929*, Cinémathèque française-Mazzotta, Milan-Paris, 1995, p. 19-52 notamment). Notons qu'à ses côtés on peut remarquer la présence d'autres décorateurs russes sur *Napoléon* : le fameux Alexandre Benois, fondateur du « Monde de l'Art » et collaborateur de Diaghilev, Pierre Schild[knecht], Eugène Lourié (NdE).
9. A. Volkoff dans « Abel Gance Film », *Le Journal russe*, 13 août 1924, p. 3.
10. Autre transfuge d'Albatros – que les génériques de *Napoléon* ne mentionnent pas (NdE).
11. *Ibid.*, 25 février 1925, p. 2.
12. (Anonyme [A. Filippov]) « Cherche petit Napoléon », *ibid.*, 11 février 1925, p. 3.
13. *Ibid.*, 17 février 1925, p. 3. Georges Sadoul, Raymond Chirat, Kevin Brownlow et d'autres donnent par erreur au jeune acteur le prénom de Vladimir.
14. Le scénariste avait décidé d'affermir son succès par une nouvelle réalisation : « A. I. Filippov, auteur du film *le Prince charmant*, qui a fait grand bruit à Paris par son succès éclatant, à l'affiche il y a peu. Les critiques d'une même voix ont relevé la vivacité du récit, l'élégance de sa construction et la riche fantaisie de sa conception. Dans un avenir proche, un nouveau film sera réalisé, *Dans les neiges*, également dû à la plume talentueuse de A. I. Filippov. Ce qui nous procure particulièrement de joie, c'est que ce succès rare revient à la cause russe ». (sig. E. Efimovsky [A. I. Filippov], *Rodina* [Patrie], Paris, 8 mars 1925, p. 4. Ce scénario ne fut pas réalisé).
15. « Wells, ce n'est pas de la science-fiction, c'est de la prose, un prosaïsme comparable aux plans de Wengeroff », V. Gardine, *Mémoires*, t.1, 1912-1924, Moscou, 1949, p. 91-93.
16. *Rul'* [Le gouvernail], Berlin, 4 novembre 1921, p. 5.
17. *Satzung des Zentralverbandes der russischen professionellen Bühnenkünstler in Deutschland*, Berlin 1922.
18. *Golos Rossii* (la Voix de la Russie), Berlin, 6 mai 1922, p. 5 ; *ibid.*, 17 mai 1922, p. 5.
19. *Kino-Ekho. Kinematograf dlja Rossii* (le Ciné-Echo, le Cinéma pour la Russie), Berlin, 1923, n°1, p. 56. C'est Iosif Sojfer qui était indiqué comme réalisateur du deuxième film, et l'écrivain Sergueï Gornyj (Mark-Alexandre Otsoup) comme scénariste. *Dni* (le Temps), Berlin, 5 juin 1923, p. 5. Au début de l'année suivante, l'associé de Wengeroff, Charitonoff, quitte la société, ce qui conduit visiblement à la fermeture de l'entreprise, *Kinotvortchestvo i teatr*, 1924, n° 2, p. 10.
20. *Ibid.* Comparer également avec les souvenirs attribués à Wengeroff par le célèbre photographe français de cinéma et du *business*, Evguéni Reïs : Rejs E. Kojevnikov, *Kto Vy ?* (Qui êtes-vous ?), Moscou 2000, p. 11-12. NB : les rapports Kamenka-Wengeroff en revanche – en dépit de leur association en 1929 sur le *Caqliostro* de R. Oswald –, sont marqués par la méfiance. Voir un extrait de leur correspondance dans François Albera, *Albatros, des Russes à Paris 1919-1929*, op. cit., p. 159 (NdE).

21. « Une grande quantité de Russes – car, comme l'on sait, une écrasante majorité de travailleurs dans ce domaine, en commençant par les acteurs, les décorateurs, les réalisateurs, en terminant par les comptables ou tout genre d'ouvriers, étaient russes – aurait une bonne paye régulière. Et cela aussi avait une signification de grande importance. » (Anonyme [A. Morskoï ?]), « Cinématographie stinnesienne », *Kinotvortchestvo*, Paris 1925, n° 13, p. 20.
22. Voir *Kinotvortchestvo*, 1924, n° 3, p. 69 (Anonyme [A. Morskoï ?]) Syndicat européen. *Ibid.*, 1924, n° 6-7, p. 30-31.
23. V. Wengeroff, « Syndicat européen du film », *Russkoje Ekho* [l'Écho russe], Berlin, 1924, n° 42, 12 octobre, p. 14 ; « Il ne faut pas tarder ! », *Ekran*, Berlin, 1924, n° 1, p. 14.
24. K. Brownlow, *The Parade's gone By...*, Berkeley-Los Angeles 1969, p. 547-548.
25. Autre transfuge d'Albatros (NdE).
26. *Sovietskij patriot* (le Patriote soviétique), Paris, 27 juin 1947, p. 2.
27. K. Kouprine, *Kouprine – mon père*, Moscou, 1979, p. 136.
28. Terme russe pour « studio » (NdT)
29. N. Bloch, M. Hache et A. Kamenka avaient racheté ensemble les parts d'Ermolieff au studio de Montreuil au départ de ce dernier pour fonder Albatros en août 1922, mais la place prise par la famille Kamenka parmi les actionnaires était prédominante. (Voir Fr. Albera, *op. cit.* [NdE]).
30. En français (sic) dans le texte (NdT).
31. RGALI, 240/2/32/1 (Rossijskij Gosudarstvennyj arxiv literatury i iskusstva) [Archives d'État russe pour la littérature et l'art].
32. Ali-Khan [A. Kouprine], *Pamjatnaja Knijka/Russkaja gazeta*, 3 juin 1924, p. 3. Ce n'est qu'à la fin de l'année qu'une autre publication russe – *Illustrirovannaja Rossija* – annonça la participation de Koline à l'équipe de tournage d'Abel Gance (1924, n° 9, p. 20). NB : Koline, formé au Théâtre d'Art de Stanislavsky, était venu en France avec la troupe de la « Chauve souris » de Nikita Ballieff ; ses succès au cinéma « l'arrachèrent » de la sorte au théâtre... (NdE).
33. RGALI, 2 227/1/156/6. Voir R. Ianguirov, « Le cinéma historique de Mark Aldanov », *Iskusstvo kino*, 2000, n° 4.
34. *Vozrojdenie* (Renaissance), Paris, 5 juin 1926, p. 4 ; *Novoje russkoje slovo* (la Parole russe nouvelle), New York, 17 août 1926, p. 3.
35. *Rul'*, 8 octobre 1927, p. 4.
36. Dont le représentant français est Maurice Hache qui participera après la Révolution à Ermolieff-Cinéma et Albatros (NdE).
37. C'est lui qui aurait confié à Meyerhold le tournage du *Portrait de Dorian Gray* (NdE).
38. Il réalise plusieurs comédies et drames et collabore au scénario de *Satan triomphant* de Protazanov (NdE). Dans *le Journal russe*, Volkoff publie une lettre précisant sa participation au tournage du *Père Serge* : « J'ai effectivement dirigé quelques scènes de ce film, mais l'essentiel du travail de mise en scène a été le fait de Protazanov, à qui revient l'honneur de la création de ce remarquable film » (27 juillet 1924, p. 3).
39. Sur la place d'A. Volkoff dans le cinéma français pendant sa période Ermolieff-Albatros, le départ de N. Bloch d'Albatros, etc., voir Fr. Albera, *op. cit.* Il existe une biographie « autorisée » de Volkoff parue dans *Cinémazine* n° 30, 29 juillet 1927, p. 201-204, signée Jack Conrad [Jean Arroy] dont Volkoff conservait plusieurs exemplaires dactylographiés dans ses archives (fonds Volkoff, Cinémathèque française-BiFi) (NdE).
40. K. Brownlow, qui a reconstitué en détail l'histoire de la création du film, se borne à en faire l'assistant du réalisateur (*Abel Gance's Classic Film*, New York 1983, p. 256). NB :

Lenny Borger et Catherine Morel avaient mieux apprécié son apport et celui des Russes en général dans leur étude « L'angoissante aventure. L'apport russe de l'entre-deux guerres », *Positif* n° 323, janvier 1988 (NdE).

41. Interview avec A. Volkoff, voir *Kinotvortchestvo*, 1924, n° 6-7, p. 21 et p. 30.

42. Tous les documents cités ci-dessous proviennent des Archives d'État de la Fédération de Russie (Gosudarstvennyj arkhiv Rossiskoj Federatsii), GARF, 6 270/1/154. NB : Dans la lettre ci-dessous, les mots soulignés par Volkoff apparaîtront en italiques (NdE).

43. *La Pocharde*, film d'aventures en séries, réal. : Henri Etievant, prod. : Ermorlieff-Cinéma, sortie juin 1922 ; *La Maison du mystère* : film d'aventure en séries, réal. : A. Volkoff, scén. : A. Volkoff et Ivan Mosjoukine d'après le roman de Jules Mary. Prod. Ermolieff-Cinéma-Albatros, sortie mars 1923 ; *Kean*, drame, réal. : A. Volkoff, prod. : Albatros, sortie février 1924 ; *les Ombres qui passent*, film d'aventures en série, réal. : A. Volkoff, prod. : Albatros, sortie août 1924. Sur tous ces films (génériques, documentation, commentaires), voir Fr. Albera, *op. cit.* (NdE).

44. En français dans le texte (NdT).

45. En français dans le texte (NdT).

46. Voir l'annonce du directeur administratif de la Compagnie Pierre-Victor-Émile Karmann du 30 octobre 1925 sur la liquidation de la Société des Films Abel Gance, Société Anonyme au capital de 200 000^F : *les Annonces parisiennes. Journal Officiel d'Annonces Judiciaires et Légales*, lundi, 2 novembre 1925, n° 133, p. 5022.

47. La séquence de la gigue dans *Kean* était un morceau d'anthologie pour son montage et son rythme, on avait même coutume de la détacher du film (voir les écrits de F. Léger et Germaine Dulac) (NdE).

48. K. Brownlow le reproduit avec une référence au livre de G. M. Coissac. *les Couloises du cinéma pittoresque*, Paris, 1929, p. 113-114 (*Abel Gance's Classic Film, op. cit.*, p. 54-57).

49. K. Brownlow, *The Parade's Gone By...*, *op. cit.*, p. 553.

50. Société Générale de Films. Société Anonyme au capital de 1 025 000 francs. Siège social : 36, Avenue Hoche, Paris. Statuts, [Paris] 1926, p. 3 (article 2).

51. Lequel produira le film *Romance sentimentale* réalisé en 1929 par Grigori Alexandrov (avec la caution d'Eisenstein) pendant le séjour des trois Soviétiques à Paris, film parodiant jusqu'à l'obscénité à la fois les recherches avant-gardistes du type Kirsanoff et la mythologie russe alors en vogue (NdE).

52. GARF, 6 270/1/45/19-38.

53. *Ibid.*, 6 270/1/45/40.

54. *Ibid.*, 6 270/1/45/47-60.

55. *Ibid.*, 6 270/1/45/42.

56. *Ibid.*, 6 270/1/45/41.