1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

33 | 2001

Dictionnaire du cinéma français des années vingt

E

Eclair, Eclipse, Epstein, Ermolieff...

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/91>

DOI : 10.4000/1895.91

ISBN : 978-2-8218-1034-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2001

Pagination : 167-185

ISBN : 2-913758-06-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

« E », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 33 | 2001, mis en ligne le 26 juin 2006, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/91> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.91>

Ce document a été généré automatiquement le 15 avril 2022.

© AFRHC

E

Eclair, Eclipse, Epstein, Ermolieff...

ÉCLAIR

- 1 Marcel Vandal et Charles Jourjon créent en 1907 aux côtés de Pathé et Gaumont, la *Société française des films Éclair* à partir du fonds des Établissements Parnaland, une firme fondée en 1895.
- 2 À partir de moyens techniques réduits, de caméras Parnaland et d'un modeste catalogue de films, Jourjon et Vandal ont toutefois l'ambition de stimuler l'activité de leur société. Une organisation se met en place, permettant une expansion peu commune : on produit fictions, documentaires et actualités. Caméras, studio et laboratoire sont leurs corollaires.
- 3 Le directeur technique et principal réalisateur de la société s'appelle Victorin Jasset (1862-1913). À Épinay, il réalise, parfois au milieu de la ville, des films d'action qu'il maîtrise d'une manière exemplaire. À ses côtés, Maurice Tourneur, Émile Chautard, Émile Cohl (père du cinéma d'animation en France).
- 4 On tourne des drames et comédies légères, des adaptations littéraires, on y fonde une école comique avec des personnages qui lui sont propres, la société Scientia, pour la vulgarisation scientifique. L'Éclair Journal voit le jour pour les actualités filmées en 1912.
- 5 Éclair s'est hissée en moins de sept ans à la troisième place de l'industrie cinématographique française, intégrant toutes les branches de cette activité, sauf la distribution. Après la guerre, Charles Jourjon rêve de remettre en marche l'infrastructure d'Épinay et cherche à louer l'ensemble des actifs de la société : immeubles, studios, laboratoires, collection de films, brevets, marque, fonds de commerce... Ce sont Louis Aubert, au nom de sa société et Serge Sandberg qui sont retenus le 10 avril 1918, et qui créent la Société industrielle cinématographique (S.I.C.), concessionnaire de la marque Éclair. On voit apparaître sur la scène d'Épinay une nouvelle équipe avec à la tête du Conseil d'administration, Serge Sandberg, à l'administration Charles Guernieri et comme fondé de pouvoir Jules Guérard. L'administration-direction revient à Charles Jourjon. On se remet au travail, on innove pour assister aux années les plus éclatantes de la société.

- 6 Rapidement, l'entreprise se déploie, la société se développe. Serge Sandberg et Charles Jourjon s'accordent : ce dernier prend en charge la partie laboratoire installée dans la propriété Lacépède, rue d'Enghien, ainsi que l'exploitation des caméras Caméréclair et celle d'Éclair-Journal. S'en suivront de nombreuses péripéties immobilières, des ventes et des faillites.
- 7 La société Éclair en tant que producteur, agonise en 1919 avant d'être reprise par la SIC. Cinq longs métrages de fiction sont tournés : *À côté du nid*, *le Fils de la nuit* (Gérard Bourgeois), *le Mystère de la villa Mortain* (Pierre Bressol), *Protéa ou l'intervention de Protéa* (Jean-Joseph Renaud), *Un soir* (Robert Boudrioz). Ces films n'apportent rien à l'histoire du cinéma français de cette année de transition chez Éclair. En 1928, le nom Éclair en tant que producteur réapparaît subitement avec *la Vierge folle* (Luitz-Morat, 1928), production de prestige lancée par Serge Sandberg qui n'a pas le succès escompté.

Les caméras Éclair

- 8 Entamée en 1912, la fabrication des caméras Éclair s'est poursuivie jusque dans les années soixante. À partir de 1918, la société Éclair a pris de nouvelles orientations, notamment en développant le pôle technique. Auprès de l'activité des studios et des laboratoires de tirage, la fabrication de caméras professionnelles ont pris de l'ampleur sous l'impulsion de Charles Jourjon, puis de son gendre Jacques Mathot qui lui a succédé en 1934. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Mathot, avec la complicité de l'ingénieur André Coutant, n'a eu de cesse de maintenir Éclair au premier rang des constructeurs de matériel cinématographique. Épinay a ainsi vu naître le projecteur de salon Kinéclair en 1913 (ancêtre du magnétoscope !), mais aussi une série de Caméréclair dès 1920 qui consacra la société comme numéro un des fabricants français. Ce grand succès reconnu provient du mécanisme de la caméra, à la fois d'une extrême robustesse, d'une douceur incomparable, de nombreuses options et de perfectionnements qui se sont succédés année après année, sans être concurrencé. Dès 1932, Éclair a proposé aux professionnels une caméra sonore légère, le Caméréclair radio, qui fut une nouvelle liberté pour les équipes techniques tandis que les Caméréclair six optiques protégeaient du bruit des caméras les appareils d'enregistrement du son par leurs imposantes caisses. C'est une nouvelle génération d'appareils qui a vu le jour à partir de 1947 : la Caméflex, nouvelle caméra 35 mm, devenue la matrice de toute une série d'appareils réputés pour leurs exploits techniques : Paul-Émile Victor l'adoptera pour ses conditions de tournage extrêmes, spécialement au Groenland en 1948. Resteront aussi dans les annales le Camé 300 reflex, l'Éclair 16 autosilencieuse, la Caméblimp, la Camé Twin... Ces caméras ont, de même, permis la poursuite de l'Éclair-Journal jusqu'en 1940, modifiant le métier de ciné-reporter avec le parlant.
- 9 Avec près de trois cents salariés, les laboratoires et studios Éclair sont désormais au centre d'un pôle cinématographique et audiovisuel d'une quinzaine d'entreprises spécialisées qui domine l'activité économique de la ville. Au gré de son évolution, Éclair a suscité des activités de sous-traitance nombreuses. Aujourd'hui, des entreprises renommées dans des domaines précis de la création cinématographique travaillent en partenariat avec Éclair : les laboratoires Ciné dia, Sonodi, Emit, Montage films Thauvin... Le doublage des films étrangers, les développements techniques et technologiques du cinéma à Épinay, performances et atouts, les restaurations chez Éclair (*Jour de fête*, *les Parapluies de Cherbourg*...).

ÉCLIPSE

- 10 Les origines d'Éclipse sont à chercher en Angleterre. En 1898, Charles Urban crée avec Maguire et Baucus une maison de production et de vente de matériel (Edison) : la Warwick Trading Company. En février 1903, Charles Urban décide de prendre son indépendance et crée la Urban Trading Company. Production, distribution, fabrication d'appareils, commanditaire, il est spécialisé dans les films tournés dans le monde entier. Entouré de toute une série d'opérateurs, il diffuse des images du monde entier en Angleterre, et bientôt en France où ses représentants sont Raleigh et Robert. Mais Urban apprenant que ses associés français passent des contrats avec d'autres sociétés sans son autorisation va demander à l'un de ses opérateurs, américain, de créer une agence à Paris, 33 passage de l'Opéra. Il s'agit de George Rogers. En 1904, il devient le représentant légal de Urban à Paris. Opérateur, il tournera cette année-là une quarantaine de documentaires de plein air ou actualités, tournés en Russie et en Espagne (Saint-Sébastien). En 1905 et 1906, la production s'intensifie quelque peu avec environ 130 nouveaux films au catalogue. On peut y découvrir les premières fictions. La majorité des productions reste dévolue aux actualités, des images traditionnelles du Carnaval de Nice, de la coupe Gordon Bennett, et surtout au plein air, vues prises du Maghreb, d'Italie, de Suisse, de Paris, de New York...
- 11 Charles Urban a toute confiance en Rogers. Il l'autorise à transformer son agence en société anonyme. Le 30 août 1906, avec l'aide du financier Ernest May, il crée la Société Générale des Cinématographes Éclipse, au capital de 600 000 francs. Les premiers résultats sont exceptionnels. Le besoin sans cesse renouvelé des petits exploitants forains, la naissance des premiers théâtres cinématographiques, le petit nombre de sociétés productrices sur le marché, l'absence de concurrence venue de l'étranger fait que le premier exercice affiche un bénéfice de 1 007 865,32 francs. Une telle réussite conduit la société à développer son organisation et ses structures. Elle construit une usine de tirage et de développement à Courbevoie (juillet 1907). Elle crée des filiales à Berlin, Barcelone, New York, Moscou, Shanghai... Le siège social est trop petit. Éclipse déménage et s'installe 23 rue de la Michodière. Elle engage Georges Hatot comme metteur en scène pour ses films de fiction et récupère le studio du Parc des Princes, 32 rue de la Tourelle.
- 12 Surtout, Éclipse est devenue, en moins d'un an, beaucoup plus rentable que sa « maison mère », l'Urban Trading Company. Aussi, Charles Urban, davantage intéressé à développer le cinéma en couleurs naturelles de Smith et à soutenir une vision plus éducative, scientifique et coloniale au détriment d'un cinéma « d'amusement », décide de prendre du recul. L'Urban Trading Company devient filiale anglaise d'Éclipse. Dans le même temps, Éclipse absorbe une toute jeune société d'édition du nom de Radios.
- 13 Pour mener à bien cette stratégie de développement, la société a besoin de liquidités. En deux temps, elle va opérer à des augmentations de capital. Pour y parvenir sans difficulté, le conseil d'administration d'Éclipse va, dès le premier exercice, distribuer des dividendes substantiels : 34 francs par action de 100 francs, 40 francs par part de fondateurs. Les actionnaires ainsi encouragés, vont investir davantage. En 1908, le capital est porté à 1 million de francs, puis en 1909, à 1,5 millions de francs. Le marché, un temps flottant (1907-1908) en raison du passage à la location et à une surproduction passagère, va progressivement se stabiliser autour de quelques maisons de production. Si Pathé, Gaumont et Éclair sont les maisons phares, Éclipse arrive juste après, avec une stratégie de « suivisme », tant en matière commerciale qu'artistique.

- 14 – En 1910, le trust fermant les portes du marché américain, Éclipse parvient à contourner celui-ci en étant représenté par une société américaine.
- 15 – En 1911, la location s'étant généralisée, Éclipse passe un contrat avec l'AGC (Agence Générale Cinématographique).
- 16 – La société du « Film d'Art » obtenant des succès avec ses adaptations, Éclipse confie à Jean Marié de l'Isle la section des films historiques et artistiques.
- 17 – Éclair avec son « Nick Carter » créant la vogue des « policiers », Éclipse engage Pierre Bressol pour réaliser et interpréter la série des « Nat Pinkerton »
- 18 – Gaumont et Pathé ont des séries comiques de portée internationale. Éclipse, avec les séries des Arthème et Polycarpe, interprétés par les frères Servaès peut rivaliser.
- 19 – Pathé, Gaumont et Éclair ont leur journal d'actualité hebdomadaire. Éclipse tentera en 1913 de suivre en lançant sans succès « Éclipse Journal ».
- 20 Le marché français à la veille de la guerre est envahi par les productions étrangères, principalement américaines et italiennes. Éclipse grâce à cette politique de suivisme en matière de production et à une gestion prudente de ses administrateurs fait des bénéfices annuels allant de 200 000 à 350 000 francs, et ce, bien que les directeurs aient été remplacés. Paul Roux est limogé en 1910, George Rogers malade, quitte ses fonctions en 1912, remplacé par Frank Bates.

Le tournant de la guerre

- 21 La guerre prouvera l'importance de la place d'Éclipse dans la production nationale d'alors. Quand le Service Cinématographique des Armées autorise les sociétés d'édition à envoyer des opérateurs sur le front, Éclipse fait partie, avec Pathé, Gaumont et Éclair des sociétés choisies (l'ECPA possède un certain nombre de films tournés par des opérateurs Éclipse, et notamment Émile Pierre). Durant la guerre, Éclipse est l'une des seules sociétés capables de passer aux longs-métrages. La stratégie est simple. On prend une célébrité, de préférence féminine (guerre oblige), et l'on adapte un scénario dramatique autour de cette vedette. C'est ainsi que Éclipse produira pendant la guerre de très nombreux succès, et l'on peut voir alors sur les écrans Sarah Bernhardt dans Mères françaises et Jeanne Doré, Régina Badet dans le Lotus d'or et Manuella, Suzanne Grandais dans Loréna, Oh ! ce baiser, le Tournant et Midinettes, Renée Carl et Harry Baur dans Quand l'amour meurt, Sacha Guitry et Yvonne Printemps dans Un roman d'amour et d'aventures, Jaque-Catelain dans le Torrent, Louise Colliney dans Un vol étrange.
- 22 La guerre rend complexe la distribution des films. L'AGC ne parvient pas à donner des garanties suffisantes aux dirigeants d'Éclipse. Ceux-ci choisissent dans un premier temps de changer de distributeur en fonction du film. Ils confieront leurs productions aux plus grands distributeurs de l'époque : Pathé, Gaumont, Louis Aubert, Charles Mary. La distribution est devenue primordiale pendant la guerre : les réseaux de salles s'étant considérablement rétrécis, la production nationale étant limitée, la production américaine ne l'étant pas... Dans pareil climat, faire confiance à des distributeurs différents représente certes l'avantage de bénéficier à chaque film d'un aspect événementiel, mais représente également l'inconvénient d'être fragilisé à chaque sortie. Éclipse n'a plus vraiment le choix. Elle va devoir faire comme Pathé et Gaumont : créer sa propre société de distribution. Pour se faire, elle va opérer à la même méthode utilisée dix ans plus tôt pour se constituer en maison de production : elle va naître d'une structure existante. En l'occurrence, il s'agit de la société Charles Mary. Gardant

son équipe dirigeante (Messieurs Chuchetet et Laurent), Éclipse ouvre donc en août 1917 la Ciné Location Éclipse. Ainsi, Éclipse récupère tout un réseau national d'agences (Bordeaux, Lille, Lyon, Montluçon, Nantes, Alger, Rouen...) à même de louer au mieux ses productions. Comme en 1908 avec le rachat d'Urban ou en 1909 avec le rachat de Radios, Éclipse va devoir, avec la création du Ciné Location Éclipse, augmenter son capital. Ainsi, celui-ci passe à 2 millions de francs en 1918, prévoyant dès cette date un passage prochain à 3 millions. Cette nouvelle augmentation annoncée sera effective en 1919.

- 23 La fin de la guerre a vu la stratégie d'Éclipse évoluer. Elle suit en cela l'ensemble du marché international de la production cinématographique qui s'est entièrement transformé : passage au long-métrage, importance prépondérante de la distribution. Un film comme *Suzanne* sera l'un des grands succès de l'année 1916 grâce à une présentation dans plus de 300 salles françaises et une exportation qui fera de Suzanne Grandais une star internationale.

Les marchés internationaux

- 24 Avant-guerre, l'économie française était encore dans une logique du XIX^e siècle : privilégiant la production à la diffusion, les marchés nationaux aux marchés internationaux, valorisant des débouchés directs, les amortissements aux investissements... Éclipse a, même dans ses périodes euphoriques, toujours semblé avoir des difficultés dans sa façon d'appréhender les marchés étrangers. Son conseil d'administration en avait conscience. Dans plusieurs assemblées générales, ils informaient les actionnaires des difficultés qu'il peut y avoir à exporter, à maîtriser les filiales étrangères (témoin la fermeture en 1909 des agences de Shanghai et de Moscou). En 1908, George Rogers fit un voyage aux États-Unis, au Canada, au Mexique, en Argentine, au Brésil, en Inde, en Chine, au Japon en Sibérie et en Russie. « Ce voyage a pour objet d'étudier la situation des différents marchés... et de prendre des vues » (Rapport de l'Assemblée générale, 1908-1909).

- 25 On peut se demander quel crédit les directeurs des sociétés, américaines notamment, pouvaient accorder à ce « super opérateur-directeur ». Il semble que Rogers avait dans l'esprit, en allant dans ces pays, d'appréhender les goûts cinématographiques des publics locaux, et beaucoup moins de mettre en place des partenariats ou des rapports de force suffisants pour imposer la marque Éclipse auprès de potentiels clients. Dans le même temps, Charles Pathé et Léon Gaumont obtenaient davantage de garanties lors de leurs séjours à New York ; garanties déterminantes pendant et après la guerre, quand le marché hexagonal seul ne suffit plus à amortir les productions nationales.

Les aléas de la distribution

- 26 En fait, les administrateurs d'Éclipse ont toujours pensé que la qualité de leurs films garantissait la pérennité de leur chiffre d'affaire. Mais la guerre rendant délicate voire impossible toute exportation de films français, les moyens de faire du profit consistaient en la rentabilité sur le seul territoire français des films français et en l'importation sur le marché hexagonal de films étrangers. C'est ainsi que Ciné Location Éclipse passa des contrats d'exclusivité avec des sociétés étrangères américaines telles Triangle et Monat Film, ou italiennes, telles Caesar et Ambrosio.
- 27 Cet équilibre entre productions nationales et internationales semble fonctionner si l'on en croit un article de la revue *Le Film* de 1917 qui rapporte que c'est grâce à Charles Mary puis à Ciné Location Éclipse que l'on a pu applaudir sur les écrans de France Francesca Bertini, Douglas Fairbanks, *Forfaiture...* Mais l'équilibre est précaire,

l'équation fragile. « On nous reproche d'être à la fois loueurs et éditeurs, et de sacrifier notre édition française à notre location de films étrangers. C'est un enfantillage. Nous sommes beaucoup plus intéressés au contraire au succès des films français qui nous coûtent plus cher et qu'il faut amortir à tout prix. Voyez nos livres et vous verrez comment nous poussons les films français. Nous n'aurions pas de clients si nous n'avions pas en même temps des films américains. Quant aux bons films français, nous ne demandons qu'à en acheter s'il y en a à vendre en ce moment. » (*Le Film*, 6 mai 1918) Ce texte est de M. Laurent, directeur de Ciné Location Éclipse et explique clairement la nouvelle donne. Les sociétés de location sont tributaires de la qualité des films. Les films français, comme le dit aussi Charles Pathé la même année, n'ont pas la même qualité, la même valeur marchande que les productions américaines, allemandes ou suédoises.

Les aléas de la production

- 28 La production a changé. Le long-métrage s'est imposé, plus coûteux que les productions d'avant-guerre. Les méthodes de production ont évolué, mais Éclipse s'entête à produire comme avant-guerre.
- 29 Éclipse va tenter de garder une production soutenue, organisée autour des genres traditionnels :
- 30 – Les séries comiques : Agénor et Chalumeau reprennent les gags éculés de leurs prédécesseurs Arthème, Cunégonde ou Patouillard. Pour preuve, cette scène de *Chalumeau se lance* où l'on voit Lucien Callamand (Chalumeau) ramasser un mégot avec ses doigts de pieds qui dépassent de sa chaussure percée. Nous sommes loin de la poésie des Charlot de la même époque. La série « Dagobert » réalisée par Roger Lion et interprétée par René Donnio (également interprète d'Agénor) a tenté de faire rire sur une heure. Le fait que cette série ne comprenne qu'un seul titre en dit long sur le succès remporté.
- 31 – Les documentaires : en 1919, Éclipse ramène des Indes toute une série de vues de plein-air. Ces images ne peuvent plus constituer que des premières parties, certes distrayantes mais insuffisamment rentables pour couvrir les frais d'opérateurs. Dès lors, Éclipse multiplie les rééditions de vues documentaires antérieures.
- 32 – Les dessins animés : Éclipse tente cette voie avec deux dessinateurs de l'époque : Benjamin Rabier et Zip. En tout sept titres de 1919 et 1920, dont il ne reste aucune trace et dont on ne parle guère dans les revues corporatives d'alors.
- 33 – Les actualités : après l'échec de l'Éclipse Journal de 1913, Ciné Location Éclipse décide de lancer une formule plus mode : à partir du 22 août 1919, le *Diamant Magazine* « réunira dorénavant tous les documents les plus récents sur la vie élégante du Tout-Paris. Le premier numéro, consacré à Deauville, montre les plus belles femmes de Paris, les personnalités les plus en vue, les modes d'été, l'heure du bain, la Potinière et le Grand Prix... » (*Le Courrier cinématographique*, 23 août 1919). Cette expérience ne semble pas avoir eu de lendemain.

Les longs métrages

- 34 Le coût d'un film de long-métrage est forcément important. Les maisons de production françaises, affaiblies par la guerre, n'ont plus l'assise financière suffisante pour produire quantité de longs métrages. Aussi, chaque film devient une aventure financière et des maisons de production se créent pour monter une, deux, ou trois

productions. L'arrivée de cette multitude de petites sociétés oblige Éclipse à se positionner de deux façons.

- 35 – En produisant ses propres longs métrages dont elle développe au maximum la publicité par son service de distribution. On retrouve une dizaine de titres entre 1920 et 1923, parmi lesquels, nous pouvons citer : *la Bourrasque*, *Celle qui n'a pas dit son nom*, *le Comte de Griollet*, *le Dieu du hasard*, *le Droit de tuer*, *la Fleur des Indes*, *le Grillon du foyer*, *Kikou*, *la Petite Fadette*, *Son aventure*, *Toute une vie*.
- 36 – En distribuant certains films de ces nouvelles sociétés de production. C'est ainsi que l'on voit le nom de Ciné Location Éclipse aux côtés des Films de l'Alouette, de Ciné-Romans, de Sirius, du Lys Rouge, de Messidor Films, de Dal-Films, d'Albatros, de Devallee...
- 37 Rétrospectivement, aucun de tous ces films n'est resté dans les mémoires. Certaines copies, sauvegardées par le Service des Archives du Film de Bois d'Arcy font état de l'intérêt somme toute relatif de ces productions du tout venant de la roduction française d'alors. Si Éclipse a de très nombreux succès parmi les longs métrages tournés pendant la guerre, ses productions d'après-guerre sont moins significatives. Les efforts ne répondent plus qu'à une stratégie de production. Éclipse doit aussi orienter ses choix en matière de distribution, où la concurrence a beaucoup plus d'expérience, de relations, de crédibilité.

Déclin et faillite d'une société sans tête

- 38 En 1917, Frank Bates quitte Éclipse. La société ne s'en relèvera pas. On voit successivement M. Besse, qui ne restera que jusqu'en 1919, puis un dénommé M. Taudou qui dirige pendant quelques mois la société, puis M. Soulat. Ces changements répétitifs témoignent d'une fébrilité certaine. Il semble que Éclipse n'ait pas su ou n'ait pu garder alors les éléments moteurs de son équipe. Une jeune société marseillaise de location va particulièrement contribuer à fragiliser Éclipse : la société Phocéa. En 1918 et 1919, elle va engager les hommes et les femmes qui firent la renommée d'Éclipse : Suzanne Grandais, la plus grande vedette Éclipse, Louis Mercanton (directeur du théâtre chez Éclipse) et René Hervil, les scénaristes-réalisateurs les plus prolifiques de la société, et enfin Chuchetet et Laurent, les directeurs de Ciné Location Éclipse. Avec eux, ce sont les sociétés américaines et italiennes qui quittent Ciné Location Éclipse.
- 39 Sans direction solide, sans films étrangers forts, sans vedettes, sans organisation réelle, Éclipse ne pourra plus tenir longtemps. Parmi la trentaine de longs métrages distribués entre 1919 et 1922 par Ciné Location Éclipse, il ne semble y avoir eu aucun grand succès. Les pertes s'élèvent à 145 647,70 francs pour l'exercice 1919-1920, puis 241 288,10 francs pour l'exercice suivant. Le 20 octobre 1923, on apprend dans *Hebdo Film* (n° 399) que « l'Omnium EEG acquiert l'exclusivité de la marque Éclipse, sa production, son studio, et l'organisation des services d'exploitation, de location et les agences de France et de l'étranger. »

Conclusion

- 40 À la fin du XIX^e siècle, l'industrie française avait su développer de nouveaux secteurs économiques telles l'industrie automobile ou l'industrie cinématographique. Ces réussites furent bientôt concurrencées par des sociétés américaines au marché local plus important et qui n'eurent pas à subir les conséquences économiques de la guerre. L'engouement extraordinaire du public pour le cinéma au début du siècle et la réussite industrielle exceptionnelle de quelques sociétés bien organisées ont amené des investisseurs à tenter leur chance dans l'aventure cinématographique. La société

Éclipse sut se positionner de façon habile et efficace sur ce marché porteur. L'industrie cinématographique s'était développée majoritairement autour de productions de courts métrages. Le passage au long métrage réorganisa tout le paysage cinématographique. Pour une société de production française, les solutions se trouvaient dans l'équilibre entre une présence forte à l'international et un système efficace de distribution national.

- 41 Éclipse a trop tardé à se positionner sur ces deux créneaux et n'eut pas la maîtrise suffisante du véritable enjeu d'après guerre : la distribution de long-métrage, et cela sur un marché national fragilisé. *Le livre d'or de la cinématographie de France*, datant de 1922, présente Éclipse de la manière suivante : « Avant la guerre, cette firme fut une des quatre grandes. Depuis, elle a subi des difficultés sans nombres, imputables peut être, depuis le départ de MM. Bates, Laurent et Chuchetet, à l'inexpérience de directeurs improvisés. Malgré cela, la place de l'Éclipse est belle... » Trois ans plus tard, Georges-Michel Coissac dans la « première » histoire du cinéma ne cite même pas le nom d'Éclipse. Notre mémoire est éphémère !

EPSTEIN Jean (1897-1953)

- 42 Epstein, intellectuel et poète venu au cinéma par l'entremise de Cendrars, Léger et Gance, commence sa carrière en 1922 : il fait donc partie de la « deuxième génération » de ces nouveaux cinéastes qui marqueront la décennie, alors que L'Herbier, Dulac, Gance et certains plus oubliés comme Boudrioz par exemple, ont commencé dans les années dix. Epstein dont la formation initiale est scientifique est un théoricien enthousiaste du nouvel art dans un essai, *Bonjour cinéma !* (1921) dont il mesure la nouveauté à son caractère technique : « La Bell Howell est un cerveau en métal, écrit-il, standardisé, fabriqué... qui transforme le monde extérieur à lui en art. La Bell Howell est un artiste et ce n'est que derrière lui qu'il y a d'autres artistes : metteur en scène et opérateur ». Le théoricien occupe donc une place différente des autres créateurs eu égard à la machine – il dira plus tard son « intelligence » – dont il dépend : la caméra engendre la « photogénie », qualité nouvelle des objets filmés, elle est « animiste » (elle donne vie à l'inanimé). Le cinéma, « mode d'expression le plus moderne après la téléphonie sans fil », échappe à son auteur, le film « s'émancipe le plus vite possible de son concepteur avant même d'être achevé ».
- 43 Son entrée en cinéma s'effectue pourtant plus modestement avec un film consacré à Pasteur qu'il co-réalise avec Jean Benoit-Lévy en 1922. C'est un film de commande qualifié par lui de « froid comme un courant d'air » mais qui lui assure une reconnaissance professionnelle. En 1923, il signe un contrat avec Pathé-Consortium Cinéma pour réaliser trois longs métrages et un court qui sortent tous cette année-là : *l'Auberge rouge*, *Cœur fidèle*, *la Montagne infidèle*, *la Belle Nivernaise*.
- 44 Epstein devient l'un des jeunes cinéastes les plus prisés et ses audaces d'écriture en font la figure de proue de ce qu'on est convenu d'appeler l'Avant-garde. *Cœur fidèle*, écrit un critique de l'époque, a su instaurer une subjectivité donnée à partager au spectateur « de l'intérieur » et Jean Tedesco salue le cinéaste comme « l'imagier » qui s'oppose au « marchand » (qu'est Feuillade) avec sa *Belle Nivernaise*. Dans l'hiver 1923-1924, Epstein a participé à l'Exposition de l'art dans le cinéma français qui s'est tenu au Musée Galliera sous l'impulsion de Léon Moussinac. Outre affiches, photogrammes, dessins, scénarios, livres et revues, le musée accueille une série de conférences auxquelles participent Mallet-Stevens, Moussinac, L'Herbier, Lionel Landry et Jean Epstein qui doit parler des techniques d'expression au cinéma, la fonction des différentes grosseurs de

plans, distances et angles, les fondus, surimpressions, flous, déformations, image par image, etc. Il sera, en fait, remplacé par Germaine Dulac.

- 45 Dans une conférence, « l'Élément photogénique », Epstein présente « ses *Photogénies* », c'est-à-dire un montage d'extraits de ses films, composé pour l'occasion. Il a conçu le programme ainsi : conférence sur la photogénie en hommage à Delluc, « missionnaire de la photogénie » et projection en hommage à Canudo, « missionnaire du cinéma », qui « eut le premier l'idée, dans les séances du Salon d'Automne, de présenter au public des morceaux choisis de films, de constituer une anthologie du cinéma », isolant « le style de l'anecdote ». Cette dernière expression est l'une des clefs de la jeune génération qui reprend là un mot d'ordre qui appartient à l'impressionnisme, à Flaubert, à Mallarmé. Léger dira dans le même sens que « l'erreur au cinéma, c'est le scénario » comme « l'erreur en peinture, c'est le sujet ».
- 46 Le conférencier, écrivain et créateur « fait école », influence jeunes cinéastes et critiques en exaltant un cinéma « pur », « exclusif », ayant son domaine propre, autonome, spécifique. À cet égard, *Cœur fidèle* fait figure de modèle. Son sujet de départ est un mélodrame mais l'esthétique du film, son style, en fait un montage de situations et plus encore de sensations dont la séquence du manège est le point culminant.
- 47 Rapidement pourtant, Epstein juge le « stade mécanique » du cinéma dépassé, récuse les ressources techniques comme le montage accéléré, la suppression des sous-titres, l'expressionnisme du décor devenus des procédés « pompiers » et appelle à une « avant-garde nouvelle » recentrée sur « la photographie des illusions du cœur », l'impondérable, le sentiment. Il se distancie de Léger.
- 48 D'emblée le cinéaste poursuit un idéal d'indépendance qu'il n'atteindra – momentanément – qu'en 1926, lorsqu'il crée « les Films Jean Epstein ». Entretemps il confronte ce désir « d'indépendance » aux exigences de sociétés de production avec qui il doit composer : Pathé-Consortium Cinéma, Cinéromans, Albatros. Quelle est la part de conflit, de renoncement ou de concession à laquelle il sacrifie dans cette période ? Le contrat qui le lie à Pathé est assez contraignant : il doit se « tenir à l'entière disposition de [la] Société, [se] soumettre à ses règlements et aux instructions qui [lui] seront données ». Il s'engage à produire annuellement les films qui lui sont demandés sur des scénarios qu'il soumettra à l'agrément du producteur, ou sur ceux qui lui seront fournis.
- 49 Pathé contraint à une fusion avec les puissants Cinéromans, les films et Jean Epstein sont « vendus en bloc, meubles et immeubles » comme l'écrit Fescourt. Le dernier travail entrepris dans ce cadre de plus en plus étroit est *la Goutte de sang*, adapté de Jules Mary, qui est tourné à Nice. Avant la sortie, en août 1924, Cinéromans dépossède Epstein de son film et rompt leur contrat, confiant le remontage du film à Maurice Mariaud – qui vient de tourner *l'Aventurière*, adapté d'Alfred Capus. Simultanément on apprend pourtant que le cinéaste va mettre en scène le prochain film d'Ivan Mosjoukine pour Albatros.
- 50 Epstein tourne alors quatre films pour Albatros entre 1924 et 1926 : *le Lion des Mogols*, *le Double Amour*, *l'Affiche* et *les Aventures de Robert Macaire*. Le premier est écrit avant sa venue (par Mosjoukine) et le dernier, dû à Charles Vayre, est une adaptation en plusieurs épisodes d'un texte de Benjamin Antier, Saint-Amand et Polyanthe, *l'Auberge des Adrets*, qui a déjà connu en 1906 une adaptation en 24 tableaux de Georges Méliès.

(Robert Macaire et Bertrand) ; *l’Affiche* et *le Double Amour* sont deux scénarios de sa sœur Marie-Antonine (1899-1995) (comme plus tard *Six et demi onze*).

- 51 Les genres reconnus auxquels appartiennent ces quatre films sont l’exotisme pour *le Lion*, le mélodrame pour *l’Affiche* et *le Double Amour* et le feuilleton amusant en costume pour *Macaire*. On peut ajouter qu’il avait été envisagé qu’Epstein tourne *Paris en 5 jours*, scénario de Michael Linsky, comédie drôlatique avec Rimsky qui le tournera lui-même avec l’aide de Pière Colombier (c’est dans ce film qu’une célèbre visite du Louvre à toute allure trouve sa première réalisation).
- 52 Qui dit genres dit topoï voire clichés, imagerie préalable, situations attendues, personnages convenus. Epstein en passe par là. Outre *Macaire* qui a déjà été adapté à l’écran et à la scène, *l’Affiche* prend pour objet de son récit un lieu commun, celui de l’affiche du bébé Cadum, « cet énorme objet » de la rue selon Léger, image qui a partie liée avec le cinéma depuis l’origine (car les opérateurs Lumière filment plus d’une fois – fût-ce par publicité clandestine... – des affiches de savons, et René Clair la reprend dans *Entr’acte*) et qui sert alors de référence obligée ou de repoussoir absolu.
- 53 À l’exception de *Macaire*, les trois films appartiennent aux tendances Arts Déco de l’époque (en 1925 l’Exposition des Arts décoratifs a été le point culminant de ce mouvement) : décor des bâtiments, des intérieurs, meubles, vêtements, tissus, bibelots. Et également thématique : drague, cabaret, automobile (vitesse), ville, cinéma, alcool... Epstein rencontre un jeune peintre décorateur, Pierre Kéfer qu’il s’attachera après son départ d’Albatros.
- 54 Il a déjà signé un nouveau contrat avec Kamenka en 1926 quand la possibilité financière s’offre à lui d’engager sous son propre nom – « Les Films Jean Epstein » – la production de *Mauprat*, *Au Pays de George Sand* et *Six et demi onze*. L’ambition artistique de *Six et demi onze* et de *la Glace à trois faces* est sans doute plus grande que celle des productions Albatros mais ces films n’offrent pas une solution de continuité avec la période précédente : *Six et demi onze* d’abord appelé *Un Kodak*, allie l’esthétique un peu dandy – mondanités, Riviera, music-hall, androgynes, voitures rutilantes – et une profonde réflexion sur la nature technique de l’image filmique, sa nature immatérielle, son évanescence. *La Glace à trois faces* adapte une nouvelle de Paul Morand et déploie au-delà des minces qualités de ce typique écrivain moderniste du moment (vitesse, raccourcis, cynisme) un récit à facettes, un subtil entremêlement de trois histoires sentimentales qu’un « homme pressé » anime jusqu’à sa mort – de hasard. Dans ce film-là peut-être Epstein retrouve ses convictions esthétiques les plus radicales quant à la « photogénie », au montage associatif, au rythme. *La Chute de la maison Usher* adaptant plusieurs contes d’Edgar Poe se fait plus grave et les décors comme les éclairages recherchent des échos germaniques et nordiques en une œuvre douloureusement mélancolique.
- 55 En 1929 Epstein quitte soudain ce monde élaboré, la facticité des décors de studios, le maquillages et la mondanité pour réaliser un film sans acteurs en d’après paysages naturels : *Finis Terrae* est tourné en Bretagne, au bord de l’Océan et affronte les éléments et la plus rude réalité. La décennie s’achève avec l’étrange petit film qu’est *Sa tête* (1929) renouant avec certaines spéculations « avant-gardistes » des années 1922-1923 – comme le *Fait divers* d’Autant-Lara – : un récit très « classique » (meurtre, jalousie, faux coupable, humiliation, etc.) n’est construit que sur des situations, des physionomies, des objets dont les liens ne sont pas explicités et qui nécessitent hypothèses et spéculations de la part du spectateur.

Filmographie

- 56 *Les Vendanges* (1922) ; *L'Auberge rouge* (1923) ; *La Montagne infidèle* (id.) ; *Cœur fidèle* (id.) ; *La Belle Nivernaise* (1924) ; *Photogénies* (id.) ; *La Goutte de sang* (id., abandonné) ; *Le Lion des Mogols* (id.) ; *L’Affiche* (id.) ; *Le Double Amour* (id.) ; *Les Aventures de Robert Macaire* (id.) ; *Mauprat* (1926) ; *Au Pays de George Sand* (id.) ; *Six et demi onze* (1927) ; *La Glace à trois faces* (id.) ; *La Chute de la Maison Usher* (1928) ; *Finis Terrae* (1929) ; *Sa tête* (id.) ; *Le Pas de la mule* (1930).

ERMOLIEFF Joseph (1889-1962)

- 57 En 1907 Ermoliev est encore étudiant quand il se présente à Maurice Hache, directeur général des succursales Pathé en Russie. On l’engage comme aide-mécanicien (c’est-à-dire projectionniste) et il grimpe rapidement dans la hiérarchie, devenant directeur d’une succursale à Bakou puis à Rostov entre 1908 et 1910. En 1911 il est nommé directeur général de la location Pathé et simultanément crée sa propre maison de location de films, puis, deux ans après, il fonde un studio à Moscou. Il attire à lui Mosjoukine en 1915 – qui était chez Khanjonkov – et Protazanov – qui était chez Thiemann et Reinhardt. Dans l’essor du cinéma russe durant la Première Guerre mondiale, Ermoliev prend une part importante ; il compte alors Volkov, Rimsky, Lissenko, Orlova, Strijevsky, Sabinsky dans sa troupe. Après octobre 1917, il se replie dans le Sud, à Yalta, où le surprend la déroute des armées contre-révolutionnaires. C’est alors l’exil vers la France où il s’est assuré de l’appui de Pathé qui lui concède en location un studio désaffecté de Montreuil. La société anonyme Ermolieff-Cinéma (capital 1 000 000 de francs) est fondée en avril 1920 puis Ermolieff-Films (Moscou-Paris-Yalta) avec pour emblème un éléphant dont la trompe démêle une pellicule. Le président de la société est Kamenka, le directeur Maurice Hache, l’administrateur Noe Bloch, Ermolieff est administrateur-délégué.
- 58 La maison est alors liée à Pathé qui distribue ses productions lesquelles sont dues aux émigrés Protazanoff, Tourjansky, Volkoff mais aussi à des réalisateurs français comme Bernard-Deschamps, Etiévant, Boudrioz.
- 59 En 1922 on apprend qu’Ermolieff aurait été approché par les Soviétiques pour mettre en place des studios là-bas. C’est pourtant en Allemagne que part Ermolieff la même année, après avoir vendu ses parts de la société à Kamenka et Bloch ses associés. Il produit alors un *Tarass Boulba* réalisé par Vladimir Strijevsky que distribue Pathé en France. Il crée notamment une éphémère maison de production sous le nom de « Phénix ».

État et cinéma

- 60 « Jusqu’en 1927, la sollicitude des pouvoirs publics pour le cinéma ne s’était manifestée que sous la forme des ciseaux d’Anastasie et du guichet du percepteur » : le député Yvon Delbos, qui prononce cette phrase à la tribune de la Chambre des députés en décembre 1928, résume ainsi, de façon imagée, un tiers de siècle de froideur dans les rapports entre l’État et le septième art. Il ne fait d’ailleurs que reprendre un poncif : censure et ponction fiscale exagérées sont en effet l’essentiel de ce que la corporation, mais aussi certains hommes politiques, reprochent à l’État dans son attitude vis-à-vis du cinéma. Au cours des années vingt, pourtant, quelques initiatives sont la preuve de l’intérêt porté au cinéma par certaines administrations publiques dans le cadre d’une politique d’éducation sociale et de propagande nationale fondée sur l’idée, très répandue à l’époque, selon laquelle le cinéma est le média le plus apte à influencer sur la conscience des masses. Les pouvoirs publics français s’alarment d’ailleurs de l’avance

prise, dans le domaine de la propagande cinématographique, par l'URSS et l'Italie fasciste.

- 61 C'est au ministère de l'Agriculture que le programme le plus élaboré est mis en œuvre. Dès 1923, il crée son propre service cinématographique, ainsi qu'une Commission permanente du cinématographe agricole, chargée de deux missions : constituer une cinémathèque et subventionner l'achat de matériel de projection par les écoles d'agriculture, les Offices agricoles et les communes. Ce service rencontre d'emblée un grand succès, qui s'explique par la diversité des films proposés à la location : des documentaires techniques, bien sûr, mais aussi des œuvres plus récréatives (documentaires exotiques, séries comiques).
- 62 Cette action cinématographique de l'État en direction des campagnes ne manque pas d'ambition : il s'agit d'aider à freiner l'exode rural, une des grandes hantises des pouvoirs publics, à une époque où la population urbaine s'apprête à devenir majoritaire. Cette politique de propagande vise, tout d'abord, à rendre la vie des campagnes plus agréable en y introduisant le cinéma, loisir urbain susceptible d'égayer les villages et d'y retenir la population. Mais cette action est aussi éducative : elle veut mettre le cinéma au service d'une éducation agricole dont le but est non seulement de diffuser des connaissances techniques concernant le métier de la terre, mais aussi d'ouvrir les paysans sur le monde en leur faisant prendre conscience de la place qu'ils occupent au sein de la société et du système productif. Il s'agit donc d'une véritable éducation sociale, qui revêt un intérêt national. Elle est conçue comme un prolongement de l'œuvre de désenclavement entamée au siècle précédent avec le chemin de fer en rompant l'isolement mental, après avoir vaincu l'isolement géographique. Cette propagande doit s'appuyer sur une revalorisation de l'agriculture et de la ruralité afin de susciter un nouvel attachement de la population rurale pour son environnement.
- 63 Dans un autre domaine, l'Office national d'hygiène sociale, subventionné par le ministère du Travail, comprend une commission générale de propagande qui a mis en place, en concertation avec divers organismes publics ou associatifs, une action de propagande cinématographique. Une « cinémathèque centrale » a ainsi été constituée ; en 1927, elle comprend 200 films portant sur les sujets les plus divers, des soins dentaires à la syphilis, en passant par la tuberculose et l'alcoolisme. Cette cinémathèque, gérée par le Comité national de défense contre la tuberculose, a pu alimenter, durant les années vingt, 35 000 projections, qui auraient touché environ 5 millions de personnes. Cette action répond, là encore, aux principes de l'idéologie républicaine selon laquelle, en effet, la cohésion sociale de la nation est indissociable de son salut physique, et donc d'une action hygiéniste destinée à éradiquer les maladies les plus répandues, et notamment celles qui font craindre une dégénérescence sociale (maladies vénériennes, alcoolisme). Le cinéma apparaît, ici aussi, comme le meilleur moyen d'influer sur les mentalités, de faire porter la propagande au cœur même des représentations sociales de manière à faire évoluer les comportements. C'est dans ce cadre que s'inscrit, notamment, l'œuvre de Jean-Benoit Lévy qui, avec des films comme *la Future maman* (1925), *Il était une fois trois amis* (1927) ou *Peau de pêche* (1928), se fait le propagandiste le plus actif des thèmes hygiénistes concernant la maternité, la syphilis ou l'enfance.
- 64 La question du cinéma se trouve aussi au cœur des préoccupations concernant l'idée nationale, à une époque où le déclin diplomatique de la France provoque l'inquiétude

des pouvoirs publics. Le film véhicule en effet une image objectivée – et largement diffusable dans le monde – d'opinions ou d'idées reçues sur un peuple. Ainsi, la vigilance de l'État vis-à-vis de l'image de la France présentée dans les films étrangers s'aiguise au cours des années vingt, au point qu'en 1927, le gouvernement français lance un sévère rappel à l'ordre à l'industrie américaine du cinéma, suite à la diffusion de plusieurs films présentant une image négative de la France, et en particulier de l'armée française. La contre-attaque cinématographique sur le terrain de l'image nationale s'effectue par l'intermédiaire de l'Office national du tourisme, rattaché au ministère des Travaux publics, qui a constitué une collection destinée à alimenter les offices français du tourisme à l'étranger en films documentaires supposés agir en faveur d'un redressement de l'image de la France dans le monde. Les spécialistes de cette question jugent cependant ces films vieux et démodés, et donc inefficaces. De son côté, le service des Œuvres françaises à l'étranger du ministère des Affaires étrangères est lui aussi en charge de la propagande cinématographique en direction de l'étranger, mais avec des moyens trop réduits pour élaborer une politique ambitieuse.

- 65 Le cinéma est donc au cœur des préoccupations des pouvoirs publics français concernant l'identité nationale. Mais les efforts dans ce domaine sont dispersés, et l'État peine à envisager une action concertée et organisée. C'est l'objet de la proposition de loi déposée en novembre 1927 par le député radical Antoine Borrel, qui tend à créer un « Office national du cinéma-tographe » destiné à regrouper tous les services ministériels en charge de la question du cinéma, de manière à coordonner leurs efforts et à créer les conditions d'une réelle politique de propagande sociale et nationale par le cinéma. Cette proposition est d'ailleurs concomitante de celle du sénateur socialiste Joseph Brenier, qui projette de créer un organisme public centralisant l'action cinématographique de l'État dans le domaine de l'enseignement, et de l'action entreprise par Édouard Herriot, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts du gouvernement Poincaré, pour réformer le statut du cinéma. Le tournant des années 1927-1928 est donc un moment de concorde entre la corporation et les pouvoirs publics autour de l'idée d'une utilisation du cinéma dans le cadre d'une politique de redressement national. On envisage même de continger les films étrangers sur le marché français, non seulement pour répondre aux revendications des producteurs, mais pour venir au secours d'une identité française qu'on juge menacée par l'invasion des films étrangers.

- 66 Mais cette concorde fait long feu. Le contingentement, une fois élaboré, ne pourra être appliqué, faute d'un soutien des pouvoirs publics à la corporation face aux pressions américaines. La proposition de loi Borrel ne sera jamais votée, dans un contexte où l'orthodoxie financière poincariste interdit toute dépense publique supplémentaire. L'action de l'État par le cinéma, enfin, ne prendra pas l'ampleur souhaitée par certains, notamment en raison d'une méfiance fondamentale, très répandue dans les milieux politiques et dans les administrations publiques, envers le septième art.

ETIÉVANT Henri (1870-1953)

- 67 Henri Etiévant a passé beaucoup de temps sur les planches des scènes françaises après avoir été l'élève au Conservatoire de Paris de maîtres tels que Dupont, Vernon et Delaunay. Engagé d'abord par Antoine au « Théâtre libre », il passe ensuite à l'« Œuvre » et enfin à l'« Odéon » où sont restées célèbres certaines de ses interprétations, par exemple dans *Pour la couronne* ou dans *Louis XVII*. En ce début de siècle, Etiévant paraît sur les scènes de la moitié de l'Europe et, de retour en France

après une longue absence, il est engagé par l'« Ambigu comique » où, jouant généralement des rôles de méchants, son engagement dans le personnage est tel que le parterre lui retourne injures et menaces.

- 68 Acteur au « jeu sobre et énergique, de belle prestance et de mimique excellente », comme le définissaient les critiques, en 1908, Etiévant est engagé par Pathé dont il est pour cinq ans l'un des plus fidèles acteurs. Dirigé par Zecca, Capellani, Leprince, Morlhon, Denola ou Andréani, son nom revient continuellement au générique de ces films aux métrages courts et aux couleurs splendides obtenues au pochoir qui retracent sur l'écran les œuvres les plus populaires du théâtre et de la littérature de l'époque, de *la Porteuse de pain* à *Resurrection*, de *Cyrano de Bergerac* à *Don Quichotte* et du *Roman d'un jeune homme pauvre* aux *Misérables*, film dans lequel son personnage de Javert est unanimement apprécié par la critique anglaise et américaine.
- 69 En 1913, ayant quitté la maison Pathé, Etiévant arrive en Italie avec sa compagne, l'actrice allemande Théa Sandten, engagé pour un an comme metteur en scène par la Milano Film. Dans les établissements de la Bovisa, il réalise six films, tous avec Théa Sandten comme protagoniste, Livio Pavanelli comme partenaire et la mystérieuse Pina Fabbri comme numéro trois incommode. Voici les titres : *Il mistero di via Nizza*, *Il tenore*, *La vendetta del giusto*, *I decreti della providenza*, *L'isola della vendetta* et *Il rubino del destino*. Dans ce dernier, il remplace Augusto Genina qui est tombé malade durant le tournage. Il s'agit d'œuvres qui n'ont guère laissé de traces, maltraitées par la critique et rapidement oubliées.
- 70 Après l'Italie, Etiévant et Sandten sont engagés par la Vitascope de Berlin. Dans les établissements de Weissensee, ils tournent cinq films dans les premiers mois de 1914, *Pauline*, *Weib gegen Weib*, *Die beiden Rivalen*, *Zweite Tür links* et *Leiden eines Doppelgängers*, qui ne sont pas très différents des films de la Milano Film. Quand la guerre éclate, Etiévant est contraint de retourner dans sa patrie où il est immédiatement mobilisé.
- 71 Nous le retrouvons actif au cinéma longtemps après, en 1921, avec *Crépuscule d'épouvante*, sur un scénario d'un Julien Duvivier très jeune. Les interprètes sont Charles Vanel et Victor Francen que l'on retrouve souvent par la suite dans les films d'Etiévant. *Crépuscule d'épouvante* est un drame aux tintes sombres, alors que *le Cœur de Titi*, dans lequel Etiévant se réserve un petit rôle, est une histoire très parisienne, un amour entre un « Gavroche », interprété par le chansonnier Montehus, et une midinette. Pour le compte de la société Ermolieff, seront ensuite réalisées deux séries, toutes deux tirées de romans de Jules Mary, *la Fille sauvage* et *la Pocharde*, chacun d'eux d'une douzaine d'épisodes, où parmi les acteurs, la plupart russes, on trouve les noms de Volkoff et de Tourjansky, bien connus comme cinéastes.
- 72 Etiévant tourne avec une facilité qui lui vient d'une carrière désormais riche grâce à laquelle, ayant été acteur pendant de longues années, il connaît tous les trucs du métier. En ce qui concerne la réalisation, il peut utiliser ses expériences de différentes écoles, française, italienne, allemande. En 1924, il réalise en même temps deux films, *les Cinquante ans de Don Juan* et *la Nuit de la revanche*, contraignant le protagoniste des deux films, Charles Vanel, à se présenter le matin en gandin du dix-huitième siècle et l'après-midi en brutal contrebandier.
- 73 En collaboration avec Mario Nalpas, il dirige en 1926 deux films, le premier avec une étoile déchue, Francesca Bertini, dont il cherche en vain à revitaliser le mythe avec une statique *Fin de Monte Carlo*, et l'autre avec une étoile montante et pleine d'une vitalité pétulante, Joséphine Baker, splendide *Sirène des tropiques*. Après *Fécondité*, d'après le

roman de Émile Zola avec Diane Karenne sur le retour dans le rôle principal, Etiévant réussit à obtenir, après six ans de luttes avec la censure, le visa pour un film tourné avec Robert Péguy, *Kithnou*, film qui n'est sans doute jamais sorti sur les écrans.

- 74 Avec le parlant, Etiévant se trouve complètement dépassé : il revient devant la caméra, mais il faut prêter beaucoup d'attention pour pouvoir le reconnaître dans les rôles marginaux qu'il occupe dans quelques films des années trente.

Filmographie

- 75 *Le Cœur de Titi* (1921) ; *Crépuscule d'épouvante* (id.) ; *La Fille de Camargue* (id.) ; *La Pocharde* (id.) ; *La Fille sauvage* (1922) ; *La Neige sur les pas* (1923) ; *Les Cinquante Ans de Don Juan* (1924) ; *La Nuit de la revanche* (1925) ; *La Fin de Monte Carlo* (co : Mario Nalpas, 1926) ; *La Sirène des tropiques* (co : Mario Nalpas, 1927) ; *La Symphonie pathétique* (1928) ; *Fécondité* (1929) ; *Kithnou* (co : Robert Péguy, 1924-1930).