

Les Cahiers de droit



Les juristes des années 30 et la question des droits du réalisateur d'oeuvres cinématographiques : une approche juridico-historique, à travers l'exemple de l'« affaire » de *La croisière jaune* (1931-1934) À la mémoire d'Agnès Sauvage

Isabelle Moine-Dupuis and Isabelle Marinone

Volume 58, Number 1-2, March–June 2017

L'art

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1039836ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1039836ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Faculté de droit de l'Université Laval

ISSN

0007-974X (print)

1918-8218 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Moine-Dupuis, I. & Marinone, I. (2017). Les juristes des années 30 et la question des droits du réalisateur d'oeuvres cinématographiques : une approche juridico-historique, à travers l'exemple de l'« affaire » de *La croisière jaune* (1931-1934) : à la mémoire d'Agnès Sauvage. *Les Cahiers de droit*, 58(1-2), 163–202. <https://doi.org/10.7202/1039836ar>

Article abstract

The question of the authorship of cinematographic works was widely debated during the 1930s. Even today, this topic continues to provide lawyers and art historians with a particularly interesting illustration of the difficulty for the law of comprehending what encapsulates the essence of a specific form of artistic expression, such as cinematography, in order to determine the authorship of the work. Before the 1957 Act, which recognized the director's authorship rights, the jurisprudential trend was clearly in favour of the thesis of the producer as the author or co-author of a film. There are many reasons for this situation : the main one being the central role of the producer in the movie "business" (more visible than what, in our opinion, forms the heart of the matter, namely its style or language), and in disputes arising from the distribution of films. Nevertheless, a significant number of books written during the period 1927-1935 show genuine curiosity about what film art really is, and an early interest in that still unknown entity, the director. As directors are often bound to producers by business contracts describing them as simple contract workers, they need to be particularly persistent if they are to achieve recognition as artists. As this situation undermines the status of someone who was not even always mentioned in the credits during the early days of film, it may well have had very serious consequences on the careers of certain directors, including André Sauvage, the first great French documentary film-maker and a friend of the Surrealists Man Ray and Robert Desnos, who was also greatly admired by Jean Renoir and the Prévert brothers. His 1931 film *The Yellow Cruise (La croisière jaune)* remains one of the greatest scientific, technical, artistic and cinematographic adventures of that era. The documentary film of this mission, entirely conceived by André Sauvage, should have been his masterpiece. But fate decided otherwise. The film had barely been completed when it was taken from him and diverted from its original purpose by the Citroen company, the original backer of the project. The automobile firm bought the film from the Pathé-Natan production company, which had employed Sauvage, and handed it over to another director, Léon Poirier. The tragedy of the artist then began : the documentary film director lost all of his work - all aspects of directing, filming, and editing the film were mutilated by Poirier, whose re-editing, cuts and new soundtrack murdered the spirit of the film. The ethnographic and humanistic work of Sauvage became nothing more than a simple advertisement for Citroen vehicles. Disheartened by legal proceedings that had no chance of success against the biggest industrial enterprise in France, André Sauvage retired from the profession and became a farmer.

Tous droits réservés © Université Laval, 2017

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Les juristes des années 30 et la question des droits du réalisateur d'œuvres cinématographiques : une approche juridico-historique, à travers l'exemple de l'« affaire » de *La croisière jaune* (1931-1934) À la mémoire d'Agnès Sauvage

Isabelle MOINE-DUPUIS* et Isabelle MARINONE**

Je crois que je ne me relèverai pas de ce coup-là.

André SAUVAGE¹

La question de la paternité des œuvres cinématographiques a été souvent débattue au cours des années 30. Elle fournit aujourd'hui encore au juriste et à l'historien de l'art une illustration particulièrement intéressante de la difficulté pour le droit d'appréhender ce qui fait l'essence d'une expression artistique spécifique, comme le cinéma, et en conséquence d'en déterminer les auteurs. Avant la loi de 1957, qui a reconnu la paternité du metteur en scène, la tendance jurisprudentielle était nettement en faveur de la thèse du producteur comme auteur ou coauteur du film. Les raisons à cet état des choses sont diverses, la principale étant la place centrale du producteur dans l'« entreprise » cinématographique (plus visible que ce qui en constitue, à notre avis, le cœur, à savoir le style ou le langage), ainsi que dans les litiges engendrés par l'exploitation des films. Néanmoins, un nombre conséquent d'ouvrages écrits durant

* Maître de conférences en droit privé, Université de Bourgogne-Franche Comté ; membre du centre de recherche sur le droit des investissements et des marchés internationaux (CREDIMI).

** Maître de conférences, Université de Bourgogne-Franche Comté ; chercheur, Centre Georges Chevrier (UMR CNRS 7366) et directrice de recherche, Fémis.
Date de fraîcheur : septembre 2016.

1. Lettre d'André Sauvage à son frère Henri (avril 1934), Fonds André Sauvage, Bibliothèque municipale d'Orléans.

la période 1927-1935 montre une réelle curiosité pour ce qu'est l'art cinématographique, et un début d'intérêt pour cet encore méconnu, le metteur en scène. Souvent lié par un contrat d'entreprise au producteur, qui le désigne comme simple exécutant, le metteur en scène doit faire preuve d'une opiniâtreté particulière pour parvenir à se faire reconnaître comme artiste. Cet état de fait, rendant très fragile la situation d'une personne qui n'était même pas toujours mentionnée au générique d'un film lors des débuts du cinéma, a pu avoir de très graves conséquences sur la carrière de certains metteurs en scène. C'est ce que vivra André Sauvage, premier grand documentariste français, ami des surréalistes Man Ray et Robert Desnos, à qui Jean Renoir et les frères Prévert voueront une grande admiration. Datant de 1931, *La croisière jaune* reste l'une des plus grandes aventures scientifiques, techniques, artistiques et filmiques de cette époque. Le documentaire tiré de cette mission, entièrement conçu par André Sauvage, aurait dû être son chef-d'œuvre. Toutefois, le sort en a décidé autrement. Le film, à peine terminé, lui a été dérobé et détourné par la société Citroën, à l'origine de l'entreprise. Le constructeur automobile rachète alors le film à la société de production Pathé-Natan qui avait employé Sauvage, et le remet entre les mains d'un autre cinéaste, Léon Poirier. La tragédie de l'artiste commence : le documentariste perd tout son travail ! En effet, sa mise en scène, ses images, son montage se voient mutilés par Poirier dont le remontage, les coupes franches des plans et la bande-son falsificatrice assassinent l'esprit du film. L'œuvre ethnographique et humaniste de Sauvage devient une simple publicité pour les véhicules Citroën. Écœuré par la procédure qui n'aboutit pas concernant le plus grand industriel de France, Sauvage se retire définitivement de la profession pour devenir agriculteur.

The question of the authorship of cinematographic works was widely debated during the 1930s. Even today, this topic continues to provide lawyers and art historians with a particularly interesting illustration of the difficulty for the law of comprehending what encapsulates the essence of a specific form of artistic expression, such as cinematography, in order to determine the authorship of the work. Before the 1957 Act, which recognized the director's authorship rights, the jurisprudential trend was clearly in favour of the thesis of the producer as the author or co-author of a film. There are many reasons for this situation: the

*main one being the central role of the producer in the movie “business” (more visible than what, in our opinion, forms the heart of the matter, namely its style or language), and in disputes arising from the distribution of films. Nevertheless, a significant number of books written during the period 1927-1935 show genuine curiosity about what film art really is, and an early interest in that still unknown entity, the director. As directors are often bound to producers by business contracts describing them as simple contract workers, they need to be particularly persistent if they are to achieve recognition as artists. As this situation undermines the status of someone who was not even always mentioned in the credits during the early days of film, it may well have had very serious consequences on the careers of certain directors, including André Sauvage, the first great French documentary film-maker and a friend of the Surrealists Man Ray and Robert Desnos, who was also greatly admired by Jean Renoir and the Prévert brothers. His 1931 film *The Yellow Cruise* (La croisière jaune) remains one of the greatest scientific, technical, artistic and cinematographic adventures of that era. The documentary film of this mission, entirely conceived by André Sauvage, should have been his masterpiece. But fate decided otherwise. The film had barely been completed when it was taken from him and diverted from its original purpose by the Citroen company, the original backer of the project. The automobile firm bought the film from the Pathé-Natan production company, which had employed Sauvage, and handed it over to another director, Léon Poirier. The tragedy of the artist then began: the documentary film director lost all of his work - all aspects of directing, filming, and editing the film were mutilated by Poirier, whose re-editing, cuts and new soundtrack murdered the spirit of the film. The ethnographic and humanistic work of Sauvage became nothing more than a simple advertisement for Citroen vehicles. Disheartened by legal proceedings that had no chance of success against the biggest industrial enterprise in France, André Sauvage retired from the profession and became a farmer.*

La cuestión de la autoría de las obras cinematográficas durante los años treinta fue muy debatida. Aún hoy en día, dicho asunto les brinda al jurista y al historiador del arte una imagen particularmente interesante acerca de la dificultad que tiene el derecho para aprehender la esencia de una expresión artística específica como el cine, y en consecuencia, determinar la autoría. Antes de la promulgación de la ley de 1957, que

le reconocía la autoría al director de la película, la tendencia jurisprudencial se inclinaba visiblemente a favor de la tesis del productor, como autor o como coautor del filme. Esto obedecía a diversas razones, siendo la principal la posición fundamental que ocupaba el productor en la « empresa » cinematográfica (en nuestra opinión, era mucho más evidente que aquello que constituye el alma, es decir, el estilo o el lenguaje); así como los litigios que surgieron por la producción de películas. Sin embargo, un número consecutivo de obras escritas durante el periodo que abarca desde 1927 hasta 1935, demuestra una curiosidad genuina por lo que es el arte cinematográfico, además de un incipiente interés por el director, un desconocido en aquel entonces. Generalmente, este se encontraba supeditado al productor por un contrato comercial, en el cual se le consideraba simplemente como un ejecutante. Por ello, el director tenía que empeñarse para que pudiera ser reconocido como artista. Este contexto podía menoscabar la situación de una persona, cuyo nombre no siempre aparecía mencionado en los créditos de cierre en aquellos primeros días del cine, y que habría podido traer consecuencias muy graves en la carrera de algunos directores. Este sería el caso de André Sauvage, el primer gran cineasta francés y amigo de los Surrealistas Man Ray y Robert Desnos, grandemente admirado por Jean Renoir y los hermanos Prévert. *La croisière jaune* (El Crucero Amarillo) que data de 1931, fue una de las más grandes aventuras científicas, técnicas, artísticas y cinematográficas de aquella época. El documental realizado durante esta misión fue creado en su totalidad por André Sauvage, y debió haber sido su obra maestra. Sin embargo, el destino resolvió de otra manera: apenas se culminó la película, la compañía Citroën, quien era la patrocinadora del proyecto, se la arrebató y desvió su propósito inicial. La firma automotriz le compró la película a la compañía de producción Pathé-Natan, la cual había contratado a André Sauvage, y posteriormente se la entregó a Léon Poirier, otro cineasta. Así comenzó la tragedia del artista: André Sauvage, director del documental, pierde todo su trabajo, su puesta en escena, su rodaje y su montaje. El cineasta Poirier mutila el filme con un nuevo montaje, cortes de planos y con una nueva banda sonora, ultimándose así el espíritu de la película. La obra etnográfica y humanista del cineasta Sauvage se convierte entonces en una simple publicidad de los vehículos Citroën. Hastiado por los interminables procesos legales en contra de la empresa más grande de Francia, André Sauvage abandona definitivamente la profesión para dedicarse a la agricultura.

	<i>Pages</i>
1 La spécificité de l'œuvre cinématographique et du travail du réalisateur (1930-1939) : des juristes déconcertés	171
1.1 Des présupposés peu favorables à une reconnaissance du réalisateur comme auteur du film.....	172
1.1.1 L'absence de textes adaptés.....	172
1.1.2 L'œuvre de cinéma : un objet juridique difficile à reconnaître.....	173
1.2 Un réalisateur ignoré, d'où une quasi-absence de protection.....	177
1.2.1 Le travail du réalisateur : un rôle souvent méconnu	177
1.2.2 La question cruciale de l'objet du droit moral du metteur en scène...	183
2 L'« affaire » de <i>La croisière jaune</i> : de la négation du réalisateur à la quasi-disparition de l'œuvre	187
2.1 La genèse de l'œuvre.....	188
2.1.1 Le choix du réalisateur.....	188
2.1.2 L'expédition artistique et scientifique en Asie.....	190
2.1.3 Le spectre de Léon Poirier durant la traversée.....	192
2.2 L'archéologie des deux versions d'André Sauvage : une chaîne opératoire...	193
2.2.1 Un conflit sur les matières premières.....	193
2.2.2 La version Poirier-Citroën : un gisement altéré.....	197
2.2.3 Les plans : des vestiges matériels dégageés	198
2.2.4 <i>Dans la brousse annamite</i> : les éclats conservés et en place.....	200
2.2.5 Une faille érodée.....	201

La croisière jaune, expédition commanditée par André Citroën, reste une des plus grandes aventures scientifiques, techniques et cinématographiques de son temps. De cette mission exceptionnelle qui, à partir d'avril 1931, traverse pendant une année l'Asie de Beyrouth à Pékin, en passant par l'Himalaya et la Chine centrale, un documentaire est tiré, entièrement conçu par André Sauvage². Celui-ci est l'un des premiers auteurs documentaristes du cinéma français³, avec *La traversée du Grépon* (1923),

2. Isabelle MARINONE, *André Sauvage, un cinéaste oublié : de La traversée du Grépon à La croisière jaune*, Paris, L'Harmattan, 2008.

3. Lettre d'André Sauvage à Jean-George Auriol (12 août 1927), Fonds André Sauvage, Bibliothèque municipale d'Orléans :

Le véritable auteur de cinéma est celui qui sait peindre la beauté des Hommes, ces fleurs géographiques, en leur restituant toutes leurs nuances, leurs richesses. Pas besoin d'artifices. Les fils lumineux des studios sont chargés de poussière. Du vent ! Sortons puiser dans la nature les sentiments de la vie. Étreignons-la. Le vrai travailleur du cinéma dessine avec l'objectif les mouvements du monde. C'est un capteur

première production sur la haute montagne, *Portrait de la Grèce* (1927), fresque moderne sur le pays, et surtout *Études sur Paris* (1928), premier grand portrait filmé de la capitale. Intellectuel et artiste complet, Sauvage a pour amis Max Jacob, Robert Desnos, Jean George Auriol et Jean Tedesco. Avec ce dernier, il ouvre en 1924 le nouveau lieu d'avant-garde du Vieux-Colombier, et travaille aux côtés des cinéastes Man Ray, Jean Renoir et Marc Allégret, qui lui portent une grande admiration. Il est aussi écrivain et peintre. Ses romans, essais et poèmes sont vivement recommandés par André Gide et Jean Cocteau ; et ses tableaux, par Élie Faure. Quant à certains de ses films, ils inspirent les frères Jacques et Pierre Prévert. Malgré ses qualités indéniables, Sauvage demeure aujourd'hui méconnu, oublié par la plupart des cinéphiles. Cette étrange omission s'explique en grande partie par l'« affaire » de *La croisière jaune*, qui a brisé sa carrière cinématographique. En effet, une fois le film terminé après plus d'un an de montage, les pellicules lui sont confisquées par la société Citroën. Malgré le contrat de Sauvage avec la maison Pathé-Natan, supposé garantir les droits du réalisateur, le constructeur automobile rachète le film et le remet sans vergogne entre les mains de Léon Poirier, metteur en scène d'une précédente expédition d'ampleur similaire, *La croisière noire* (1925-1926). Or, un tel dénouement, difficilement imaginable aujourd'hui, nous semble étroitement lié à une certaine conception du cinéma et de la paternité (ou propriété) des films telle qu'elle régnait à l'époque.

L'art cinématographique n'a pas encore 40 ans à l'époque de l'affaire de *La croisière jaune*, mais son développement a été extrêmement rapide. Les années 20 l'ont vu déployer l'essentiel des richesses du langage visuel qui le caractérise. L'avènement du cinéma parlant a été une remise en question de cette prévalence de l'image, laquelle se perpétue cependant dans un documentaire tel que le film de Sauvage. Cependant, les années qui suivront permettront aux cinéastes ayant bâti leur réputation durant la période « muette », ainsi qu'à d'autres, de reconstruire un langage tenant compte de la présence d'un dialogue et d'une bande sonore de moins en moins contraignante du fait des progrès des techniques d'enregistrement.

Le droit a-t-il montré à cette occasion sa capacité à appréhender ce nouvel art et à accompagner ses évolutions ? La réponse serait, semble-t-il, mitigée en ce qui concerne la période 1930-1939, celle qui nous intéresse ici, car elle encadre notre « affaire ». Les juristes de l'époque sont fréquemment

de miracles. Il décèle les naïvetés, les secrets, les vertus de l'humain qui peuplent le champ de blé, le glacier, la rue. La source de toutes les émotions se situe dans le documentaire. J'en ai eu l'intuition lors de mon ascension du Grépon. Et aujourd'hui plus encore depuis mes prises de l'Haghion Oros.

embarrassés devant une pluralité d'auteurs potentiels revendiquant les droits attachés à cette qualité (paternité, respect de l'œuvre, droit d'exploiter l'œuvre, etc.). Ils sont également partagés entre, d'une part, le souci d'une résolution efficace et adaptée des litiges et, d'autre part, l'embarras de devoir trancher entre des activités dont ils démêlent à grand-peine la part créatrice respective dans la version définitive de l'œuvre : metteurs en scène, scénaristes, opérateurs, décorateurs et compositeurs de musique, mais aussi celui qui apparaît comme le « maître de l'ouvrage » dans une certaine logique juridique, à savoir le producteur.

Les juristes ne sont pas des êtres hors du temps, mais des gens de leur époque. Ils sont cultivés certes, mais, pendant la première partie des années 30 encore, comme l'écrit Andrzej Ruszkowski, « la grande majorité des intellectuels, qui pourtant profitent avec plaisir du divertissement fourni par le cinématographe, considère cet art comme inférieur aux autres⁴ ». Pour cette raison notamment, un instrument essentiel à la protection des œuvres, le droit moral, faute de reconnaissance unanime du metteur en scène comme auteur, est un droit balbutiant aux premiers temps du cinéma parlant.

C'est à la suite d'un « combat⁵ » que le réalisateur a obtenu la qualité d'auteur. Or les temps n'étaient pas encore à cette reconnaissance lorsque Sauvage s'est engagé dans l'aventure de la « croisière Citroën ». À la différence d'une minorité de cinéastes connus du grand public — et encore —, il pouvait difficilement compter sur l'éclat d'un nom. En outre, ni les textes, ni les tendances jurisprudentielles, ni les pratiques contractuelles de l'époque n'étaient susceptibles de jouer en sa faveur. Ignorait-il tout cela ? Il semble en tout cas ne pas s'être douté que ses « partenaires », commanditaire ou producteur, allaient faire usage d'un état du droit déjà peu favorable au réalisateur pour rendre ce droit encore plus délétaire (en particulier, par l'entremise d'une clause lui niant tout droit de protéger sa création). Enfin, le documentaire, pas toujours bien distingué des actualités à l'époque, constituait un secteur plutôt marginal du cinéma, trop sans doute pour que l'on envisage des possibilités artistiques équivalentes à celles d'une œuvre de fiction⁶.

4. Andrzej RUSZKOWSKI, *L'œuvre cinématographique et les droits d'auteur. Étude de droit français, de droit comparé et des conventions internationales*, Paris, Sirey, 1935, p. 3.

5. Voir Jean-Pierre JEANCOLAS, Jean-Jacques MEUSY et Vincent PINEL, *L'auteur du film. Description d'un combat*, Lyon, Institut Lumière, 1996.

6. Comme en témoignent notamment ces quelques mots de Paul OLAGNIER, *Le droit d'auteur*, Paris, L.G.D.J., 1934, p. 271 : « les “documentaires” qui ne sont que des fixations de paysages ou de mouvements humains ou animaux ».

Pour notre part, nous tenterons, par une démarche juridique et historique, de brosser le tableau d'une époque qui a vu maints juristes hésiter — voire se refuser — à reconnaître comme auteur le metteur en scène ; nous savons en effet que ce dernier ne s'imposera définitivement comme tel que deux décennies plus tard. Notre objectif n'étant pas de retracer une histoire complète de la question, ni l'ensemble des débats doctrinaux⁷ qui ont conduit, par la suite, à la consécration du réalisateur dans la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique⁸, nous chercherons plutôt à mettre en évidence les états d'esprit et les approches intellectuelles de quelques spécialistes du droit, souvent déconcertés par une forme artistique relativement nouvelle. Notre but est finalement de montrer que la reconnaissance du metteur en scène n'est pas une évidence, et qu'elle pourrait aisément être remise en cause au gré des évolutions techniques qui tendraient à favoriser la dimension industrielle et collective de l'«entreprise filmique». C'est en effet le langage cinématographique, apport véritable du réalisateur, qui constitue, à notre sens, l'objet de son droit moral, ce langage nous semblant être le meilleur garant de l'originalité artistique de l'art cinématographique.

Dépassant la complexité d'un secteur fragile, des habitudes et des lobbies professionnels en lutte, nous étudierons de la sorte un aspect des rapports complexes entre le droit et l'art (partie 1). Le droit, qui avait en quelque sorte sanctuarisé l'auteur, laissait cependant le réalisateur quasi désarmé devant la puissance financière et la prééminence de fait du producteur. En effet, si ce dernier décidait de tenir d'un bout à l'autre les rênes d'une «entreprise artistique» où il jouait certes souvent gros, il avait les moyens juridiques, au besoin, de priver le réalisateur, vu comme un simple exécutant, de tout contrôle sur ce qui n'était pas reconnu comme

7. Pour des références concernant les périodes postérieures, voir notamment : René SAVATIER, *Le droit de l'art et des lettres*, Paris, L.G.D.J., 1953, n^{os} 146 et suiv. ; André LUCAS, Henri-Jacques LUCAS et Agnès LUCAS-SCHLOETTER, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, 4^e éd., Paris, Lexisnexis, 2012 ; André FRANÇON, *La propriété littéraire et artistique*, Paris, Presses universitaires de France, 1970, p. 35-42 ; Gérard LYON-CAEN, Pierre LAVIGNE et Henri DESBOIS, *Traité théorique et pratique du droit du cinéma français et comparé*, t. 1, Paris, L.G.D.J., 1957, n^{os} 279 et suiv. ; Pierre-Yves GAUTIER, *Propriété littéraire et artistique*, 8^e éd., Paris, Presses universitaires de France, 2012, n^{os} 219 et suiv. ; Nicolas BINCTIN, *Droit de la propriété intellectuelle. Droit d'auteur, brevet, droits voisins, marques, dessins et modèles*, 3^e éd., Paris, L.G.D.J., 2014, n^{os} 108 et suiv.

8. *Loi n^o 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique*, J.O. 14 mars 1957, p. 2723, art. 14, énumérant les auteurs d'une œuvre cinématographique, au nombre desquels figure le réalisateur, aujourd'hui Code de la propriété intellectuelle, art. L113-7, al. 2 : à noter qu'il s'agit des auteurs présumés, d'autres – dont le producteur – pouvant s'ajouter en faisant la preuve de leur activité créatrice.

son œuvre, et ce, parfois jusqu'au dernier moment. C'est ce qu'illustre à l'extrême l'« affaire » de *La croisière jaune*. La vulnérabilité du réalisateur y apparaît tout particulièrement : non seulement le droit ne semble pas en mesure de le protéger, mais il est en outre utilisé au rebours de ses intérêts (partie 2).

1 La spécificité de l'œuvre cinématographique et du travail du réalisateur (1930-1939) : des juristes déconcertés

La protection de l'œuvre cinématographique se situe, selon nous, à la convergence de trois éléments clés :

- la reconnaissance de la spécificité de ce type d'œuvre, y compris dans le domaine du documentaire ;
- la reconnaissance de la qualité d'auteur dans la personne du réalisateur ;
- la reconnaissance du droit moral de l'auteur comme fondement de prérogatives extrapatrimoniales particulières.

Or, si le troisième point paraît acquis, les deux premiers sont loin de l'être au cours des années qui nous intéressent.

La difficulté vient en effet de la pluralité d'auteurs potentiels, pluralité inexistante ou presque pour les autres arts. Dans un tel cas, celui d'une œuvre littéraire « composite » (comme une encyclopédie ou un dictionnaire), il est de tradition d'attribuer la qualité d'auteur à celui qui a « conçu et dirigé l'ensemble du travail », ainsi qu'il a été jugé dans l'affaire de l'encyclopédie de Louis-Gabriel et Joseph-François Michaud⁹. Or le problème, dans le domaine du cinéma, est précisément que deux personnes ont vocation à revendiquer cette place centrale ou dominante, soit le producteur et le metteur en scène. Le choix semble dépendre de l'idée générale que l'on se fait d'un film.

Qu'ils soient sollicités en vue d'une réponse à un litige ou qu'ils manifestent spontanément leur intérêt pour le sujet du droit d'auteur et du cinéma, les juristes de l'époque éprouvent une double difficulté (1.1) :

- l'absence de textes adaptés à la question, ce qui les conduit à tenter de faire « entrer » l'objet-film, mal reconnu juridiquement, dans des catégories préexistantes à la naissance du cinéma ;

9. Civ. 16 juill. 1853, D. 1853.309, et sur renvoi : Paris, 22 juill. 1853, D. 1855.156, qui résiste en ces termes : « Cette qualité [de coauteur] ne peut résulter pour eux des soins nombreux et du contrôle plus ou moins sérieux qu'ils y ont apporté. » Voir aussi l'affaire *Saint-Priest c. Malgaigne*, C. imp., 20 déc. 1853, D. 1856.70 : le « publicateur » ayant ainsi le droit d'exiger « le retranchement d'assertions qu'il [juge] [...] contraires à l'esprit général de l'œuvre ».

— la très inégale connaissance — voire l'ignorance totale pour certains — de l'art cinématographique, pourtant déjà parvenu à maturité.

Ces deux aspects contribueront à rendre quasi impossible la reconnaissance du travail du réalisateur; quant à l'existence pourtant bien établie d'un droit moral de l'auteur, elle se révélera inutile, faute d'avoir une idée assez précise de son objet (1.2).

1.1 Des présupposés peu favorables à une reconnaissance du réalisateur comme auteur du film

Les textes existants et applicables sont en effet antérieurs au cinématographe, en dépit parfois d'aménagements postérieurs, qui ne résolvent pas cependant tous les problèmes posés.

1.1.1 L'absence de textes adaptés

Les textes nationaux et internationaux en matière de propriété artistique étant tous antérieurs à l'invention du cinéma, les juristes de l'époque doivent se contenter de notions et de règles conçues pour la littérature, la musique, la peinture, la sculpture, etc., alors que l'art cinématographique pose des difficultés particulières.

Le décret relatif aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tout genre, compositeurs de musique et dessinateurs¹⁰ date des 19-24 juillet 1793. Il accorde un droit d'auteur aux créateurs des œuvres, leur octroyant ainsi « droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République¹¹ ». Rien n'impliquant que la liste des arts mentionnés soit exhaustive, il était donc tout à fait possible d'y inclure de nouvelles formes d'art postérieurement apparues (photographie et cinéma¹²). En revanche, si l'auteur d'une œuvre littéraire, picturale ou musicale est aisé à déterminer (sauf exception), celle d'une œuvre cinématographique ne l'est pas avec évidence pendant les années 20 et 30. La même difficulté apparaît, pour raison identique, avec l'application du décret des 19 juillet-6 août 1791, qui protège les auteurs contre les représentations non consenties de leurs œuvres dramatiques. Autrement dit, ces textes ne sont, à l'époque qui nous intéresse, susceptibles de protéger en rien le metteur

10. *Loi du 19 juill. 1793 relative aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tout genre, compositeurs de musique, peintres et dessinateurs*, Rec. Duvergier, p. 35.

11. *Id.*, art. 1.

12. Telle a été la solution retenue dès 1906 par le Tribunal de la Seine: « Les épreuves cinématographiques sont des œuvres d'art protégées par la loi de 1793 » (10 février 1906).

en scène de cinéma, à moins que celui-ci ne soit reconnu comme l'auteur (ou au moins l'un des auteurs) du film.

Sur le plan international, on trouve certes dans l'article 14 de la Convention d'union de Rome, issue en 1928 (2 juin) d'une révision de la *Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*¹³, signée en 1886, une protection de l'auteur de film. Toutefois, elle se révèle tout aussi inutile, faute également de détermination de cet auteur¹⁴. Le seul critère sur lequel s'appuyer est le caractère « original » de l'œuvre de cinéma qui justifie la protection, lequel exclut les actualités mais non les documentaires, selon du moins l'interprétation de Ruszkowski¹⁵ et d'André Falco¹⁶: cependant, cette originalité attachée à l'œuvre dans son ensemble ne permet pas d'identifier celui à qui elle est vraiment due.

Sur cette question, la jurisprudence ainsi que la pratique ont donc le champ libre. Ce sera en particulier dans l'essai de définition de l'œuvre cinématographique que les juristes se montreront tantôt laconiques, tantôt perplexes. Et parfois relativement inspirés.

1.1.2 L'œuvre de cinéma : un objet juridique difficile à reconnaître

Un véritable enjeu existe ici, car on ne pourrait correctement définir l'auteur d'une création qu'en s'entendant sur ce qu'est vraiment cette dernière. Or les juristes de l'époque s'appuient visiblement sur leur culture en matière littéraire, dramatique ou picturale, voire photographique, lorsqu'ils ont besoin de définir le film de cinéma. La difficulté est souvent de distinguer celui-ci de l'œuvre dramatique dont il est parfois tiré (plus souvent avec le début du cinéma parlant). La tendance sera d'abord de voir dans l'enregistrement du film (à l'instar de celui d'un disque phonographique) une forme d'édition de l'œuvre, distincte précisément de l'édition littéraire de l'œuvre « adaptée », ce qui en fait une œuvre « de seconde

13. *Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*, 9 septembre 1886, révisée à Rome le 2 juin 1928 (ci-après citée « Convention de Berne »).

14. Hubert DEVILLEZ, *L'œuvre cinématographique et la propriété artistique*, thèse de doctorat, Poitiers, Université de Poitiers, 1928, p. 184-187: l'auteur précise que la détermination des auteurs de films est controversée, ce qui semble indiquer qu'aucun accord sur cette question n'aurait ou n'a pu être trouvé lors de la révision. Voir également A. RUSZKOWSKI, préc., note 4, p. 37 et suiv.

15. A. RUSZKOWSKI, préc., note 4, p. 39.

16. André FALCO, *Les droits d'auteur et le film sonore dans la législation française*, Paris, Jouve, 1930, p. 67: « Les documentaires (voyages, explorations, films scientifiques, vues d'usine) étaient justiciables du même régime que les actualités, jusqu'en 1928. Ils sont maintenant promus à la dignité d'œuvres de l'esprit et c'est justice (conférence de Rome). »

main» et permet de la placer sous la protection de l'article 2 alinéa 2 de la Convention de Berne¹⁷. Il en sera ainsi dans l'affaire du film d'André Hugon, *Les trois masques*, tiré de l'opérette d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy sur le plan littéraire¹⁸. Quant à la projection du film, on tentera parfois, sans grand succès, de l'assimiler à une représentation, notamment dans l'affaire *Edmond Rostand*. Dans cette espèce, le directeur du Théâtre de la Porte Saint-Martin échouera dans son action contre les héritiers du dramaturge, celui-ci lui ayant cédé l'exclusivité pendant douze ans de la représentation de *Cyrano de Bergerac* et de *L'aiglon*. Le directeur s'opposait à la projection d'un film muet tiré de la seconde de ces œuvres¹⁹. La motivation des juges pour écarter la thèse de la projection-représentation est la suivante : les acteurs ne parlent pas directement devant le public mais devant un microphone qui reproduira de manière différée et démultipliée leur exécution²⁰.

Une vision dichotomique (dissociant la réalisation de la projection et voyant dans la première un simple enregistrement) ne pouvait d'ailleurs assurer à long terme la protection des œuvres, en ce qu'elle devait conduire à ignorer le travail créatif original permettant de passer de l'œuvre dramatique à l'œuvre cinématographique : en outre, elle ne pouvait fonctionner pour un film non adapté d'une œuvre préexistante.

Il arrive aussi que l'approche reste purement technique : ainsi, la loi italienne du 7 novembre 1925 en son article 20 vise la « bande cinématographique » à côté du scénario, le Tribunal de Rome²¹ distinguant de manière similaire le « livret » (*libretto*) et la « pellicule ». Parfois, l'idée que le cinématographe a sa propre esthétique ou son propre langage surgit inopinément. À titre d'exemple, les conclusions de l'avocat général Cazenavette dans l'affaire *Mascarade* évoquent « les exigences d'un art très spécial²² »,

17. Convention de Berne, préc., note 13, art. 2, al. 2 : « Sont protégées comme des ouvrages originaux [...] les traductions, adaptations, arrangements de musique et autres reproductions transformées d'une œuvre littéraire ou artistique. »

18. Trib. Seine, 7 juill. 1931, Gaz. Pal. 1931.528 : « À la différence de la représentation qui se caractérise par le renouvellement constant du jeu des acteurs, l'enregistrement d'un film fixe ce jeu en une seule fois d'une façon définitive, pour toutes les manifestations scéniques ultérieures » (l'œuvre de cinéma est ainsi définie par référence à l'œuvre dramatique). Voir aussi l'arrêt Civ. 10 nov. 1930, Gaz. Pal. 1930.771.

19. Trib. Seine, 9 mars 1932, *Le Droit d'Auteur* 1932.68.

20. Cf. Claude MAYER, *Quelques aspects du droit d'auteur en matière de cinématographie*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris, 1935, p. 81.

21. Rome, 2^e sec. civile, 27 juin et 14 juillet 1933, cité par A. RUSZKOWSKI, préc., note 4, p. 158.

22. Civ. 10 nov. 1930, préc., note 18. L'affaire *Mascarade* avait d'abord donné lieu à une décision en référé : Trib. Seine, 19 mars 1935, Sirey II 1935.101.

d'où un « sujet nouveau » par rapport à l'œuvre romanesque ou théâtrale dont elle est l'adaptation.

C'est à propos d'un documentaire que l'on trouve cependant en jurisprudence une des définitions les plus intéressantes. Pour les conseillers de la Cour d'appel de Dijon, en 1936²³, il est d'abord question de l'« entrepreneur de cinématographe, qui fait profession de représenter, grâce à des artifices divers, des spectacles plus ou moins réels dus à des combinaisons d'images ou de dessins auxquels il donne l'illusion de la réalité et de l'exactitude, par la perfection et l'utilisation des procédés photographiques²⁴ ». Plus loin, le même arrêt mentionne le film comme un « dispositif particulier de successions d'images », dont le créateur « élimine certains éléments, en grossit d'autres, compose véritablement un tableau qui devient son œuvre personnelle²⁵ ».

Les auteurs, pour leur part, s'intéresseront plus ou moins à la question. La thèse de Claude Mayer semble hésiter entre une définition technique²⁶ et une approche artistico-littéraire²⁷. C'est dans celle de

23. Dijon, 8 janv. 1936, Gaz. Pal. 1936.339 ; D. 1936.137.

24. *Id.*

25. La question était dans cette espèce de savoir si un film pouvait entrer dans le concept d'image selon la loi de 1881 et ses dispositions réprimant la diffamation. La directrice de la Société productrice d'un documentaire consacré à la mort du conseiller Prince, procureure dans l'affaire *Stavisky*, et soutenant la thèse – aujourd'hui couramment admise – de son assassinat, était ainsi poursuivie comme auteure du film. Ce qui la rendait complice de l'éditeur – soit elle-même, puisqu'elle était éditrice ! Cette « configuration » suscite d'ailleurs une certaine perplexité sous l'angle du droit pénal, soulignée et admise par l'arrêt lui-même. Ce dernier maintient la condamnation en raison du fait que la loi de 1881 (antérieure au cinématographe) n'avait pas précisé le procédé par lequel l'image devait avoir été réalisée. Par une interprétation rappelant celle du célèbre arrêt « de l'électricité » (où le courant électrique avait été assimilé à une chose dans un texte datant du Code pénal français de 1810), et faute d'hypothèse connue de diffamation par l'intermédiaire d'une lanterne magique, l'image animée est au fond une image, entrant dans le champ d'application du texte d'incrimination. Lire, sur cette affaire, Cl. MAYER, préc., note 20, p. 113 et 114.

26. *Id.*, p. 41 : « En résumé, le film est la fixation par la photographie d'une suite de phénomènes dont la succession des images est réglée par une idée centrale » ; cette définition que Mayer qualifie lui-même de « sommaire » est moins l'objet de son étude que l'introduction à ce qui l'intéresse en premier lieu, soit l'application du droit d'auteur à cette œuvre qui est pour lui composite (littéraire, musicale, visuelle, etc.).

27. *Id.* p. 34 ; à propos justement de l'œuvre documentaire, Mayer écrit ceci : [Elle] puise ses éléments dans le réel et présente généralement un caractère instructif. Le plus souvent d'ailleurs les réalisateurs d'un tel genre de film s'attachent non seulement à reproduire avec fidélité le thème naturel qui leur a servi de base, mais aussi à le présenter d'une manière heureuse et parfois originale. On présentera,

Ruszkowski²⁸ que se trouve une vraie réflexion sur la nature du film, d'abord en le comparant aux autres œuvres artistiques²⁹, ensuite en tentant d'en donner une définition indépendante ou spécifique: il use notamment de l'image d'une « main géante » qui pourrait correspondre aussi à ce que fait vivre un grand romancier³⁰. Cette définition émane d'un juriste qui semble vraiment apprécier le cinéma comme un art. Ainsi, qu'il s'agisse de Ruszkowski ou de son prédécesseur Hubert Devillez³¹, le choix du thème du droit d'auteur dans le cinéma comme sujet de leur doctorat révèle des juristes que le sujet intéresse réellement, tandis que les magistrats saisis d'un litige ne peuvent que par hasard s'avérer amateurs de cinéma. Il n'est pas étonnant dès lors que la thèse du producteur-auteur ait du succès surtout en jurisprudence.

En effet, les magistrats semblent voir l'essence de la création cinématographique non dans l'écriture du film, mais dans l'initiative d'un projet, le choix d'un sujet et la coordination d'un travail d'équipe, d'un bout à l'autre de l'aventure³². Sous cet angle, la balance pèse en faveur du producteur. En outre, le contrôle du scénario, des dialogues, du montage, etc., paraît faire une part importante à l'époque au même personnage. L'élément qui « saute aux yeux » des magistrats est donc plutôt l'activité extérieure au film lui-même, le nombre d'interventions et leur diversité, la supervision d'ensemble de ce qui est perçu comme une entreprise collective à vocation artistique, et non le travail de proximité, dans l'intériorité même (nous pourrions dire dans la « chair » ou l'être même du film³³). Bien des juges s'empresseront

par exemple, des oppositions ou des “trouvailles” propres à intéresser ou amuser le spectateur; parfois on étayera l'œuvre avec une légère intrigue (allusion possible au film de Robert Flaherty, *Nanouk l'Esquimau*, sorti en 1922).

28. A. RUSZKOWSKI, préc., note 4.

29. *Id.*, p. 27: on trouve notamment une comparaison entre la photographie et le « reportage cinématographique d'actualité ».

30. *Id.*, p. 114 et 115: « On dirait qu'une main géante nous a saisi et nous porte de-ci de-là, en nous jetant d'une époque à une autre, tantôt nous faisant regarder dans les yeux et presque dans les âmes des personnages, tantôt nous ramenant en arrière, pour qu'une grande perspective s'ouvre devant nous. »

31. H. DEVILLEZ, préc., note 14.

32. Cela apparaît notamment dans l'affaire du film *L'équipage*, décision Trib. Seine, 24 mai 1938, Gaz. Pal. 1938.508, et dans l'arrêt Paris, 16 mars 1939, Gaz. Pal. 1939.210, ainsi que dans l'ordonnance de référés du 19 mars 1935 (dite ordonnance du président Frémicourt, Trib. Seine, 19 mars 1935, préc., note 22), où ce dernier écrit qu'« un film sonore et parlant est le produit de la collaboration d'un plus ou moins grand nombre de personnes qui sous la direction d'un producteur participent à l'élaboration de l'œuvre commune dont le film constitue la réalisation unique et définitive ».

33. Cf. R. SAVATIER, préc., note 7, p. 109: « Nous ne reconnaissons donc comme créateurs de l'œuvre [...] que les hommes [et] les femmes ayant spirituellement et corporellement contribué, par leur apport personnel, à l'ensemble d'art que le film diffusera. »

alors de désigner l'auteur de l'entreprise comme l'artiste véritable, puisqu'il est au fond le plus visible. Le rôle de promotion et parfois aussi celui de défense des intérêts du film après sa réalisation feront probablement le reste, reléguant provisoirement le metteur en scène à un rôle plus ou moins subalterne selon les appréciations.

1.2 Un réalisateur ignoré, d'où une quasi-absence de protection

Comme nous l'avons noté plus haut, la proclamation de droits protégeant l'œuvre ne peut bénéficier au réalisateur si la qualité d'auteur ne lui est pas reconnue : or les juridictions du fond—qui, dans des litiges divers, se prononcent à l'époque sur cette question—ont, à notre connaissance, opté pour la thèse de l'auteur-producteur (1.2.1). Il en résulte une quasi-impossibilité de voir accorder au metteur en scène la protection attachée au droit moral de l'auteur. Voilà qui révèle une méprise sur ce qui doit être, à notre sens, l'objet véritable de ce droit, c'est-à-dire le langage ou le style de l'œuvre cinématographique (1.2.2).

1.2.1 Le travail du réalisateur : un rôle souvent méconnu

Au cours des années 30, auxquelles nous limitons notre étude pour la raison déjà précisée³⁴, maintes décisions judiciaires—émanant de juridictions du fond—tendent ainsi à imposer le producteur comme l'un des auteurs, voire l'auteur principal du film³⁵. Il s'agit en particulier de l'affaire *Mascarade* précitée³⁶. Et cela se produit, bien que des auteurs déjà cités

34. Nous restreignons notre étude afin, notamment, de la resserrer autour du cas qui occupera la seconde partie de notre article, et qui se situe au cœur de cette période. Pour une vue d'ensemble : Thérèse ARMENGOL, «La notion jurisprudentielle de droit d'auteur(s) en cinéma : la genèse (1904-1957)», dans Christophe GAUTHIER et Dimitri VEZYROGLOU (dir.), *L'auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2013, p. 69.

35. Voir notamment Christophe CARON, *Droit d'auteur et droits voisins*, 4^e éd., Paris, Lexisnexus, 2015, n° 229 : «La jurisprudence a, dans les années 30, qualifié l'œuvre cinématographique d'œuvre collective en mettant en avant le rôle prépondérant du producteur.»

36. Cf. Marcel HUREL, *Droits d'auteur et cinéma*, Paris, Elbeuf, 1945, p. 11-18. Les décisions précédant l'ordonnance de référé dans l'affaire *Mascarade* attribuaient, semble-t-il, des prérogatives au producteur sans lui conférer expressément la qualité d'auteur : voir Cl. MAYER, préc., note 20, p. 62 et 63 ; voir également Henri DESBOIS, *La propriété littéraire et artistique*, Paris, Armand Colin, 1953, p. 156-167, notamment sur l'affaire *Mascarade*. Sur cette affaire, cf. aussi G. LYON-CAEN, P. LAVIGNE et H. DESBOIS, préc., note 7, n°s 254 et suiv. Voir enfin son dénouement, qui refuse l'idée du producteur comme auteur nécessairement unique du film : Civ. 10 nov. 1947, D. 1947.328 ; J.C.P. II 1948.4166, note R. Plaisant ; Sirey 1948.157, note P. Reynaud.

comme Devillez mettent l'accent sur le rôle essentiel du metteur en scène³⁷. S'affirme ainsi la thèse du producteur-auteur, derrière laquelle on peut voir le souci de mettre en face des exploitants de salles, souvent indécis, un interlocuteur efficace : ce souci peut s'accompagner d'une responsabilisation des producteurs — pas toujours fiables, voire durables — à l'égard des possibles dommages liés à la représentation du film³⁸. Certes, le réalisateur se trouve de la sorte « protégé », mais à quel prix ?

Cette thèse a pu s'appuyer en outre sur un traité type signé en 1930, entre la Chambre syndicale du cinématographe et les différentes sociétés d'auteurs, notamment la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), qui avait dû subir l'« invasion » des « gens de cinéma³⁹ ». Or la première, présidée par Charles Delac, producteur renommé depuis les Films d'art (à l'origine du premier film à vocation artistique explicite, soit *L'assassinat du duc de Guise* en 1908), était une organisation patronale constituée essentiellement de producteurs⁴⁰. L'objectif du « traité » était de s'accorder sur la perception des droits d'auteur, autrement dit sur la « propriété » d'un film, en affirmant au passage la distinction radicale entre l'œuvre cinématographique et l'œuvre littéraire ou dramatique sur laquelle elle s'appuyait souvent. Il n'est pas étonnant que l'article 3 de ce document déclare que « le producteur, qui participe à la création et à l'élaboration d'un film, et en dirige la réalisation [en coordonnant les divers éléments de la collaboration] pourra toujours signer comme auteur, avec les autres auteurs du film⁴¹ ».

Ainsi, les producteurs se voient désigner comme auteurs par cette convention collective et octroyer des droits d'auteur, y compris un droit moral. Ajoutons qu'il arrive qu'un metteur en scène lui-même, cherchant à défendre son film contre les coupures intempestives de la part des exploitants, se désigne comme « producteur » : tel a été le cas de Julien Duvivier, dans sa lettre de protestation aux organismes professionnels représentant

37. H. DEVILLEZ, préc., note 14, p. 104 : « L'œuvre dramatique existe sans la mise en scène théâtrale. Il n'y a pas d'œuvre cinématographique sans metteur en scène. »

38. Selon J.-P. JEANCOLAS, J.-J. MEUSY et V. PINEL, préc., note 5, p. 69, « la thèse du producteur-auteur relève moins de la conviction intime du juriste que de la facilité qu'elle apporte dans le règlement de problèmes compliqués et enchevêtrés, ceux du droit d'auteur en matière de cinématographe ».

39. *Id.*, p. 87 et suiv.

40. Cette organisation peut être considérée comme l'ancêtre de l'actuelle Union des producteurs de films.

41. Cf. P. OLAGNIER, préc., note 6, p. 275, critiquant vivement ce « traité » : « Ainsi, la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques attribue de sa propre autorité, aux capitalistes et industriels producteurs de films, la qualité d'auteur, pour des raisons qui pourraient toutes s'appliquer aux directeurs de théâtre. »

les gens de cinéma à la suite des multiples coupures infligées à son film *Poil de carotte* (version muette de 1926)⁴². Enfin, le désir d'autres participants à l'entreprise, tels les scénaristes, de s'imposer comme auteurs d'une œuvre dont le metteur en scène n'aurait fait que mettre en images les idées et le déroulement littéraire⁴³ contribuera éventuellement à évincer ce dernier.

L'un des arguments s'appuie sur la destination du film de cinématographe, lequel, depuis l'invention des frères Auguste et Louis Lumière, est la projection devant un public⁴⁴. C'est à ce moment-là en effet que le producteur manifeste — parfois en jouant son va-tout lorsque l'investissement financier est considérable — sa puissance et sa fragilité, la « sanction » commerciale dépendant forcément du public qui viendra ou non aux projections⁴⁵. Dès son origine, le cinéma dans son ensemble a pu perdurer parce que le public a adhéré à ce nouveau « divertissement » : une faillite dans ce domaine aurait inévitablement conduit à un cantonnement dans les films d'illustration scientifique ou scolaire⁴⁶. Ce caractère sera présent tout au long de l'histoire des films : en effet, ces derniers, du point de vue artistique, n'auraient pas été les mêmes s'ils n'avaient pas été prévus pour être présentés à un public, mais pour être vus, par exemple, de manière individuelle (à la façon du kinétoscope de Thomas Edison).

En outre, à cette époque, l'économie du secteur se révèle complexe et fragile. Il n'est pas exclu qu'un souci de protection du secteur ait en partie joué dans ces décisions, bien que cela reste à démontrer. Il n'est pas non plus impossible que ces décisions aient contribué à responsabiliser le producteur en exagérant son rôle (ou plutôt en l'élargissant) et en lui

42. Cette lettre est citée par J.-P. JEANCOLAS, J.-J. MEUSY et V. PINEL, préc., note 5, p. 81-84, en particulier à la page 83. Nous ignorons cependant si Duvivier faisait partie de la société ayant produit l'œuvre, soit Majestic Films : il y aurait eu alors cumul des rôles ainsi que dans l'affaire *France actualités* du 8 janvier 1936 dont nous traiterons plus bas, ou dans le cas d'autres réalisateurs tels que Marcel Pagnol. Cependant, la teneur de la lettre met bien en avant son travail de metteur en scène d'un film littéralement massacré par la suppression de nombreuses scènes.

43. *Id.*, p. 70 et suiv.

44. Nous rappellerons que c'est d'ailleurs un élément central dans le débat consistant à identifier l'inventeur ou les inventeurs du cinématographe.

45. Cf. Trib. Seine, 19 mars 1935, préc., note 22 (confirmant l'ordonnance sur requête du président Frémicourt, 11 février 1935) : cette décision entend rendre le droit d'édition et le droit de représentation « inséparables », « le film étant uniquement destiné à la représentation ».

46. Les pionniers du cinéma ne voyaient pas forcément un avenir dans le domaine artistique au cinéma : pour Edward James Muybridge, Georges Demeny ou encore Étienne Jules Marey, la technique devait servir à améliorer la connaissance de phénomènes, tels que le déplacement des animaux, ou à développer des apprentissages, tels que la lecture sur les lèvres pour les sourds-muets.

octroyant un certain nombre d'obligations, et ce, pour éloigner de la profession les moins fiables. La disparition quasi instantanée de nombreuses sociétés de production constituées en vue de réaliser un seul film, une fois celui-ci terminé, rendait évidemment quasi impossible la protection « après-vente » de l'œuvre, lorsqu'elle tombait entre des mains indécrites⁴⁷.

C'est d'abord dans la répression de la représentation illicite de films (article 428 de l'ancien Code pénal français) que s'illustre la thèse du producteur-auteur. Il n'est pas certain que les juges du Tribunal correctionnel de Bordeaux⁴⁸, par exemple, aient éprouvé le besoin de se pencher sur ce qu'est un auteur de film. Ils se sont probablement inspirés d'une pratique habituelle des directeurs de salle, rapportée par l'avocat général Cazenavette dans ses conclusions dans l'affaire *Mascarade*, de s'adresser au seul producteur, afin d'obtenir de ce dernier le droit de projeter le film. La thèse développée par le magistrat repose ainsi sur une présomption dont bénéficierait le producteur, qui le dispenserait de prouver son activité créatrice dans le film, présomption basée sur des indices concordants : le fait que c'est généralement à lui que s'adressent non seulement les directeurs de salle mais aussi toutes les personnes qui se prétendent lésées moralement par le film en l'un ou l'autre de ses personnages ; le fait également que le nom du producteur est apposé sur l'œuvre, à l'instar de l'auteur d'œuvre littéraire présumé tel, si son nom figure sur la couverture, en application de l'article 15 de la Convention de Berne⁴⁹.

La réalité pratique semble confirmer cette vision. En effet, les contrats types liant producteur et metteur en scène — s'ils étaient encore en usage à cette époque⁵⁰ — sont des contrats de louage d'ouvrage, dont les termes très précis ne laissent pas toujours une grande liberté : en particulier, une clause du contrat type dit d'« engagement de metteur en scène » prévoit que, en cas de « mauvaise exécution d'un film » (!), le producteur peut résilier unilatéralement le contrat, par simple lettre recommandée, sans procédure judiciaire ni même mise en demeure préalable, et sans indemnité (art. 4).

47. Les coupures intempestives opérées dans les films étaient monnaie courante à l'époque : cependant, elles ne venaient pas toujours des exploitants, mais très souvent des maires et des différentes ligues de vertu... quand cela n'allait pas jusqu'à l'interdiction pure et simple de projection. Voir à ce sujet les mésaventures du *Rosier de Madame Husson* et de *Tout va très bien, Madame la Marquise*, rapportées par Jean-Pierre JEANCOLAS, *Le cinéma des Français : quinze ans d'années trente (1929-1944)*, Paris, Nouveau Monde, 2005, p. 44 et 45.

48. Bordeaux, 11 févr. 1930, D. 1930.235.

49. Au début du cinéma, les noms des acteurs, et encore moins comme celui du metteur en scène, ne figuraient pas au « générique » – ou de ce qui en tenait lieu – des films Pathé, Gaumont, etc.

50. Cf. Eugène Louis Marie MEIGNEN, *Le code du cinéma*, Paris, Dorbon, 1923.

Aucune précision n'est donnée sur ce que serait la « mauvaise exécution » en cause, ce qui laisse cette expression apparemment à la totale liberté d'appréciation du juge éventuellement saisi par le cinéaste. Notons aussi que, dans le même contrat type (art. 5), le metteur en scène est rémunéré au mètre de film négatif réalisé (un peu à la façon des auteurs de feuillets payés à la page). L'habitude de recourir à ce type de clause dénote une inégalité professionnelle et économique qui ne rend pas vraiment étonnante cette autre clause signée par Sauvage, selon laquelle il renonçait à toute protection de son œuvre, même si cette dernière s'intégrait en outre dans une dynamique dès le départ « prédatrice », comme il sera montré plus loin⁵¹.

La seule personne à pouvoir partager cette qualité d'auteur avec le producteur est l'auteur de l'œuvre adaptée (roman ou pièce de théâtre), mais l'adaptation se traduit précisément par la création d'une œuvre nouvelle dont le producteur est vu comme le créateur unique. En outre, en présence d'une œuvre cinématographique totalement originale, le producteur demeure seul à pouvoir faire valoir des droits du type artistique⁵².

Quant au metteur en scène, il exerce en apparence une fonction plus ou moins subalterne, à l'image du contrat type précité qui en fait un pur et simple exécutant d'un maître d'œuvre, soit le producteur⁵³. À la période qui nous occupe, on est pourtant déjà loin des premiers temps du cinéma où le metteur en scène ne se trouve pas distingué des opérateurs. Cependant, les magistrats auraient ignoré cette évolution ou bien ne s'en seraient pas embarrassés compte tenu notamment des habitudes de la profession.

Cette thèse n'est pas approuvée par tous. Ainsi Mayer s'y oppose-t-il⁵⁴. Lors des travaux du Congrès de l'Association artistique et littéraire internationale, en 1932 et en 1933, à Budapest, un membre de l'Association, M. Hepp, estime que le producteur est une sorte de « capitaine de réalisation », et qu'il ne pourrait exercer les prérogatives d'auteur qu'en tant que

51. Voir *infra*, section 2.1.1.

52. « Le producteur va commander à un de ses collaborateurs dont il est entouré, un scénario, qui je crois, n'est autre chose que le canevas du film projeté, et ce canevas, ce scénario, il va le confier à un autre de ses collaborateurs, qui sera le dialoguiste... » Cette vision d'un producteur plus ou moins démiurge semble anachronique en 1939 (conclusions sous l'affaire Mascarade, GP 1939, 211). À l'époque, l'un des objectifs est de garantir l'intégrité du film achevé, faute d'assurance de voir projeter l'œuvre telle qu'elle avait été fournie à l'exploitant.

53. Voir *supra*.

54. Cf. MAYER, préc., note 20, p. 64.

mandataire du réalisateur. Cette opinion est reprise par Mayer⁵⁵. « Artifice juridique », selon Mayer, ou position de principe, l'octroi de la qualité d'auteur au producteur⁵⁶ ne fait donc pas l'unanimité⁵⁷.

On semble donc attendre, pour voir évoluer le débat, un réalisateur pugnace, et disposant d'un intérêt juridique à défendre sa qualité d'auteur. Ce réalisateur sera Marcel L'Herbier. Cette fois, la question posée ne concerne pas le film lui-même, mais la personne de son auteur. Il ne s'agit pas de la défense d'une œuvre par rapport aux divers censeurs ou à l'incompréhension d'un producteur, mais du fondement de la responsabilité d'un accident dont a été victime le cinéaste, sur le tournage du *Bonheur*, sorti en 1934.

Gravement blessé par la chute d'une caméra de 90 kg, L'Herbier refuse avec son avocat, maître Rivière, de se placer sur le terrain de la loi sur les accidents du travail de 1898⁵⁸, ce qui aurait été reconnaître sa qualité de salarié donc subordonné à un employeur (le producteur). Il assigne plutôt Pathé sur le fondement de l'article 1384, premier alinéa, du Code civil. L'Herbier s'affirme ainsi comme parfaitement indépendant dans son travail, le producteur n'étant alors que le gardien de la caméra, ou le commettant du technicien qui, dans ce cas-ci, a mal fixé l'objet. Le contrat liant le réalisateur et le producteur est alors qualifié de contrat d'entreprise et non de louage de services (autrement dit de travail), ce qui permet d'écarter la loi de 1898. Il est intéressant de noter un argument qui a semblé déterminant pour les juges, à savoir la notoriété de L'Herbier, exclusive de toute possibilité même d'un lien de subordination à l'égard du producteur⁵⁹. La Cour d'appel de Paris le confirmera, le 18 juin 1941, dans

55. *Id.*, p. 60 et 61 (sur le Congrès): M. Hepp émet ainsi l'opinion selon laquelle « ce but [consistant à garantir une sécurité au producteur contre les revendications diverses] pourrait être atteint en reconnaissant *de jure* au producteur (qui joue en réalité le rôle d'un véritable gérant d'affaires) le titre de mandataire nécessaire et irrévocable de tous les co-auteurs et ce pour l'exploitation commerciale de l'œuvre commune. »

56. Les législations et doctrines étrangères, quant à elles, sont contrastées, et parfois ambiguës: ainsi est-il difficile de savoir qui est l'auteur de la « bande cinématographique » de la loi italienne du 7 novembre 1925. La jurisprudence allemande semble voir dans le metteur en scène un coauteur ou un collaborateur de l'auteur du scénario: Cl. MAYER, préc., note 20, p. 158.

57. Dans l'affaire *France actualités* du 8 janvier 1936, préc., note 42, la directrice de la société était, semble-t-il, à la fois réalisatrice et productrice (fait remarquable au passage dans une société où le secteur du cinéma avait plutôt écarté les femmes).

58. *Loi du 9 avr. 1898 concernant les responsabilités dans les accidents du travail*, J.O. 10 avr. 1898, p. 2209.

59. Cette notoriété n'est pas forcément reconnue à tous les metteurs en scène, mais à une minorité d'entre eux, soit les plus réputés: cf. Alain CAROU, « À la conquête de la souveraineté, l'idée d'auteur selon Marcel L'Herbier », dans Laurent VÉRAY (dir.),

les termes suivants : « le metteur en scène, *suivant son inspiration, dirige et coordonne*, en vue de l'effet qu'il recherche, les divers moyens mis à sa disposition⁶⁰ ».

En définitive, et hormis cette décision tardive, rien ne paraît vraiment protéger le metteur en scène en tant qu'auteur de l'œuvre à l'époque de l'affaire de *La croisière jaune*. Au contraire, le producteur se voit plus ou moins investi du droit moral, lui donnant la mainmise sur le devenir de l'œuvre, et ce, en dépit du fait que ce producteur est généralement une personne morale, titulaire problématique d'un droit personnel à un créateur, personne physique⁶¹. Cela nous semble révélateur des malentendus qui entourent ce droit⁶², dont l'objet demeure complexe à définir, tout particulièrement en matière cinématographique, où diverses personnes ont part créatrice. Nous expliquons aussi de cette manière l'embarras de juristes dans le cas d'un art qui n'est pas encore l'objet d'études approfondies : notre recul sur la question vient en effet largement de la fréquentation de cinémathèques, d'analyses filmiques et d'entretiens de cinéastes qui font défaut alors.

1.2.2 La question cruciale de l'objet du droit moral du metteur en scène

Comme le rappelle Mayer⁶³, le droit moral de l'auteur existerait depuis le *furtum laudis* du droit romain. Il est reconnu par la jurisprudence française depuis au moins la décision du 27 août 1887⁶⁴, et intégré dans la Convention de Berne⁶⁵. Son rôle est alors de « protéger la personnalité de l'auteur contre les atteintes dont elle pourrait être l'objet dans la manifestation de son activité créatrice⁶⁶ ». Son acception comme droit de la personnalité à part entière, et non seulement comme prérogative à l'égard de l'œuvre, semble en difficulté aujourd'hui, et nous ne saurions trop insister sur l'intérêt particulier que possède cette vision dans le cas

Marcel L'Herbier, l'art du cinéma, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2007, p. 135.

60. Cf. J.-P. JEANCOLAS, J.-J. MEUSY et V. PINEL, préc., note 5, p. 103-105.

61. Ce défaut non négligeable de la thèse du producteur-auteur sera très fréquemment relevé par la suite (cf. notamment H. DESBOIS, préc., note 36). Sur le principe du personnalisme dans son ensemble, cf. Michel VIVANT et Jean-Michel BRUGUIÈRE, *Droit d'auteur et droits voisins*, 3^e éd., Paris, Dalloz, 2015, n^{os} 280 et suiv.

62. Cf. Isabelle MOINE-DUPUIS, *Essai sur les fondements d'un droit international de la personne humaine juridique*, Paris, LexisNexis, 2014, p. 22-28.

63. Cf. MAYER, préc., note 20, p. 20.

64. Cass. req. 27 août 1887, *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1887.300.

65. Convention de Berne, préc., note 13, art. 6bis.

66. *Id.*

d'un cinéaste privé de son œuvre et qui ne peut prendre appui que sur la défense de sa personnalité investie dans une création mutilée, à l'instar de celle de Sauvage.

À l'époque qui nous intéresse, on peut constater un véritable cercle vicieux : l'art cinématographique étant peu reconnu, sa figure artistique la plus spécifique, celle du metteur en scène, ne peut guère l'être davantage, ce qui a été l'objet de nos précédents développements. Dès lors qu'il y a, pensons-nous, erreur sur la personne du titulaire véritable du droit moral (non que nous pensions que le producteur doive être dépourvu de toute prérogative !), celui-ci ne peut que manquer sa cible, ne protégeant pas ce qui nous semble être l'essence d'un film. Celle-ci ne réside, à notre sens, ni dans l'histoire qu'il raconte (et qui parfois est inexistante, ainsi dans le cas d'un documentaire), ni dans la réalisation technique, aussi aboutie soit-elle, ni dans une succession de photographies, mais plutôt dans l'esprit que veut donner son créateur à l'ensemble, et qui tient particulièrement au langage choisi pour l'exprimer. S'il échouait à protéger la personnalité même du réalisateur rendant unique et irremplaçable son film, le droit moral se trouverait de la sorte vidé de tout intérêt. L'œuvre deviendrait alors un pur produit destiné à servir les intérêts de ses détenteurs successifs.

L'objet du droit moral paraît difficile à reconnaître : notamment, s'agit-il de l'œuvre ou de la personnalité de l'auteur⁶⁷ ? Ils ont plutôt un sens, un but. Le droit moral — dans le cas d'un cinéaste — aurait ainsi pour but la protection du langage personnel à l'auteur, exprimé précisément dans l'œuvre considérée : élément qui, avec d'autres (par exemple, scénario, photographie ou interprétation), compose le film. Son titulaire devrait donc être l'auteur de ce langage. Dès lors, une coupure non souhaitée par l'auteur réalisateur ou un montage contraire à ses vœux, même s'ils n'apportent aucune modification au scénario et respectent la qualité de la photographie ou le jeu des acteurs, altèrent le langage de la même façon que si, dans une œuvre littéraire, l'on supprimait ou intervertissait des phrases ou des paragraphes sans l'accord de l'écrivain.

L'art cinématographique possède un langage qui lui est propre⁶⁸, et sans la compréhension de la spécificité d'un tel langage, il nous paraît

67. La question s'est posée beaucoup plus récemment à propos de la protection du nom d'un scénariste, qui souhaitait sa protection en dehors de celle de toute œuvre associée : affaire *Sango* – Civ. 1^{re}, 10 avr. 2013, dans Frédéric POLLAUD-DULIAN, «Droit moral, droit au nom», *R.T.D. Com.* 2013.285, 285 et 286 ; voir nos remarques sur cette affaire : I. MOINE-DUPUIS, préc., note 62, p. 23 et 24.

68. Cf. A. LUCAS, H.-J. LUCAS et A. LUCAS-SCHLOETTER, préc., note 7, p. 96 : « la définition ramenant l'œuvre audiovisuelle à une "séquence" d'images est aussi réductrice que celle qui ramènerait l'œuvre littéraire à une suite de mots ».

difficile d'avoir une idée à peu près exacte de la réalisation ou de la mise en scène.

Le style littéraire use de la métaphore, de l'allitération, du zeugme, de l'ironie langagière, de la rupture de ton ou du réalisme pleinement assumé. Cependant, les plans, les raccords, les champs et les contrechamps, la plongée et la contre-plongée ainsi que la rapidité de succession des images ou, au contraire, leur lenteur et leur contraste appartiennent au cinéma. Ce dernier partagera avec les autres arts visuels des éléments comme les plans ou la composition d'une image, mais tant d'autres lui sont propres : c'est certes sans la médiation des mots et des figures de style que dans *Le cuirassé Potemkine* la descente des escaliers d'Odessa par le landau impressionnera le spectateur : mais ce dernier n'aurait pas regardé de la même manière un plan fixe ou un travelling avant suivant le landau, ou encore une contre-plongée partant du bas de l'escalier et permettant de voir le landau se rapprocher de plus en plus rapidement. Cependant, Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein a opté, dans le même film, pour une succession d'images — du landau, de la mère, etc. — évoquant la violence et la frayeur, le danger, le chaos, jouant avec l'attente du spectateur (plongé dans la confusion la plus totale qui lui interdit de dominer visuellement l'action), et ce, d'une manière qui lui est totalement propre. Le langage cinématographique y est bien aussi une médiation, et non une perception brute et directe d'un événement raconté.

Le choix de tel ou tel instrument de langage rappelle ainsi les options littéraires ou picturales opposées qui peuvent être celles d'un auteur ou d'un peintre, sans parler de l'approche musicale où l'abstraction est reine. Nous n'en prendrons qu'un exemple (tiré certes d'un film un peu plus tardif que la période étudiée, mais pertinent ici) : une scène du film de Vittorio De Sica, *Umberto D*, décrite avec précision par Paulo Sales Gomes⁶⁹, dans laquelle Maria, jeune domestique, prépare le café. Cette scène pourrait être racontée par un texte littéraire, lequel pourrait évoquer également la banalité, la misère, l'étroitesse, et malgré tout la liberté du personnage qui transcende son médiocre quotidien, mais par des moyens et un langage d'écrivain. On pourrait procéder par description littéraire réaliste ou plus poétique de la cafetière, l'évocation de la fermeture de la porte par le pied tendu de la jeune femme grâce à des figures de style diverses (ou même sans aucune figure). Le cinéaste use d'autres moyens, le silence, les gestes las du personnage, le regard qui s'échappe et fixe toujours un ailleurs, la

69. Isabelle MARINONE et Adilson I. MENDES (dir.), *Paulo Emilio Sales Gomes ou la critique à contre-courant (une anthologie)*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2016, p. 155.

vue sur les toits avec un chat qui paraît fuir quelque chose, le cheminement circulaire dans la cuisine qui fait repasser le spectateur devant le buffet (*resté ouvert*), la gazinière, etc. Le décor et le jeu de l'actrice contribuent évidemment à cette scène, qui serait pauvre artistiquement si l'on s'était contenté d'un plan fixe et d'une scène plus brève. Il ne se passe rien, mais tout est dit. Bien sûr, comme le note Salves Gomes, il s'agit aussi de la vision du scénariste Cesare Zavattini, du « ne rien se passer⁷⁰ », et la scène est le résultat d'une collaboration entre deux auteurs. Cependant, une réalisation plate aurait réduit à néant le désir du scénariste⁷¹.

Dans le cas d'un documentaire comme *La croisière jaune*, il n'y avait pas d'histoire à raconter. Cependant, la vie quotidienne des peuples rencontrés peut ainsi, en l'absence d'un style cinématographique, être une illustration exotique et cocardière de la traversée d'un pays par les véhicules triomphant des éléments (version Poirier), ou en présence d'un tel style, plonger le spectateur dans la vie des personnes, leur donnant ainsi une proximité semblable à celle que nous avons, par exemple, avec Maria mentionnée ci-dessus.

Il n'est pas étonnant que seule la pratique du spectateur néophyte ou averti ainsi que la théorisation par les auteurs eux-mêmes aient permis de mettre en évidence, au-delà du cercle étroit de ses inventeurs, à savoir les cinéastes, l'originalité de ce langage. Originalité que, pour les autres arts, des siècles avaient rendue évidente. La différence de qualité elle-même fait ressortir en creux la particularité des modes d'expression lorsqu'ils sont pratiqués par les meilleurs artistes. Au début du cinéma parlant, certes, le contraste entre les pièces filmées au son crachotant et les merveilles visuelles des plus grands cinéastes de la fin du muet était flagrant, du moins il l'est davantage aujourd'hui, grâce au recul qui permet de les voir quasi simultanément et de les comparer, éloignés en outre que nous sommes de l'étonnement représenté par l'avènement de la parole sur les lèvres des acteurs.

Dans un documentaire tel que l'œuvre de Sauvage, les données visuelles sont quasiment exclusives, bien que la question des intertitres et de la bande sonore ait représenté une partie des points d'opposition. Et l'altération du langage (en particulier du fait de la « démolition » du montage réalisé par le cinéaste) produit une altération profonde du sens de l'œuvre, une véritable dénaturation, ce qui fait de cette affaire une démonstration par l'exemple

70. *Id.*

71. Sur l'ensemble de la question, voir Aurélio SAVINI, *La mise en scène cinématographique : approche à travers quelques situations types et comparaison avec différents médias audiovisuels*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris Diderot – Paris 7, 1994.

de la fragilité du statut du metteur en scène, lors de cette période que l'on peut dire « clé » de l'art cinématographique.

2 L'« affaire » de *La croisière jaune* : de la négation du réalisateur à la quasi-disparition de l'œuvre

*La croisière jaune*⁷² possède trois versions, dont seule la dernière, celle de Poirier, est aujourd'hui accessible. De son périple, Sauvage rapporte 150 000 mètres (soit 91 heures) de négatif et de positif⁷³. La première version montée par lui fait 3 500 mètres (soit 3 heures 20 minutes) et comporte des intertitres. Un an plus tard, Sauvage termine sa seconde version avec commentaire postsynchronisé, destinée à satisfaire au mieux les volontés de Citroën, déjà peu convaincu par son travail. Puis ce dernier lui retire les pellicules et demande à Poirier une ultime version, qui fera 4 000 mètres (soit plus de 3 heures). Par ailleurs, Poirier tire du matériau 24 courts-métrages, des « bandes annexes » destinées à permettre une exploitation plus importante à l'étranger, notamment aux États-Unis. *La croisière jaune* sort en salle en février 1934 avec la signature de Poirier comme réalisateur. Sauvage ne figure plus dans le générique du film de l'expédition ni dans ceux des courts-métrages annexes. Non seulement il voit son film détérioré après trois années de travail, mais encore son nom est effacé. Il faudra attendre 1991 pour qu'il réapparaisse au générique en tant que « cinéaste de la mission », à la suite du procès intenté à la société Citroën par les deux enfants de Sauvage.

Lorsque le documentaire est projeté à l'Opéra de Paris le 18 mars, Sauvage doit payer sa place pour le voir. Une lettre envoyée à son frère témoigne de sa réaction :

Je viens d'assister, moyennant place payée, à la projection de *La croisière jaune*. Je repoussais avec raison cette épreuve. Jamais je n'ai autant souffert de ma vie... On n'a rien apporté à mon ouvrage. On l'a simplement sali, décomposé, mutilé. Les fautes techniques abondent. La synchronisation est lamentable, le commentaire d'une nullité absolue. Les plus belles images, les plus beaux ensembles, notamment chez les Mois, ont été supprimés. Il vaut mieux que ce soit Poirier qui prenne la responsabilité d'une œuvre aussi médiocre, et qui, cependant, aurait pu être l'œuvre de ma vie. Je crois que je ne me relèverai pas de ce coup-là⁷⁴.

72. Cf. *supra*, notre introduction.

73. Les épreuves de tournage ont été tirées au cours de l'expédition afin que les images soient exploitées par la presse française et puissent être présentées dans certaines conférences scientifiques.

74. Lettre d'André Sauvage à son frère Henri (avril 1934), Fonds André Sauvage, Bibliothèque municipale d'Orléans.

Les deux versions de Sauvage semblent avoir disparu. Aucune trace n'en a été retrouvée dans les archives de la Fédération internationale des archives du film et, selon la cinémathèque de la société Citroën, les épreuves de tournage (*rushes*) de Sauvage n'existent plus. Les vestiges de l'œuvre d'origine apparaissent cependant quand on croise trois types de documents. D'abord, bien sûr, la dernière version de *La croisière jaune*. Ensuite, les carnets de route, les carnets de voyage et les lettres de Sauvage ainsi que les rares témoignages que les collaborateurs du film ont laissés. Enfin, *Dans la brousse annamite* est le seul conservé parmi les 24 courts-métrages « annexes » de l'expédition signalés plus haut, « prélevé » dans la version de Sauvage de *La croisière jaune*. Cette bande est d'autant plus précieuse que, selon Sauvage, son montage image y serait resté intouché et que le passage visé était un de ceux auxquels le cinéaste tenait le plus. La méthode de reconstitution à mettre en place pour extraire de la version de Poirier celle, originelle, de Sauvage s'appuie sur une technique quasi archéologique qui permet de dégager les couches stratigraphiques de *La croisière jaune*. Ces couches — qui, pour l'archéologie, sont des coupes de terre — constituent, pour la pellicule, les éléments ajoutés ou retranchés par Poirier, c'est-à-dire le montage image et son⁷⁵.

Cependant, avant de procéder à la fouille du terrain filmique, commençons par situer l'œuvre afin d'en comprendre la genèse.

2.1 La genèse de l'œuvre

2.1.1 Le choix du réalisateur

Sauvage est recruté en octobre 1930 par Citroën pour une expédition en Asie devant durer une année entière. Cette mission fait suite à *La croisière noire* de 1925-1926, pour laquelle le constructeur automobile a envoyé au cœur du continent africain une importante mission d'études. *La croisière noire* a été conçue et organisée par le directeur général des usines Citroën, Georges-Marie Haardt, qui déjà en 1922 a servi de guide à l'industriel pendant la première traversée du Sahara en autochenille. Après les missions en Afrique où il est engagé comme commandant en chef, il conduira *La croisière jaune* en 1931. Citroën décrit Haardt comme un être possédant « au plus haut point le sang-froid, l'esprit de décision, la netteté, l'autorité de commandement et le sens pénétrant du contrôle,

75. Durant les années 30, on procède à deux montages séparés (image puis son).

nécessaires aux véritables conducteurs d'hommes⁷⁶ ». De son côté, Poirier a filmé l'expédition pour en rapporter un documentaire, *La croisière noire*, sorti en salle en 1926. Comme le dit Christine Hemar dans son ouvrage sur l'entrepreneur, Citroën sait « associer son nom au prestige de la France et flatter le sentiment patriotique de ses concitoyens⁷⁷ ». Poirier lui donne alors le spectacle qu'il attend, soit des vues à la fois exotiques, patriotiques, colonialistes et propagandistes, dont les retombées commerciales et publicitaires seront considérables.

Quatre ans plus tard, Citroën, après le succès de cette mission, veut réitérer l'expérience, en Asie cette fois, avec *La croisière jaune*, et souhaite relever un défi : retrouver la route de la soie tracée par Marco Polo au XIII^e siècle. Haardt sera de nouveau commandant en chef. Citroën pense bien sûr reprendre Poirier pour la réalisation du documentaire. Toutefois, le cinéaste ne tient pas à se lancer de nouveau dans une telle aventure et prétexte une mauvaise santé qui contre-indiquerait le voyage dans les zones himalayennes. Pour échapper à Citroën, il part rapidement à Madagascar tourner un autre film, *Caïn*. Il témoignera 30 ans plus tard de cette fuite dans son autobiographie :

En 1929, Citroën m'avait demandé d'être [...] le « cinégraphiste » de *La croisière jaune* [...] Haardt avait employé en vain tous les arguments possibles pour me convaincre. Amitié, argent, renommée, pression officieuse de Philippe Berthelot des Affaires étrangères [...], ou encore celle, inattendue, de l'archéologue [...] Teilhard de Chardin. De guerre lasse, il avait fini par où il aurait dû commencer : s'attaquer directement au veto de [ma femme] Jeanne [...], arguant que la fragilité de mes poumons ne me permettrait pas de supporter le froid himalayen [...] Jeanne était restée inflexible et c'est pour ne pas succomber à la tentation que nous sommes alors partis réaliser *Caïn* à Madagascar⁷⁸.

Devant le refus de Poirier, Sauvage est recruté pour filmer la mission du 4 avril 1931 au 11 avril 1932. Haardt et Citroën ont vu ses documentaires, et c'est en connaissance de cause qu'ils le font engager par la société Pathé-Natan Cinéma, coproductrice du film. Le contrat signé par Sauvage le 26 janvier 1931 doit expirer le 30 novembre 1933. Il contient la clause suivante :

Vous vous interdisez de faire aucune réclamation au sujet de toute modification de quelque nature que ce soit que la société Pathé Cinéma désierait apporter au cours de la réalisation ou après le montage du film, de revendiquer aucun droit

76. Georges-Marie HAARDT et Louis AUDOUIN-DUBREUIL, *La première Traversée du Sahara en automobile. De Touggourt à Tombouctou par l'Atlantide*, Paris, Plon-Nourrit et Cie., 1923, p. 7.

77. Christine HÉMAR, *André Citroën*, Paris, Hatier, 2002, p. 77.

78. Léon POIRIER, *À la recherche d'autre chose*, Paris, Desclée de Brouwer, 1968, p. 273.

de propriété quel qu'il soit sur les films qui seront établis pendant la durée du contrat, ni de soulever aucune contestation au sujet de ces mêmes films.

Le contrat avec Pathé-Natan est doublé d'un contrat moral avec Haardt, garantissant à Sauvage l'exclusivité de la réalisation. Émile Natan, lui aussi, prend cet engagement verbal. Le cinéaste, très enthousiaste à l'idée de ce voyage, projette de réaliser un film exceptionnel, poétique, comme il a l'habitude d'en faire. En mars 1931, Sauvage part donc dans la plus grande confiance, après avoir été assuré à plusieurs reprises par Haardt d'être le seul et unique réalisateur de *La croisière jaune*. Malgré l'esprit militaire et colonial de ce grand projet, aux antipodes du sien, rêveur et humaniste, Sauvage se prépare avec joie. Il pressent que l'entente avec les chefs de la mission fera parfois défaut, mais l'aventure et la création filmique lui semblent l'enjeu le plus important. Les difficiles épreuves du voyage ne l'impressionnent pas : 11 000 kilomètres de routes, avec des cols à passer de plus de 4 000 mètres, des fleuves, des climats rigoureux, aucun ravitaillement en essence pour les quatorze autochenilles Citroën mises à la disposition des 40 explorateurs, sans compter les difficultés mécaniques et les guerres.

2.1.2 L'expédition artistique et scientifique en Asie

L'expédition doit traverser le Liban, la Syrie, l'Irak, l'Iran, l'Afghanistan, le Pakistan, le Cachemire, l'Inde, le Sin-Kiang, la Mongolie, la Chine et l'Indochine française (les actuels Vietnam, Laos et Cambodge). Elle s'organise en deux groupes distincts, en raison de l'interdiction de passage de l'Union soviétique sur son territoire, le Turkestan russe. Elle est obligée d'étudier un nouvel itinéraire, plus au sud, par l'Himalaya et le Pamir. Alors que l'un des groupes, le groupe «Pamir», part du Liban vers la Chine, l'autre groupe, le groupe «Chine», comme son nom l'indique, traverse ce vaste pays et la Mongolie d'est en ouest. Les deux groupes se retrouvent au milieu du continent asiatique, à Ouroumtsi, au nord-ouest de la Chine, afin de poursuivre leur route ensemble en direction de Pékin.

Le groupe principal Pamir, conduit par Haardt et son adjoint Louis Audouin-Dubreuil, part de Beyrouth le 4 avril 1931 et traverse l'Asie en franchissant l'Himalaya avec deux autochenilles le 13 juillet de la même année. Une partie des hommes, dont Sauvage, se voit obligée de parcourir la chaîne de montagne à dos de mulet ou de cheval. Le groupe Chine, dirigé par Victor Point, part, lui, le 6 avril et passe par T'ien-Tsin en Chine du Nord pour traverser l'empire du milieu afin d'atteindre les régions de l'ouest. Les deux groupes se rencontrent à Ouroumtsi le 27 octobre. Après un mois passé dans cette ville dans l'attente d'un passeport collectif pour la mission délivré par les autorités locales, l'expédition redémarre vers le

désert de Gobi pour rejoindre Pékin le 12 février 1932. De là, les explorateurs embarquent sur deux bateaux pour le sud du continent asiatique et s'arrêtent à Hongkong. Puis reprenant la mer, la mission s'oriente vers l'Indochine. Arrivant à Huê, dans la région de l'Annam (dans l'actuel Vietnam), les deux groupes à terre se divisent à nouveau. Les caravanes « Pamir » et « Chine » se recomposent différemment. Un groupe se dirige vers Hanoï au nord du Tonkin, tandis qu'une autre partie des hommes prend la route de Saïgon. L'expédition repart vers l'Europe en mai 1932 par voie maritime.

Durant la totalité de la mission, les groupes Pamir et Chine sont suivis régulièrement par la presse et se veulent à la pointe de l'évolution technologique. Une équipe exceptionnelle a été choisie pour répondre aux missions précises de plusieurs ministères (les Affaires étrangères, l'Instruction publique et les Beaux-Arts, la Marine, les Postes et Télégraphes) mais aussi par des institutions prestigieuses (la Société de géographie de France, le Muséum d'histoire naturelle, l'Institut d'ethnologie et le musée Guimet). Les hommes constituant les équipes scientifiques reviendront avec des données précieuses pour leurs recherches. Joseph Hackin, archéologue, André Reymond, naturaliste du Muséum d'histoire naturelle, et Pierre Teilhard de Chardin, théologien et paléontologue, entre autres chercheurs, rédigeront à la fin de l'expédition des ouvrages actualisant les études sur l'Asie. La mission emporte des appareils cinématographiques et d'enregistrement sonore des plus perfectionnés, en vue de contribuer à l'étude du folklore asiatique et des langues d'Asie centrale dont certaines sont alors en pleine disparition.

Sauvage avec le groupe Pamir filmera la mission en compagnie de deux chefs opérateurs : Léon Morizet (ancien collaborateur de Louis Feuillade) suit Sauvage, et assure la première partie du voyage jusqu'à Ouroumtsi. Georges Specht (déjà engagé pour *La croisière noire* de Poirier et pour *Études sur Paris* de Sauvage, par ailleurs ancien directeur du Service cinématographique des Établissements Citroën) part de T'ien-Tsin avec le groupe Chine. Durant le trajet entre Ouroumtsi et Pékin, ainsi qu'entre Hongkong et l'Indochine française, Morizet, Specht et Sauvage travaillent ensemble. La prise de son est assurée par plusieurs opérateurs, dont le jeune William Sivel qui deviendra le plus fameux ingénieur du son français de sa génération. Ce dernier décrit Sauvage dans ces termes :

Le moment est venu de parler d'eux [mes camarades]. À tout seigneur tout honneur, je commencerai par André Sauvage. Il devait avoir dans les quarante ans. Très beau, avec des traits fins, c'était à la fois un artiste et un érudit [...] Il paraissait avoir une susceptibilité exacerbée et un scepticisme qui ne collait pas avec mon enthousiasme juvénile, lequel, en retour, l'énevrait un peu. De plus, il se méfiait, à juste titre, de mon inexpérience professionnelle. Je dois avouer, tout

à son honneur, qu'il avait très sportivement accepté ma candidature. J'ai donc commencé par le respecter comme un chef, pour finir par l'admirer et l'aimer comme un frère aîné⁷⁹.

2.1.3 Le spectre de Léon Poirier durant la traversée

L'expédition se déroule normalement. Sauvage, assisté de ses opérateurs, enregistre les images qu'il souhaite. Il agence déjà sur le papier certains ensembles, des séquences pour un montage futur. Les carnets de travail qu'il tient pendant l'expédition sont constitués d'une centaine de feuilles sur lesquelles sont inscrits de manière régulière les plans qu'il filme : y apparaissent le lieu, la date précise, l'indication du moment (jour ou nuit, parfois l'heure), suivis de la taille et de la description des plans (paysage, portrait, etc.), de la lumière et de l'éventuelle prise de son, enfin sont reportées quelques indications sommaires concernant l'agencement des scènes les unes par rapport aux autres. Chaque jour, Sauvage écrit. En tant que poète, il éprouve le besoin de tout noter : les moments forts de la journée, les relations entre les hommes. Il en profite aussi pour donner son opinion sur l'expédition. Ses descriptions, de même que les courriers qu'il adresse à sa femme, révèlent son état d'esprit empreint d'une angoisse latente.

La raison de cette inquiétude se trouve dans la présence souterraine et indirecte de Poirier. Les documents à notre disposition aujourd'hui révèlent un élément essentiel : l'intervention de Poirier dès le début de l'expédition, alors que Sauvage vient tout juste de partir.

En effet, la société Citroën, une fois le contrat signé, a essayé d'imposer rapidement à Sauvage l'idée qu'un autre cinéaste puisse intervenir dans le film. Sauvage a refusé cette possibilité, car Haardt et Natan lui ont garanti la réalisation totale du documentaire, et c'est à cette condition qu'il a accepté le voyage. Il fait confiance à Haardt, qui lui a donné sa parole d'honneur et qui, durant toute la traversée de l'Asie, défend son travail. Une lettre de celui-ci à Citroën, entre autres éléments, l'atteste :

En ce qui concerne la partie cinématographique, nous avons une équipe de premier ordre. Sauvage et ses collaborateurs ont fourni un travail acharné pendant nos déplacements, se dépensant sans compter pour arriver à créer une documentation sur ces pays aussi complète que possible. Les difficultés surmontées rendent ces documents plus précieux encore et je compte sur votre amitié personnelle, dont vous avez donné plus d'un témoignage à la mission, pour veiller au développement et à la conservation de ces films. Je suis certain que vous vous

79. William Robert SIVEL, *Ma croisière jaune suivi de Mes jeunes années dans l'Empire ottoman (mémoires interrompus)*, Paris, L'Asiathèque, 2004, p. 41.

rendez compte mieux que quiconque de la double nécessité de soigner le développement des films et de ne pas déflorer le film par des actualités prématurées⁸⁰.

Haardt soutient Sauvage comme il le peut. Malgré cette aide, le réalisateur doit lutter durant tout le voyage pour conserver la paternité du film. Une lettre d'Alice Sauvage à son mari témoigne de cette situation tendue, amorcée avant même le démarrage de l'expédition : « Écris à Haardt... Précise la chose pour Poirier afin qu'il n'abuse ni de ton cœur, ni de ton émotion du départ. Montre-toi ferme et souriant⁸¹ ! »

Cinq mois plus tard, une autre lettre d'Alice Sauvage prouve que le cinéaste ne possède pas la garantie d'apposer sa griffe sur le film : « Tâche d'avoir le cran de continuer... pour être seul à signer cette croisière jaune⁸². »

2.2 L'archéologie des deux versions d'André Sauvage : une chaîne opératoire

2.2.1 Un conflit sur les matières premières

Rien n'est gagné pour Sauvage, d'autant que son seul soutien, Haardt, meurt vers la fin de l'expédition, à Hongkong, à la mi-mars 1932. Citroën est le légataire universel de Haardt, et la mission prend alors une autre tournure en changeant de nom. De « mission scientifique et artistique », elle se transforme en « mission Citroën Centre Asie ». Il ne reste plus que Pathé-Natan et le commanditaire Citroën pour gérer la fin de l'expédition.

Alors que la mission, après la mort de Haardt, est écourtée et repart de Hongkong pour la France, Sauvage demande à rester afin d'achever un long documentaire en Indochine française, chez les Mois. Morizet, Specht et Sivel suivent le réalisateur, tandis que Victor Point et Louis Audouin-Dubreuil se dirigent avec quelques autres vers le port de Saïgon. Sauvage demande par courrier à Citroën l'autorisation de rester quelques jours supplémentaires pour finir le tournage. Sa requête est rejetée. L'équipe de tournage repart donc de Saïgon le 18 avril 1932 par voie maritime. Le 14 mai, le bateau atteint les rives de l'Hexagone.

80. Lettre de Georges-Marie Haardt (Asie) à André Citroën (Paris) (16 mai 1931), Pathé Archives, dossier « Croisière jaune ».

81. Lettre d'Alice Sauvage (Paris) à André Sauvage (Marseille) (12 mars 1931), Fonds André Sauvage, Bibliothèque municipale d'Orléans.

82. Lettre d'Alice Sauvage (Paris) à André Sauvage (Himalaya) (28 juillet 1931), Fonds André Sauvage, Bibliothèque municipale d'Orléans.

Durant l'expédition, les bobines de pellicule (film et photographie) sont envoyées au fur et à mesure à Paris, chez Pathé-Natan. De là, elles passent au développement dans le but de donner des images à la presse et d'organiser quelques conférences scientifiques. Sauvage, au cours de son voyage, sait que ses prises de vues sont réussies. Citroën et Pathé-Natan sont satisfaits des épreuves de tournage.

Dès son retour en France, le cinéaste tire le reste des pellicules rapportées du voyage. Les bobines se répartissent en deux catégories distinctes : les prises de vues de Sauvage et Morizet, et celles de Specht du groupe Chine. Ces dernières, envoyées à Pathé-Natan en cours de mission — sans l'accord de Sauvage — et développées, sont presque entièrement ratées, et tout est rejeté dès la première vision. On ignore pourquoi Specht, opérateur reconnu, encore auréolé du succès de *La croisière noire*, a ainsi manqué ses prises.

Quatre mois plus tard, un montage provisoire est présenté à Citroën. On peut lire ceci dans le carnet de travail de Sauvage à la date du 31 août : « Citroën arrive à 3 h ¼ avec femme, fille et garçon [...] Citroën dit : Pas assez de soldats à Damas. En Afghanistan, où sont nos soldats ? Il faut en mettre⁸³. »

Et Sauvage de conclure par cette phrase résumant la pensée de l'industriel : « Pas assez de Citroën et trop de femmes nues. »

Citroën se situe en effet à l'opposé du cinéaste. Les vues poétiques de paysages, de visages étrangers et de rites inconnus le laissent de marbre. Il veut un film qui vante la France et les grandes nations étrangères. Son regard se porte sur les militaires (notamment les chefs de la mission), les gouvernants étrangers et, bien sûr, ses autochenilles.

Six mois plus tard, en décembre, Sauvage présente, à la demande de Citroën, son premier montage terminé, long de 3 heures 20 minutes, avec « sous-titres⁸⁴ ». Le constructeur automobile se déclare cette fois à 95 p. 100 d'accord avec la conception du long-métrage. Toutefois, Pathé-Natan s'oppose aux cartons.

Finalement, en juillet 1933, les intertitres sont remplacés par la voix *off* de Georges Le Fèvre, historiographe de la mission, désigné par Citroën pour rédiger avec Sauvage le commentaire. La musique, quant à elle, écrite par Maurice Jaubert, promet quelques inventions subtiles. Sauvage est aussi

83. Carnet de travail de Sauvage (31 août 1932), Fonds André Sauvage, Bibliothèque municipale d'Orléans.

84. Sauvage s'exprime ici comme au temps du muet, en employant ce terme en lieu et place d'« intertitre » ou de « carton ».

musicien et reconnu comme un très bon pianiste. C'est en connaisseur qu'il a fait le choix de prendre pour compositeur Jaubert, alors directeur de la musique chez Pathé-Natan, remarqué un an plus tôt pour sa composition dans *L'affaire est dans le sac* de Pierre Prévert. Lorsque Sauvage fait appel à Jaubert, celui-ci travaille à la partition du *Zéro de conduite* de Jean Vigo. Selon Sivel, lors de la projection des épreuves de tournage sonores de *La croisière jaune* aux studios de Joinville, Jaubert a été « enthousiasmé par les tonalités musicales⁸⁵ » qu'il entendait, notamment pour la séquence filmée au théâtre de Pékin. La partition a fait l'objet de nombreuses recherches en ethnomusicologie, aidées par les chercheurs du musée Guimet. Si l'on en croit Reymond, la totalité du travail de Sauvage sur tous les domaines présentait une « documentation inégalable sur l'Asie et la Chine, sur les hommes, sur l'état social et matériel des peuples et des villes, sur les témoignages du passé et les mouvements de l'histoire en cours⁸⁶ ».

Sauvage reste aux studios de Joinville durant les mois d'été 1933 pour remonter le film dans l'urgence, afin qu'il soit prêt pour sa présentation attendue en octobre. Il déplore le commentaire de Le Fèvre, dont les propos nationalistes le mettent hors de lui. Obligé de couper quelques-unes des séquences exposant les populations locales, il replace, à contrecœur, les scènes des cérémonies officielles. Sa correspondance avec sa femme donne une idée de son désenchantement : « Vu tout le monde à Joinville [...] Jamais mon film ne sera matériellement achevé pour octobre [...] Il s'agit de flatter la France par le bruit de ses drapeaux⁸⁷. »

Et dix jours plus tard : « Inutile de te dire que je suis effondré par cette histoire Citroën. Le Fèvre n'aura pas fini son nouveau travail, auquel je ne veux participer, et qui n'est qu'un recopiage au hasard des mots de Citroën⁸⁸. »

Sauvage, Citroën et Pathé-Natan veulent imposer chacun leur scénario, et donc une conception différente du film. La confrontation se fait surtout entre Citroën et Émile Natan, car ils pensent avoir un droit sur le film : Citroën en tant que commanditaire et Natan à titre de producteur. Quant à Sauvage, considéré comme un simple technicien, il est censé exécuter ce que l'un ou l'autre veut. La situation, tendue, s'aggrave de jour en jour.

85. W.R. SIVEL, préc., note 79, p. 226.

86. André REYMOND, « Résultats scientifiques d'un voyage en Asie centrale (Mission Haardt – Audouin Dubreuil 1931) », *Revue de géographie physique*, 1938.

87. Lettre d'André Sauvage (Joinville) à Alice Sauvage (Chamonix) (20 août 1933), Fonds André Sauvage, Bibliothèque municipale d'Orléans.

88. Lettre d'André Sauvage (Joinville) à Alice Sauvage (Chamonix) (30 août 1933), Fonds André Sauvage, Bibliothèque municipale d'Orléans.

En novembre 1933, Natan visionne de nuit une copie de travail du film presque terminé, en compagnie de Citroën, sans la présence de Sauvage⁸⁹. Mécontent de ce qu'il vient de voir, Citroën rachète tous les droits du film à Pathé-Natan afin de confier à Poirier la tâche d'exécuter une nouvelle version. Le 22 novembre, Sauvage est évincé. Le 25, le film est confisqué. Le 27, la pellicule se trouve entre les mains de Poirier. Curieusement, ces décisions sont prises quelques jours avant l'expiration du contrat liant Pathé-Natan et Sauvage, le 30 novembre. On ne peut s'empêcher de penser que cette situation se révèle alors avantageuse pour Citroën.

Sauvage proteste et entame des démarches auprès des instances professionnelles telles que le Syndicat des chefs cinéastes français. Citroën fait alors pression sur l'Association des auteurs de films, dont Poirier est vice-président, et commence à faire allusion à l'existence de plusieurs groupes dans la mission et, par conséquent, à la présence de plusieurs auteurs. Sauvage réaffirme chaque fois l'engagement moral de Haardt qui lui avait assuré la paternité du film. Toutefois, le chef de la mission est mort, et nul ne peut plus protéger Sauvage. Le contrat entre ce dernier et Pathé-Natan expiré, et les droits du film rachetés, Citroën devient le nouveau producteur de *La croisière jaune*. En mai 1934, dans son virulent article « Un film assassiné », l'écrivain René Daumal dénonce le traitement infligé à Sauvage par l'industriel et compare l'« affaire croisière jaune » à celle de *Que viva Mexico!* d'Eisenstein. Le texte s'achève par cette charge contre Citroën : « Aujourd'hui, l'homme-qui-a-le-plus-grand-thermomètre-du-monde⁹⁰

89. Cette situation rappelle étrangement une autre affaire se déroulant la même année dans la même société, celle du film *Ciboulette* réalisé par Claude Autant-Lara. À son retour des États-Unis, Autant-Lara est engagé par la société Pathé pour tourner *Ciboulette*. On lui impose alors l'actrice Simone Berriau qui n'a plus l'âge du rôle et dont le timbre de la voix ne convient pas au réalisateur. Multipliant les arrangements avec la production, Autant-Lara termine son film comme il peut et malgré les contraintes. Contre toute attente, la production décide de retirer le film au cinéaste pour remonter complètement *Ciboulette* à son idée en interdisant à l'auteur l'accès à la salle de montage. Le montage final signé de la production réduira l'œuvre d'Autant-Lara d'une vingtaine de minutes. La lettre de Saint Maffre (directeur artistique du Film-club de Lyon) à André Sauvage (15 janvier 1934), Fonds André Sauvage, Bibliothèque municipale d'Orléans), témoigne de cette similitude entre le traitement de ces deux films :

Je vous serai reconnaissant de me fournir quelques renseignements précis sur cette histoire, de façon que je puisse en tirer un article pour L'Écran lyonnais, journal d'ici, où j'ai déjà publié récemment à l'occasion des « tripotages » dont le film de Autant-Lara, *Ciboulette*, a été l'objet, plusieurs articles pour protester contre la façon par trop libre dont agissent les marchands de pellicules à l'égard du travail des cinéastes.

90. Le thermomètre en question désigne la tour Eiffel sur laquelle Citroën avait fait apposer une immense publicité lumineuse verticale portant son nom.

assassine une grande œuvre, transforme un document unique en spectacle publicitaire et patriotique, et marche avec ses pieds de pourriture dorée sur un homme qui avait osé faire, au cinéma, un travail propre⁹¹.»

2.2.2 La version Poirier-Citroën : un gisement altéré

N'ayant pas suivi l'expédition, Poirier est obligé de faire appel à des membres de celle-ci pour l'aider au montage. Proche de lui, Specht accepte tout naturellement cette tâche. L'opérateur n'a cependant participé qu'au groupe Chine. Il reste donc des zones d'ombre concernant les parties enregistrées dans les pays traversés par le groupe Pamir. Poirier, visiblement ennuyé, s'adresse aux collaborateurs directs de Sauvage, comme Morizet et Sivel : tous refusent l'offre par solidarité avec l'auteur. Ainsi, Poirier travaillera davantage avec les séquences prises par le groupe Chine.

La version de Poirier recompose le matériau filmé, dans une structure globale respectant la chronologie de l'expédition. En dehors des plans larges sur les paysages, l'ensemble reste pesant, avec de longues séquences explicatives introduites par Poirier (plans, cartes, etc.) et des scènes valorisant les personnalités officielles, les militaires et les automobiles. Comme le résume le critique René Jeanne, «c'est Léon Poirier qui, avec son art et son goût habituels, a assemblé les documents de manière à en faire un drame angoissant, le récit le plus intéressant et l'hymne le plus éloquent à la gloire de l'énergie française⁹²».

Poirier supprime le commentaire *off* écrit par Sauvage et remanié par Le Fèvre. Dans un premier temps, Poirier remet des intertitres, pour revenir, dans un second temps, à la voix *off* afin de mettre en valeur cette fois l'expédition en elle-même, ses membres, les personnages officiels, les voitures, les drapeaux. Le ton patriotique et l'abandon total des commentaires poétiques d'origine révoltent Sauvage. Poirier garde en revanche un des éléments marquants de la première version : le son synchrone⁹³, dont Sauvage avait découvert les qualités, pour des séquences telles que les danses en Mongolie et la lettre adressée par Haardt à Citroën. Poirier commente comme il peut les séquences filmées par le groupe Pamir. Il revoit le mixage et intervient sur la musique. À la place de celle de Jaubert, il insère une musique symphonique et emphatique écrite par Claude Delvincourt et Joseph-Émile Szyfer, où le souci ethnomusicologique cède la place à un exotisme facile.

91. René DAUMAL, «Un film assassiné», *La Nouvelle Revue française*, 1934, p. 898 et 899.

92. Jeanne RENÉ, «La Croisière jaune au cinéma des Champs-Élysées», *Le Petit Journal*, 23 mars 1934.

93. Le son est alors enregistré en même temps que l'image.

La première version de *Sauvage* présentait un grand nombre de documents ethnographiques qui ont été coupés par le montage de Poirier. Sauvage précise que plusieurs séries d'images ont été supprimées dans la traversée de la Perse (notamment des séries de portraits, des prises de vues des villages ou des cultures) pour en garder d'autres, comme la longue séquence de l'égorgement d'un chameau sur la place publique. Sauvage déplore aussi la disparition de plans réalisés en Afghanistan. Ainsi, Poirier n'a sélectionné que l'image du plus petit des deux gigantesques bouddhas de Bamiyan taillés à même la montagne — aujourd'hui disparus — en coupant la plupart des séquences prises dans les rochers de l'Hindu Kuch. Concernant la traversée de l'Himalaya, de larges coupes sont faites dans les scènes que Sauvage estime les plus intéressantes, et qui présentaient là encore les populations locales. Nombre d'autres exemples de ce type sont soulignés dans ses correspondances. Cependant, ce qui l'attriste le plus reste la suppression de scènes entières de rituels chez les Moïs.

2.2.3 Les plans : des vestiges matériels dégagés

Les carnets de Sauvage et les documents de ses collaborateurs, confrontés au film de Poirier, permettent de comprendre ce que Sauvage a tourné et la manière dont il voyait la mise en forme de son film. Durant la traversée de l'Asie, certains endroits inspirent Sauvage plus que d'autres. Par exemple, il tourne peu à Beyrouth, alors qu'en Syrie il filme avec Morizet les magnifiques ruines de Palmyre et le Krak des Chevaliers. Sivel témoigne du tournage de ces séquences le 7 avril 1931 :

Les autochenilles roulent dans le désert de Syrie. Deux automitrailleuses, une en tête et l'autre en queue, accompagnent le convoi pour le protéger contre une éventuelle attaque. Haardt nous conseille d'être prudents et de ne pas trop nous éloigner du reste de la troupe. Sauvage fait semblant d'obéir, mais s'en moque un peu : il est là pour faire un film, il ne veut pas rater l'occasion de filmer des images qui, espère-t-il, seront magnifiques [...] Ces nuages se détachant sur un très beau ciel, cette solitude du désert, enthousiasment Sauvage et Morizet⁹⁴.

De ces longues séquences muettes, de nombreux plans ont été coupés par Poirier. La caravane automobile traverse ensuite l'Euphrate au moyen d'un bac. Cet épisode mettant en valeur les autochenilles Citroën est, en revanche, entièrement gardé par Poirier. Le convoi séjourne trois jours à Bagdad, ce qui permet de filmer à l'intérieur de la célèbre mosquée de Kamosin aux coupes polychromes, ainsi que du château médiéval d'Omar. Les deux édifices se situant dans un quartier pauvre, Sauvage en profite pour tourner une séquence sur le cimetière des voitures où des carcasses

94. W.R. SIVEL, préc., note 79, p. 36.

d'automobiles inutilisables sont à moitié immergées dans les eaux du Tigre. Il s'attache aussi à filmer les rues de Bagdad et les mosquées en dehors de la ville. Il rédige de nombreux commentaires sur ces séquences. Sauvage insiste sur les visages des autochtones, notamment ceux des enfants, et il réalise des photographies témoignant de ces prises de vues. Cette série de portraits disparaît entièrement dans la version de Poirier. Quelques jours plus tard, Haardt demande à Sauvage d'aller filmer le prince héritier à l'École de guerre. Le cinéaste charge Morizet et Sivel de cette tâche qui le motive peu.

Après Bagdad, la mission se rend en Perse où le documentariste s'intéresse aux populations paysannes locales. Voici ce qu'en dit Sivel : « La scène est belle et beaucoup d'autochtones nous regardent [...] Malgré les pluies diluviennes qui s'abattent sur les routes et les transforment en véritables cloaques, nous avançons. Sauvage voudrait filmer tous ces nomades pataugeant dans la boue⁹⁵. »

Cependant, Sauvage, à son grand regret, n'a pas le temps de tout filmer, car il faut toujours avancer. Le 26 avril, il obtient de Haardt l'autorisation de tourner pour la première fois en sonore le départ de la caravane pour Kazvin. À Téhéran, les prises de vues se portent sur la mosquée Sepah Salar, mais aussi sur la cérémonie de l'immolation traditionnelle du chameau. Poirier fera le choix d'exclure en grande partie les vues de la mosquée pour valoriser le sacrifice de la bête, sans doute plus pittoresque à ses yeux.

Poursuivant leur expédition, les aventuriers arrivent le 12 mai dans une des plus grandes villes saintes de l'Islam, Meshed. Ils pénètrent ensuite en Afghanistan, où les difficiles traversées des fleuves sont enregistrées par la caméra et le micro. Ces éléments, là encore, ont disparu dans la version de Poirier. Le 6 juin, aux alentours de Kandahar, Sauvage, fasciné, filme les danseurs frénétiques de la région, accompagnés par le rythme des tambours. Il s'en donne à cœur joie et réalise des prises de vues en accéléré, accentuant ainsi le spectacle étonnant des danseurs soufis. Cette séquence de transe est étonnamment conservée par Poirier.

Six mois plus tard, le 29 novembre, Sauvage explore avec sa caméra les grottes de Bézéklik avec le directeur de la délégation archéologique française, Joseph Hackin, Teilhard de Chardin et Sivel. Il filme les scientifiques, notamment Teilhard de Chardin, en train de prospector les lieux. Ces prises de vues disparaissent totalement dans la version définitive. Bien d'autres exemples analogues pourraient être encore cités.

95. *Id.*, p. 47.

2.2.4 Dans la brousse annamite : les éclats conservés et en place

Dans la brousse annamite reste l'unique bande qui n'a pas été totalement mutilée par le remontage de Poirier. Elle est le témoin de la beauté du film initial de Sauvage. Ce passage en Indochine est à l'origine monté par celui-ci dans la dernière partie de la première version de *La croisière jaune*. Cet extrait est coupé dans le montage de Poirier qui ne conserve que quelques-unes des séquences (cinq minutes environ). En revanche, Poirier reprend le reste de la partie composée par Sauvage pour former un court-métrage autonome sur les Moïs, long d'une vingtaine de minutes. Le remontage de Poirier reprend ce petit chef-d'œuvre à son compte : selon Sauvage, il gomme le son et les commentaires poétiques, mais ne touche pas à son montage image.

Le tournage se fait en l'espace de deux mois. Sauvage n'a pas le loisir de s'attarder longtemps en Indochine, devant repartir rapidement en France. Détaché du gros de la mission repartie vers l'Europe, il est enfin libre de ses mouvements. La découverte de cette culture l'enchanté. Avec Morizet, il filme la vie quotidienne des Moïs en muet, avec la petite caméra Eyemo, tandis que Sivel enregistre les chants. À chaque départ du courrier de Saïgon, Sauvage assure l'envoi de textes portant sur l'évolution de ses vues, qu'il accompagne de commentaires. Certains de ces articles ont été publiés dans des revues diverses. Des indications précises sur le montage et le rythme visuel confirment tout le soin porté par l'artiste qui respecte au plus près les images impressionnées. À vrai dire, Sauvage est ébloui par la population moïs qui représente, pour lui, les habitants d'une sorte de paradis perdu. *Dans la brousse annamite* rend compte des impressions du cinéaste. De nombreux plans présentent des portraits éclairés par une lumière exceptionnelle : le spectateur sent la douceur et la délicatesse de Sauvage qui filme les Moïs avec la plus grande discrétion. Certaines contre-plongées élèvent les hommes filmés au rang de sculptures vivantes ou de divinités. Le travail plastique témoigne de la beauté et de la grâce des autochtones, les femmes-fleurs s'amusant dans l'eau ou participant à la « danse des seins », les hommes pêchant et les enfants jouant : en dehors des prises de vues, le montage reste la vraie force du film. Il fonctionne d'après des associations d'idées, idées qui sont toujours poétiques. Il s'appuie avant tout sur les motifs qui ont été filmés, à savoir une majorité de visages. Les relations entre images chez Sauvage ne sont pas fortuites, et c'est souvent de manière assez fine qu'elles sont agencées et amenées par les séquences. C'est cette structure poétique que la version de Poirier de *La croisière jaune* n'a pas pu rendre. Pour quelles raisons ? Tout simplement parce que de nombreux plans longs traduisant la pensée contemplative de Sauvage, qui faisaient ressentir au spectateur l'âme des

êtres à travers la force des regards, ont été tronqués pour donner un rythme plus soutenu au film.

Dans tous ses films, Sauvage s'attache aux petits riens, aux gestes simples, presque insignifiants. Ces éléments seront largement élagués de *La croisière jaune* pour leur préférer des plans plus impressionnants, comme dans *La croisière noire* où Poirier donne une vision pittoresque et folklorique des populations en présentant des images racoleuses (scènes violentes, gros plans de personnes présentant des déformations, etc.). Ainsi, pour s'en tenir au traitement des Moïs, Poirier fait disparaître du film de Sauvage les danses rituelles ainsi que la plupart des plans présentant la pêche des hommes, tandis qu'il garde ceux du bain où l'on voit les jeunes femmes moïs dénudées.

2.2.5 Une faille érodée

Poirier avoue en 1968 qu'il n'a jamais été le réalisateur de *La croisière jaune* : « [S]i j'avais réalisé le film de La croisière Jaune, je serais aujourd'hui, pour le moins, officier de la Légion d'Honneur⁹⁶ ! »

Sauvage n'a bien évidemment jamais reçu cette distinction. Bien qu'il ait passé deux années et demie de sa vie à réaliser le documentaire de la mission, il n'a aucunement eu l'honneur de porter de son vivant le titre d'auteur de *La croisière jaune*. Broyé par Citroën et écarté par la profession, il finira ses jours comme agriculteur, très loin du cinéma.

La « version réalisateur » a bien existé pour ce film. Cela étant, peut être posée légitimement la question de savoir si le montage de Sauvage s'avérait meilleur que celui de Poirier. Du point de vue anthropologique et artistique, il l'était certainement. L'apport d'un grand nombre de documents inédits sur les modes de vie et les rituels faisait de la version de Sauvage un film ethnographique avant l'heure. En dehors de ces informations et des témoignages, il suffit de s'appuyer sur son travail antérieur, notamment *Portrait de la Grèce*, pour en être assuré. La version de Sauvage était truffée de vues poétiques qui proposaient une recherche esthétique complexe. De son côté, le film de Poirier semble trop souvent fait de morceaux assemblés à la va-vite, sans cohérence claire, avec des éléments dont on sent qu'ils ont été tronqués, et surtout mal compris. Du point de vue économique, en revanche, la version de Poirier, plus courte, avec ces films annexes tels que *Dans la brousse annamite*, a permis une exploitation plus importante de *La croisière jaune*. Quant au point de vue

96. L. POIRIER, préc., note 78, p. 273.

politique, Poirier s'est accordé parfaitement avec les tendances colonialistes du moment, et avec la commande de Citroën.

Il n'est pas impossible que la version d'origine de *La croisière jaune* soit un jour retrouvée dans les fonds oubliés d'une archive ou d'une cinémathèque. Cependant, en attendant cette hypothétique découverte, il faudra encore passer par la version de Poirier et ses scories pour entrapercevoir les vestiges du chef-d'œuvre de Sauvage.