

**Zeitschrift:** Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne  
**Herausgeber:** Université de Lausanne, Faculté des lettres  
**Band:** 8 (1975)  
**Heft:** 2

**Artikel:** Le scandale Stavisky et la censure du cinéma : l'affaire de La Banque Nemo (1934)  
**Autor:** Pithon, Rémy  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-870998>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 09.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## LE SCANDALE STAVISKY ET LA CENSURE DU CINÉMA

### L'AFFAIRE DE *LA BANQUE NEMO* (1934)

Une carrière aussi tumultueuse que celle de Stavisky, des événements aussi spectaculaires que ceux provoqués par la chute et la mort de « Monsieur Alexandre » ne pouvaient pas ne pas fournir matière à spectacle cinématographique. Mais ce n'est que tout récemment que l'admirable film d'Alain Resnais, *Stavisky...*, a restitué une image, d'ailleurs volontairement subjective, du personnage et de l'époque. Pendant près de quarante ans, le sujet était resté tabou. Il y a sans doute à cela diverses raisons. Une au moins mérite une étude historique : la censure intervint immédiatement et brutalement pour éviter tout ce qui aurait pu donner trop de relief, même allusivement, aux événements des premières semaines de l'orageuse année 1934. Ces interventions furent nombreuses, et atteignirent aussi bien les actualités que les films de fiction. Nous voudrions ici étudier un cas précis, celui du film contre lequel les censeurs s'acharnèrent le plus violemment ; il s'agit d'une œuvre qui présente peu d'intérêt proprement cinématographique, mais qui fut au centre d'une véritable bataille journalistique : *La Banque Nemo*.

\* \* \*

Le film appartient à un genre très caractéristique de l'époque ; pour permettre de mieux en juger, et de se faire une idée des implications politiques possibles, nous commencerons par en résumer le scénario.

Le héros est un arriviste nommé Gustave Lebrèche, qui, au début de l'action, est dans une misère noire. Il rencontre dans un café un camarade de régiment, Emile Larnois, caissier à la banque Nemo ; Larnois est accompagné de son amie Charlotte. Grâce à lui, Lebrèche entre à la banque comme garçon de bureau. Il s'y attire toutes les

sympathies par son obséquiosité et, lorsque Larnois est emprisonné pour avoir détourné une petite somme, Lebrèche prend sa place à la caisse, et du même coup dans les faveurs de Charlotte. Pour arriver plus haut dans la hiérarchie bancaire, Lebrèche devient l'amant de Mme Nemo, femme du propriétaire de l'établissement ; mais c'est peine perdue ! Il change alors de tactique : Charlotte ne décourage pas trop M. Nemo, qui lui fait une cour pressante. Lebrèche s'arrange pour le convaincre d'aller personnellement traiter en U. R. S. S. une affaire de pétrole, et pendant son absence, il a la haute main sur la banque en qualité de fondé de pouvoir. Quand M. Nemo revient, son entreprise est apparemment au bord de la faillite. Affolé, il vend son paquet d'actions à Lebrèche pour une bouchée de pain. Or les difficultés étaient factices. Lebrèche, devenu patron, développe la banque, mène grand train, utilise le charme de Charlotte, qu'il a épousée, pour attirer chez lui des hommes politiques influents, qu'il achète si c'est nécessaire. Au moment où il risque une spéculation coloniale aussi importante qu'indélicate, Larnois, sorti de prison, lui vole, pour se venger, des documents compromettants et les remet à la justice. Un scandale financier va éclater. Un Conseil de gouvernement se réunit, et on y constate que plusieurs ministres risquent d'être compromis. L'affaire sera donc étouffée, Lebrèche ne sera pas inquiété, mais Larnois risque d'être poursuivi pour vol. Il conclut : « J'ai compris ! En ce monde, il ne faut jamais voler un mouchoir de poche ! On est mis en prison tout de suite ! Ce n'est qu'à partir de 100 millions qu'on peut s'approprier impunément le bien d'autrui ! Alors là, personne ne vous inquiète, et l'on jouit, avec condescendance, de l'estime générale. » <sup>1</sup>

Il est clair que nous sommes en plein spectacle de boulevard, et du plus traditionnel. Or cette intrigue déclencha une affaire qui fit grand bruit, et les auteurs se virent quasiment accusés d'en vouloir à la République.

\* \* \*

Le film est à peu près ignoré par les travaux sur le cinéma français. G. Sadoul le mentionne parmi les productions de 1934 dans *Le Cinéma français, 1890-1962* (Paris, 1962, p. 252) ; René Jeanne et Charles Ford le citent dans leur *Histoire encyclopédique du cinéma* (vol. IV, Paris, 1958, p. 111) ; mais il ne figure dans le meilleur dictionnaire du cinéma qu'à la filmographie de l'acteur principal <sup>2</sup>. Quant à Marguerite Viel, qui a signé l'œuvre, c'est quasi une inconnue. Tout ce que nous avons réussi à savoir sur elle résulte presque

uniquement de recoupements sur des points mineurs ou de souvenirs assez disparates et incomplets de diverses personnes qui travaillaient dans le cinéma français à cette époque<sup>3</sup>. Monteuse selon certaines sources<sup>4</sup>, elle n'aurait eu que des activités liées à la production, et non à la technique du cinéma, selon d'autres ; il est possible qu'elle ait abordé les deux aspects successivement. Elle a collaboré à des films de Jean Epstein en 1926 et 1927<sup>5</sup>. Elle a travaillé à Prague à la version française d'un film ambitieux intitulé *La jungle de la grande ville*. (Il était fréquent que des assistants fissent leurs débuts dans la mise en scène en dirigeant des versions en diverses langues d'un film dont l'original avait été confié à un cinéaste coté ; les techniques du doublage ont fait disparaître cet usage.) Elle a travaillé également à des versions françaises (ou simplement adapté en français des dialogues) de films allemands<sup>6</sup>. Comme on le voit, nos renseignements sur Marguerite Viel, qui fut une des très rares femmes-cinéastes de l'époque, sont très minces<sup>7</sup>. Nous ignorons sa date de naissance, son origine (peut-être venait-elle d'Europe orientale, Viel pouvant fort bien être un pseudonyme) et ce qu'elle est devenue après 1939. Presque tous ceux qui ont participé au tournage de *La Banque Nemo* sont décédés. Elle a bien réalisé, en collaboration avec Richard Weisbach, un autre film, adapté de Feydeau, *Occupe-toi d'Amélie* (1932), mais il n'a eu aucune carrière, et Richard Weisbach, qui n'a jamais rien tourné d'autre, est totalement inconnu<sup>8</sup>.

Jean Choux, qui a « supervisé » le film, est en revanche bien connu<sup>9</sup>. Mais il est malaisé de préciser sa participation réelle, le terme de « supervision » pouvant recouvrir des réalités très diverses. Il n'est pas impossible qu'il ait même commencé le tournage, puis, trop occupé, qu'il ait dû le confier à une remplaçante jugée peu expérimentée, dont il aurait quelque peu surveillé le travail.

Dans l'équipe technique, on notera les noms du grand décorateur Lazare Meerson et du musicien Armand Bernard. La distribution comporte au moins un acteur très célèbre à l'époque, Victor Boucher, qui joue Lebrèche. Mona Goya, René Bergeron et Alice Tissot jouissaient également d'une réputation non négligeable.

Mais il faut surtout s'arrêter sur l'auteur de la pièce qui a servi de base au scénario (le générique ne précise pas qui s'est chargé de l'adaptation, ce qui signifie sans doute que c'est l'auteur lui-même), Louis Verneuil. Il a joui entre les deux guerres d'une réputation considérable<sup>10</sup>, et mené au théâtre et au cinéma, comme auteur et comme acteur, une carrière qui fait penser à celle de Sacha Guitry, dont il se posait d'ailleurs volontiers en rival. Né à Paris le 14 mai 1893, de son vrai nom Louis Colin du Bocage, il a écrit, selon ses propres dires, 63



pièces de théâtre, dont 25 en collaboration avec Georges Berr <sup>11</sup>, et sans compter les pièces en un acte et les revues. Il eut l'honneur d'être joué au début de sa carrière par Sarah Bernhardt, dont il épousa la petite-fille ; par la suite, il fut successivement le mari d'Elvire Popesco, puis de Germaine Feydeau, fille de Georges Feydeau. En 1940, Verneuil partit pour les Etats-Unis, où il continua à travailler pour l'écran et pour la scène ; il fit jouer *Affairs of State* à Broadway en 1950, mais échoua l'année suivante avec *Love and let love*, écrit pour Ginger Rogers. Revenu en France, oublié du public, déprimé par le suicide de sa troisième femme, il se donna la mort dans un hôtel parisien le 3 novembre 1952.

Nous avons relevé les titres des films auxquels il a fourni soit un scénario original, soit un scénario adapté d'une de ses pièces, pour la période 1933-1939 ; notre liste n'est peut-être pas sans lacunes.

Date	Titre du film	Réalisateur	Origine du scénario
1933	<i>Ma cousine de Varsovie</i>	Carmine Gallone	Pièce
1934	<i>L'école des contribuables</i>	René Guissart	Pièce (Verneuil et Berr)
1934	<i>Maître Bolbec et son mari</i>	Jacques Natanson	Pièce (Verneuil et Berr)
1934	<i>La Banque Nemo</i>	Marguerite Viel	Pièce
1935	<i>Parlez-moi d'amour</i>	René Guissart	Pièce (Verneuil et Berr)
1935	<i>Dora Nelson</i>	René Guissart	Scénario original
1935	<i>L'amant de Mme Vidal</i>	André Berthomieu et Roger Richebé	Pièce
1936	<i>Avec le sourire</i>	Maurice Tourneur	Scénario original
1937	<i>Mlle ma mère</i>	Henri Decoin	Pièce
1937	<i>Le fauteuil 47</i>	Fernand Rivers	Pièce
1938	<i>Le train pour Venise</i>	André Berthomieu	Pièce (Verneuil et Berr)

En outre, Louis Verneuil apparaît comme acteur dans *Dora Nelson*, *L'amant de Mme Vidal* et *Le train pour Venise*.

Cette liste montre la débordante activité de notre auteur, et sa fidélité à un certain type de spectacle. Le film le plus intéressant est *Avec le sourire*, signé d'un réalisateur de qualité <sup>12</sup> ; c'est l'histoire d'un vagabond analphabète (Maurice Chevalier), qui annonce dans une chanson son intention d'être d'une des « deux cents familles », ce qu'il faut replacer dans le contexte du Front populaire, et qui finira directeur de l'Opéra de Paris, après avoir éliminé tous les rivaux ; le personnage est fort proche du Lebrèche de *La Banque Nemo*. Les milieux d'affaires sont montrés dans *L'école des contribuables*, comme

dans bien d'autres films de l'époque <sup>13</sup> : c'était un sujet très prisé du public.

*La Banque Nemo* avait été créée avec succès le 21 novembre 1931 à la Michodière, et la pièce avait été publiée presque immédiatement <sup>14</sup>. Elle fut même jouée à Berlin chez Max Reinhardt, ce qui est une référence sérieuse, et Verneuil alla lui-même surveiller la mise en scène <sup>15</sup>.

\* \* \*

L'adaptation au cinéma a dû être envisagée dans l'hiver 1933-1934. Le tournage commença à la mi-février 1934 aux studios Tobis à Epinay et alla extrêmement vite, sans doute parce que la mise en scène et les décors de la pièce furent largement réutilisés, ce qui fut facilité par la présence de plusieurs acteurs de la création, notamment Victor Boucher et René Bergeron. Le film était au montage en mars; il devait être prêt au début d'avril, car la présentation à la presse fut annoncée pour le 26 avril au cinéma Marignan-Pathé. Mais quelques jours avant la date prévue, on apprenait que le visa de censure était refusé <sup>16</sup> et que le film ne pourrait sortir que si l'on y coupait une scène entière et divers fragments mineurs.

Le cinéma était en effet soumis à la censure préalable, donc à un régime plus sévère que les autres spectacles et que la presse. Depuis les décrets du 18 février 1928 et du 17 novembre 1931, une « Commission de contrôle » de 44 membres, dépendant du Ministère de l'Instruction Publique, était chargée d'accorder les visas aux films. Cette commission ne siégea jamais ! Tout le travail fut effectué par une « Section permanente » dont le titre officiel était « Sous-Commission d'examen et de classement des films », qui joua en fait un rôle de commission de censure. Elle était composée d'une quinzaine de membres, et présidée alors par Edmond Sée, président de l'Association des critiques dramatiques <sup>17</sup>.

Or l'autorité était très sensibilisée à tout ce qui, dans le monde du spectacle, pouvait faire penser à une actualité brûlante. La censure avait imposé des coupures à *Ces Messieurs de la Santé* de Pierre Colombier pour éviter tout rapprochement avec Stavisky <sup>18</sup>. Même à la Comédie-Française, on découvrait des allusions politiques dans les classiques du répertoire, et l'administrateur Emile Fabre faillit y perdre sa place ! Le 3 février 1934, Daladier, sans attendre l'investiture par le Parlement, décida une série de mutations administratives, qui visaient essentiellement Jean Chiappe, ce qui déclencha les émeutes du 6. C'est à cette occasion que le directeur des Beaux-Arts,

Bollaert, président en titre de la Commission de contrôle, fut déplacé, et que Thomé, directeur de la Sûreté générale, fut nommé à la place d'Emile Fabre ! Or Thomé était de droit membre de la Commission et de la Sous-Commission. Les organes de censure étaient donc très sensibilisés aux événements <sup>19</sup>, et prêts à s'émouvoir de tout ce qu'ils croiraient découvrir de subversif dans les spectacles, au moment même où *La Banque Nemo* fut soumise à leur verdict.

On a vu que les censeurs en voulaient particulièrement à une scène ou, pour parler leur langage, à un « tableau ». Il n'est pas douteux qu'il s'agit de la séquence du Conseil des Ministres. Examinons-la de plus près. Lebrèche a lancé une affaire de cacao, la Djinounpra, au capital social de 100 millions, dont les actions se sont arrachées en bourse. Or des rapports adressés au ministre des Colonies, antérieurement au lancement, démontrent que la culture du cacao est impossible dans la zone prévue. L'affaire est donc fictive. Mais le ministère a accordé une concession de 6000 ha. Or Lebrèche a ces rapports dans ses papiers à la banque. Ce sont précisément les documents que Larnois lui vole pour les remettre à la justice. Au Conseil extraordinaire, le ministre des Colonies déclare ne pas se rappeler ces rapports, et ignorer comment ils ont passé dans les mains de Lebrèche ; mais on lui fait remarquer qu'il dîne souvent chez le même Lebrèche ! Le Président du Conseil lui demande sa démission. Le ministre incrimine alors son collègue des Finances, qui a autorisé l'introduction en bourse des actions de la Djinounpra, et qui devra se retirer aussi. On s'aperçoit qu'un troisième ministre préside, avec des honoraires anormalement élevés, le conseil d'administration d'une société, saine d'ailleurs, financée par la banque de Lebrèche. Troisième démission en vue, et, comme constate un membre du cabinet, « ça finira par se remarquer », d'autant plus que, six mois plus tôt, n'étant pas au gouvernement, le président actuel a plaidé pour Lebrèche... Il n'est donc plus possible de se borner à un remaniement ; tout le cabinet va devoir se retirer. C'est alors qu'un ministre non compromis, célèbre pour son intégrité intransigeante, mais amoureux de Charlotte, qui ne le décourage pas totalement, intervient. Il vaut la peine de citer ici un fragment de son éloquente déclaration :

« Messieurs, vous êtes tous des honnêtes gens [...] Mais vous avez commis quelques erreurs, peut-être même quelques fautes... et la mésaventure de M. Lebrèche vous apporte soudain l'occasion de les expier. Cette occasion, vos consciences voudraient la saisir... Mais oui, messieurs, je vous ai compris. Un magnifique esprit de justice vous anime. Pour que ce banquier téméraire n'échappe pas au châtiment qui le menace, vous n'hésitez pas à vous sacrifier

vous-mêmes, à résilier vos mandats... C'est sublime... Mais réfléchissez... Résistez, pour un instant, à ce vertige d'honnêteté qui vous entraîne... Demain, si on arrête Lebrèche, que se passe-t-il ? Cinq cent mille clients, vos compatriotes, se précipitent aux guichets de sa banque. C'est l'affolement, c'est la panique, la misère, les suicides... Eh bien, messieurs, je vous pose cette question : avant de penser à soi, n'est-il pas plus noble de penser aux autres ? Ce désir de sacrifice, cette volupté d'expiation qui vous tourmentent, ne doivent-ils pas s'effacer devant la détresse certaine de milliers d'individus ? Bref, mettant en balance les avantages et les inconvénients qui peuvent résulter de l'inculpation de Lebrèche, je vous propose le superbe effort de nous taire, de rester les seuls confidents de nos fautes, en un mot d'empêcher les malheurs que votre soif de martyr rendrait inévitables. Mon cher président, est-il encore possible d'étouffer l'affaire ? »

Devant la réponse affirmative du président du Conseil, les ministres, soulagés, décident de ne rien faire. Or Lebrèche est tenu au courant par le secrétaire du président qui lui téléphone ! Il disait à Charlotte, un peu plus tôt : « Des relations solides et bien choisies, c'est la moitié de la réussite. [...] J'y mets le prix surtout. Le compte AP est lourd ! » et expliquait que AP signifiait « amis personnels ».

Il suffit de se remémorer quelques événements marquants du début de l'année 1934 pour voir quelles allusions les censeurs ont cru déceler dans le film <sup>20</sup>. Quand il leur est soumis, l'opinion est encore sous le coup de la révélation du scandale Stavisky, de la mort mystérieuse de l'escroc, de l'agitation politique qui s'en est suivie, des émeutes du 6 février, des manifestations du 9 et du 12 février, de la chute du cabinet Chautemps le 27 janvier et du cabinet Daladier le 7 février, de la constitution du ministère dit « d'Union nationale » par Gaston Doumergue le 9 février, et même de l'enquête parlementaire en cours à propos de tous ces événements. Toute l'affaire Stavisky fut déclenchée par l'affaire des bons du Crédit Municipal de Bayonne, gagés par des valeurs inexistantes et de faux bijoux. Puis on remonta aux étranges spéculations sur les titres hongrois. Or l'opération de Lebrèche sur la Djinounpra, qui ne pourra jamais exercer l'activité pour laquelle elle est créée, pouvait aisément y faire penser. D'autre part, le premier en date des ministres français compromis en 1934 fut Albert Dalimier, député radical-socialiste et titulaire précisément du portefeuille des Colonies dans le cabinet Chautemps ! *L'Action Française* du 3 janvier lui reprochait d'avoir recommandé à diverses compagnies d'assurance les bons de Bayonne lorsqu'il était ministre du Travail dans le cabinet Herriot en 1932 ! Dalimier démissionna le

8 janvier, le jour même de la mort de Stavisky. L'analogie des situations et des ministères entre le film et la réalité pouvait paraître intentionnelle. En outre, le second ministre attaqué en janvier 1934 fut Eugène Raynaldy, Garde des Sceaux, c'est-à-dire ministre de la Justice, qui aurait été le souscripteur fictif de titres d'une société fantôme montée, non par Stavisky, mais par un autre banquier véreux nommé Sacazan, et qui aurait même été le seul des premiers actionnaires à n'être ni le collaborateur ni l'employé de Sacazan. Là aussi les analogies sont frappantes. Or la démission de Raynaldy, le 27 janvier, entraîna le jour même celle du cabinet Chautemps, et l'appel à Edouard Daladier. Camille Chautemps lui-même ne resta pas à l'abri des reproches. Stavisky avait employé à son service de nombreux avocats, dont le propre frère de Camille Chautemps (dans le film, c'est le Président du Conseil lui-même qui a plaidé pour l'escroc), et quatre députés, dont l'ancien Garde des Sceaux du même cabinet Herriot de 1932, René Renoult <sup>21</sup>. Les enquêtes sur Stavisky révélèrent qu'il avait, tout comme Lebrèche, un informateur dans un cabinet ministériel, celui des Finances. On sait que les enquêteurs examinèrent de célèbres talons de chèques, dont les destinataires, restés inconnus, furent soupçonnés d'être des hommes politiques influents. Il semble donc y avoir entre la situation historique réelle et la situation fictive du film un faisceau de convergences pour le moins troublant. Dans le climat passionnel du printemps 1934, il n'y avait qu'un pas à franchir pour croire ces analogies intentionnelles, et c'est ce que fit la commission. Mais alors, de pareilles accusations portées, même allusivement, contre le régime devenaient quasiment de la subversion.

Les auteurs du film se situaient-ils politiquement aux côtés des manifestants d'extrême-droite du 6 février ? La fréquence des thèmes satiriques à l'égard des députés et des financiers dans le théâtre de Verneuil n'est pas un indice suffisant, car il s'agit d'un lieu commun d'époque. Le film était co-produit par la maison Tobis, donc par des capitaux allemands ; mais cela n'autorise pas non plus de conclusion politique, car la production Tobis en France, surtout dans les premières années du nazisme, n'a guère de ligne idéologique clairement déterminable <sup>22</sup>. De toute manière, Verneuil a écrit son mépris du régime hitlérien ; il est vrai que c'est aux Etats-Unis pendant la guerre <sup>23</sup>. Nous ne savons naturellement rien des opinions de Marguerite Viel. En revanche Jean Choux se situait notoirement à droite, et il sera sous Vichy un des chantres du régime de la francisque. Mais cela ne suffit pas pour voir dans *La Banque Nemo* un brûlot lancé contre la République.



Une polémique d'une violence sans exemple dans l'histoire de la censure du cinéma en France à cette époque se déclencha alors. Elle commença dans *L'Œuvre*, dont Edmond Sée, président de la « Sous-Commission d'examen et de classement des films », était critique dramatique attitré. Le 27 avril déjà, Lucien Wahl y publiait un article virulent intitulé « Anastasie, Nana, Nemo et Cie » (avec en surtitre « Appel au sens commun »), qui s'en prenait au fonctionnement même de la censure du cinéma, et réclamait pour les films le même traitement que pour le théâtre et le livre; son argumentation reposait sur deux exemples récents, une *Nana* américaine <sup>24</sup> et *La Banque Nemo*. « Et voilà qu'on vient d'interdire un cinquième de la *Banque Nemo* de M. Louis Verneuil », film qui est une « copie directe de la pièce originale, laquelle a été jouée des centaines de fois à Paris et en province ». Remarquons que le nom de Marguerite Viel n'est pas mentionné ! Après avoir ironisé sur Verneuil « subversif » et le film « décrété dangereux », Wahl conclut : « Etablir un régime d'exception pour un art ne peut être admis. Le droit commun voilà ce qu'il faut demander encore. » Il situait donc le débat au niveau des principes.

C'est sur le cas précis du film en cause que Sée répondit le lendemain dans le même journal. Il indiquait d'abord qu'il n'y avait pas interdiction, mais visa conditionnel: les auteurs devaient, outre « de menues corrections », supprimer « un seul tableau, jugé plus qu'inopportun, à l'heure présente, en raison de certains événements récents »; il ajoutait que les auteurs avaient « spontanément offert à la commission de contrôle de remplacer la bobine incriminée par une autre ». En outre, Sée répondait à l'argumentation de Wahl sur les rapports entre la pièce de théâtre et le film : « Vous conviendrez aisément que, dès l'instant que la commission de censure existe, elle a le droit et même le devoir, de compter avec l'*actualité*, et qu'une scène de théâtre, applaudie *il y a un an*, peut risquer, mise à l'écran, de froisser *un an plus tard* de justes susceptibilités !... Il y a là ce que l'on nomme une question d'opportunité ! » <sup>25</sup>

Cette argumentation appelle deux remarques. D'abord elle ne précise pas le point essentiel, savoir en quoi le passage de la scène à l'écran modifie le fonctionnement légal du contrôle. Ensuite Sée reconnaît ouvertement, par l'allusion aux « événements récents », qu'il s'agit de censure politique.

A ce propos, Verneuil avait fait à la presse une spirituelle déclaration: il affirmait en substance que les hommes politiques mis en cause lors de l'affaire Stavisky n'ayant pas été inquiétés par la justice, ils étaient réputés innocents, alors que la décision des censeurs insinuait

leur culpabilité, puisqu'elle les assimilait aux gens malhonnêtes du film; il y avait donc matière à poursuites pour diffamation contre les membres de la Commission ! « C'est là une boutade, car une censure est toujours censée sensée. »<sup>26</sup> Verneuil insistait aussi sur les rapports entre le film et la pièce.

La polémique continua de plus belle. Dans son numéro du 10 mai 1934, l'hebdomadaire *Cinémonde*, destiné au grand public, résumait les thèses en présence et traitait Edmond Sée de « petit führer du Palais-Royal » (p. 374). A propos des mêmes événements, on pouvait lire dans le numéro XVIII (5 mai 1934) d'*Hebdo-Film* : « Il faut, dans notre soi-disant pays de liberté, compter avec la trouille ministérielle. Ces motifs, à la rigueur, « vaudraient » — ils seraient même sans réplique chez Mussolini ou Hitler ! — s'ils ne s'appuyaient sur des bases beaucoup moins exactes que celles des « renseignements mensongers » dont il [= Sée] reproche à Wahl d'avoir fait état » (p. 6). Enfin les producteurs du film, c'est-à-dire Georges Lourau pour les *Films Sonores Tobis* et Jean Corret pour *AS Film* envoyaient à *Hebdo-Film* une longue lettre pour préciser leur position; cette lettre fut republiée par *La Cinématographie française* dans son numéro du 9 juin 1934 (N° 814, p. 16). Reprenant les arguments de Sée, ils remarquaient que « si le film *La Banque Nemo* était sorti antérieurement aux événements qui ont pour origine l'affaire Stavisky, il aurait reçu purement et simplement l'agrément de la Commission de contrôle », et se défendaient d'avoir voulu « spéculer sur ces événements scandaleux », puisque l'adaptation de la pièce de Verneuil était prévue dès septembre 1933. Ils insistaient sur l'importance pour « l'architecture du film » des coupures exigées, environ 500 mètres (ce qui équivaut à environ 18 minutes). Ils niaient fermement avoir « spontanément offert » de modifier la dernière bobine; au contraire, ils avaient, le 3 mai déjà, proposé de tourner « un prologue destiné à situer l'action dans un pays imaginaire », malgré le coût de cette adjonction; la Commission n'avait pas jugé cela suffisant pour autoriser le film sans coupures. Les deux producteurs concluaient : « Il paraît peu conforme au sens le plus élémentaire de la justice que des producteurs de bonne foi, n'ayant pas hésité, à une période très critique de l'économie de l'industrie cinématographique, à réaliser, avec le concours exclusif d'artistes et de techniciens français, un film tiré d'une œuvre française, se voient condamnés à supporter les conséquences d'événements auxquels ils sont étrangers, survenus au cours de la réalisation du film. Si la décision de la Commission persiste, c'est le sort des producteurs du film qui est en jeu. »<sup>27</sup> Cet appel pathétique et patriotique resta sans effet.



L'argument principal était que la pièce contenait déjà tout ce que l'on reprochait au film. Pour juger de son bien-fondé, il faut évidemment se reporter au texte joué au théâtre en 1931. Les critiques avaient déjà été sensibles à la satire des milieux d'affaires et évoqué, dans des articles généralement élogieux, Lesage (*Turcaret*), Mirbeau, ou Pagnol (*Topaze*). Edmond Sée lui-même avait écrit dans *L'Œuvre* :

« Il y a dans cet ouvrage (d'ailleurs souvent allègre, amusant et qui a fort bien réussi) deux parties traitées avec un bonheur inégal : une petite comédie fantaisiste et une satire des mœurs financières, politiques de l'époque. Je préfère de beaucoup la première à la seconde ; mais c'est peut-être à la seconde que *La Banque Nemo* devra son « crédit » (voilà bien le mot) auprès du public. M. Verneuil a donc eu la main heureuse et il y en a ici pour tous les goûts ! »

Robert de Beauplan écrivait dans sa postface à l'édition de la pièce <sup>28</sup> : « Certains scandales bruyants qui ont copieusement défrayé la presse quotidienne ont mis les financiers à la mode » et il louait Verneuil d'avoir situé l'action hors de France : « la pièce se passe, de nos jours, en Europe, dans un royaume imaginaire. » <sup>29</sup> Il est bien clair que tout cela témoigne de la permanence des scandales financiers dans la France des années 30 et d'une intention indéniable d'exploiter ce thème dans le spectacle. Mais il n'en reste pas moins qu'il ne peut y avoir d'allusion au cas précis de Stavisky, puisque ce scandale-là n'éclata que dans les tout derniers jours de l'année 1933.

Si l'on compare attentivement les dialogues et les situations de la pièce avec ceux du film, on constate en effet qu'il n'y a presque rien sur l'écran qu'on n'ait déjà vu à la scène. Notamment — et ceci paraît essentiel — toutes les allusions à des compromissions ministérielles sur lesquelles nous avons insisté figuraient dans le texte de 1931 et ne pouvaient donc viser ni Dalimier ni Raynaldy ni Chautemps. On ne peut guère citer que deux adjonctions : un bref échange de répliques entre la concierge et la voisine de Larnois, après sa condamnation : « Quel imbécile, croyez-vous ! Voler dix billets ! Ça ne vaut pas la peine ! — S'il avait pris dix millions, on l'aurait laissé bien tranquille ; peut-être même qu'on l'aurait décoré ! » et l'introduction d'un personnage de client irascible et prétentieux, qui porte le nom exotique de D. Juan de Cassadore. Une plaisanterie éculée et un « mètèque » (pour parler le langage de l'époque) : rien qui puisse irriter les censeurs.

En revanche on peut démontrer que non seulement la pièce contenait déjà tous les éléments reprochés au film, mais même qu'elle en

contenait bien d'autres qui auraient pu « froisser de justes susceptibilités », pour reprendre l'expression de Sée, et que les auteurs ont prudemment supprimés.

Par exemple l'insistance à indiquer que les événements ne se passent pas en France tient de la manie, et à cet égard la proposition faite à la censure de le préciser encore par l'adjonction d'un prologue relève du plus pur pléonasmisme. Dans la salle où se tient le houleux Conseil des Ministres, le décor comporte nombre d'écussons et de portraits de fantaisie, que la caméra cadre avec une prédilection marquée (la séquence commence sur un gros plan de portrait royal) : nous sommes donc bien dans le « royaume imaginaire » mis à la mode par l'opérette. Le terme de « procureur du roi », utilisé dans la pièce (notamment III, 7/6 et 7 ; III, 8/1 et 2, etc ; nous indiquons dans l'ordre le numéro de l'acte, du tableau et de la scène) a dû être jugé trop proche du titre usité en France : Pressard, beau-frère de Chaumpey et procureur de la République auprès du Tribunal de la Seine, avait en effet été très attaqué lors de l'affaire Stavisky ; le titre a été remplacé dans le film par celui, fort bizarre, de « grand réquisiteur ». Au théâtre, Lebrèche faisait une allusion claire à ses relations amicales avec le préfet de police (III, 9/4) ; cette réplique a disparu du film, sans aucun doute pour éviter tout ce qui pouvait faire penser à Jean Chiappe, fort lié à Stavisky.

Ce souci de prudence va très loin dans le détail. Même des allusions coloniales visant la France ont été gommées : Djibouti, les chemins de fer marocains, etc. (I, 3/3 ; II, 4/1 ; II, 6/5) ; un départ pour Tunis (II, 4/1) fait place à un départ pour Tanger (ville internationale !) ; le Venezuela remplace, dans une réplique, le Sénégal (III, 9/5) ; des sommes en deniers se substituent à des sommes en francs (III, 8/1). A la fin de la pièce, Larnois, indigné, s'écriait : « Ah ! non, quelles mœurs ! quelle époque ! quel pays ! » (III, 9/4) ; dans le dialogue du film, les mots « quel pays ! » ont disparu. On ne saurait être plus circonspect.

Un soin analogue a été apporté à éviter d'offenser un Etat ou un chef d'Etat étranger. La censure y était très sensible et elle était intervenue quatre fois au cours de l'année 1933 contre des « scènes offensantes pour certaines puissances étrangères »<sup>30</sup>. On a ainsi allégé les allusions à l'U. R. S. S., et notamment supprimé le passage suivant de la pièce, dans lequel Lebrèche convainquait M. Nemo de partir traiter personnellement une affaire en U. R. S. S. :

« Réfléchissez, monsieur le directeur. Si vous triomphez de vos concurrents, non seulement vous faites personnellement une

affaire formidable, mais, grâce à vous, notre patrie remporte une victoire intégrale, économique et financière !... C'est-à-dire que votre voyage devient aussi une mission... presque un apostolat ! Grâce à M. Nemo, notre pays écarte tous les groupes étrangers, met la main sur une des richesses les plus authentiques de la Russie rouge et y installe dix mille ouvriers, bons citoyens, qui, par leur seule présence, combattent le bolchévisme !... Enfin, vous entreprenez comme qui dirait la colonisation de la Russie !... Et, à votre retour, le chef de l'Etat vous entoure le cou de ses bras et de la cravate de l'Ordre national ! » (II, 5/6)

Lorsque Lebrèche suggère une première combinaison lucrative fondée sur l'édition imaginaire d'un livre inexistant, il proposait en 1931 « un livre de grand luxe, avec des gravures et un titre suggestif : *Mussolini est-il vraiment le fils naturel de Guillaume II ?* » (I, 2/6), ce qui est devenu dans le film : « un livre de grand luxe avec un titre sensationnel : *Le macaroni est-il vraiment un légume national ? Ça ou autre chose.* » Une allusion ironique à la manie des Italiens d'assécher les lacs (II, 6/1), évidemment inspirée par les travaux entrepris dans le lac Nemi entre 1929 et 1931, a été supprimée. Il faut d'ailleurs signaler que ces prudences pouvaient aussi découler du désir de distribuer ensuite le film sur le marché italien, où la censure politique était évidemment vigilante. On a retenu la mention d'un groupe financier italien, qui enlève une grosse affaire de pétroles russes au nez du banquier Nemo (II, 6/5) ; mais l'allusion est ici plutôt flatteuse !

La satire des milieux bancaires a été dans son ensemble maintenue, quoiqu'un peu atténuée. Lebrèche parle d'une banque qui a fait faillite « pour ne pas se faire remarquer » (I, 1/3). Nemo lui dit : « Je vous vois venir, Lebrèche... Vous voudriez que je me lançasse dans une série d'opérations bien modernes, audacieuses, téméraires et, disons le mot, nous sommes entre nous, tout juste licites », ce à quoi Lebrèche répond : « Oh ! mais pardon, monsieur le directeur, pardon ! Entre les obligations de chemins de fer qui donnent du 3 % et les autobus transalpins qui donnent du 95, il y a place... » (I, 3/2). Tout cela est très anodin. Il en va de même pour des plaisanteries qui témoignent simplement d'un climat d'époque : « A propos, la société des films Adam nous a présenté pour un million de traites à l'escompte... — Acceptées par qui ? — Par les chaussures Abel et Cahen. Je n'ai pas osé les prendre. — Pourquoi, Péliçon, mais pourquoi ? Voyons ! Adam... Abel... Cahen... c'est des noms connus, tout ça ! » (II, 6/3)

Dans l'ensemble, les hommes politiques sont moins maltraités dans le film que dans la pièce. Un personnage de député aussi grossier que

corrompu (III, 7/1 et 2), qui aurait pu faire penser au député radical Bonnaure, mêlé aux affaires de Stavisky en Hongrie et à Bayonne, a disparu <sup>31</sup>. Il y a même un ministre compromis de moins dans le film que dans la pièce ! Mais surtout le ministre qui, au théâtre, s'appelle Vauclin (celui-là même qui sauve la situation de Lebrèche par le discours cité plus haut), déclarait à Charlotte dans la pièce : « Je suis homme à vous sacrifier, de cinq à sept, tous les intérêts de mon pays ! » (III, 7/4). A l'écran, le personnage se borne à dire : « Je suis homme à vous sacrifier, de cinq à sept, tous mes intérêts personnels » ; la nuance est d'importance. En outre, il n'est pas précisé de quel ministère Vauclin est titulaire ; or, selon la pièce, il s'agit de l'Instruction Publique, ministère de tutelle de la Commission de censure...

On peut donc conclure à des suppressions délibérées, motivées par la prudence et la crainte de la censure. Il paraît évident que, si certaines ont été prévues dès la préparation du scénario, la plupart sont intervenues en cours de tournage, en fonction des événements. Quoiqu'ils en aient dit par la suite, les auteurs avaient été sensibles à « l'opportunité » avant que Sée ne l'invoquât. Et ce n'est pas un hasard si *La Cinématographie française*, annonçant le film le 3 mars 1934 (N° 800, p. 7), écrivait : « Combien de scènes paraîtront d'une piquante actualité », remarque très probablement suggérée à titre publicitaire par la production. De toute manière, la censure avait été plus sensible à ce qui était resté des audaces de la pièce qu'à ce qui en avait disparu. En juin 1934, la situation était bloquée, et le film aussi.

Les producteurs se résignèrent alors à céder, pour permettre tout de même la sortie du film. Les scènes incriminées, notamment celle du Conseil des Ministres, furent coupées, et le film sortit très raccourci (il devait durer moins d'une heure quinze, soit nettement moins que la moyenne des films commerciaux de l'époque, elle-même inférieure aux normes actuelles) à la mi-juillet, à l'Elysée-Gaumont ; les conditions étaient très défavorables, en saison creuse et dans une salle spécialisée dans les versions originales anglaises ! Il fut transféré au Gaumont-Palace au début de septembre, et disparut de l'affiche vers la mi-septembre. La carrière parisienne avait donc duré huit ou neuf semaines, ce qui est peu pour un film dont on avait tant parlé. Le film était annoncé dans diverses villes de province en septembre, mais nous ignorons quelle y a été sa carrière <sup>32</sup>. La critique fut apparemment peu enthousiaste. Le chroniqueur anonyme de *Cinéma* écrivait dans le numéro du 2 août : « *La Banque Nemo* est un ouvrage satirique dont le ton est bien édulcoré. La vigueur du pamphlet, le ton osé de la satire politique sont devenus des jeux d'esprit anodins au cinéma, et il était vraiment puéril de redouter et d'interdire un film qui blague



avec tant de gentillesse et d'esprit un régime que nos journaux ont toute liberté de traîner dans la boue. » (p. 627) On voit que les opposants à la censure n'avaient pas désarmé.

\* \* \*

Depuis ce moment le film est apparemment tombé dans l'oubli le plus total, jusqu'à ce qu'un historien citât brièvement ses ennuis de censure, d'après des sources journalistiques<sup>33</sup>. Il fut alors montré dans un congrès d'histoire du cinéma, et un peu commenté à cette occasion<sup>34</sup>. Or la copie visionnée était apparemment une copie complète, dont il n'est pas inutile d'expliquer l'origine.

Le souci de la censure française de ne pas montrer à son public un spectacle susceptible d'aviver les passions politiques ne s'appliquait pas à l'étranger ; ce qui veut dire que le film fut très probablement exporté dans sa version intégrale, les censures des pays importateurs étant naturellement libres d'intervenir si bon leur semblait. C'est cette politique, bizarre puisqu'elle ne tenait pas compte d'un élément qui par la suite a beaucoup préoccupé les organismes de censure, savoir l'image de la France à l'étranger, qui nous a permis de procéder à toute l'analyse qui précède : la copie que nous avons étudiée provient de la maison de distribution qui, en 1934, avait acheté les droits pour la Suisse<sup>35</sup> ; elle nous a conservé le film tel qu'il a été montré en Suisse ; s'il y a eu des coupures, elles sont mineures. Nous ignorons tout de la distribution en Belgique, mais les choses ont dû se passer de la même façon. Nous ne savons pas si le film a été montré dans d'autres pays. Dans son numéro 810 (12 mai 1934), *La Cinématographie française* remarquait aigrement que « le cinéma Rialto à Genève vient de jouer avec succès la copie intégrale de *La Banque Nemo*, cependant que la censure française retient la sortie de ce film en France » (p. 24). En effet, le film a passé à Genève du 4 au 10 mai 1934 au cinéma Rialto, et à Lausanne du 11 au 17 mai au cinéma Capitole<sup>36</sup>, donc dans les deux cas bien avant Paris ; il a dû passer aussi dans d'autres villes. En version intégrale, il était assez percutant pour avoir quelque succès, malgré sa médiocrité. La maison de distribution suggérait d'ailleurs aux exploitants de salles une publicité axée sur les scandales financiers<sup>37</sup>, tel le slogan : « ... un certain monde de la finance qui a défrayé dans tous les pays la chronique plus ou moins scandaleuse » ; mais la prudence restait de mise, et on pouvait lire dans la présentation destinée aux journalistes : « L'auteur a pris la précaution de situer son action dans un quelconque royaume imaginaire, on ne peut ainsi l'accuser d'avoir exercer (*sic*) sa causticité aux

dépens de certains financiers français. Du reste la fantaisie est menée jusqu'à la farce, à un tel point à certains moments que l'intrigue en devient invraisemblable et que le spectateur se montre surtout sensible à sa bonne humeur. » Ces consignes furent suivies, preuve en soit la publicité de la *Feuille d'Avis de Lausanne* du vendredi 11 mai (p. 14) : « Un grand film gai d'une brûlante actualité. » Le critique (anonyme) du *Journal de Genève* écrivait le 7 mai : « Cette satire du monde financier est cependant anodine » (p. 3) ; celui de la *Feuille d'Avis de Lausanne* (qui signe J. R., soit Jean Rubattel) décrivait le 14 mai le film comme « une histoire qui rappelle à plus d'un titre les aventures d'un génial escroc qui ne fait que trop parler de lui depuis le début de l'année » (p. 8).

L'ombre de « Monsieur Alexandre » continuait donc à s'étendre sur un film dont par ailleurs toute la presse proclamait l'innocuité, sans se douter que cette modération était davantage le résultat d'une prudence délibérément assumée que des foudres de la censure. Mais la fréquence même des allusions aux événements du début de 1934, même si le propos est de souligner la disproportion entre le scandale réel et les situations imaginaires montrées sur l'écran, donne raison aux censeurs qui craignaient que les spectateurs fissent ces rapprochements. Ce qui semble bien s'être produit, c'est que le bruit même de l'affaire de *La Banque Nemo* les a suggérés, dans la version censurée comme dans la version complète. La censure aurait donc provoqué le phénomène qu'elle voulait éviter. Mécanisme bien connu de tous ceux qui en ont étudié l'action et l'efficacité !

On peut tout de même s'interroger sur les motifs généraux d'une sévérité qui frappait le film plus que le théâtre. Car enfin, comme le suggérait la presse, pourquoi ne pas interdire des représentations théâtrales où le public se délectait à établir des rapprochements du même ordre. En pleine crise, dans les derniers jours de janvier 1934, on sait le sort que les militants d'extrême-droite faisaient aux tirades anti-démocratique de *Coriolan*, comme par exemple cette réplique qui déchaînait des tonnerres d'applaudissements : « Partout, quand le pouvoir se trouve divisé, partout, quand le savoir, le rang et la noblesse voient leurs décisions dépendre d'un oui ou d'un non de la foule imbécile, je dis que là, fatalement, la faiblesse est chez elle et le désordre règne. »<sup>38</sup> Comble de malheur, le héros romain était joué par l'acteur René Alexandre ! C'est d'ailleurs le choix de *Coriolan* qui valut à l'administrateur Emile Fabre d'être mis à la retraite par Daladier, comme nous l'avons dit plus haut. *Hebdo-Film* remarquait de façon encore plus précise qu'il eût fallu « interdire, à l'Odéon, les représentations subversives du *Bossu*, où les agissements financiers de

l'escroc Law s'abritent sous de troublantes compromissions gouvernementales. Ça ressemble trop à notre époque ! »<sup>39</sup>

Ces plaisanteries traitent à la légère un problème important. Pourquoi cette sévérité différenciée face à deux types de spectacles ? Pourquoi ne pas soumettre le cinéma au « droit commun », mais à un « régime d'exception », comme le demandait très judicieusement Lucien Wahl ? On a remarqué qu'Edmond Sée ne répond pas sur ce point ; et personne ne le fit, à notre connaissance. Peut-être les censeurs pensaient-ils que le film atteint un public beaucoup plus étendu que la pièce de théâtre, et donc qu'un film, même édulcoré, est à ce titre plus dangereux qu'une pièce, même incisive. Mais on peut aussi penser qu'ils avaient le vague sentiment que le pouvoir de l'image qui bouge sur l'écran est d'une autre nature — plus inquiétant, parce que moins bien compris — que celui de la récitation des acteurs sur une scène. Cette intuition, si elle a existé, allait être confirmée par les utilisations empiriques du cinéma dont on commençait à s'aviser de l'autre côté du Rhin, dans les services du Dr Goebbels, en attendant les démonstrations expérimentales de la sociologie des media. Le cas de *La Banque Nemo* prendrait alors une sorte de valeur exemplaire : porté par les circonstances, ce très médiocre film devenait une des premières victimes de censeurs inquiets devant un phénomène dont ils ne maîtrisaient pas les implications.

Marguerite Viel et Louis Verneuil avaient la maigre consolation d'avoir eu un prédécesseur illustre en la personne de Jacques Feyder, dont le dernier film français muet, *Les nouveaux Messieurs*, extrêmement satirique à l'égard de certains hommes politiques et surtout des leaders syndicaux, avait aussi eu des ennuis de censure en 1928, parce qu'il ridiculisait des députés en session et un ministre<sup>40</sup>. Or il s'agissait aussi de l'adaptation d'une pièce de théâtre (de Robert de Flers et Francis de Croisset), qui n'avait jamais eu de difficultés avec la censure. Réfléchissant à ce moment de sa carrière pendant son inactivité forcée en Suisse durant la guerre, Feyder écrira : « Sur cette bande, il faut que je m'arrête un peu. Car elle m'a appris beaucoup de choses et m'a révélé brusquement des difficultés que je ne soupçonnais pas, des dangers que j'ignorais, m'a ouvert des horizons imprévus sur l'importance sociale du cinéma [...]. La pièce, quand elle a été représentée, n'a pas suscité de polémiques ni de batailles. Eh bien ! Il a suffi qu'on l'imprime sur la pellicule muette pour que l'orage gronde. Ces coups d'épingle photographiés, ces ironies aimables enregistrées par la caméra, faisaient figure de bombes incendiaires, de sarcasmes, d'insultes aux institutions parlementaires. Donc, ce qui, au théâtre, demeurait un divertissement, une charge assez acérée parfois, mais



dépourvue de venin et d'acrimonie, prenait tout à coup, par la puissance de l'image, un caractère véhément, insoutenable au dire de la censure. » <sup>41</sup> Et il ajoute, à propos de l'influence du cinéaste: « L'outil qu'il manie possède une telle puissance qu'il ne peut juger à l'avance de l'intensité des effets produits, de leurs incidences, de leurs répercussions, de leur violence. Il n'est pas maître de ses responsabilités. Il ne sait jamais jusqu'à quelle extrémité une simple image peut le conduire. Les yeux des hommes sont plus sensibles, plus vulnérables, plus avides, plus faciles à émouvoir que leur intelligence; leur vue met en branle directement leur inconscient, leur instinct. Jouer avec les images, c'est jouer avec le feu. » <sup>42</sup> Nombreux sont ceux qui, après Feyder et Marguerite Viel, en ont fait l'amère expérience.

Rémy PITHON.

## NOTES

<sup>1</sup> La copie étudiée est celle de la Cinémathèque suisse de Lausanne (54 A. 32); le générique est publié en appendice. Les fragments de dialogues cités ont été relevés à la table sur cette copie, peut-être unique (voir note 35).

<sup>2</sup> *Filmllexicon degli autori e delle opere*, vol. I, Roma, 1958, à l'article consacré à Victor Boucher (p. 807); en revanche ce dictionnaire ne cite le film ni dans la filmographie de Jean Choux ni dans celle de Louis Verneuil; Marguerite Viel n'y figure pas.

<sup>3</sup> Nous remercions Mlle Marie Epstein, sœur et collaboratrice de feu Jean Epstein, Mme Elvire Popesco, comédienne, qui fut l'épouse de Louis Verneuil, M. Jean Weber, de la Comédie-Française, M. Jean Mitry, historien du cinéma, MM. Claude Autant-Lara et Pierre Chenal, cinéastes, MM. Louis Page et Henri Alekan, opérateurs et M. Georges Lourau, producteur. Notre gratitude va également à M. Paul Légrise, du Centre National de la Cinématographie, et à M. Raymond Chirat, spécialiste inégalé de l'histoire du film français. Charles Ford consacre une page à Marguerite Viel dans *Femmes cinéastes ou le triomphe de la volonté*, Paris, 1972 (pp. 165-166).

<sup>4</sup> Témoignages de MM. Georges Lourau et Jean Mitry. *Contra*, Mlle Marie Epstein. Charles Ford affirme que Marguerite Viel venait du commerce des antiquités (*op. cit.*, p. 165).

<sup>5</sup> Dont *Mauprat*, pour lequel Bunuel était l'assistant d'Epstein. Cette collaboration est mentionnée par diverses sources et par Mlle Epstein. Mais Marguerite Viel n'est créditée à notre connaissance dans aucun générique de film d'Epstein ni citée dans aucune étude; voir par exemple Philippe Haudiquet, *Epstein in Anthologie du cinéma*, t. II, Paris, 1967, pp. 465-520 et Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma*, 2 vol., Paris, 1974-1975.

<sup>6</sup> Marguerite Viel figure comme co-réalisatrice avec Leo Marten au générique de *Dzungle Velkomesta* (*La jungle de la grande ville*) (1929), tel qu'il est publié dans Jaroslav Broz & Myrtil Frída, *Historie Československého Filmu*, vol. I, Praha, 1959, p. 207; elle est aussi mentionnée pour le même film par René Jeanne et Charles Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma*, vol. II, Paris, 1952, p. 372. Les films allemands sont *Madame hat Ausgang*, de Wilhelm Thiele (1931), dont la version française s'intitule *L'amoureuse aventure*, et une co-production germano-suisse sur les maladies vénériennes, *Der Feind im Blut*, de Walter Ruttmann (1931), sorti en français sous le titre *L'ennemi dans le sang* (voir René Jeanne et Charles Ford, *op. cit.*, p. 340).

<sup>7</sup> On trouvera une photographie de Marguerite Viel et la mention de divers travaux dont nous avons parlé dans les éditions de 1931 à 1933 de l'annuaire *Le*

*Tout Cinéma*, publié à Paris. Nos renseignements doivent beaucoup à l'amicale collaboration de MM. Raymond Chirat, Etienne Dumont et André Chevailler.

<sup>8</sup> Le film est mentionné par Georges Sadoul, *Le Cinéma français (1890-1962)*, Paris, 1962, p. 250, dans la production de 1932, et par René Jeanne et Charles Ford, *op. cit.*, p. 111, ainsi que par Johan Daisne, *Dictionnaire filmographique de la littérature mondiale*, vol. I, Gand, 1971, p. 139, à l'article Feydeau. M. Jean Weber, qui y jouait le rôle principal, nous écrit à propos de ses réalisateurs : « Je revois une très aimable personne qui ne faisait que quelques apparitions sporadiques lors du tournage d'*Occupe-toi d'Amélie* [...]. Je crois pouvoir affirmer que M. Weisbach venait du monde du sport où il s'illustra dans la natation. »

<sup>9</sup> Jean Choux, né à Genève en 1887, mort en 1946, a réalisé de nombreux films à l'époque qui nous occupe. Il avait signé en 1925 une des premières réalisations cinématographiques de Suisse romande, *La vocation d'André Carrel*, qui marqua les débuts de Michel Simon à l'écran.

<sup>10</sup> Sa vie et son œuvre n'ont cependant jamais été étudiées. Les meilleurs renseignements disponibles se trouvent dans la notice nécrologique de René Bailly, dans le *Larousse mensuel*, vol. XIII, N° 461 (janvier 1953), p. 208. Voir également l'article de l'*Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. IX, Roma, 1962, p. 1599. Il a publié à New York en 1944 *Rideau à neuf heures. Souvenirs de théâtre*, vol. I, qui couvre la période 1893-1920 ; les deux autres volumes prévus ne furent jamais écrits. Nous avons utilisé l'édition parue en 1945 à Paris. Verneuil est aussi l'auteur de *La vie merveilleuse de Sarah Bernhardt*, New York, 1942.

<sup>11</sup> *Rideau à neuf heures*, Paris, 1945, pp. 234-235.

<sup>12</sup> Dans sa plaquette sur Maurice Tourneur, Jean Mitry attribue le scénario de ce film à Henri Verneuil, confondant donc notre écrivain avec un médiocre réalisateur français contemporain (*Anthologie du cinéma*, t. IV, Paris, 1968, p. 312).

<sup>13</sup> Par exemple *Ces Messieurs de la Santé*, de Pierre Colombier, tourné en 1933, sur lequel nous revenons plus loin, ou *Les nouveaux riches* d'André Berthomieu (1938).

<sup>14</sup> Dans *La Petite Illustration*, N° 579 (théâtre N° 300), du 4 juin 1932 (Paris). Elle est republiée dans le *Théâtre complet* de Verneuil, vol. II, New York, 1944.

<sup>15</sup> *Rideau à neuf heures*, p. 420.

<sup>16</sup> Ces précisions chronologiques découlent d'un examen minutieux des numéros 797 à 807 (10 février au 21 avril 1934) de l'hebdomadaire professionnel *La Cinématographie française*, destiné essentiellement aux exploitants de salles ; l'interdiction est annoncée dans le N° 807 (21 avril) en deux lignes, la nouvelle étant probablement toute fraîche (p. 27).

<sup>17</sup> Sur la censure du cinéma en France à cette époque, on peut consulter deux thèses de droit de Paris : Jean Bancal, *La censure cinématographique*, Paris, 1934, et Yves Jamelot, *La censure des spectacles*, Paris, 1937 (dont les pages concernant le cinéma sont un démarquage pur et simple de l'ouvrage précédent), ainsi que les chapitres consacrés à ce sujet par Paul Légli, *Histoire de la politique du cinéma français. Le cinéma et la III<sup>e</sup> République*, Paris, 1970, pp. 27-33, 61-70, 237-259, et par Neville March Hunnings, *Film Censors and the Law*, London, 1967, pp. 332-360.

Quant à Edmond Sée (1875-1959), dont nous reparlerons à propos de la polémique sur *La Banque Nemo* dans la presse, il a, lors de sa longue carrière d'écri-

vain et de critique dramatique, été joué sur diverses scènes parisiennes et a collaboré à plusieurs journaux et revues ; il a également écrit quelques ouvrages sur le théâtre français, dont le plus important est *Le théâtre français contemporain*, Paris, 1941 (3<sup>e</sup> éd.) ; voir la notice nécrologique de Guy Verdot dans *Le Figaro littéraire* du 21 novembre 1959, p. 2.

<sup>18</sup> « C'est ainsi que le film *Ces Messieurs de la Santé*, soumis le 26 janvier 1934 à la Commission de contrôle, eut plusieurs scènes supprimées parce qu'elles pouvaient être interprétées comme des allusions au scandale Stavisky. On y voyait notamment un directeur de la Police Judiciaire traiter en ami un banquier véreux et ne procédant (*sic*) qu'à regret à son arrestation » (Jean Bancal, *op. cit.*, p. 59, n. 1). L'auteur a dû ajouter cette note *in extremis*, puisque son livre a paru en 1934 ; il ne parle pas de l'affaire de *La Banque Nemo*, qui fit pourtant beaucoup plus de bruit, mais trop tard sans doute dans l'année pour être mentionnée.

<sup>19</sup> Sur ces questions, et de façon générale sur les événements du début de l'année 1934, on se reportera aux deux bonnes études de Maurice Chavardès, *Le 6 février 1934. La République en danger*, Paris, 1966, et *Une campagne de presse : la droite française et le 6 février 1934*, Paris, 1970, ainsi qu'au récit détaillé de Max Beloff, *The Sixth of February*, in *The Decline of the Third Republic*, edited by James Joll, London, 1959, pp. 8-35. On retrouvera d'ailleurs des reflets très exacts de ces événements dans le *Stavisky...* d'Alain Resnais, pour lequel des lectures très étendues et le visionnement systématique des actualités d'époque ont été entrepris (selon ce que nous a indiqué M. Jorge Semprun, scénariste du film de Resnais). Les censeurs pouvaient trouver un motif supplémentaire d'inquiétude dans l'article satirique de Maurice Bourdet dans *Cinémonde* du 25 janvier 1934 (« L'affaire Stavisky à l'écran ») : on y imaginait comment « l'affaire » serait mise en scène par Gance, Eisenstein, Chaplin, De Mille et d'autres, dont Jean Choux !

<sup>20</sup> Faute de pouvoir ici donner une bibliographie, même sommaire, d'histoire de la France à cette époque, nous nous bornerons à rappeler, outre les titres cités à la note précédente, les ouvrages généraux : Jacques Chastenet, *Histoire de la Troisième République*, t. VI, Paris, 1962 ; Edouard Bonnefous, *Histoire politique de la Troisième République*, t. V, Paris, 1962 ; Claude Fohlen, *La France de l'entre-deux-guerres*, Tournai-Paris, 1966 ; Jacques Néré, *La Troisième République (1914-1940)*, Paris, 1965, etc. Pour plus de détails, on consultera l'excellente bibliographie de René Rémond, *La France de 1914 à 1945* in *Bulletin de la Société des Professeurs d'Histoire et de Géographie*, CLXXXVIII, octobre 1964, pp. 101-110.

<sup>21</sup> Voir Alexandre Werth, *France in Ferment*, New York-London, s. d. [1935], pp. 83-85 et 234.

<sup>22</sup> Il faudrait, pour être affirmatif sur ce point, procéder à un dépouillement complet de la production Tobis. Dans le gros numéro du 29 septembre 1934 (N° 830) de *La Cinématographie française*, on trouve un tableau de toute cette production pour l'année et deux articles louangeurs sur la *Société des Films Sonores Tobis*.

<sup>23</sup> *Rideau à neuf heures*, p. 421. Verneuil s'y réfère à sa « pièce violemment antinazie, *Fascicule noir*, qui fut créée aux Bouffes-Parisiens par Gaby Morlay et Victor Francen en décembre 1939 ».

<sup>24</sup> Il s'agit certainement de la *Nana* de Dorothy Arzner, sortie à Paris en avril 1934.

<sup>25</sup> Les italiques sont dans le texte. Ces deux lettres, dont nous devons la copie à l'amabilité de M. Jean-Pierre Aguet, sont publiées en appendice.

<sup>26</sup> Formule de Lucien Wahl dans son article cité de *L'Œuvre* du 27 avril 1934 (p. 1). La prise de position de Verneuil est fréquemment mentionnée dans la presse, notamment dans les articles de *Cinémonde* et d'*Hebdo-Film* auxquels notre étude se réfère.

<sup>27</sup> D'après ce que nous écrit M. Georges Lourau, la maison *AS Film* semble avoir eu une assise financière précaire.

<sup>28</sup> Edition citée à la note 14 (p. 43); les extraits de critiques que nous avons utilisés sont insérés dans cette postface, notamment le texte de Sée (p. 44).

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 2 (après la distribution).

<sup>30</sup> Jean Bancal, *op. cit.*, p. 251.

<sup>31</sup> Voir Alexandre Werth, *op. cit.*, pp. 114 et 224.

<sup>32</sup> *La Cinématographie française*, Nos 817 à 830 (30 juin au 29 septembre 1934). La publicité Tobis, répartie dans le N° 830 (29 septembre), annonce le film en province, en Belgique et en Suisse.

<sup>33</sup> Paul Légli, *op. cit.*, p. 249 ; c'est cette mention qui a attiré notre attention.

<sup>34</sup> Au XIII<sup>e</sup> Congrès indépendant du cinéma international (La Chaux-de-Fonds, du 1<sup>er</sup> au 8 septembre 1973); ont paru à cette occasion l'article purement impressionniste de José Baldizzone, « Ascension sociale... et république des coquins », in *Cahiers de la Cinémathèque* (Perpignan), N° 12, hiver 1974, pp. 75-77, et notre brève note dans *Ecran 74* (Paris), N° XXV, mai 1974, pp. 9-11, sous le titre « En attendant Resnais ».

<sup>35</sup> *La Cinématographie française* du 29 septembre 1934 (N° 830) indique que c'est Weissmann-Emelka (p. 135). Or c'est bien de la maison de distribution Emelka à Zurich que la Cinémathèque suisse a reçu en 1954 sa copie, comme en témoigne le registre des entrées à la cote 54 A. 32. Les droits d'exploitation étaient naturellement échus depuis longtemps. Il s'agit probablement de la seule copie complète existant encore.

<sup>36</sup> Comme il ressort des annonces parues dans le *Journal de Genève* et dans la *Feuille d'Avis de Lausanne* de mai 1934. Un dépouillement de la *Feuille d'Avis de Lausanne* pour les années 1934 à 1937 fait apparaître que le film a été repris du 21 au 27 décembre 1934 au cinéma Lumen et les 2 et 3 mai 1936 au cinéma du Peuple.

<sup>37</sup> Un exemplaire du matériel publicitaire destiné aux exploitants et à la presse, remis probablement avec la copie à la Cinémathèque suisse, y est conservé dans le dossier AA. 1940.

<sup>38</sup> Voir Maurice Chavardès, *Le 6 février 1934. La République en danger*, Paris, 1966, pp. 82-83 ; la traduction citée, et effectivement jouée alors à la Comédie-Française, est celle de René-Louis Piachaud.

<sup>39</sup> *Hebdo-Film*, XVIII, 5 mai 1934, p. 6.

<sup>40</sup> Voir Jean Bancal, *op. cit.*, pp. 50-51.

<sup>41</sup> Jacques Feyder et Françoise Rosay, *Le cinéma notre métier*, Genève, 1944, pp. 25-26. Les italiques sont dans le texte.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

## APPENDICE

### I. Générique de *La Banque Nemo*

Réalisation : Marguerite VIEL  
Supervision : Jean CHOUX  
Scénario : d'après la pièce de Louis VERNEUIL  
Image : Henri BARREYRE et André THOMAS  
Décors : Lazare MEERSON  
Musique : Armand BERNARD  
Montage : André VERSEIN  
Distribution : Victor BOUCHER (Gustave Lebrèche)  
Mona GOYA (Charlotte)  
René BERGERON (Emile Larnois)  
Charles FALLOT (le banquier Nemo)  
Alice TISSOT (Madame Nemo)  
Gustave GALLET (Monsieur Biscotte)  
H. BONVALET  
GUILHON  
Fred MARCHE  
G. PALLY  
etc.  
Production : Films Sonores Tobis - AS Film.  
(Cinémathèque suisse, Lausanne, cote 54 A. 32)

### II. Polémique dans *L'Œuvre* en avril 1934

#### 1) Appel au sens commun ANASTASIE, NANA, NEMO et Cie

Pourquoi Anastasie de l'écran ne continuerait-elle pas ses bêtises puisqu'elle fonctionne ? Ce qui est inadmissible, c'est précisément qu'elle fonctionne. Faut-il répéter encore que le droit commun doit suffire au cinéma comme il suffit au théâtre ou au livre ? Tous les arguments que l'on peut invoquer pour combattre la censure de la scène valent pour l'écran. Et depuis l'avènement du « parlant », il est presque impossible de soutenir sérieusement que des films doivent subir une censure préalable. En effet, combien de ces ouvrages ne sont que des reproductions de pièces — ou à peu près ? Or, on assiste à cet invraisemblable fait que des messieurs, très sérieusement, examinent si on peut offrir au public une comédie filmée alors que, jouée des centaines de fois par des acteurs vivants, elle n'avait pas eu à subir l'approbation d'un aréopage singulier.



Et voilà qu'on vient d'interdire un cinquième de la *Banque Nemo* de M. Louis Verneuil. Subversif, M. Louis Verneuil ? L'auriez-vous cru ? Et qui a décrété dangereux ce film ? S'appelle-t-il Nemo aussi, c'est-à-dire Personne ? Non, une commission a décidé. Ses membres, a déclaré l'auteur dans une déclaration lue lors de la présentation du film, seront poursuivis par lui devant le tribunal correctionnel. C'est là une boutade, car une censure est toujours censée sensée. Mais ce qui est insensé, c'est sa fonction même. Ce qu'on écrivait tout à l'heure sur le cas général des pièces filmées se précise à propos de la *Banque Nemo*, copie directe de la pièce originale, laquelle a été jouée des centaines de fois à Paris et en province.

Il ne s'agit pas, ici, de prendre la défense de cette comédie ; et la censure même interdirait un très mauvais film que nous nous élèverions contre son veto ; d'abord parce qu'en l'état des choses elle ne peut être compétente, ensuite et surtout parce qu'établir un régime d'exception pour un art ne peut être admis. Le droit commun voilà ce qu'il faut demander encore...

[...]

Lucien Wahl

(*L'Œuvre*, 27 avril 1934, p. 1, col. 6 et p. 2, col. 1)

## 2) ANASTASIE, NANA, NEMO et Cie

*En réponse à l'article que « L'Œuvre » a publié hier, notre excellent collaborateur et ami Edmond Sée nous communique la lettre qu'il adresse à M. Lucien Wahl.*

Mon cher Lucien Wahl,

Libre à vous, critiques, de critiquer la censure cinématographique, mais je regrette de vous voir étayer votre réquisition sur des renseignements mensongers, et de pure invention !

Je ne sais qui a pu vous dire que la *Banque Nemo*, le film extrait de la spirituelle comédie de Louis Verneuil, avait été *interdit* par la commission de contrôle des films ! Le fait est inexact. La *Banque Nemo* a reçu son visa, sous réserve de menues corrections, de la suppression d'un seul tableau, jugé plus qu'inopportun, à l'heure présente, en raison de certains événements récents. Car — et ceci pour répondre à la seconde partie de votre argumentation — vous conviendrez aisément que, dès l'instant que la commission de censure existe, elle a le droit et même le devoir, de compter avec l'*actualité*, et qu'une scène de théâtre, applaudie *il y a un an*, peut risquer, mise à l'écran, de froisser *un an plus tard* de justes susceptibilités !... Il y a là ce que l'on nomme une question d'opportunité ! Et, en l'espace de douze mois, il se passe tant de choses !...

Ces raisons, les auteurs du film les ont si bien comprises qu'ils ont spontanément offert à la commission de contrôle de remplacer la bobine incriminée par une autre !

Voilà, mon cher Wahl ! Je vous crois trop ami d'une vérité si souhaitable, si ardemment cherchée, par tous, à notre époque, pour ne pas penser que vous aurez à cœur de la rétablir, cette vérité, au profit de vos lecteurs, induits par vous en erreur ; involontairement, j'aime à le croire.

Edmond Sée

(*L'Œuvre*, 28 avril 1934, p. 1, col. 6 et p. 2, col. 1)