KINÉTRACES ÉDITIONS

2/2017

LA MORT DES FILMS

Nicolas Lahaye

Le film d'exploitation, un film-martyr

Résumé

La conservation des films s'appuie, en règle générale, sur la notion de film-matrice, c'est-à-dire sur une version pure et jamais modifiée d'un film, servant de référence pour l'historiographie du cinéma. L'usage de cette notion n'a toutefois plus de pertinence dans l'univers du cinéma d'exploitation, où la promotion de ces films confine souvent au spectacle de fête foraine : on vend un film tout autant qu'on promet un spectacle, le tout à moindre coût. À tous les stades de la vie du film, les intermédiaires ne cessent de les mutiler, nous amenant de fait à substituer à la notion de film-matrice celle de film-martyr. Nous développerons cette notion de film-martyr selon trois axes qui peuvent chacun appliquer ce brouillage des identités des films : leur production, leur distribution et leur conservation.

Abstract

Film conservation usually relies on the notion of a "master film": the pure, unmodified version of a film which can serve as a reference for the historiography of cinema. This notion becomes impossible to maintain in the world of exploitation films, whose promotion often resembles that of carnival shows: what is being sold, at minimal cost, is a spectacle as much as a film. These films can be repeatedly mutilated at every stage of their existence, which leads us to introduce the notion of the "martyr film" as a substitute for the original "master film." This article explores the notion of "martyr films" and the interference that can affect their identity at three separate stages: production, distribution, and conservation.

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur. Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

© 2015 Kinétraces

LE FILM D'EXPLOITATION, UN FILM-MARTYR

par Nicolas Lahaye

Cet article portera sur le cinéma d'exploitation et de série B[1], soit des œuvres pour lesquelles le remontage est la norme : leur méthode de conception implique automatiquement une porosité entre des séquences de tournage hétérogènes, voire même totalement étrangères les unes aux autres (parfois tournées à plusieurs années d'intervalle).

Considérons d'abord un film-matrice comme une suite de séquences non mutilées/coupées, provenant d'une même session de tournage. Concernant le cinéma d'exploitation, cette notion s'avère extrêmement fragile : les films sont remontés et modifiés par les producteurs, les exploitants de salles, quand ce ne sont pas les distributeurs qui mettent eux-mêmes la main à la pâte.

Sous cet angle, la notion de « film-martyr » se substitue ainsi à celle de film-matrice[2] : le cinéma d'exploitation devient par définition un territoire où se rencontrent tout un ensemble de montages plus ou moins élaborés, aussi bien financiers que techniques et artistiques.

Dans un premier temps, nous présenterons une typologie des remontages. Les comprendre est une condition préalable pour qui désire travailler sur un film de série B. Le chercheur qui désire en effet se consacrer à une recherche sur le cinéma de genre[3] doit prendre en compte de tels paramètres. Avant même de regarder un film, il faut se demander comment ce dernier aurait été remonté, notamment par la consultation des dossiers de la commission de censure du Centre national du cinéma et de l'image animée (Cnc), par le biais des témoignages des producteurs, par une observation manuelle des bobines, etc.

Il sera ensuite important de considérer le réseau d'exploitation et de diffusion de ces œuvres. Nous entendons ici naturellement celui des salles de quartier et/ou des indépendants[4], par opposition à celui des circuits dominants – Parafrance, Pathé, Gaumont, Union générale cinématographique (Ugc), le réseau des salles d'art et essai étant lui aussi majoritairement mis de côté.

En dernier lieu, nous évoquerons la conservation de ces bobines[5], dans le cas de films souvent méprisés par la critique et qualifiés de bassement commerciaux. À ce point de notre développement, il nous semble nécessaire de préciser que la totalité des entretiens cités ont été réalisés au cours de notre travail de thèse[6].

La production d'un film-martyr

Dès le départ, de tels films sont conçus – davantage selon le point de vue des producteurs que des réalisateurs[7] – pour être remontés en fonction des publics auxquels ils devaient être destinés. Dans cette perspective, le film est ainsi renvoyé à sa nature industrielle, de produit manufacturé, destiné à un public donné pour un moindre coût.

De la sorte, les manières de remonter les films – ou de les dénaturer, si l'on choisit de s'opposer au point de vue des producteurs – sont très variées. Le qualificatif employé pour désigner l'acte de remontage varie lui aussi : certains producteurs nous ont par exemple déclaré vouloir « améliorer » leurs productions[8]. Ceci ouvre déjà la voie à deux niveaux d'analyse possibles :

- un niveau commercial : les films sont modifiés pour satisfaire une éventuelle demande du public ou pour anticiper ses goûts ;
- un niveau cinéphile : les films sont mutilés et construits à la manière d'une créature de Frankenstein, au sens propre du terme. La recomposition est faite à partir d'éléments « morts », car empruntés à d'autres films.

Une grande partie de la production de films de série B mélangeant violence et érotisme va suivre cette règle tacite.

L'« inséré » : une pratique courante de remontage

Nous dénommerons par le terme d'« inséré » – ou *insert* en anglais – l'intégration d'une séquence à un film plus ancien. De tels remontages s'expliquent par le souhait d'atteindre une durée correcte pour un long métrage, même quand les fonds viennent à manquer, et d'adapter le contenu du film en fonction de ses ambitions et de ses moyens.

Par inséré, nous définissons donc une séquence qui :

- n'appartient pas à la session de tournage du film d'origine ;
- se trouve ajoutée de manière plus ou moins « naturelle » et élaborée à un métrage[9] déjà existant.

Dans le domaine du cinéma d'exploitation, deux exemples vont symboliser les excès d'une telle pratique : le cinéma pornographique et les films d'arts martiaux.

Dans le cas du cinéma pornographique, on distingue deux types de scènes insérées : le cas des films « tous publics » qui sont remontés[10] avec des plans anatomiques mettant en scène des acteurs non reconnaissables, et le cas des films existant dans différentes versions – c'est-à-dire comportant plus ou moins de scènes explicites.

Entre le producteur et le distributeur, voire le réalisateur, il devient difficile de distinguer les responsables de telles pratiques. En respectant l'organisation hiérar-

chique du milieu cinématographique[11], nous aurions cependant tendance à désigner les deux premiers comme responsables. Les témoignages abondent pour évoquer ces œuvres qui échappent aux contrôles de leurs réalisateurs[12].

Une première différence va exister entre le titre de tournage et celui de distribution, ce qui ne va guère faciliter la tache du chercheur, amené au final à rechercher un film sous plusieurs appellations. Des versions alternatives sont également produites afin de contourner la censure découlant de la loi de 1975[13] sur les films pornographiques. Nombre de films vont être proposés au Cnc dans des versions volontairement expurgées des scènes licencieuses... pour finalement être diffusées en salles avec les scènes explicites[14] ! Tous les moyens, qu'ils soient plus ou moins illégaux, sont donc utilisés par le producteur/distributeur pour ne pas être pénalisé financièrement. Dans ce jeu de dupes, les monteurs et leurs assistants s'en donnent à cœur joie, ainsi que l'évoque le réalisateur Gérard Kikoïne :

> Là, par exemple, *Tout pour jouir/Entre chattes*, c'est deux fois le même film. En fait, pour les dossiers de censure du Cnc, on pipeautait un peu le tout. […] Ça faisait quand même de l'argent. On faisait donc une version hard, une soft pour des pays comme la Suisse, et une version pour la censure. La dernière version comportait des passages en bagnole à n'en plus finir, seulement pour combler les manques des scènes d'amour[15].

La supercherie tient en une seule contrainte : les différentes versions doivent posséder le même métrage de pellicule. Selon la version, les scènes explicites sont remplacées par des séquences moins licencieuses, voire même des plans-séquences d'une voiture de luxe[16] en train de sillonner l'arrière-pays de Saint-Tropez. La trame scénaristique reste la même ; ce sont seulement les charnières « pornographiques » qui vont changer.

Nous passerons plus rapidement sur un autre cas extrême d'insertions, à savoir les films d'arts martiaux tournés majoritairement par Godfrey Ho[17] et produits dans les années 1970-1980 par les sociétés IFD et Filmark. Qualifiés de « deux en un » par les passionnés de nanars, ces réalisations mélangent des sessions de tournage différentes : la qualité de monteur du réalisateur est ici prépondérante, puisque son rôle principal revient à donner une certaine cohérence à deux histoires au départ tout à fait indépendantes l'une de l'autre.

Là où la supercherie prend de l'ampleur, c'est que les deux firmes avaient pour but de camoufler grossièrement la réelle provenance de leurs réalisations, le but étant de faire croire à une origine américaine de ces œuvres. IFD et Filmark achetaient des films thaïlandais, chinois ou sud-coréens afin de les remonter directement avec des séquences tournées à Hong-Kong, cette fois-ci avec des acteurs de type caucasien[18]. Un même plan pouvant être utilisé dans plusieurs remontages, la confusion demeure lors de l'établissement des filmographies. Comment différencier un *Ninja*

Fury d'un *Ninja Terminator*, plus encore quand tous les éléments de promotion du films sont faux (noms de l'équipe technique, visuels, etc.) ?

C'est là que l'escroquerie déjà évoquée se renforce : les mêmes séquences tournées avec les acteurs occidentaux se retrouvent en effet dans pas moins d'une vingtaine de titres. Évoquant sa relation avec un de ces comédiens, le principal dirigeant d'IFD reconnaît lui-même avoir perdu le compte dans sa filmographie[19].

Dès lors, comment retrouver le film-matrice ? Partout, et nulle part à la fois. Les titres deviennent interchangeables, pourvu qu'ils comprennent le mot ninja : on « distinguera » ainsi *Black ninja* (1987), *Cobra vs ninja* (1987), *Diamond ninja force* (1988), *Flic ou ninja*, *Golden ninja warrior*, *Ninja dragon* (1986), *Ninja fury*, *The ninja squad* (1986), *Ninja's terror* (1986), *Ninja terminator*, *Opération ninja : ordre de tuer* (1987)[20] !

Quelles justifications apporter à de telles pratiques ? Énoncées par des professionnels qui tiennent autant du vendeur de fête foraine que du commerçant voulant maintenir à flot son entreprise cinématographique, celles-ci sont au nombre de deux – toutes deux complémentaires : l'économie de temps et l'économie de moyen.

Il est naturellement plus rapide de créer un film d'une heure et vingt minutes avec des séquences qui n'ont pas été tournées spécialement pour celui-ci. Si IFD et Filmark sont des cas extrêmes[21], on peut trouver un exemple équivalent avec la firme Eurociné. Celle-ci n'hésitait pas à acheter des films en coproduction – souvent avec l'Espagne – pour ensuite les sortir remontés une dizaine d'années plus tard, ou même à tourner deux films en même temps... avec le budget d'un seul long métrage – mais en ayant pourtant effectué deux déclarations au Cnc. Interrogé sur de telles pratiques, son dirigeant Daniel Lesœur nous déclare non sans subtilité :

> Cela nous est arrivé, mais si ça nous est arrivé trois fois sur cents films, c'est une chose. Effectivement, de généraliser c'est là que c'est exagéré mais bon ça fait partie du mythe[22].

Retitrages abusifs : le cas des VHS

Le cas extrême que nous allons commenter dans cette sous-partie n'est bien entendu pas isolé. Lors de l'explosion du marché de la VHS, de nombreux éditeurs[23] peu scrupuleux ont pratiqué l'art du film-pluriel, soit en donnant un nouveau titre au film en fonction du pays d'exploitation, un même film connaissant alors au moins dix titres différents – traductions mises à part, soit en utilisant un visuel mensonger ou identique pour des films différents.

Dans le cas du *Manoir de la terreur* (Andrea Bianchi, 1980), nous sommes par exemple en présence d'au moins trois identités différentes pour un même film.

La première – usant du titre que nous venons de donner, à ne pas confondre avec *Le Château de la terreur*[24] – correspond à une copie italienne non sous-titrée. Celle-ci a été projetée à la Cinémathèque française lors de la soirée Bis du 22 juillet 2011. Fait intéressant, il s'agissait d'une programmation consacrée aux « Homonymies ». De manière purement arbitraire, ce film de zombies a été projeté juste après une œuvre du même nom, mais correspondant à un film fantastique italo-espagnol de 1962. Entre une œuvre plutôt *gore* – inspirée par les films de Romero – et une réalisation versant dans l'épouvante, il existe un point commun : leur titre.

Fig. 1 & 2. Couverture et dos de la VHS de *Hell Night* © Collection personnelle de l'auteur.

Sa deuxième identité a été découverte à l'occasion d'un entretien avec le cinéphile Alain Petit[25]. Suite à notre discussion, ce dernier me confie en effet plusieurs VHS, dont celle de *Hell Night* (fig. 1 et 2). Le visuel est racoleur – une main décharnée et un cimetière nous promettent l'horreur, tandis qu'une jolie blonde assure le quota d'érotisme – de même que l'accroche : « Lorsque les lumières s'éteindront, votre vie aussi ! »

C'est lorsque nous décidons de regarder le film en question que les surprises s'enchaînent et que nous relions *Hell Night* et *Le manoir de la terreur*. Auparavant, rien ne permettait de connecter les deux versions de manière tangible, sauf éventuellement le nom du réalisateur : le site de la Cinémathèque mentionne Andrea Bianchi, la VHS André Bianchi. Francisation, coquille volontaire ? À ce stade, nous ne pouvons que nous perdre en conjonctures. Autre surprise : le panneau de présentation de la VHS nous donne encore un autre titre, à savoir *Zombi horror* – vraisemblablement le titre italien d'exploitation en vidéo, que le distributeur français n'a même pas pris la peine d'enlever. Le montage s'avère peu ou prou celui de la version visionnée à la Cinémathèque[26].

Si la démarche s'avère ludique, il est aisé de comprendre qu'en travaillant sur des films tels que *Le Manoir de la terreur*, le chercheur doit adapter sa méthode de recherche, d'autant plus lorsque les retitrages intempestifs cachent en réalité deux formes de pratiques, la traduction du titre d'origine uniquement et le retitrage du film assorti d'un nouveau montage.

Toutes ces versions alternatives vont de paire avec d'autres facteurs : confusions fréquentes des pistes sonores, pertes des bobines d'origines... Pour attester de l'existence d'un film d'exploitation, il ne suffit donc pas d'avoir les bobines en notre possession : il nous faut les regarder afin de vérifier que le contenu correspond bien au contenant. Par une multiplication des versions des films, le film-martyr met dont à mal la recherche d'un film-matrice, d'une version vierge de toutes modifications.

En plus de la typologie de remontages que nous venons d'exposer, les modifications intempestives dont sont victimes les films-martyrs restent intimement liées à leurs lieux d'exploitation : les salles de quartier.

Jusqu'à la fin des années 1980, de tels films étaient exploités dans le réseau des salles de quartier. Souvent à écran unique, ces lieux se situaient majoritairement dans des quartiers encore populaires, accueillant une population extrêmement particulière.

En plus des modifications déjà évoquées, ces séances contribuaient également à construire cette notion de film-martyr. Revenir sur de tels lieux ne se réduit pas à du folklore : c'est une démarche essentielle pour comprendre un monde cinématographique qui n'existe plus.

L'exploitation d'un film-martyr

Évoquer le réseau des salles de quartier revient à faire l'histoire d'un tissu aujourd'hui complètement atomisé. Les cinémas qui furent spécialisés dans la diffusion de films bis soit ont été détruits, soit se sont reconvertis dans l'art et essai ou le

spectacle vivant[27]. Les salles diffusant encore des longs métrages pour adultes, aux yeux de la loi, ne sont même plus des lieux de projections cinématographiques à proprement parler. Dernière survivante, le Brady a arrêté de pratiquer le double programme et d'ouvrir ses murs aux clochards dans la seconde moitié des années 2000, soit une bonne décennie après ses autres concurrents.

De tels lieux étaient le plus souvent exigus et/ou peu confortables, c'est-à-dire qu'ils n'avaient pas vocation à stocker correctement les bobines ou les documents d'exploitation. Le lecteur doit donc faire un effort d'imagination pour se représenter l'atmosphère – et l'odeur – de ces lieux, où certains spectateurs constituaient tout autant un spectacle que le film proposé.

C'est à ce titre que nous tâcherons de définir d'abord la notion de « cauchemar cinéphile », pour nous intéresser ensuite à la conscience que ces salles ont de leur propre mémoire, à travers trois cas bien différents.

L'expression d'un « cauchemar cinéphile »[28] : le cinéma l'Atlas

Si nous insistons autant sur l'expérience cinématographique en salles, c'est parce qu'elle est à l'origine de nombreuses mythologies et commentaires concernant l'exploitation outrancière des films bis. Dire que l'on a vu telle ou telle version est une chose, ajouter que le tout s'est déroulé dans un lieu à l'atmosphère singulière en est une autre.

L'expérience du film-martyr se vit également dans les salles obscures. À ce stade de nos recherches, nous sommes donc obligé de distinguer : le film élaboré en salle de montage, le film vécu en salle de projection, le film rêvé.

Tout en citant d'anciens témoignages de spectateurs[29], nous évoquerons ici des observations faites au cinéma l'Atlas – situé au 20, boulevard de Clichy à Paris (18e arr.) – en juin 2013. Depuis les années 1980, le lieu se consacre à la projection vidéo, les films assumant totalement leurs rôles de support masturbatoire. Pour les clients du lieu, l'intérêt ne réside plus dans le spectacle promis à l'écran, mais bien dans les échanges économico-sexuels[30] plus ou moins radicaux parmi les membres du public. De par son aspect architectural et les modes d'expression supposés de son public, l'Atlas contribue à enrichir cette notion de film-martyr : il est impossible d'y adopter une posture neutre de spectateur.

Tout d'abord, la salle s'avère insalubre : les sanitaires sont hors d'usage, et le parquet se décolle par endroits. De plus, on peut très nettement percevoir de fortes odeurs venant des toilettes[31]. Beaucoup des entretiens réalisés pour notre thèse insistaient sur les conditions de projection exécrables, et l'état général de la salle vient confirmer ces dires (fig. 3).

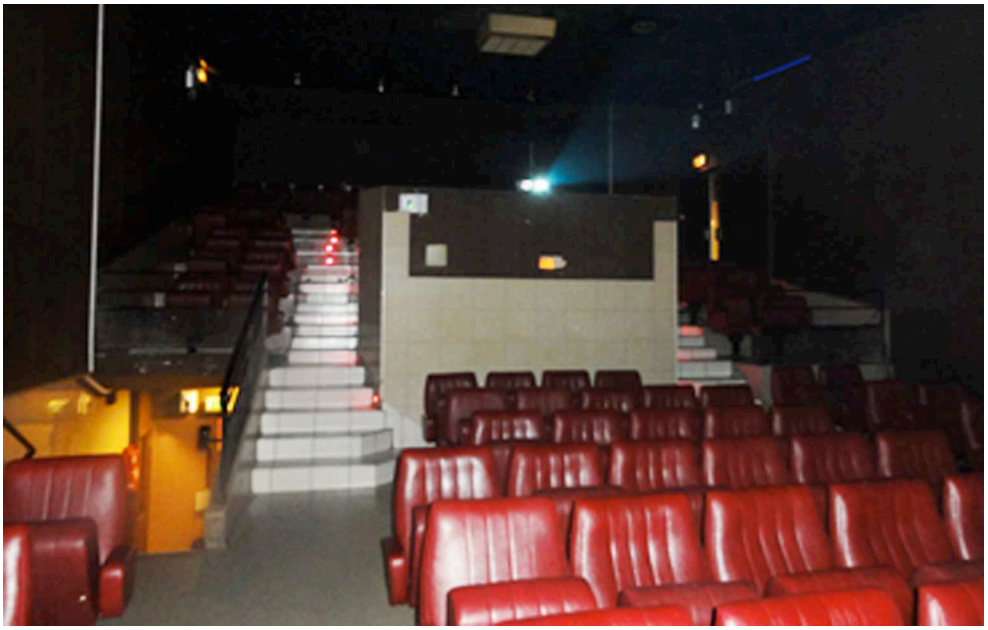

Fig. 3. Salle 1 de l'Atlas, 2013 © Collection personnelle de l'auteur.

D'autres éléments observés à l'Atlas viennent confirmer ces témoignages :

- la vétusté de l'installation sonore, qui rend inaudible le son du film au bénéfice des bruits de la salle ;
- l'état défectueux du projecteur – objectif sale, mauvaise mise au point – qui impacte nécessairement la qualité de la projection ;
- l'atmosphère peu respirable d'un lieu de projection souvent dépourvu de climatisation.

Nous pourrions ajouter également un entretien assez sommaire des copies, ces dernières comprenant leur lot de rayures, sautes d'image, etc.

Par la force des choses, il est donc impossible de consacrer son attention au seul film. Le cinéphile mettait autant son corps en jeu que sa passion du cinéma lorsqu'il allait voir ces œuvres dans les salles de quartier. L'expérience pratique s'avère donc tout aussi importante que l'expérience esthétique : les stigmates du lieu font écho à celles des copies : fauteuils martyrs, murs martyrs, films-martyrs.

À ces conditions de projection effroyables pouvait donc s'ajouter une atmosphère anxiogène, principalement due aux mœurs d'une certaine partie du public. Peu chers et permanents[32], ces cinémas attiraient un public autant intéressé par l'aspect cinéphile que par les dimensions économico-sexuelles, ou purement pratiques – dormir au chaud pendant plusieurs heures. Pourquoi dès lors aller dans de telles

salles ? « Parce que l'on n'avait pas le choix[33] », parce que la programmation était intéressante en dépit de leur public, nous ont répondu les personnes interrogées.

Mis à part des lieux déjà détruits comme le Midi-Minuit, le Mexico ou le Colorado – anciennes salles de projection spécialisées dans le cinéma-bis –, à l'échelle de Paris seul le Brady symbolise encore ce lien entre salle de projection et cinéma-bis[34]. C'est à ce titre que nous avions choisi en 2010 d'aller analyser les sources de ce cinéma.

Une salle de quartier représentative : le Brady

Initialement salle d'environ deux cents sièges, divisée par la suite en deux écrans, le Brady – situé au 39, boulevard de Strasbourg à Paris (10ème arr.) – reste un endroit assez exigu : l'espace ne possède ni balcon ni loge, et ses dépendances consistent en un bureau/loge, mais surtout en une cabine de projection sur laquelle nous reviendrons plus longuement.

Que ce soit du point de vue des archives écrites ou picturales – documents d'exploitation, affiches, etc. – ou des films, l'exemple du Brady nous montre que les anciennes salles de cinéma de quartier n'avaient pas vocation à stocker de manière efficace les produits qu'ils destinaient à leur public. Ceci est autant dû à un roulement intensif des films[35] qu'à un intérêt limité de la part des exploitants. On stockait donc le film-martyr où l'on pouvait, quand on le pouvait (le plus souvent n'importe où ou dans des lieux de stockage aménagés à la va-vite).

La cabine de projection du Brady cumulait toutes ces problématiques. En effet, elle était à la fois trop petite pour stocker proprement les copies et pour conserver durablement des documents[36]. Il faut imaginer un espace de quelques mètres, extrêmement encombré, où les machines voisinent avec les papiers de toutes sortes et les bobines : autant vouloir chercher une aiguille dans une botte de foin. De tels lieux n'avaient pas pour but d'établir un système de rangement rigoureux ; leur rentabilité économique primait avant tout. Tout est assemblé de façon anarchique ou pratique : les objets sont compressés dans des étagères, voire posés à même le sol. Le film-martyr, c'est aussi ce long métrage rangé un peu n'importe comment, mutilé par les projectionnistes qui l'entreposent comme ils le peuvent.

Comment expliquer cette organisation anarchique ? Plusieurs facteurs sont à prendre en compte. En premier lieu, la taille du lieu empêche d'établir un archivage rigoureux de ses sources, ce qui va rendre ces dernières inévitablement parcellaires : soit elles ne sont plus rangées, soit elles sont détruites ou perdues. De même, les manques chronologiques dans la documentation retrouvée s'expliquent de deux façons : par la perte, la destruction ou la vente des documents, et par le vol ou la ponction des données de la part des employés.

Ce second point est d'autant plus intéressant qu'il concerne également les copies, donnant un nouvel éclairage à notre notion de film-martyr. Des témoignages nous confirment ainsi que certains projectionnistes mutilaient eux-mêmes les bobines projetées – de préférence les séquences les plus sensationnelles. Les images obtenues étaient revendues dans des réseaux non officiels[37]. De la production jusqu'à l'exploitation, les mutilations des films sont ainsi incessantes.

Le Brady[38] appartenait à cette catégorie de salles peu recensées notamment dans le *Film Français*, avec des films ne suivant pas le modèle de la première exclusivité. Dans certains cas, il n'était pas rare que les lieux ne changent même plus les affiches à leurs frontons[39] : pour se rendre compte de l'existence de ces films-martyrs, il fallait donc faire preuve d'un brin de curiosité – et d'aventure – pour se rendre dans ces salles de quartier, payer son ticket et les découvrir sur un grand écran.

À côté des autres cinémas de quartier, une salle comme l'ABC de Bruxelles faisait figure d'exception dans le paysage de l'exploitation cinématographique européenne.

L'aspect centralisateur de l'ABC à Bruxelles

Ancienne salle de projection de films pour adultes, le cinéma ABC – situé au 147, boulevard Adolphe-Max – a fermé ses portes à l'été 2013 après plus de quarante années d'exploitation[40]. De par sa longévité, elle apparaît ainsi à plus d'un titre comme une anomalie économique, continuant à exister en dehors des normes cinématographiques contemporaines alors que tous les autres lieux sur le même secteur avaient depuis bien longtemps choisi la vidéo/le Dvd[41] ou mis la clé sous la porte.

En nous intéressant plus longuement à l'histoire du lieu, nous avons remarqué que cette permanence pouvait s'expliquer du fait que la salle est restée sous le giron du même propriétaire du début jusqu'à la fin, que ce dernier était également distributeur de films mais aussi exploitant et propriétaire d'une dizaine de cinémas érotiques à travers toute la Belgique, l'ABC étant la tête de pont de son réseau et la dernière encore existante.

Le cinéma a ainsi fonctionné dans une autonomie totale : de façon intensive jusqu'au début des années 1980, puis de manière de plus en plus opaque jusqu'à nos jours – au fur et à mesure que les salles pour adultes fermaient. Confort supplémentaire, l'ABC ne se réduisait pas à son unique salle de projection. Il comprenait également tout un immeuble accueillant les bureaux du propriétaire, mais aussi des lieux de stockage, des chambres pour un certain type d'employées[42], etc. L'image qui suit a été prise alors que le lieu était déjà fermé[43].

Fig. 4. Salle de stockage du cinéma l'ABC, mai 2014 © Association Cine-Nova, Bruxelles.

Tout ceci peut expliquer qu'à sa fermeture, le lieu contenait plusieurs centaines de bobines de films, mais également de nombreux insérés, ainsi que des documents d'exploitation couvrant toute l'histoire du cinéma – bien que tenus de manière moins soignée à partir de la fin des années 2000[44]. Avec un propriétaire à la fois exploitant et distributeur, nous pouvons deviner comment la plupart de ces sources ont pu être réunies dans un même lieu. Au fur et à mesure que le réseau s'effondrait, c'est l'ABC qui a eu pour but de centraliser toutes les informations. La procédure d'acquisition des documents et des films ne s'est pourtant pas faite de manière très fluide.

Avec l'ABC, c'est un cas extrême du cinéma d'exploitation qui s'offre à nous : en faisant circuler les films et les employés à une échelle nationale, en alimentant une véritable confusion juridique et économique quant au propriétaire légitime de certains de ses films[45].

Ce phénomène s'accélère à partir des années 1990 : alors que la plupart des droits de diffusion ont expiré, l'exploitation possède désormais plusieurs centaines de copies. Il se retrouve alors à diffuser des films de manière illégale, sans compter certaines productions qui ont déjà été remontées auparavant. La programmation devient d'autant plus confuse quand le stock d'affiches et de toiles peintes est utilisé au gré des inspirations des projectionnistes, les visuels proposés ne correspondant plus du tout aux films projetés[46]. Nous avons encore la preuve que le « martyr » d'un film d'exploitation réside avant tout dans le brouillage de son identité.

Avec sa façade qui n'aurait pas déparé sur la quarante-deuxième Rue de New-York des années 1970-1980, l'ABC a développé sa propre mythologie, tout autant sur ses modalités de programmation que sur sa survivance économique au vingt-et-unième siècle. C'est alors que l'on mesure l'importance des sources qui étaient stockées dans la salle jusqu'au début de 2015 : elle aurait permis d'effectuer une micro-histoire de l'exploitation d'un lieu spécialisé dans le cinéma de genre – au sens large du terme. Malgré une conservation souvent précaire, l'exhaustivité des documents conservés[47] aurait permis de nous informer sur un pan disparu de l'histoire cinématographique.

Le devenir du lieu en tant que salle de spectacle étant aujourd'hui incertain, de telles problématiques sont pour le moment en suspens. De même, la plupart des sources ont été jetées à la poubelle par un nouveau propriétaire plus intéressé par la rentabilité foncière du lieu[48] que la validité d'un accord locatif déjà passé avec la ville de Bruxelles[49]. Les quelques documents qui ont pu être sauvés de la destruction n'en restent pas moins intéressants. Nous citerons notamment : les six cents bobines conservées désormais à la Cinematek (Cinémathèque Royale de Belgique, située à Bruxelles), les photos d'exploitation de chacun des films, divers éléments promotionnels, quelques dossiers administratifs.

L'histoire récente de l'ABC illustre ainsi la difficulté qu'il y a à valoriser et conserver de telles sources, d'autant plus lorsque les films concernés appartiennent à une catégorie d'œuvres souvent vouées aux gémonies.

À travers ces exemples, le film-martyr apparaît de fait comme un long métrage dont les conditions de diffusion et d'exploitation ne sont aucunement optimales. Il transite souvent par des lieux lui reconnaissant une valeur économique mais pas esthétique : jusqu'à un certain point, un « mauvais » film génère toujours des entrées pour l'exploitant et le distributeur.

Le tout consiste à équilibrer la balance commerciale, les conditions de conservation étant les parents pauvres de ce cinéma d'exploitation.

Conserver un film-martyr ?

En excluant le réseau des cinémathèques, d'autres solutions de conservation existent : elles s'organisent majoritairement à l'échelle privée. Souvent, elles constituent le seul moyen de mettre la main sur des œuvres qui sont mal répertoriées par les organes officiels.

Comme nous l'avons dit, les films d'exploitation s'usent vite et sont souvent traités avec peu de considération. À plus d'un titre, il reste synonyme d'entraves pour qui

désire travailler sur le cinéma-bis. L'archivage exhaustif n'est donc qu'une vue de l'esprit dans le cas de films ayant connu d'aussi nombreux remontages.

La démarche du chercheur

Quelles interrogations le chercheur doit-il se poser au préalable ? Celles-ci se séparent en trois axes d'analyse. La recherche d'un film-martyr s'envisage en fonction :

- de l'état déplorable des copies retrouvées[50] : que peut-on encore sauver de bobines déjà en mauvais état, sans parler de leur piste sonore ?
- de la pluralité des versions abordée dans notre première partie : réussira-t-on à retrouver « tous » les remontages et insérés pour un film donné[51] ?
- du lien entre cinéphilie et intérêt pour la conservation de ces films : comment retrouver des films n'appartenant pas au répertoire du « grand » cinéma ?

Nous avons insisté sur ce que nous appelons le cauchemar cinéphile et son influence sur la conservation de ces films. Beaucoup de copies terminent leur exploitation dans un état déplorable, et ce avant même d'être récupérées par les cinémathèques. Ceci s'explique autant par leur conservation hasardeuse dans les salles que par leur exploitation intensive de la part des programmateurs[52]. De la sorte, la bobine d'un film de série B porte nécessairement les stigmates de son exploitation et de sa conservation. Lorsqu'on retrouve une version quelconque d'un film-martyr, nous ne pouvons donc pas être exigeant : l'oeuvre qui est parvenue jusqu'à nous est rescapée, à la fois d'intensives années d'exploitation, mais aussi de conditions de stockage hasardeuses.

Nous avons rappelé plus haut à quel point l'existence des insérés – pornographiques en premier lieu – vient pervertir la notion même de traçabilité d'un film. Ceux-ci ne constituent qu'un support au film, non le long métrage lui-même. De la sorte, certains titres de films constituent des paravents dissimulant des montages à la composition fluctuante. Dès lors, il vaut mieux abandonner l'espoir d'une classification rigoureuse, ou celui de considérer les numéros de visa comme des codes infaillibles.

De plus, il n'existe souvent aucune trace écrite des décisions ayant conduit à ces remontages : le monde du cinéma d'exploitation conserve jalousement ses secrets de fabrication, que ce soit pour créer une aura autour de ses films ou plus prosaïquement afin de ne pas rencontrer de problèmes financiers et juridiques. Certains dossiers consultés au Cnc – services des visas, commission de censure – n'évoquent que du bout des lèvres de telles manipulations, quand elles ne les ignorent pas totalement.

Le contrôle du Cnc étant limité pour des questions de temps et d'attribution[53], il ne peut être exhaustif. Même pour l'organisme professionnel de référence, des zones

d'ombre : celui-ci ne recense que les informations que l'on veut bien lui donner... même quand elles sont inexactes.

À la lumière des dossiers consultés au Cnc, un film-martyr cristallise plusieurs situations : les films tournés sous pseudonyme, du réalisateur ou de l'équipe technique, les films au titre « passe-partout », les films tournés au jour le jour, donc sans réel *story-board*.

Une anecdote personnelle illustrera de façon extrêmement représentative les contraintes de la recherche sur ce cinéma d'exploitation : ayant demandé au service des visas et de la classification du Cnc de consulter le dossier du film *Ninja fury*, l'archiviste nous a au final amené... une demi-douzaine de chemises concernant des films de la même époque, chaque titre faisant référence aux guerriers de l'ombre ! L'expression de film-martyr prend ici tout son sens, en désignant une œuvre autant mutilée que dépossédée de sa singularité : avec de telles réalisations, une séquence donnée n'est plus destinée à être utilisée dans un seul film en particulier, mais à être insérée dans toute une série de variations génériques.

Concernant également l'absence d'archives de production, il nous vient à l'esprit une phrase récurrente d'un de ces anciens producteurs-distributeurs du cinéma-bis français, lui-même spécialiste des remontages inopinés de longs métrages : « *les principaux éléments du scénario étaient dans notre tête*[54] ». Cette phrase ouvre la voie à toute une série de constats : leurs scénarios n'étaient jamais écrits, de même que leurs dialogues. Dans ce cas, pourquoi prendre la peine d'en informer le Cnc ?

De même, certains réalisateurs acquièrent une réputation très particulière : puisque tous leurs films ou presque sont destinés à être martyrs, il devient impossible d'établir leur filmographie. Jess Franco, figure du bis européen, évaluait ainsi sa production « approximative » à deux cents films. Si l'on ajoute que le réalisateur utilisait les chutes de pellicule de ses tournages pour tourner ses propres œuvres – à l'insu de ses producteurs – le chiffre paraît même faible.

Franco était coutumier de sessions de travail où il lui était demandé de réaliser deux films, ou de tourner en parallèle d'un autre réalisateur, le tout pour le prix d'un seul long métrage. Il va sans dire que de telles pratiques n'avaient pas vocation à être révélés au Cnc.

De la sorte, nous avons découvert au cours de nos recherches un cas-extrême de film où il semble peu pertinent de vouloir distinguer une version plutôt qu'une autre, mais où chaque session de tournage a conduit à commercialiser ou présenter un film présenté comme original. De 1974 à 1980, un long métrage de Jess Franco a ainsi connu plusieurs incarnations :

- un tournage début 1974, avec des séquences plus ou moins érotiques en fonction des pays visés[55],
- *Exorcisme*, premier montage de 1974 mais seulement présenté en 1976 au Marché du film,
- *Exorcisme et messes noires*, nouveau montage de 1975, sorti également à Paris sous le titre de *Sexorcismes* – avec des séquences pornographiques réalisées directement par Franco,
- *Le Sadique de Notre-Dame*, remontage de 1980 comprenant approximativement deux tiers des précédents films[56],
- sans compter les autres versions exploitées en Europe.

Pour les raisons déjà évoquées, nous comprenons qu'il serait heureux de retrouver ne serait-ce que la moitié des montages – sous format 16 ou 35 mm, non pas analogique – présentés dans cette rapide liste. Lorsqu'un producteur pratiquant la pluralité des films travaille avec un réalisateur lui aussi adepte de cette technique, la tâche du chercheur n'en devient que plus difficile.

Sans nier la richesse des collections des cinémathèques[57], il n'en reste pas moins qu'un travail de terrain se doit également d'aller à la rencontre de lieux de stockage entretenus par des particuliers.

Des stockages privés et artisanaux

Par particuliers, nous entendons différents profils de propriétaires de films :

- des collectionneurs qui sont peu à peu devenus documentalistes au fur et à mesure que leur catalogue augmentait[58],
- d'anciens d'exploitants qui ont gardé par-devers eux quelques pièces,
- d'anciens professionnels du cinéma – réalisateurs, producteurs – qui ont conservé une partie de leur documentation en même temps que leurs films.

Les principaux traits remarquables de ces copies détenues par des particuliers résident autant dans leurs conditions d'obtention que celles de conservation. Dans le premier cas, nombre de copies vont littéralement être sauvées de la casse ou de la déchetterie. Dans le second, le statut de collectionneur indépendant induit que beaucoup d'entre eux ne disposent pas des conditions structurelles suffisantes pour stocker les films. De la sorte, beaucoup de ces copies attendent leur sort dans des garages, greniers et autres lieux improvisés.

Prenons l'exemple de l'ancien réalisateur et exploitant de films Bernard Launois, que les passionnés de nanar connaissent en tant qu'auteur de *Touch' pas à mon biniou*, mais surtout *Devil story : il était une fois le diable*. Ce dernier est un film fantastique d'une durée approximative d'une heure et dix minutes. C'est peu, si l'on

considère qu'au moins 20 % du film est constitué de plans-séquences de la forêt normande. Source de fantasmes et de plaisanteries, l'histoire de ce montage est on ne peut plus pratique : à l'issue de la première session de tournage, le film monté est trop court pour être considéré comme un long métrage. Il ne dépasse pas le format d'un téléfilm[59]. La seconde session de tournage, qui se compose des plans-séquences évoqués plus haut, permit de gonfler la durée du film pour en faire un long métrage.

Fig. 5. Espace de stockage des films dans le garage de Bernard Launois © Coll. personnelle de l'auteur.

Interrogé, Bernard Launois n'évoque pas tant la qualité de son film que les conditions dans lesquelles il l'a réalisé : s'il a du monter son œuvre ainsi, c'est qu'il n'avait pas d'autres choix. Ce sont les contraintes de l'exploitation cinématographique qui l'ont forcé à mettre de côté la première version de *Devil story*. Joignant le geste à la parole, il nous a montré les bobines en question qui étaient... dans son garage (fig. 5), en compagnie d'autres de ses films, mais aussi de matériel de montage prenant en partie la poussière, etc.

Autrement dit, il s'agissait d'un espace de stockage totalement improvisé, aménagé dans un espace disponible de la maison du réalisateur[60]. Un tel lieu ne semble pas

être optimal pour la conservation des bobines, si l'on en juge par l'état déjà médiocre des copies en fin d'exploitation – c'est-à-dire dans les années 1980. Qu'en est-il plus de deux décennies après, sachant que certaines d'entre elles n'ont plus jamais été ouvertes ? De tels lieux regorgent de trésors invisibles de la série B : abîmés, mutilés, décomposés, jamais sortis, ils permettent néanmoins d'obtenir un meilleur éclairage sur des territoires cinématographiques qui avaient pour vocation de rester dans l'ombre.

En effet, si ces films sont souvent mal documentés, c'est autant en raison de leurs méthodes de conception que de leur mauvaise réception critique. Autrement dit, quel intérêt y aurait-il à sauver et conserver de telles œuvres, jadis qualifiées de « dégénérées » ?

Des sources mal considérés

Le film-martyr l'est donc en raison de ses producteurs, de ses réalisateurs, de ses exploitants, ou peut-on dire de l'ensemble de la chaîne du cinéma-bis. Dans un tel univers, un long métrage était renvoyé à son importance économique plus qu'artistique : un film était diffusé parce qu'il pouvait générer des entretiens. Quelques cinéphiles, éventuellement, le garderaient en mémoire.

Plusieurs décennies après, ce sont ces mêmes cinéphiles qui tentent de redonner vie à un film-martyr, non sans mal. Qu'on en juge par le témoignage de Lucas Balbo qui soutient que même sauvé de la destruction, un tel film reste mutilé à jamais :

> *Maciste contre la reine des Amazones* je l'ai sauvé de la casse, mais ce n'est rien à côté de ce que j'ai connu avec l'autre Franco, soit *Lorna l'exorciste*.
>
> […] Pour un film de Méliès, on se dit que c'est normal de ne pas tout retrouver un siècle après, sauf que ça arrive aussi pour des films des années 1970.
>
> […] Le laboratoire avait la bande sonore anglaise et les négatifs du film. C'était donc une opération simple comme bonjour... sauf qu'à la sortie des éléments du laboratoire, nous nous sommes rendus compte que l'inter-négatif stocké était un retour du montage italien et qu'il manquait une partie du long métrage, remplacé par des scènes *hardcore* extraites du catalogue de De Nesle[61]. Tout se retrouve, rien ne se perd.

Il ne suffit plus de lire un titre précis sur une bobine donnée : il faut désormais ouvrir celle-ci afin de vérifier si le métrage correspond, si la bande sonore est la même, si des scènes pornographiques ne sont pas venues remplacer d'autres séquences... Le jeu de piste semble ne jamais s'arrêter : il répond au fonctionnement d'une partie de l'exploitation cinématographique où l'opacité était la règle.

Lors d'un séminaire auquel nous avions été invité[62], la notion de « cinéma du manque » avait également été mise en avant pour qualifier de tels films. Celle-ci

conviendrait parfaitement pour qualifier cette mort – et ce martyr – des films, évoquée par le titre de ce colloque.

Les insérés se retrouvent détachés de leurs matrices, les bandes sonores du métrage d'origine. Les versions alternatives se multiplient à l'infini, que ce soit par remontage ou renommage. Cette frénésie de la version plurielle ne facilite aucunement la traçabilité de ces œuvres. Elle témoigne pourtant d'un enfer du cinéma populaire que nous avons ici tenté de remettre en avant.

Notes

[1] Les deux expressions sont empruntées à l'anglais. La première décrit l'« exploitation » promotionnelle intensive de certains éléments d'un film (principalement basés sur le sexe et la violence), la seconde décrit des œuvres de pur divertissement aux moyens généralement plus modestes.

[2] Nous avions envisagé dans un premier temps de mettre en avant la notion de « film-matrice », avant que notre collègue et ami Matthias Steinle ne nous suggère la notion plus pertinente de « film-martyr ».

[3] Le nanar, le cinéma de genre, le cinéma d'exploitation et celui de série B ou bis recouvrent des réalités techniques, artistiques et culturelles souvent proches.

[4] À côté de véritables empires comme ceux d'Henri Douvin, Boris Gourévitch ou Georges Combret – avec des salles à la programmation extrêmement diversifiée –, de nombreux exploitants pouvaient ne programmer qu'un ou deux cinémas.

[5] Nous renvoyons sur ce point aux travaux de Frédéric Rolland, docteur du Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines et « nanarophile » (passionné de nanar) émérite.

[6] Nicolas Lahaye, *Le « nanar ». Cinéma de genre et cinéma populaire, des années 1960 à nos jours*, thèse de doctorat, dir. Christian Delporte, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2014.

[7] Quand les deux n'étaient pas confondus.

[8] Entretien avec Daniel Lesœur, le 31 janvier 2011 : « Quand on dit qu'on a été les rois du stock-shot – je ne me souviens plus exactement du terme –, c'est vrai qu'on en a utilisé dans nos films, parce que, quand on a tourné quelque chose... si c'est une bataille bien, on la réutilise effectivement dans un autre film à condition que ce soit bien en situation ».

[9] Dans certains cas, il arrive en effet que l'inséré ne possède ni le grain ni le format du long métrage considéré.

[10] La durée entre la première version et le remontage X pouvant varier.

[11] En supposant que le producteur, le distributeur et le réalisateur ne se confondent pas.

[12] Nous renvoyons ici aux entretiens effectués avec les réalisateurs Pierre B. Reinhard et Gérard Kikoïne, respectivement effectués le 1er juillet 2011 et le 9 mars 2011, reproduits dans Nicolas Lahaye, *op. cit.*. Entrés dans le milieu cinématographique en tant que monteurs, ils sont qualifiés pour nous parler de ces insérés qu'ils ont eux-mêmes utilisés. Pierre

B. Reinhard souligne notamment le fait que le réalisateur ne choisit que rarement les titres de ses propres réalisations.

[13] Introduite d'abord par un décret en octobre 1975, puis fin décembre 1975, cette loi sur les longs métrages pornographiques et d'extrême violence est *de facto* mise en œuvre l'année suivante, les salles – et les œuvres – étant soumises à un régime fiscal plus contraignant que les autres cinémas (taxes, TVA haussée, etc.).

[14] « L'autre tour de passe-passe auquel les professionnels vont très vite se livrer consiste à détourner le classement X en présentant à la commission un film soft, n'encourant qu'une simple interdiction aux moins de 18 ans et qui sera ensuite exploité avec des inserts hard. » Christophe Bier, *Censure-moi. Histoire du classement X en France*, Paris, L'Esprit frappeur, 2000, p. 80.

[15] Entretien avec Gérard Kikoïne, *op. cit.*

[16] La même est utilisée dans certaines séquences explicites (une Rolls-Royce, dans le cas des productions FFCM-Alpha France).

[17] Souvent caché sous de nombreux et délirants pseudonymes destinés à camoufler son origine asiatique.

[18] Richard Harrison étant l'exemple principal de ces comédiens contraints de jouer les ninjas d'opérette.

[19] Entretien avec Joseph Lai, disponible sur le site hkfilmnews.blogspot.fr sous le titre *The wonderful world of Joseph Lai : An exclusive interview by Mike Leeder* : « Je ne pense pas au final qu'il sait exactement pour combien de films nous l'avons utilisé (rire). […] Cependant il savait ce que nous étions en train de faire, même s'il ne connaît peut-être pas le nombre exact de réalisations que nous avons produites grâce à son nom. Il savait pourtant ce que nous faisions : nous étions plein de ressources, nous avions seulement des budgets limités. » http://hkfilmnews.blogspot.fr/2010/03/wonderful-world-of-joesph-lai-exclusive.html (consulté le 26/10/2016. Traduction de l'auteur).

[20] Nous reviendrons plus longuement dans la dernière partie sur le problème ainsi posé lors de la recherche des films.

[21] Certains « deux en un » ne comprennent qu'une dizaine de minutes de séquences originales, tout le reste appartenant au film d'origine (souvent redoublé pour l'occasion).

[22] Entretien avec Daniel Lesoeur, *op. cit.*

[23] Dont l'éditeur Sweet Home Video, qui pour son logo reprenait exactement le lettrage d'origine de l'acronyme Vhs.

[24] *The Strange Door*, film de 1952 réalisé par Joseph Pevney, avec Charles Laughton et Boris Karloff.

[25] Conseiller technique chez Artus films, ancien collaborateur de Jean-Pierre Dionnet pour *Cinéma de quartier* – émission anciennement diffusée sur la chaîne de télévision Canal + de 1989 à 2007 – et spécialiste de Jess Franco. Entretien réalisé le 20 juin 2011.

[26] Même s'il s'agissait ici d'une version italienne (notre Vhs étant en français).

[27] Le Trianon et la Cigale sont par exemple redevenues des salles de concerts après avoir été des temples du cinéma-bis (souvent à des tarifs dérisoires).

[28] Expression tirée d'un entretien réalisé par courriel avec Francis Moury en décembre 2011.
[29] Entretien avec Paul-André Mathis, le 24 mars 2012 : « Il y avait pire et plus glauque que le Midi-Minuit, bien qu'il était pas mal. Je n'ai jamais eu d'ennuis – ou je savais me déplacer quand un voisin de siège devenait trop collant – mais évidemment tu pouvais aller dans les chiottes avec un mec qui se branlait et qui te regardait en se branlant.[…] certains fauteuils du Strasbourg étaient maculés de sang ; à la fin, les rangées du Brooklyn se cassaient la gueule. »
[30] Pour reprendre les termes des échanges que nous avions eus avec Mathieu Trachman lors de la préparation d'une journée d'études consacrée à la pornographie.
[31] Ces observations ont été faites avant l'ouverture commerciale du lieu.
[32] Ce qui veut dire que certains cinémas étaient *de facto* devenus des hôtels à bon prix pour certains publics en difficulté financière.
[33] Francis Moury, *op. cit.* : « La définition de la salle de cinéma était supérieure à tout ce qui existait et les programmes des salles étaient captifs : si on voulait voir nos films préférés, on ne pouvait les voir que là-dedans ».
[34] Avec ses soirées spécialisées, la Cinémathèque française est bien entendu un cas à part.
[35] Dans le cas du Brady (de 1965 aux années 2000) : deux par semaine, avec changement de programmation systématique le mercredi.
[36] La cabine de projection a été remise à neuf courant 2011. Les documents qui s'y trouvaient ont majoritairement été donnés la Cinémathèque française.
[37] C'est avéré pour un ancien projectionniste du Colorado, qui revendait les images les plus « érotiques »... aux puces !
[38] La salle a d'ailleurs accueilli des clochards et autres spectateurs surprenants jusque dans les années 2000. Pour plus de précisions, il sera nécessaire de se référer au livre de témoignage de Jacques Thorens, *Le Brady. Cinéma des damnés*, Paris, Gallimard, 2015.
[39] C'était le cas de l'Agora ou du Strasbourg à Paris.
[40] La salle a été ouverte en 1971, au moment où le cinéma érotique connaissait un succès naissant en Europe.
[41] Majoritairement dès la première moitié des années 1980. En France, une comparaison pourrait être effectuée avec l'ancien réseau des salles Alpha-France, et ce même si la société de Francis Mischkind avait également le statut de société de production (l'ABC ne faisant qu'acheter les droits d'exploitation des films qu'elle diffusait, jusqu'à un certain point).
[42] C'est-à-dire des effeuilleuses chargées de faire leur numéro sur la scène du cinéma.
[43] Nous remercions Laurent Tenzer de la fondation Cineact – chargé du projet de reprise de la salle – de nous avoir communiqué cette photographie.
[44] Ce qui correspond à une période où le propriétaire – extrêmement âgé – commence à laisser une partie de la gérance à son fils.
[45] En comptant la société exploitant l'ABC, celles s'occupant des autres salles et celles distribuant les films, on a compté au moins cinq sociétés différentes domiciliées à l'adresse du boulevard Adolphe Max.
[46] Nous avons pu le constater par nous-même lors de nos venues à Bruxelles.

[47] Mêlant bien entendu les films, une iconographie produite par le propriétaire de la salle, des affiches d'exploitation, mais aussi des documents comparables aux carnets consultés au Brady (mais à une échelle supérieure).
[48] La salle est située dans le centre de Bruxelles.
[49] Un projet de reprise de la salle avait en effet déjà été monté lors du premier semestre 2014, en même temps qu'un bail locatif signé avec le premier propriétaire de l'ABC. Le décès de ce dernier en mai 2014 a incité les héritiers à revoir leurs positions, le tout enclenchant un combat juridique qui dure encore au moment où nous écrivons ces lignes.
[50] Lors des séances-bis de la Cinémathèque, il n'est pas rare de visionner des films à l'image vitrée et aux sous-titres baveux, du fait d'une usure avancée.
[51] La réponse est de toute évidence non.
[52] Sur Paris, beaucoup de films étaient programmés sur trois salles pour une même semaine. Afin de limiter les coûts, il n'était pas rare que seulement deux copies soient exploitées ! Ce fonctionnement à flux tendu n'était pas sans conséquence sur l'usure de la pellicule.
[53] Sur le principe, la commission de classification a pour fonction de... classer les films, et de fournir une analyse plus ou moins concise sur chacun d'entre eux. C'est la sérialité de certaines situations (l'accumulation de films X montés en dépit du bon sens, par exemple), qui va éventuellement les amener à envisager des sanctions envers de telles œuvres dans leur ensemble.
[54] Entretien avec Daniel Lesoeur, *op. cit.*
[55] Par érotique, il faut entendre « versions où les actrices sont plus ou moins déshabillées en fonction des scènes de torture ».
[56] Sans que nous ayons réussi à trouver une date de sortie, des images nous confirmeraient que ce dernier film ait été exploité au Brady : pour autant, il n'en reste aucune trace dans le *Film Français* ou les *Fiches du cinéma* dans l'état actuel de nos recherches.
[57] Si l'on considère les trésors dont dispose la Cinémathèque française pour programmer ses soirées-bis ou Nuits Excentriques.
[58] C'est le cas de Lucas Balbo, passionné de cinéma-bis et qui au bout de trente ans a réussi à se constituer une documentation d'au moins un million de pièces.
[59] Entretien avec le réalisateur, 2 octobre 2011 : « Vous savez pourquoi il est mauvais mon film ? Parce qu'il manque la moitié des plans : les charnières. J'ai fait les plans principaux sans les charnières : au final ça dure à peine une heure dix. Je n'avais que cinquante deux minutes de tournées. »
[60] Nous aurions également pu évoquer une partie de la collection – par ailleurs très bien fournie – de l'exploitation Emmanuel Rossi, majoritairement entreposée dans un garage parisien : l'endroit est tellement rempli que pour aller chercher un titre au fond des rangements, il faut déposer le reste des bobines à même le sol... alors que les voitures des autres usagers sont en train de circuler.
[61] Producteur de films (1906-1976), principal dirigeant du Comptoir Français du Film, aux méthodes souvent rapprochées d'Eurociné pour les années 1960 et 1970.

[62] « *Identités et exploitations d'un cinéma authentiquement naïf et populaire* », au séminaire Cinéma et modernité (Paris 1), organisé à l'Institut national d'histoire de l'art (Inha) le 17 janvier 2013.