1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze
Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma

55 | 2008
Varia

Laurent Le Forestier, *Aux sources de l'industrie du cinéma. Le modèle Pathé. 1905-1908*

Paris, L'Harmattan, 2006, 348 p.

Philippe Gauthier

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/1895/4137
DOI : 10.4000/1895.4137
ISBN : 978-2-8218-0990-1
ISSN : 1960-6176

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

Édition imprimée
Date de publication : 1 juin 2008
Pagination : 235-242
ISBN : 978-2-913758-56-8
ISSN : 0769-0959

Référence électronique
Philippe Gauthier, « Laurent Le Forestier, *Aux sources de l'industrie du cinéma. Le modèle Pathé. 1905-1908* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 55 | 2008, mis en ligne le 01 juin 2011, consulté le 16 avril 2022. URL : http://journals.openedition.org/1895/4137 ; DOI : https://doi.org/10.4000/1895.4137

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Laurent Le Forestier, *Aux sources de l'industrie du cinéma. Le modèle Pathé. 1905-1908*

Paris, L'Harmattan, 2006, 348 p.

Philippe Gauthier

RÉFÉRENCE

Laurent Le Forestier, *Aux sources de l'industrie du cinéma. Le modèle Pathé. 1905-1908*, Paris, L'Harmattan, 2006, 348 p.

1 Les recherches effectuées sur le cinéma français dans la foulée du vaste mouvement de retour critique sur le cinéma des premiers temps ont permis de faire le point sur certaines particularités de son émergence et, notamment, sur l'importance de son rôle dans le développement de l'industrie cinématographique américaine (avec principalement les travaux de Richard Abel)[1]. Si plusieurs chercheurs se sont appliqués à relier l'évolution esthétique des films de cette époque à leur contexte culturel, social ou politique, trop peu ont jusqu'ici fait de lien avec les transformations économiques de leur mode de production. L'ouvrage de Laurent Le Forestier, adaptation d'une thèse de doctorat soutenue en décembre 2000 à l'Université Paris III–Sorbonne Nouvelle, constitue à cet égard une contribution remarquable. À l'origine de cette étude se trouve une hypothèse qui pourrait sembler plus qu'évidente, alors que le cinéma se présente actuellement comme l'industrie culturelle de masse par excellence : « l'industrialisation que la société Pathé a menée à cette époque [de 1905 à 1908 inclusivement] trouve évidemment son origine dans des décisions économiques, qui infèrent la mise en place d'une organisation sociale particulière, qui, à son tour, influe sur la conception des films » (p. 10). Rarement, néanmoins, une telle hypothèse a constitué les prémisses d'une analyse si méticuleuse et si savamment documentée. Le Forestier compulse, notamment, des documents d'époque sur lesquels peu d'historiens

se sont penchés et dont la résurgence permet à sa réflexion de s'établir sur des bases nouvelles : registres de comptabilité de la société, procès-verbaux de séance du conseil d'administration, rapport du conseil d'administration à l'assemblée générale, etc.

2 D'emblée, l'auteur identifie clairement son objet d'étude : le mode de production des films Pathé de 1905 à 1908. En convoquant la définition de Karl Marx pour établir ce qu'il entend par « mode de production », Le Forestier écarte tout malentendu et évite ainsi (consciemment ou non) de prêter le flanc aux critiques formulées par Peppino Ortoleva, il y a un certain temps déjà, concernant « la déformation tout à fait particulière de la vieille expression de Marx »[2] dans le domaine des études cinématographiques. Pour Le Forestier, cet objet d'étude singulier induit sa propre méthode d'analyse qui structure, au final, la réflexion de l'auteur en trois grandes parties relativement autonomes : « étudier les films Pathé selon cet axe [le mode de production] implique logiquement de les replacer dans leur contexte économique [partie 1] (ils sont le produit de stratégies et de politiques plus ou moins industrielles), social [partie 2] (leur fabrication dépend de l'organisation du travail) et esthétique [partie 3] (par leur nature même) » (p. 9). Ces divisions n'ont toutefois rien d'un cloisonnement. Il s'agit plutôt « d'affiner [les] réflexions en les faisant passer par des sortes d'entonnoirs successifs, pour montrer comment des décisions générales (la politique de la société, puis ses conséquences sur l'ensemble des activités : fabrication de la pellicule par souci d'économie et d'indépendance, etc.) se répercutent sur les cas très particuliers des objets fabriqués (les différents films) » (p. 11). En somme, rappelons-le, l'objectif de Le Forestier est de nous montrer l'influence de l'organisation économique et sociale de la société française sur l'esthétique de sa production.

3 Les limites chronologiques de cette étude ne doivent pas être vues comme des frontières infranchissables, confinant la recherche entre les années 1905 et 1908 (et ce, malgré le sous-titre de l'ouvrage). Comme le remarque l'auteur, « le véritable problème provient de la difficulté à harmoniser des séries d'événements de natures différentes (économique, sociale, esthétique) qui ne se produisent pas en parfaite synchronie » (p. 13). L'impact de l'évolution du mode de production ne se fait pas sentir immédiatement sur la fabrication des films. Ceci explique, en grande partie, les nombreuses incursions faites par l'auteur avant et après ces bornes historiques tout au long de son argumentation (allant jusqu'en 1913, année à partir de laquelle Pathé fabrique elle-même la totalité de la pellicule qu'elle utilise).

4 La première partie de l'ouvrage est consacrée au domaine économique. Selon Le Forestier, les administrateurs, chez Pathé, n'ont jamais cherché à créer un monopole en éliminant la concurrence. Leurs choix stratégiques étaient toujours orientés sur la création ou le maintien d'une situation oligopolistique. C'est que l'oligopole permet à Pathé d'être moins sensible aux diverses fluctuations du marché et de se concentrer sur son rythme de production. Avec l'émergence d'une concurrence réelle (notamment avec la venue de la compagnie américaine Vitagraph sur le marché français), la situation oligopolistique de Pathé se trouve menacée et la préservation de cet oligopole devient son souci essentiel durant cette courte période. Le passage à une production de masse (c'est-à-dire une augmentation du nombre de films, une augmentation de leur métrage moyen, etc.) est l'une des stratégies pour protéger cette situation. Selon toute logique économique, l'augmentation de la production induit une maîtrise des coûts. Le Forestier démontre, à partir des chiffres tirés des Grands Livres, que tel n'est pas le cas et qu'il y a plutôt inflation des dépenses. L'application théorique de lois de l'économie

industrielle (comme celle selon laquelle plus on produit, plus on diminue le prix de revient) ne peut s'appliquer aveuglément aux vues cinématographiques. Ainsi, « les vues animées, œuvre de l'esprit, ne correspondent pas réellement à la définition d'un "produit homogène", dans le sens où l'augmentation de leur production induit nécessairement celle, dans la même mesure, de certaines dépenses : c'est le cas non seulement de la matière première, comme pour toute production, mais également de la main-d'œuvre » (p. 76). À la lumière de ces nouvelles données, Le Forestier revoit le passage à la location initié par la société Pathé. Selon l'auteur, les raisons principales de ce passage sont bien d'ordre économique – principalement la préservation de la situation oligopolistique, le désir de « retrouver le contrôle esthétique des films, aux dépens des exploitants » (p. 290) étant beaucoup plus secondaire (contrairement à ce que plusieurs chercheurs ont pu penser). Avec l'effritement de l'oligopole dû à la montée de la concurrence, Pathé tente de créer un nouveau le marché, celui de la location, dans l'espoir d'y retrouver la situation oligopolistique précédente (et non pas de créer un monopole).

5 La deuxième partie de l'ouvrage traite de l'organisation sociale chez Pathé, c'est-à-dire de la manière dont la production s'organise au sein de la société. Le passage à la production de masse demande à la firme française un réaménagement de son personnel et de son espace de production. Ce réaménagement se fait dans une optique de diminution des coûts, d'intensification de la production et d'augmentation de la supervision. Pathé organise, par exemple, l'espace de production pour limiter les déplacements de ses employés et pour tourner plusieurs bandes simultanément. L'espace est également surveillé et emmuré : la direction veut empêcher les employés de s'esquiver ou d'avoir des relations avec l'extérieur. Le Forestier en conclut que « l'innovation de Pathé se situe essentiellement dans la rationalisation verticale de l'espace et dans son souci de surveillance *qui apparente plus ce théâtre à une usine* » [je souligne] (p. 147). Pathé a tout intérêt à garder la main-d'œuvre extrêmement qualifiée qu'elle emploie. L'organisation de grandes fêtes par la société vise à créer un sentiment de famille entre la direction et ses employés, car « si l'on quitte facilement et sans regret un patron, écrit l'auteur, on ne peut jamais réellement se détacher de sa famille, quelles que soient les motivations contraires » (p. 159). Pour renforcer ce sentiment d'appartenance, Pathé implique également ses employés dans le processus de réorganisation sociale du travail. Sous forme de concours, les salariés soumettent de manière confidentielle leurs suggestions à la direction pour améliorer les conditions de travail. L'auteur fait une analyse minutieuse de l'annonce des résultats et montre bien que ce concours a le défaut premier de dégager, sous l'apparence d'un paternalisme patronal, des relents de positivisme industriel[3]. Si les ouvriers peuvent se prononcer sur ce qui les préoccupe, on ne retiendra que ce qui profite à la direction. Le Forestier s'attarde finalement, dans cette deuxième partie, sur la planification des tournages et sur la manière dont ils se déroulent. Pathé se fixe comme principal objectif de tourner le plus rapidement possible. Pratiquement tous les paramètres entourant les tournages sont connus d'avance et ne changent guère de film en film (la hauteur de la caméra, sa distance par rapport aux comédiens, la disposition de ceux-ci sur la scène, etc.). Cette planification, qui découle d'une volonté d'uniformiser la production et de la rendre moins coûteuse, limite les imprévus et, par conséquent, limite les libertés artistiques. Ainsi, « chez Pathé, un metteur en scène des années 1905-1908 est, dans ses fonctions, plus proche d'un contremaître œuvrant avec des ouvriers qualifiés que d'un artiste » (p. 218). Ce dernier applique les consignes qui lui sont fournies et suit une procédure

bien précise : « dès avant sa conception, le produit-film Pathé est formaté, calibré, comme un produit industriel » (p. 177). Il en résulte une esthétique codifiée et uniforme, que Le Forestier nomme « esthétique économique ». Cette conclusion peut sembler en contradiction avec une hypothèse récemment émise par André Gaudreault selon laquelle la société Pathé serait un véritable « laboratoire » cinématographique au sein duquel ont été développées plusieurs innovations stylistiques (le montage alterné, par exemple)[4]. Selon Gaudreault, l'irruption de ces innovations s'explique par le fait que la société française n'avait aucun lien institutionnel fort avec quelque *série culturelle*[5] que ce soit et n'avait ni canon ni programme esthétique à respecter. Le Forestier semble endosser entièrement cette position, et ce, malgré le « carcan économique » imposé par la direction que l'auteur s'évertue à décrire. Pathé aurait tourné quelques films novateurs, que l'auteur nomme « films-vitrines » ou « films-laboratoires », dans le but avoué de montrer « toutes les possibilités esthétiques (scénographie, cadrage, mouvement de caméra, etc.) de la société » (p. 317). Cette idée de « films-vitrines », films coûteux représentant une petite portion de la production Pathé, amène Le Forestier à jeter les bases d'une réflexion historiographique des plus intéressantes : « pour être rentabilisés, ces films devaient être tirés à beaucoup d'exemplaires. De nos jours, les chances sont donc proportionnellement plus importantes de retrouver un film comme *Aladin* que *les Deux ivrognes* (1905). [...] Cela explique que nous instituons souvent comme norme de cette époque des pratiques exceptionnelles (à l'image du *Médecin du château*). Mais lorsque l'on dépasse cette apparence, on constate donc que la production Pathé des années 1905-1906 reflète en partie sa stratégie économique » (p. 318).

6 Dans la troisième et dernière partie de l'ouvrage, Le Forestier rend compte de la manière dont Pathé tente d'unifor-miser la production à l'étape de l'élaboration du scénario et comment de cette uniformisation naît, paradoxalement, une affirmation esthétique. Toujours dans une perspective de maîtrise des coûts, Pathé cherche un mode d'écriture de scénario similaire à la fiche de fabrication de l'industrie classique : « [le] produit (film) doit être fabriqué (enregistré) tel qu'il a été conçu (écrit) » (p. 252). Le scénario chez Pathé procède, tout comme la fiche de fabrication à certains égards, d'une volonté de « verrouillage des possibilités de création » (p. 243), en supprimant, autant que faire se peut, toutes possibilités de mise en scène. Les scénaristes n'hésitent pas à truffer les scénarios de détails concernant les personnages, les décors, etc. Ils vont même jusqu'à suggérer le nom d'acteurs ou indiquer le titre d'anciennes productions à partir desquelles il serait possible de recycler certains décors. Au final, le metteur en scène a peu de choix à faire et, par extension, peu de liberté créatrice. Les contraintes entourant l'enregistrement des films sont telles qu'elles amènent Le Forestier à postuler l'existence d'un « style Pathé ». Pour l'auteur, « la première caractéristique de cette esthétique est de respecter assez souvent les consignes de production, écrites ou tacites : la mise en scène ne remet pas en question le travail effectué en amont et applique régulièrement les prescriptions contenues dans les scénarios » (p. 271). En somme, l'uniformité de l'esthétique Pathé vient du fait que « les décisions économiques et sociales restreignent les ambitions esthétiques des films et les initiatives, lors de l'enregistrement » (p. 301). Jamais, affirme l'auteur, l'influence de l'économique ne s'est fait autant sentir sur les décisions artistiques prises lors de production cinématographique. Cette dernière constatation amène Le Forestier à jeter un regard neuf sur l'émergence de figures de montage bien connues. L'auteur nous fait la démonstration particulièrement convaincante de l'avantage économique que

représente l'utilisation de ce que l'on pourrait appeler le « montage alternant » (catégorie qui regrouperait non seulement le montage alterné, mais également l'alternance regardant/regardé, beaucoup plus attractionnelle que narrative). Partant, le montage alterné ne serait pas qu'un moyen particulièrement efficace pour signifier la simultanéité événementielle (contrairement à l'écran divisé, la surimpression ou la profondeur de champ, dont les limites à ce sujet ont bien été exposées[6]), mais également, et peut-être surtout, une figure de montage très économique : « en fait, des premiers films de point de vue jusqu'aux bandes comme *Je vais chercher du pain*, l'alternance fonctionne comme une manière de dilater à l'envi la narration et le métrage » (p. 294). La longueur du film s'allonge à peu de frais : « encore une fois, il s'agit – aussi – d'augmenter les bénéfices pour un investissement minimal de fabrication » (p. 294).

7 La vertu principale de l'ouvrage de Le Forestier est d'étudier, de l'extérieur, l'industrialisation du mode de production chez Pathé à partir du discours interne de la société. L'hypothèse de l'auteur sur le passage à la location de la firme française est un exemple des plus éloquents. Il questionne habilement les sources dont il dispose et pose un regard critique sur le discours officiel de la société. Non seulement il évite de tomber dans le travers d'interprétations trop hâtives, mais il ne conclue que si la réflexion qu'il mène est assez avancée pour le permettre. Aussi avoue-t-il son incapacité à poser des conclusions solides lorsqu'il est confronté à des sources lacunaires. Par exemple, certains vides laissés dans les Grands Livres de la société n'ont permis aucune analyse précise de l'impact de la production de masse sur l'augmentation de la main-d'œuvre. À quelques reprises, toutefois, l'auteur pallie le caractère fragmentaire des sources par des projections ou par des valeurs moyennes calculées à partir des chiffres disponibles. Chaque fois, Le Forestier avise le lecteur et détaille son approche. Au sujet de son étude sur l'inflation des dépenses pour la fabrication des films, l'auteur souligne que « les résultats obtenus dégagent une tendance plus qu'ils ne représentent scrupuleusement la réa-lité » (p. 74). Le Forestier expose toujours clairement sa démarche d'historien pour la soumettre au jugement critique du lecteur.

8 À ce chapitre, on pourrait reprocher à l'auteur de ne pas faire montre d'une méfiance systématique face aux témoignages (au sens pragmatique du terme) sur lesquels prennent assise certaines parties de son argumentation. Rappelons que la mise en garde de Michèle Lagny est, à cet égard, sans équivoque : « [...] l'historien du cinéma doit être extrêmement méfiant à l'égard des innombrables mémoires et interviews qui fleurissent dans le monde du spectacle. La lecture de séries d'interventions du même personnage montre à l'envi qu'on peut dire des choses tout à fait différentes sur le même sujet en fonction de son interlocuteur »[7]. Il est vrai que Le Forestier critique à juste titre certaines informations provenant de témoignages en les comparant avec d'autres sources. Il n'en demeure pas moins que l'auteur semble parfois prompt à admettre, à partir de ces mêmes témoignages, des données sans les passer au crible d'un examen critique. Alors qu'il réfute le montant des salaires avancé par Charles Pathé dans ses écrits autobiographiques (p. 195), il semble accepter sans vérification aucune la manière dont ces salaires sont calculés (p. 185)[8]. Il fait de même avec le témoignage de Hugues Laurent, ancien employé chez Pathé : le prix des scénarios vendus à Pathé est réfuté (p. 190), alors que le salaire des opérateurs et des décorateurs à cette époque est admis comme vrai (p. 190).

9 Étant donné le caractère restreint de la période sous observation (*grosso modo* de 1905 à 1908), il aurait peut-être été judicieux de préciser au mois près la date de sortie des films étudiés. En effet, durant cette époque riche en changements de toutes sortes, un écart considérable existe entre un film sorti en salle en début janvier 1908 et un autre à la fin de décembre 1908 (deux films pourtant tous deux réputés être de 1908). Il est vrai que cette date est parfois difficile à déterminer avec précision. On peut alors déplorer le fait que les journaux de la société Pathé ne soient pas encore mis à la disposition des chercheurs. Ces documents, qui contiennent entre autres le registre des dépenses quotidiennes, permettraient la constitution d'une filmographie précise et rigoureuse[9].

10 Contribution exceptionnelle à l'historiographie du cinéma français, le livre de Le Forestier vaut d'abord par son originalité ; rarement, les domaines de l'économique, du social et de l'esthétique ont été mis en corrélation de la sorte. Ensuite, par la grande générosité intellectuelle de son auteur, qui lance, tout au long de son ouvrage, des pistes de recherche plus que pertinentes auxquelles il faudra un jour s'attarder. Pour ne donner que deux exemples précis, il importe, selon Le Forestier, de se pencher sur l'exportation de vues cinématographiques chez Pathé (p. 29) et sur l'évolution du marché cinématographique français et des sociétés qui le composent (p. 37). Finalement, et surtout, par l'exhaustivité du dépouillement et l'originalité de sa documentation. Il ne fait alors aucun doute que Le Forestier a littéralement puisé *aux sources de l'industrie du cinéma...*

NOTES

1. Richard Abel, *The Red Rooster Scare : Making Cinema American, 1900-1910*, Berkeley, University of California Press, 1999 et Richard Abel, *The Ciné Goes to Town : French Cinema 1896-1914*, Berkeley, University of California Press, 1994. Voir également Kristin Thompson, *Exporting Entertainment : America in the World Film Market 1907-1934*, London, BFI, 1985 et David Puttnam et Neil Watson, *The Undeclared War : the Struggle for Control of the World's Film Industry*, London, Harper Collins, 1997.

2. Peppino Ortoleva, « Sur les rapports actuels entre historiographie et recherche cinématographiques », *Hors Cadre,* n° 7, hiver 1988-1989, pp. 160-161.

3. La collection *Les temps de l'image,* dirigée par Pierre Lherminier et dans laquelle l'ouvrage de Le Forestier est publié, a pour objectif la publication d'archives authentiques. Trois de ces documents inédits ou peu connus sont publiés en annexe du livre de Le Forestier, dont l'annonce de ce concours. L'auteur se réfère à ces trois documents de façon périodique.

4. Voir André Gaudreault, « Les *vues cinématographiques* selon Pathé, ou : comment la cinématographie embraye sur un nouveau paradigme », dans Michel Marie et Laurent Le Forestier (sous la direction de), *La firme Pathé Frères (1896-1914),* Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2004, p. 237-246.

5. Pour une définition du concept de « série culturelle », voir André Gaudreault, « Les *vues cinématographiques* selon Georges Méliès, ou comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire) », dans Jacques Malthête et Michel Marie (sous la direction de), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, Paris, PSN/Colloque de Cerisy, 1997, p. 119-121.

6. Voir, notamment, Charlie Keil, *Early American Cinéma in Transition : story, style, and filmmaking, 1907-1913,* Madison, University of Wisconsin Press, 2001.

7. Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma,* Paris, Armand Colin, 1992, p. 253.

8. Les écrits autobiographiques de Charles Pathé ont récemment été réédités en 2006 chez L'Harmattan (collection « Les temps de l'image ») dans une édition établie, annotée et présentée par Pierre Lherminier. Cette nouvelle édition regroupe deux ouvrages : *Souvenirs et conseils d'un parvenu* (écrit 1922) et *De Pathé frères à Pathé-Cinéma* (écrit entre 1937 et 1939). Le Forestier se réfère souvent au deuxième ouvrage (plus précisément à la première édition de 1940 et à celle de 1970, qui est partielle). Il ne fait toutefois aucune référence à *Souvenirs et conseils d'un parvenu* dont la seule édition date de 1926. Il eût été possible que la lecture de cet ouvrage enrichisse la réflexion de l'auteur.

9. Les journaux de la société Pathé semblent être des sources d'une grande importance, comme le mentionne Le Forestier : « il est probable qu'une étude approfondie de ces documents, le jour où cela sera possible, modifiera considérablement les hypothèses sur la production des films Pathé, à commencer par les miennes » (p. 127).