1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

56 | 2008

Le film d'Art & les films d'art en Europe (1908-1911)

Histoire d'un crime. Vies et morts du Duc de Guise

History of a crime. The lives and deaths of the duke de Guise

Christophe Gauthier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4069>

DOI : 10.4000/1895.4069

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 décembre 2008

Pagination : 173-190

ISBN : 978-2-913758-57-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Christophe Gauthier, « Histoire d'un crime. Vies et morts du Duc de Guise », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 56 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4069> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4069>

Histoire d'un crime Vies et morts du Duc de Guise

par Christophe Gauthier

Carton de *la Mort du duc de Guise*, titre de la réédition de *l'Assassinat* en 1915.

1895 /
n° 56
décembre
2008

173

La tradition historiographique des cinquante premières années du cinéma n'a guère été tendre avec la brève expérience du Film d'Art. Marcel Lapierre, le premier, en dressa un bilan désabusé qui passe en revue les principales synthèses publiées depuis les années 1930 : Carl Vincent accuse le Film d'Art d'avoir « orienté le cinéma dans une voie dangereuse et sans issue du point de vue de son originalité artistique »¹ ; Bardèche et Brasillach le désignent comme « un impérissable monument de grandiloquence et de sottise »² ; Lo Duca, enfin, l'expédie en quelques lignes dans son *Que sais-je ?* dont la première édition date de 1943 :

Nous n'insisterons pas sur les méfaits du « film d'art » qui apparut en 1908 avec *l'Assassinat du duc de Guise*, tourné par Le Bargy, naturellement [sic] d'après un scénario d'Henri Lavedan et

¹ Carl Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, Bruxelles, Trident, s. d. [1939], cité par Marcel Lapierre, *les Cent visages du cinéma*, Paris, Grasset, 1948, p. 86. ² Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël et Steele, 1935, cité *ibid*.

sur [une] partition de Saint-Saëns. Tout le théâtre français passa sur l'écran, avec les mêmes acteurs que sur les planches. Mounet-Sully, Réjane, Paul Mounet, n'hésitèrent pas à contribuer au succès de ce *bâtard sans nom*.³

Quant à André Boll, il résume les principaux griefs énoncés à l'encontre du Film d'Art dans une formule qu'utilisèrent peu ou prou la plupart de ses prédécesseurs : « Il [le Film d'Art] remplaça le mauvais théâtre filmé par du bon – ou soi-disant tel – théâtre filmé, ce qui en définitif [sic], ne réussit à faire que du mauvais cinéma »⁴. Rideau sur *l'Assassinat*, la salle Charras et l'expérience du Film d'Art.

Les spadassins de la cinéphilie

Du survol de ces amers constats, tirons toutefois quelques remarques. Si l'on fustige avec plus ou moins de verve l'échec artistique de l'entreprise, on s'accorde à reconnaître l'importance du projet de Paul Laffitte, même s'il s'agit d'en déplorer la néfaste influence sur le devenir du cinéma. Ainsi Bardèche et Brasillach font-ils endosser à ces malheureux André Calmettes et Charles Le Bargy, qui n'en demandaient pas tant, la responsabilité de vingt ans de productions historiques indigestes et du « retard » esthétique accusé par le cinéma français dans les années 1910 et 1920 : « En pleine possession de ses moyens techniques, le cinéma allait devenir un nouveau riche de l'art, et connaître pendant une dizaine d'années une redoutable pléthore commerciale. Ce fut terrible »⁵.

Par ailleurs, on insiste sur l'événement que constitue la première séance du 17 novembre 1908 salle Charras, sans chercher à en déterminer le succès public ni les conséquences économiques. L'histoire de la société créée par Paul Laffitte, puis dirigée – dès 1909 – par Paul Gavault avant qu'elle ne soit reprise par Charles Delac, n'est abordée que brièvement, de même que les productions immédiatement postérieures à la séance historique de la salle Charras, *le Retour d'Ulysse* écrit par Jules Lemaître ou *la Tosca* de Le Bargy. Les autres films projetés en novembre 1908 ou dans les semaines qui suivirent n'ont pas davantage retenu l'attention des historiens⁶ ; c'est pourquoi nous insisterons ici plus particulièrement sur la fortune et l'infortune de *l'Assassinat du duc de Guise*.

3 J. M. Lo Duca, *Histoire du cinéma*, Paris, Presses universitaires de France, 1943, p. 28. Nous soulignons.

4 André Boll, *le Cinéma et son histoire*, Paris, Sequana, 1941, p. 53-54. 5 M. Bardèche et R. Brasillach, *op. cit.*, p. 55. Relevons aussi p. 61 : « Cependant *l'Assassinat du duc de Guise* faisait déferler une redoutable série de films historiques ». Le texte est inchangé dans les éditions suivantes du même ouvrage.

6 Rappelons que *l'Empreinte ou la main rouge* et *le Secret de Myrto* furent également projetés lors de la séance du 17 novembre 1908.

Ce n'est qu'après la Deuxième Guerre mondiale que le ton change radicalement, grâce à Marcel Lapierre, mais surtout grâce à Georges Sadoul dont la première édition du second volume de *l'Histoire générale du cinéma* paraît en 1947⁷. Malgré cette tentative de réhabilitation, poursuivie et amplifiée par Henri Langlois dans un texte donné à *la Revue du cinéma* un an plus tard⁸, le Film d'Art demeure mal aimé des historiens. Non que l'on néglige son importance historique, mais parce que l'on y décèle le parfait exemple de ce qu'il ne faut pas faire au cinéma, le paradigme de « l'anti-cinéma », inféodé aux règles obsolètes d'un théâtre dont les cinéphiles des années 1920 cherchèrent désespérément à s'affranchir. C'est encore largement le cas dans la synthèse de Pierre Leprohon en 1961 (« la tentative de Calmettes et Le Bargy engageait le cinéma sur une fausse piste »⁹), mais aussi dans des ouvrages de vulgarisation comme *Le Cinéma* publié sous la direction de Claude Beylie et Guy Carcassonne en 1983 (« ce que l'on nomme "Film d'Art" n'aura qu'une postérité sans intérêt »¹⁰). Malgré les efforts de Sadoul et de Langlois, tout se passe comme si Le Film d'Art illustrait par anticipation le mot célèbre de Delluc selon lequel « le Français n'a pas la tête cinématographique », mot galvaudé¹¹ qui semble avoir été inventé pour qualifier la prétendue inanité des efforts de Le Bargy, de Mounet-Sully ou de Paul Mounet¹².

1895 /
n° 56
décembre
2008

175

⁷ Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma, tome II : les pionniers du cinéma (De Méliès à Pathé), 1897-1909*, Paris, Denoël, 1947. ⁸ Cf. Henri Langlois, « Notes sur l'histoire du cinéma », *la Revue du cinéma*, n° 15, juillet 1948. ⁹ Pierre Leprohon, *Histoire du cinéma muet (1895-1930)*, Paris, éditions du Cerf, 1961, rééd. Plan de La Tour, éditions d'aujourd'hui, 1982, p. 44. ¹⁰ Claude Beylie, G. Carcassonne (dir.), *Le Cinéma*, Paris, Bordas, 1983, p. 19. Il convient de noter que vingt ans plus tard, sous la plume de Michel Marmin, mais toujours sous la direction de Claude Beylie, le ton est sensiblement différent : « [Après la projection de *L'Assassinat du duc de Guise*], le cinématographe avait acquis ses lettres de noblesse, et l'influence du film de Calmettes et Le Bargy sera reconnue par des cinéastes tels que David W. Griffith ou Carl Theodor Dreyer », C. Beylie, (dir.), *Une histoire du cinéma français*, Paris, Larousse, 2000, rééd. 2005, p. 36. Michel Marmin reprend au demeurant l'hypothèse d'un hommage de Griffith à Calmettes et Le Bargy évoqué pour la première fois par Sadoul et par Lapierre en 1947. Quant à l'identité de Paul Laffitte, elle reste – dans cet ouvrage récent – quelque peu nébuleuse, malgré les travaux de Jean-Jacques Meusy (*Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS, 1995, p. 174 et 233-235) et d'Alain Carou (*Le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre, 1906-1914*, Paris, École nationale des chartes-AFRHC, 2002, p. 84 et sqq.). Michel Marmin parle en effet de frères Laffitte, Paul et André – lequel exista bien et fut le fondateur de la Film d'Arte Italiana –, « bien implantés dans le monde de l'édition, de la presse et du théâtre ». Ce faisant, Michel Marmin omet l'existence de Léon Laffitte. Si Paul et Léon furent en effet à l'origine de la transformation de l'Hippodrome de la Place Clichy en cinéma (le futur Gaumont-Palace), ils n'ont en revanche rien à voir avec le monde de l'édition, contrairement à leur quasi-homonyme Pierre Lafitte, propriétaire du théâtre des Champs-Élysées, patron de *Femina* et *Je sais tout*, entre autres organes de presse, à qui furent parfois attribués à tort les mérites de la création de la société du Film d'Art. ¹¹ Notamment par Marcel L'Herbier qui le place quasiment en tête de son anthologie sur le cinéma, *Intelligence du cinématographe*, Paris, Corréa, 1946, p. 11. ¹² Gardons-nous toutefois d'utiliser ce mot à contresens car Delluc lui-même ne fut pas insensible aux efforts du Film d'Art comme en témoigne un article repris dans *Cinéma et Cie* en 1919. Voir Louis Delluc, *Écrits cinématographiques II. Cinéma et Cie*, éditions P. Lherminier, Paris, Cinémathèque française, p. 112-114.

Il semble que la tradition cinéophile soit la première responsable de l'occultation historique du Film d'Art¹³. Si l'on suit une ligne qui traverse les années 1920 à 1940, de Georges Charensol à René Jeanne, en passant par Bardèche et Brasillach, les arguments sont à peu près les mêmes qui désignent l'entreprise Film d'Art comme l'erreur originelle du cinéma français, la marque démoniaque qui l'encombre du pesant sceau de la « littérature ». Quand *l'Assassinat du duc de Guise* n'est pas simplement passé sous silence (ainsi Léon Moussinac ne le mentionne-t-il pas une seule fois dans les textes rassemblés en 1925 pour *Naissance du cinéma*), les attaques de la première génération cinéophile sont des plus féroces. Georges Charensol, par exemple, s'énerve :

Le Film d'Art fondé par Henri Lavedan, Le Bargy et quelques autres, aura beau faire faillite, le microbe s'est introduit dans ce corps déjà vigoureux mais à peine formé, et pendant dix ans c'est un défi constamment porté aux lois les plus élémentaires de la cinégraphie : tragédies déclamatoires, grossières facéties de Rigadin, décors de carton, absence d'éclairage, médiocrité de la photographie. Le cinéma français s'enlise lentement et laisse le cinéma italien s'emparer des écrans, en attendant l'invasion américaine.

On m'excusera de passer rapidement sur cette époque fâcheuse [...] ¹⁴

La figure hygiéniste du « microbe » qui s'infiltrerait insidieusement dans un corps sain témoigne avec éclat de la virulence pamphlétaire qui gouverne le chroniqueur cinématographique des années 1920. Elle résume bien le peu de cas que font alors les cinéophiles de l'ensemble du cinéma antérieur à 1914, sans distinction de genre ni de catégorie (le voisinage de Rigadin avec *Le Film d'Art* est pour le moins improbable, mais fait sens du point de vue du mouvement de légitimation du septième art dont cinéophiles et ciné-clubs sont les avant-courriers). C'est en somme contre *l'esprit* du cinéma que semble s'élever l'entreprise de Paul Laffitte, parce qu'elle reprend les lois de la scène et qu'elle semble nier toutes les qualités propres à un art émergent qui se dresse tout entier contre l'imitation servile du théâtre. À cet égard, le ridicule des toiles peintes tremblotantes figurant les salles du château de Blois fait l'objet de railleries de toutes sortes, aussi bien chez Bardèche et Brasillach¹⁵ que chez

¹³ Sur la tradition et l'histoire cinéophiles du cinéma, nous renvoyons à Christophe Gauthier, « le Cinéma, une mémoire culturelle », *1895*, n° 52, p. 9-28. ¹⁴ Georges Charensol, *Panorama du cinéma*, Paris, éditions Kra, 1930, p. 161. Le texte est identique dans l'édition de 1935 du même ouvrage, intitulé *40 ans de cinéma (1895-1935)*. *Panorama du cinéma muet et parlant*, Paris, éditions du Sagittaire. ¹⁵ « On avait reproduit à grand renfort de bois et de toiles peintes, le fameux escalier du château de Blois. [...] À

Jeanne et Ford¹⁶ et encore chez Georges Sadoul qui en reconnaîtra la « faiblesse », en raison du parti-pris adopté par les décorateurs : les fausses perspectives, la platitude des toiles, l'artificialité des jeux d'ombres est bien celle du théâtre filmé¹⁷.

Puisque l'on cherche dans le cinéma les raisons de l'affranchir du théâtre, les comédiens – en particulier les Comédiens-français – font figure de coupables tout désignés dans l'échec esthétique de l'expérience de Paul Laffitte. C'est l'hypothèse de Coissac, reprise plus tard par Bardèche et Brasillach, mais aussi par Lapierre :

Quant au jeu lui-même, à l'interprétation, comment un Le Bargy, un Albert Lambert, un Mounet-Sully, auraient-ils pu supposer que l'optique du cinéma n'était pas celle de la scène ? Tous étaient sûrs de leurs effets, de leurs gestes, de leurs pas et de leurs regards ; ils en avaient étudié la valeur sur le public et ne doutaient pas de leur succès. [...]

Le problème le plus délicat de l'art cinématographique théâtral [sic]¹⁸ – le rapport de l'expression au temps – leur échappa presque totalement. Comme ils avaient, au Conservatoire et sur tous les trempins classiques de France appris à régler leurs mouvements selon le rythme des phrases, ils furent tout de suite paralysés lorsqu'il leur fallut exprimer les sentiments et agir sans le secours du verbe, par le ressort naturel d'une sensibilité prête à toutes les nuances et obéissant à la volonté.¹⁹

Plus cruellement, Coissac est le premier à colporter la rumeur selon laquelle Mounet-Sully aurait refusé de couper quoi que ce soit à son texte dans la captation d'*Œdipe Roi*. Le jeu du comédien n'était plus alors que gesticulation : « On fut stupéfait de le voir à l'écran, se perdre dans la tirade qui lui était familière et crier vers le ciel des imprécations sans écho »²⁰.

chaque marche, la charpente pliait, les toiles tremblaient, et chacun d'étonnait de voir si fragile l'architecture de la Renaissance », M. Bardèche et R. Brasillach, *op. cit.*, p. 51. À notre connaissance, Bardèche et Brasillach sont les seuls à faire allusion à la scène de l'escalier qui ne semble pas avoir subsisté dans les copies du film postérieures à 1908, mais qui est bien mentionnée dans le scénario publié dans *l'Illustration* le 21 novembre 1908, photo à l'appui. Sur cette énigme, nous renvoyons à Roland Cosandey, « Le Plan de l'escalier, *l'Assassinat du duc de Guise* (Film d'Art, 1908) : espace, temps, corps », *lichiko*, n°64, automne 1999, p. 36-64. **16** « [...] Les murs du château de Blois ne se gênaient pas pour vaciller quand, dans l'ardeur de la lutte qu'ils avaient à soutenir, les assassins du duc de Guise s'y heurtaient », René Jeanne et Charles Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma. Tome I : le Cinéma français, 1895-1929*, Paris, Robert Laffont, 1947, p. 117. **17** G. Sadoul, *op. cit.*, p. 540. **18** L'expression n'est pas surprenante en soi, elle désigne sous la plume de Coissac le cinéma de fiction, par opposition à un cinéma qui n'emprunterait pas à la forme théâtrale – éducateur ou pédagogique – dont le directeur du *Cinéopse* fut un des plus ardents thuriféraires. **19** Guillaume-Michel Coissac, *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours*, Paris, éditions du Cinéopse, 1925, p. 394. **20** Id., *ibid.* Cette anecdote est rapportée par Bardèche et Brasillach, *op. cit.*, p. 53, par René Jeanne et Charles Ford, *op. cit.*, p. 117, ou encore par Marcel Lapierre qui précise – probablement par erreur – que cet *Œdipe* fut réalisé pour la firme Éclipse en 1913, *op. cit.*, p. 86-87.

Bref, les caprices des stars du Français auraient largement contribué à l'échec esthétique de l'entreprise²¹. Plus généralement, il semble que d'un art considéré comme obsolète par la plupart des chroniqueurs et historiens du cinéma français (le théâtre « noble » des années 1900), on ne puisse faire jaillir une expression nouvelle (le cinéma). Tout concourt ici à établir une étanchéité complète entre cinéma et théâtre, au profit d'une mythologie en cours d'élaboration : celle de l'autonomie artistique du cinéma, défendue autant par Coissac (« Scénaristes et metteurs en scène [...] devaient apprendre, aux dépens du cinéma, que celui-ci exigeait ses lois propres et ne s'apparentait que de loin au théâtre »²²) que par Bardèche et Brasillach, autant donc par le principal tenant d'une histoire techniciste sensible aux rapports de pouvoir qui se jouent dans l'industrie du cinéma que par les représentants d'une histoire cinéophile qui se met en place entre 1920 et la fin des années 1930.

Il est alors logique que certains des premiers historiens du cinéma inscrivent la tentative du Film d'Art comme à rebours de ce que l'on pourrait appeler la véritable nature du cinéma. C'est tout particulièrement le cas après « l'invention », la résurrection artistique, de Georges Méliès à la fin des années 1920²³. Dans le chapitre du *Cinéma des origines à nos jours* consacré à « L'Évolution artistique du cinématographe », René Jeanne fait d'ailleurs se succéder immédiatement Méliès et Le Film d'Art, au prix d'une erreur chronologique de taille qui sera corrigée dans *L'Histoire encyclopédique du cinéma* quinze ans plus tard. À deux reprises, la séance inaugurale de la salle Charras est en effet datée de 1903, ce qui déplace d'autant l'ensemble de l'évolution consécutive du cinéma, la première phase de recherche artistique du cinéma étant inscrite entre 1904 et 1914. Pour autant, René Jeanne n'en résume pas avec moins de clarté les principaux griefs échafaudés à l'encontre de la société de Paul Laffitte :

L'action du Film d'Art constitue à la fois un progrès et une erreur : un progrès parce qu'elle a forcé le cinéma à évoluer, à se soucier de certaines contingences ; une erreur parce qu'elle a placé cette évolution sous le signe de la tradition théâtrale au lieu de l'orienter vers la vérité particulière à laquelle le cinéma pouvait prétendre.²⁴

Si – aux yeux de René Jeanne, mais davantage encore de Bardèche et Brasillach – *l'Assassinat du duc de Guise* est une entreprise criminelle pour l'art cinématographique, c'est parce que ce film dévie de son évolution « naturelle », dont Méliès est alors présenté comme le génie

²¹ Nous verrons plus loin comment Georges Sadoul prendra l'exact contre-pied de ce postulat. ²² G.-M. Coissac, *loc. cit.* ²³ Sur la résurrection de Méliès à la fin des années 20, nous renvoyons à C. Gauthier, « L'Invention des "primitifs" à l'orée du parlant : le cas Méliès », *Cahiers parisiens / Parisian Notebooks*, University of Chicago, n° 2, novembre 2006, p. 148-175. ²⁴ René Jeanne, dans *Le Cinéma des origines à nos jours*, Paris, éditions du Cygne, 1932, p. 183.

originel, et – tel le joueur de flûte de Hamelin – entraîne à sa suite des pans entiers de la production mondiale. S'ils reconnaissent du bout des lèvres un rôle historique du Film d'Art en ce qu'il ménage une place nouvelle au metteur en scène, Bardèche et Brasillach n'en poléminent pas moins, avec la touche antisémite qui les caractérise :

Peu importe le nom des maisons d'édition, les fortunes diverses du Film d'Art, qui fit faillite, fut réorganisé, changea de mains, passa dans celles d'un inconnu, Ben-Kaled [sic] dit Charles Delac, qui devait faire une si étonnante fortune au cinéma²⁵, s'attacha Louis Nalpas, d'autres encore. L'inspiration primitive, celle de Le Bargy, dura. Le tort de cet excellent homme et de celui de Calmettes avait été de raisonner en hommes de théâtre. Ils voulaient ennoblir le cinéma, ce qui est respectable, mais peut-être eût-il mieux valu le laisser aux mains des forains et des prestidigitateurs. C'est Méliès, c'est Max Linder qui feront avancer le cinéma, ce n'est pas M. Alexandre, ce n'est pas Mme Robinne.²⁶

Une tentative artistique ratée contre un art populaire issu du spectacle forain ; on ne saurait mieux présenter Le Film d'Art comme une branche pourrie sur l'arbre sain du cinéma dont les authentiques génies – ou dûment identifiés comme tels par les historiens et les cinéphiles de l'entre-deux-guerres – ont recueilli les premiers fruits, en marge d'un art bourgeois, périmé, incarné par la reconstitution de carton-pâte du château de Blois²⁷. En somme, Le Film d'Art est jusqu'à la fin des années 30 considéré comme la borne au-delà de laquelle le cinéma français a perdu de sa pureté primitive au profit d'une expression abâtardie qui croyait trouver dans l'expression du théâtre une solution aux attentes du public.

25 Cette notation antisémite relative à Charles Delac (le patronyme étranger caché par un nom d'emprunt qui renvoie au *topos* du Juif masqué, la fortune « étonnante », i. e. dont l'origine est louche et peut-être malhonnête) est conservée en l'état dans l'édition de 1948, p. 48. Méliès étant présenté comme l'incarnation d'un art purement français, à l'instar d'un Malherbe pour la langue classique, il fallait en toute logique trouver des racines étrangères – et si possible juives – à l'échec du Film d'Art. Ainsi va l'histoire nationaliste du cinéma, inscrite dans une certaine tradition cinéophile. Sur cet aspect, nous nous permettons de renvoyer à notre thèse de doctorat, *Une composition française. Mémoires du cinéma en France des origines à la Seconde Guerre mondiale*, thèse de doctorat d'histoire, Université de Paris I, 2007, p. 303-315. **26** M. Bardèche et R. Brasillach, *op. cit.*, p. 53. **27** Il revient à Henri Fescourt d'avoir le premier identifié les causes de ce rejet du Film d'Art au début des années 20 et jusqu'aux années 40 : « Lors de la révision des conceptions cinématographiques, vers les années 1915-1918, le point d'hostilité déclarée porta sur le *Film d'Art* et les "films d'art" qui lui succédèrent, considérés comme continuateurs de son esthétique. Celle-ci, aux yeux de la nouvelle école, représentait, pour son attachement aux formes statiques du théâtre l'irrémissible incompréhension de l'art des photographies animées et la négation de leur dynamisme. Tandis qu'elles se devaient d'inscrire la vérité de la vie dans sa nudité et sa poésie, on leur donnait à enregistrer la représentation de conventions délabrées », H. Fescourt, *la Foi et les montagnes ou le septième art au passé*, Paris, Publications Photo-Cinéma Paul Montel, 1959, p. 43.

1895 /
n° 56
décembre
2008

179

Trois morts et une seule vie

1895 /
n° 56
décembre
2008

180

Malgré l'échec de la société primitive, la société du Film d'Art n'a pas disparu, loin de là. D'aucuns, impliqués dans sa gestion, ne sont pas indifférents à son prestigieux passé. Dans ces conditions, il peut sembler étrange que Charles Delac lui-même soit comme embarrassé par sa propre histoire. En 1922, il revient en effet sur l'évolution d'une marque dont il est l'un des co-dirigeants – avec Marcel Vandal depuis 1919 – pour constater la désillusion, le *désenchantement*, qu'apporte la révision de ses films. Or Charles Delac fut l'une des personnalités de l'époque les plus attachées à la promotion des films anciens, tentant même de créer sur les Boulevards une salle dévolue aux classiques de l'écran. Confronté à une éventuelle reprise de *l'Assassinat du duc de Guise*, il explique en quoi cette tentative serait vouée à un échec tant commercial (le coût de rachat des films au mètre – trois à quatre francs – lui paraît trop élevé pour rentabiliser l'entreprise) qu'esthétique :

Mais quand je [...] fis projeter devant moi [les bandes du Film d'Art], ce fut un désenchantement. Leur technique est devenue à ce point désuète qu'une représentation de ces œuvres remporterait un succès de comique. Et puis ce sont des films qui pour l'époque étaient très longs : ils avaient 300 mètres [...] Mais un film dramatique en 300 mètres, vous voyez ce que cela peut être, quand on est habitué aujourd'hui aux films de 1800 mètres ou aux films en 6 et 8 épisodes. Alors nous avons dû renoncer et nous gardons nos pellicules impressionnées dans nos caves où elles sont loin de se bonifier, comme le feraient les crus renommés²⁸.

Delac appelle par conséquent la création d'un « musée du cinéma » susceptible de conserver les films de cette période héroïque ; il y déposerait volontiers les stocks conservés « dans les caves de Neuilly », encore composés en 1923 de « la collection complète des négatifs »²⁹, parmi lesquels ceux de *l'Assassinat*, de *la Tosca*, de *Manon*, de *Werther*, de *Héliogabale* et de *Vitellius*, etc. Ainsi donc, l'un des principaux promoteurs du Film d'Art est-il dans l'obligation d'admettre que le genre théâtral dominant dans le cinéma français de l'Avant-Guerre est – dans l'attente d'une improbable entrée au musée – frappé d'obsolescence. Il y a chez Delac une cruelle ironie à entériner cette désuétude, d'autant que cet aveu est exprimé dans les colonnes de la plus importante revue corporative de l'époque³⁰. Après la faillite de la société du Film d'Art et sa reprise par Delac, après le désaveu esthétique et l'occultation volontaire

²⁸ Charles Delac, cité par G. P., « Avez-vous conservé vos premiers films ? », *la Cinématographie française*, n° 250, 18 août 1923. ²⁹ *Ibid.* ³⁰ Revue qui soutiendra quinze ans plus tard la création de la Cinéma-thèque française.

dans lesquelles ces productions furent rejetées par les cinéphiles de la génération de l'après-guerre, la reprise de certaines d'entre elles dans les salles de répertoire puis au Studio 28 à la fin du muet sonne paradoxalement comme une troisième mort du *Duc de Guise*³¹.

Quelques années plus tard, Georges Sadoul en apportera un témoignage, dont il fera un levier contre l'écriture de l'histoire pratiquée par Bardèche et Brasillach :

La Tosca, 1909.

Ainsi était-il de mode de railler le Film d'Art en 1930. On avait revu le film dans les salles d'avant-garde en 1928, où l'on s'était plu à l'accompagner, à l'orchestre, d'une musique bouffonne avec coups de grosse caisse. Le film avait vingt ans d'âge, il était démodé. Mais que donnerait aujourd'hui une présentation semblable des chefs-d'œuvre admirés en 1928 ?³²

Cette troisième mort du *Duc de Guise* n'est-elle pas pourtant la condition pour que le film soit enfin inscrit dans l'histoire du cinéma ? C'est ce qu'avait tenté très précocement André Antoine lors de sa conférence au ciné-club le 12 juin 1920, puis dans un article où il revint sur les « précurseurs » du cinéma.

En effet, en vue de la séance inaugurale du premier « ciné-club de France » de Georges Denola et Louis Delluc³³, Antoine s'était efforcé de retrouver des bandes anciennes dont il déplorait par ailleurs l'absence de conservation. Grâce à l'entremise de Georges Denola, le fondateur du Théâtre Libre a pu rassembler quelques fragments emblématiques des

³¹ Peut-être faudrait-il même parler de quatrième mort. Rappelons tout de même que le chef de la faction catholique du royaume fut bel et bien assassiné le 23 décembre 1588. ³² G. Sadoul, *op. cit.*, p. 541. ³³ La conférence est reproduite sous le titre « le Cinéma d'hier, d'aujourd'hui et de demain », *le Journal du Ciné-club*, n° 24, 25 juin 1920. Sur cette séance et le premier ciné-club de Denola et Delluc, voir Christophe Gauthier, *la Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, École des chartes-AFRHC, 1999, p. 14-16 et 42-45.

vingt-cinq premières années du cinéma, comme en témoigne une lettre adressée à Delamotte, chef du service des négatifs de Pathé : « Antoine voudrait un très vieux film français fait il y a une dizaine d'années [sic], un des plus vieux films américains, un film français tout dernièrement sorti (*l'Énigme* par exemple), et un des derniers américains – c'est afin de montrer le progrès du cinéma »³⁴. Une *Tosca* dont le nom du réalisateur et celui de l'interprète principale ne sont pas précisés³⁵ – donc un Film d'Art – *Néron et Agrippine* de Mario Caserini (1913), *Angoisse* (États-Unis), *Germinal* d'Albert Capellani (1913) et *Mater Dolorosa* d'Abel Gance (1917) sont finalement mis à la disposition du conférencier. À quelques courtes années de distance de la production des « films d'art », ces derniers se trouvent donc insérés dans l'évolution du cinéma, et en marquent même la borne initiale.

Antoine restera par la suite fidèle à ce point de vue original ; dans un texte postérieur de quatre ans à la conférence du ciné-club, il analyse les extraits qui y avaient été projetés et les identifie comme autant de « classiques ». En repassant *l'Assassinat du duc de Guise*, explique-t-il,

qui reste parmi les classiques de l'écran, il y a deux ans au cours d'une conférence, on aperçut que les fameux « premiers plans » qui, plus tard, devaient revenir d'Amérique et révolutionner l'art muet, avaient, tout simplement été inventés et utilisés par les metteurs en scène du Film d'Art. L'influence de *l'Assassinat du duc de Guise* et de *la Tosca* déclencha toute la production historique qui suivit, et on s'aperçoit que, depuis vingt ans, les seuls progrès réalisés furent purement techniques. Tout de suite, le goût français s'était affirmé à l'écran³⁶.

La reconstruction le dispute ici à la reconstitution puisque *l'Assassinat du duc de Guise* ne fut pas projeté par Antoine lors de la conférence du 12 juin 1920. Mais le réalisateur du *Coupable* désigne ici une fonction essentielle du classique qui permet d'identifier l'origine d'une technique révolutionnaire. Le Film d'Art fonde donc un genre, il marque une « date » dans l'histoire du cinéma, il est aussi sous la plume du critique un instrument au profit d'une prééminence esthétique nationale que le créateur du Théâtre Libre est prompt à valoriser. Il peut sembler paradoxal que la première réhabilitation du Film d'Art vienne d'un homme de théâtre, que tout dans sa pratique éloignait pourtant de la Comédie Française, puisqu'il

³⁴ Lettre de Georges Denola à Delamotte, 5 juin 1920, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, correspondance André Antoine. ³⁵ S'agit-il de *la Tosca* réalisée par Le Bargy en 1908 avec la grande Sarah dans le rôle-titre ? Cela semble impossible puisque Sarah, mécontente du résultat en fit interdire la projection et détruire les négatifs dit-on. La projection fut interdite par Sarah Bernhardt, encore vivante au moment de la conférence de 1920. Il est donc probable que la version projetée en 1920 fût celle tournée au début de l'année 1909 avec Cécile Sorel sous la direction d'André Calmettes. ³⁶ A. Antoine, « N'oublions pas les précurseurs », *le Journal*, 28 décembre 1923.

introduisit au Théâtre Libre un jeu sobre, aux antipodes de celui pratiqué dans les salles officielles de la fin du XIX^e siècle et que l'on retrouve dans ses films. Mais il est vrai qu'Antoine vouait une grande admiration à Mounet-Sully. En outre, cela tend peut-être à prouver que le jeu réputé outrancier de ces Comédiens Français n'était pas nécessairement perçu comme tel par les contemporains exacts de l'expérience du Film d'Art ; ce sera d'ailleurs l'hypothèse de Sadoul vingt-cinq ans plus tard, mais aussi celle d'Henri Fescourt³⁷ qui mêle ses propres souvenirs de l'époque et ceux de révisions successives de *l'Assassinat* dans les années 30 et 40. Par ailleurs Antoine savait ce qu'était le « répertoire » ; il en constitua un, à partir de pièces contemporaines qu'il avait créées et de grands classiques repris en son théâtre puis à l'Odéon entre 1906 et 1914. À cet égard, il nous semble essentiel que *l'Assassinat* soit pour la première fois identifié comme un classique, et davantage encore, comme un point de départ de l'innovation cinématographique puisque – de manière fantasmatique certes – Antoine y décèle l'invention du plan rapproché.

Le retour du *Duc de Guise*

Ce n'est pourtant pas d'André Antoine que Georges Sadoul se réclame lorsqu'il entreprend dans son *Histoire générale du cinéma* une remise en ordre des valeurs établies par la génération précédente, mais de Victorin Jasset, lui-même exact contemporain du *Duc de Guise* et dont la célèbre « Étude sur la mise en scène en cinématographie » date de 1911, trois ans à peine après la première de la salle Charras³⁸. Jasset n'hésite pas en effet à parler de chef-d'œuvre à propos de *l'Assassinat*, non seulement parce qu'il lui reconnaît des qualités intrinsèques, mais aussi en raison de son influence « énorme » sur l'École américaine alors en devenir. C'est bien là le point essentiel, celui qui légitime *a posteriori* l'ensemble de l'entreprise. Marcel Lapiere l'évoque avec complaisance, qui cite David W. Griffith, revêtu de son *auctoritas* de grand maître du cinéma mondial :

Mon meilleur souvenir ? C'est la sensation que me procura, il y a une douzaine d'années, la vision d'un film merveilleux qui s'intitulait *l'Assassinat du duc de Guise*. Ce fut pour moi une

³⁷ Voir H. Fescourt, *op. cit.*, p. 40-41. ³⁸ Victorin Jasset, « Étude sur la mise en scène en cinématographie », *Ciné-Journal*, n° 165 à 170, 21 octobre-25 novembre 1911. Victorin Jasset ne fut redécouvert qu'après la Seconde Guerre mondiale, à la faveur de l'exploration du stock Éclair acheté par Henri Langlois pour la Cinémathèque française à la fin des années 30. Considéré par ce dernier comme l'égal de Feuillade, on sait qu'il réalisa entre autres la série des *Nick Carter*, puis celle des *Zigomar*, avant sa disparition prématurée en 1913. Le passage relatif au Film d'Art est cité par G. Sadoul, *op. cit.*, p. 542. Sur le texte fondamental de Jasset, voir C. Gauthier, *Une composition française, op. cit.*, p. 96-106.

révélation complète. Ah ! Si vos compatriotes avaient pu persister dans cette voie et continuer à produire des films semblables [...], ils seraient à l'heure actuelle les premiers cinématographistes du monde³⁹.

On mesure ici le renversement complet que l'approbation de celui qui fut perçu comme le fondateur de l'art cinématographique fait subir au moment « Film d'Art ». Constatons en outre que cette forme de légitimation par le recours au cinéma américain – et à ses grands maîtres – est identique à celui employé à propos de Méliès à la fin des années 1920 et au début des années 1930. Déjà David W. Griffith avait été convoqué pour justifier l'antériorité absolue du mage de Montreuil, déjà la splendeur de l'école américaine et son admiration des grands précurseurs français avaient conduit les historiens cinéphiles à bâtir la gloire de « l'école française » et de sa prééminence historique⁴⁰.

Sadoul y insiste à son tour. S'il situe l'école italienne dans la lignée du Film d'Art, comme l'avaient déjà fait Bardèche et Brasillach, c'est pour mieux en relever la postérité et non en fustiger l'infécondité ; c'est parce que *l'Assassinat* ouvre une voie plus qu'il ne la ferme et « marque historiquement le début d'une nouvelle ère du cinéma »⁴¹, poursuivie par le Dane-mark et les États-Unis. Cette parfaite inscription dans l'histoire du cinéma n'est possible que dans la mesure où le film de Calmettes et Le Bargy est lui-même situé dans la continuité de ses prédécesseurs et non en rupture avec eux. C'est la raison pour laquelle – à rebours de Bardèche et Brasillach – Sadoul s'ingénie à séparer l'ancien et le nouveau, l'archaïque et le révolutionnaire, dans un film dont la valeur principale est son hybridité. Dès lors, la convention théâtrale, dont l'espace scénique et l'organisation des décors sont l'indice, apparaît comme l'héritage de Méliès et non sa négation. Inversement, le scénario et le jeu des comédiens sont autant de signes d'une modernité qui délaisse partiellement les gesticulations frénétiques des silhouettes brossées par un Méliès, au profit de « caractères »⁴², de personnages

39 Interview de D. W. Griffith par Robert Florey, *Cinémagazine*, 27 juillet 1923, cité par M. Lapierre, *op. cit.*, p. 87. Le rôle de Marcel Lapierre dans la réhabilitation du Film d'Art ne s'arrête pas là, et la publication du scénario du *Baiser de Judas* de Henri Lavedan dans son *Anthologie du cinéma* contribua à rafraîchir considérablement la perception de cette esthétique, M. Lapierre, *Anthologie du cinéma*, Paris, La Nouvelle édition, 1946, p. 59-65. Fescourt admet dans ses mémoires que c'est la lecture du *Baiser de Judas* qui lui fit considérer d'un œil neuf la production du Film d'Art : « Je fus stupéfait. Loin de n'en avoir rien deviné, l'auteur avait, au contraire, pressenti l'essentielle valeur de l'image. Son projet foisonnait d'intentions cinématographiques, telles que les entendra l'Art Muet », H. Fescourt, *op. cit.*, p. 43-44.

40 Ainsi Robert Vernay fait-il dire à Griffith dans *Cinémagazine* : « Je dois tout à Méliès ». Et il ajoute : « Bien des gens ont été étonnés de cette assertion, mais ils comprendront bientôt pourquoi un des plus célèbres metteurs en scène américains rendait ainsi hommage à celui qui découvrit les principaux truquages cinématographiques quand on présentera le premier film que D. W. Griffith réalisa et qui est la chose la plus folle, la plus fantastique et aussi la plus comique que l'on puisse voir », R. Vernay, « Trois étapes du fantastique. Jules Verne, Georges Méliès, Fritz Lang », *Cinémagazine*, 13 décembre 1929.

41 G. Sadoul, *op. cit.*, p. 543. 42 Le terme est souligné par Sadoul, *ibid.*

véritablement incarnés dont l'école américaine saura tirer profit. La résurrection sadoulienne, si elle a une incontestable visée militante qui déconstruit patiemment l'histoire nationaliste et xénophobe de Bardèche et Brasillach⁴³, est aussi riche de sa démarche scientifique : le croisement des sources, les longues citations des spectateurs de la séance inaugurale du 17 novembre 1908, l'importance accordée enfin à la structuration de l'industrie cinématographique, le conduisent à une appréhension de la *complexité* du phénomène cinéma, dont *l'Assassinat du duc de Guise* est un des symptômes les plus évidents.

Avant la parution du grand-œuvre de Georges Sadoul, Henri Langlois avait amorcé une timide réhabilitation du Film d'Art, en faisant figurer dès 1937 *l'Assassinat du duc de Guise* dans une liste de films qui ont marqué l'histoire du cinéma⁴⁴. Cette intégration du film de Calmettes et Le Bargy dans le « répertoire » de Langlois est corrélée à un renversement complet de l'organisation de l'histoire du cinéma telle qu'elle prévalait jusqu'alors. Si l'on compare en effet le corpus de films classiques établi par Lucienne Escoubé dans *Pour vous* en 1932⁴⁵ et le « répertoire » de Langlois⁴⁶, on constate en effet une sous-représentation du cinéma « primitif » (ici antérieur à 1916) chez Lucienne Escoubé (4 % et 10 % pour les films des années 1916-1919) tandis que 17 % des films retenus par Langlois ont été produits avant 1916 et 18,3 % entre 1916 et 1919. À cette nouvelle profondeur du champ historique apportée par Langlois dès 1936-1937 – et sensible dans la programmation du Cercle du Cinéma, puis de la jeune Cinémathèque française – s'ajoute le vibrant plaidoyer paru dans *la Revue du cinéma* en 1948. À l'instar de Sadoul un an plus tôt, il s'efforce d'inscrire *l'Assassinat* dans une évolution décennale qui marque « le divorce des pionniers et des maîtres de l'industrie »⁴⁷. Reprenant à rebours les arguments des historiens cinéphiles contre le Film d'Art, il en retourne la valeur pour y voir le moment d'une institutionnalisation de l'industrie cinématographique, la mise en place de formes qui imposent un « canon » (l'expression est de Langlois) que Pathé et Gaumont vont exploiter à leur profit. Mais Langlois va plus loin encore, et déborde jusqu'à la réfuter l'argumentation de Sadoul en faveur des acteurs. En effet, « si *l'Assassinat du duc de Guise* bouleversa en 1908 le jeu

⁴³ De nombreuses allusions au livre des deux intellectuels fascistes parsèment l'ensemble de *l'Histoire générale du cinéma*. On sait par ailleurs que Sadoul, membre du parti communiste depuis le début des années 1930, entreprit ses recherches dès 1938 sous les auspices de Léon Moussinac et après avoir examiné le travail du critique espagnol Juan Piqueras, assassiné au début de la Guerre Civile, en vue de ce que l'on pourrait appeler déjà une « contre-histoire » du cinéma. ⁴⁴ Henri Langlois, « Aujourd'hui la Cinémathèque française est à la hauteur des cinémathèques des autres pays », *la Cinématographie française*, n° 973, 25 juin 1937. ⁴⁵ Lucienne Escoubé, « Sauvons les films de répertoire », *Pour vous*, n° 176, 31 mars 1932. ⁴⁶ Ce « répertoire » de Langlois a été reconstitué à partir de deux articles, le premier portant sur l'évolution générale du cinéma depuis son invention (« L'Évolution des œuvres cinématographiques vue de France », *la Cinématographie française*, n° 934, 26 septembre 1936), le second étant plus particulièrement centré sur le cinéma français (« Aujourd'hui, la Cinémathèque française... », art. cit.). ⁴⁷ H. Langlois, « Notes de l'histoire du cinéma », art. cit., reproduit dans *Trois cents ans de cinéma. Écrits*, éd. Jean Narboni, Paris, Cahiers du cinéma-Cinémathèque française, 1986, p. 223.

cinématographique, ce n'est pas, comme on nous le dit aujourd'hui, par la sobriété de ses acteurs : au contraire⁴⁸. S'il fut une révélation pour les esprits attentifs, ce fut pour de tout autres motifs »⁴⁹. La révolution du Film d'Art ne provient ni du jeu des comédiens, ni de l'organisation de l'espace (quoique cette dernière – dans sa théâtralité-même – apparaisse à Langlois comme la marque de l'institutionnalisation industrielle du cinéma), mais de la construction d'un récit qui engage le cinéma dans la voie du « découpage-montage dramatique », à mi-chemin de Méliès et de *Forfaiture*, par la grâce d'une continuité cinématographique nouvelle. Une analyse de trois plans du film vient à l'appui de cette assertion qui contredit l'immobilisme prétendu d'une structure en tableaux empruntée au théâtre :

– Primo : la chambre du roi que traverse lentement, de gauche à droite, le duc ; – secundo : le cabinet dans lequel il pénètre à gauche, s'arrête pour en ressortir à droite ; – tertio : et pénétrer par le fond gauche dans la pièce des Quarante-cinq qu'il traverse lentement jusqu'au premier plan à droite. Puis soudain, après un court ballet, le mouvement se renverse et les plans se succèdent à l'envers, de droite à gauche, pour aboutir rapidement du plan 3 au plan 1 où l'action se fixe. [...] Lavedan, en voulant obtenir une progression psychologique par l'entrée du duc dans la souricière, a provoqué le premier effet de découpage-montage dramatique du cinéma.⁵⁰

C'était en 1948 pousser le paradoxe – sinon la provocation – bien loin.

On peut toutefois s'étonner de ce que Langlois, après et malgré Sadoul, cherche au fond à dégager une fois de plus ce qui constitue la dimension proprement cinématographique de *l'Assassinat*, s'adossant de la sorte à la tradition cinéphile qui s'efforce de discerner dans les films des années 1900-1914 les linéaments d'une expression artistique autonome. Il nous semble que Langlois reste encore prisonnier d'une conception « cinéphile » de l'histoire qui cherche à déterminer les phases successives d'une amélioration de l'art cinématographique, ici synonyme de sa progressive autonomie : la visée demeure téléologique. Sadoul, quant à lui, l'inscrit dans une succession erratique de modifications de la production, Le Film d'Art étant présenté comme une réponse de l'industrie à la crise de croissance du cinéma français en 1907-1908, une phase d'institutionnalisation inéluctable au regard de l'évolution capitalistique du nouveau spectacle : « il s'agissait pour [les firmes] d'accroître leur clientèle, d'attirer dans des salles nouvelles et plus luxueuses le public des théâtres, l'élite, les snobs, les gens cultivés, la bourgeoisie et non plus seulement les spectateurs populaires »⁵¹.

⁴⁸ L'allusion à Sadoul est ici transparente. ⁴⁹ H. Langlois, *art. cit.*, p. 224. ⁵⁰ *Ibid.*, p. 225. ⁵¹ G. Sadoul, *op. cit.*, p. 573.

Dès les années 1940, le directeur de cinémathèque et l'historien encyclopédiste ont toutefois en commun un désir de réécriture de l'histoire du cinéma, contre l'histoire cinéphile et la première phase de légitimation du septième art qui se clôt avec l'ouvrage de Bardèche et Brasillach. Le destin du film de Calmettes et Le Bargy – et plus largement de l'entreprise Film d'Art – est donc à l'image de celui de son héros : il fallait qu'il fût assassiné (trois fois) pour qu'on lui reconnût sa place dans l'histoire. Plus grand mort que vivant, en somme...

L'Assassinat du duc de Guise, 1908.

1895 /
n° 56
décembre
2008

187

LE FILM D'ART

LE FILM D'ART marque une époque dans l'histoire de ces dernières années cinématographiques. On peut dire, sans exagérer la vérité, qu'il a donné au cinéma ses titres de noblesse. Avant lui, la cinématographie théâtrale ne connaissait du théâtre que ce que lui avaient apporté la foire, la féerie, l'acrobatie et le premier effort scénique de quelques impressari pleins de bonnes inten-

le spectacle en artistes, selon les goûts de nos maîtres dans l'art dramatique. Ils s'appelaient... M. Le Bargy, dont la Comédie-Française s'enorgueillit, et qui sera demain l'illustre associé de Sarah Bernhardt, transfiguré comme lui du Théâtre Français. Les décors, jusque-là réduits aux petites exigences du public, se transformèrent et s'adaptèrent par leur magnificence au style général des œuvres interprétées. Quant aux artistes chargés de créer les rôles, le *Film d'Art* les recrutait sur nos scènes parisiennes les plus fameuses et parmi les meilleures, si bien qu'un public étonné et ravi put voir à l'affiche de nos cinématographes les noms des grandes vedettes de la Comédie Française.

Ainsi s'accomplissait la révolution cinématographique qu'avaient déjà prévue et préparée MM. Benoist, Lévy et Michel Carré, dont on ne doit pas oublier la remarquable adaptation de *l'Enfant Prodigue*.

Sur le chemin du succès, le *Film d'Art*, qu'avaient créé les Frères Lafitte, eut, pour premiers directeurs MM. Lebargy et Henri Lavedan. La Société passa ensuite entre mains de M. Gaveau, puis de M. Bréchoire et enfin de M. Massard, jusqu'au 1^{er} avril 1911. C'est à cette date que M. Delac et C^{ie} en devinrent les directeurs généraux. Les bureaux de l'administration sont situés 5, boulevard Montmartre. Une

LA MAISON DU "FILM D'ART" A NEUILLY

tions mais dépourvus d'esthétique. Il ne faut pas s'en étonner. L'heure était aux étonnements faciles et le public apportait, devant l'écran, une telle curiosité de la projection animée qu'il acceptait tout ce qui paraissait vivre. Le mouvement lui-même primait tout autre plaisir : l'art passait après.

Le *Film d'Art* vint. Il offrait quelque chose de nouveau. Les auteurs de scénarios, jadis pris dans les rangs obscurs des metteurs en scène ordinaires, étaient cette fois des auteurs dramatiques, des romanciers, des gens de lettres, des critiques, des historiens, dont le nom sonnait comme une gloire littéraire. Ils s'appelaient Jules Lemaître et Henri Lavedan — de l'Académie Française. — Conçus par de telles pensées, d'un goût sûr et d'une originalité sans conteste, les scénarios du *Film d'Art* ajoutaient à cette première qualité l'agrément nécessaire d'une mise en scène de premier ordre. Les régisseurs de scène étaient gens de haut métier, habitués à traiter

LE THÉÂTRE DE PRISE DE VUES - COTE DU PARC

1895 /
n° 56
décembre
2008

188

LE THEATRE DE PRISE DE VUES

partie des services, 21, rue Chaptal, les magasins de décors et d'accessoires, 3, rue Perronet et le théâtre pour la prise des vues, 14, rue Chauveau, à Neuilly.

Sous l'habile et active direction de M. Delac et de ses collaborateurs, le *Film d'Art* voit grandir son champ industriel et commercial. La direction artistique de la Société ayant été confiée à M. Calmette — l'éminent artiste du Gymnase, roi de la mise en scène cinématographique — on peut être assuré d'une production supérieure, constamment en progrès sur elle-même. De la sorte l'idéal des fondateurs ne souffre nulle atteinte et ne court qu'une chance : celle de se voir dépasser.

La Société du *Film d'Art*, qui eut le rare bonheur de connaître le succès dès sa naissance en créant vraiment un nouveau style cinémato-

LA FABRICATION DES DÉCORS

LE MAGASIN DES DÉCORS

graphique, eut aussi le privilège d'être souvent imitée. Il arriva même — et c'est sa plus grande gloire — que les deux mots qui forment sa marque passèrent dans le domaine commun, au point que certaines maisons appelèrent films d'art certaines de leurs œuvres plus spécialement artistiques. L'abus de cette dénomination fut tel que le *Film d'Art* se vit obligé d'affirmer juridiquement sa propriété exclusive du titre « Film d'Art ». Il ne saurait y avoir de doute sur ce point : les fabricants de vues et les exploitants qui, pour désigner leur production la dénommeront « film d'art », alors même qu'ils auront soin, pour essayer de déguiser leur intention, de mettre films au pluriel ou de faire suivre les mots « film d'art » d'un qualificatif quelconque, commettent un délit très caractérisé et ressortissant des tribunaux.

Il n'y a qu'une Société qui puisse revendiquer privativement cette marque : c'est la Société du *Film d'Art* et il n'y a qu'un film d'art, celui de cette Société.

Le 3 septembre 1910, M. Pierre Decourcelle, romancier populaire et dramaturge célèbre, disait aux représentants les plus autorisés du monde cinématographique, réunis en Congrès à Bruxelles, les paroles suivantes :

« Quatre conditions principales peuvent être considérées dans le domaine du théâtre, comme formant le critérium exact d'une création d'art :

- 1° Le choix judicieux et étudié du sujet ;
- 2° La manière dont l'auteur l'a mis en œuvre ;
- 3° Le goût, l'exactitude et le soin de la mise en scène dont il est entouré ;

1895 /
n° 56
décembre
2008

189

4° Le talent avec lequel les interprètes en personnifient les héros.

« Ah! Mesdames et Messieurs, le public qui fréquente assidûment le cinématographe ne soupçonne pas les mille efforts qui accompagnent l'éclosion d'une de nos bandes, pas plus que le spectateur du théâtre ne se doute du travail colossal qui précède une première représentation. Certes, dans les débuts du cinéma, on ne se donnait pas tant de peine. Choix du sujet, interprétation et mise en scène étaient alors plus que rudimentaires, et c'est précisément parce que beaucoup se figurent que les choses, dans notre profession, en sont encore à ce point de négligence et d'incurie, qu'ils nous déniaient avec tant d'acharnement le droit d'être, nous aussi, soucieux d'art et de beauté.

UN DÉCOR RUSTIQUE

LE MAGASIN DES ACCESSOIRES

« S'ils étaient mieux informés, s'ils pénétraient dans ce qu'on peut appeler les coulisses du cinéma, s'ils pouvaient constater le labeur acharné qui, dans les grandes maisons d'édition de tous les pays, accompagne aujourd'hui le lancement d'une des œuvres importantes qu'elles offrent journellement au public, je ne doute pas que ces détracteurs ne reviendraient de leur erreur et s'accorderaient à confesser que, si l'art se mesure à l'effort, il serait injuste de ne pas en reconnaître la présence dans nos productions. »

Et le distingué conférencier ajoutait :

« Avez-vous pensé parfois à l'intérêt d'art prodigieux qu'il y aurait à pouvoir nous rendre compte de ce que furent les grands acteurs dis-

parus, à admirer non pas le récit des contemporains, mais par nos propres yeux, le génie d'un Talma, d'une Rachel, d'un Le Kain, d'une Champmeslé, je n'ose dire d'un Roscius? Cette impression presque surhumaine n'est pas un des moindres bienfaits que nous devons à ce cinématographe tant décrié par ceux qui ne le connaissent pas. Grâce à lui, dans la suite des âges, nos arrière-petits-fils verront et compareront les artistes fameux d'aujourd'hui et de demain. Grâce à lui, ils pourront admirer Mounet-Sully, Sarah-Bernhardt, Guitry, Huguenet... »

Ces justes et éloquentes paroles s'appliquent merveilleusement au *Film d'Art*, pour lequel elles paraîtraient presque avoir été dites. Elles en indiquent la grandeur artistique... et nul éloge ne vaut vraiment celui-là.

LA MACHINERIE