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)

Représentations du Moyen Âge dans les séries d'art françaises

Representations of the Middle Ages in French "séries d'art"

François Amy de la Bretèque

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4080>

DOI : 10.4000/1895.4080

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 : 288-303

ISBN : 978-2-913758-57-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Amy de la Bretèque, « Représentations du Moyen Âge dans les séries d'art françaises », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 56 | 2008, mis en ligne le 01 avril 2012, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4080> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4080>

L'art et les manières

Quelques hypothèses sur la généralisation des séries d'art en France

par Laurent Le Forestier

« Et d'abord, cet art est-il un art ? Ceci dépend de la manière dont on le conçoit et dont on l'exerce. »

Adolphe Brisson¹

1895 /
n° 56
décembre
2008

267

Depuis quelques années, plusieurs travaux se sont intéressés à l'apparition des films d'art dans les premières années du cinéma français, ainsi qu'à la reconnaissance de celui-ci comme art, en établissant parfois un lien direct entre ces deux aspects, qui a pu prendre la forme d'affirmation de ce type : « au théâtre, le cinématographe chercha ses artistes, ses auteurs et sa légitimation culturelle »². S'il paraît clairement établi que les films d'art ont contribué, mais parmi d'autres événements, à cette légitimation culturelle³, il semble en revanche plus contestable de voir en eux un désir de reconnaissance émanant du « cinématographe ». Il est

¹ Paru dans *le Temps*, reproduit dans *Ciné-Journal* du 10 décembre 1908, sous le titre « Ce que M. Brisson pense du Film d'Art », puis dans *le Film* du 1^{er} mai 1914, et dans Marcel L'Herbier, *Intelligence du cinématographe*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1977, p. 105 [première édition : Paris, Corrèa, 1946].
² Jean-Philippe Restoueix, « À l'origine du "sixième art". La constitution du discours sur le cinéma pensé comme art à travers les revues spécialisées avant 1914 », dans Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie, Vincent Pinel (dir.), *les Vingt premières années du cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle et AFRHC, 1995, p. 318. On pourrait citer aussi bien Jean-Jacques Meusy qui voit dans les séries artistiques « l'idée de donner des lettres de noblesse au cinéma en faisant appel aux célébrités de la plume et de la scène » (*Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS éditions, 1995, p. 236).
³ Sur ce point, on consultera avec profit le livre d'Alain Carou, *le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre (1906-1914)*, Paris, École nationale des Chartes / AFRHC, 2002, ainsi que son article, « Pour une archéologie de la représentation du cinéma comme art : la piste du droit », dans Irène Bessièrre et Jean A. Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, Paris, INHA / Maison des Sciences de l'Homme / AFRHC, 2003.

en effet peu probable que les éditeurs cinématographiques aient conçu ces films dans un tel but, comme en témoignent d'ailleurs les modes de production mis en place, dont cet article propose, entre autres, de donner un aperçu. Il y a là une première « manière » de ces films d'art (manière de les « concevoir »), qui nuance quelque peu l'image idéaliste d'une production destinée à convaincre les plus irréductibles du devenir (voire de l'être ou de l'essence) artistique du cinéma. Mais, plus encore, il convient, pour discuter cette hypothèse, de s'interroger surtout sur l'art de ces films d'art : quel est-il ? Que recouvre-t-il ? Ou, pour reprendre une formule désormais répandue, de quoi est-il le nom ?

Modes de production : le Film d'Art contre les autres

Plutôt que de voir dans le Film d'Art la recherche d'artistes, d'auteurs et de légitimation culturelle, peut-être convient-il d'y repérer strictement l'inverse, c'est-à-dire un mouvement partant d'artistes et d'auteurs extérieurs au cinéma et s'emparant du cinéma avec leur propre légitimation culturelle. De plus, cette extériorité du Film d'Art n'est pas qu'originelle : elle caractérise pour une bonne part l'existence et le fonctionnement de la société, ce qui a probablement contribué à ce que la reconnaissance du Film d'Art ne touche pas immédiatement le cinéma dans son ensemble. On peut déceler plusieurs symptômes de cette extériorité manifeste. À commencer par le fait que, à la différence des principaux actionnaires de la société (notamment les frères Laffitte, Jean Camille et Jean Jules Formigé et Émile Célérier) qui ont déjà une certaine expérience de l'industrie cinématographique⁴, les artistes qui président aux destinées du Film d'Art proviennent tous d'univers artistiques déjà reconnus, que ce soit le théâtre (Le Bargy est sociétaire de la Comédie-Française) ou la littérature (Lavedan est romancier et auteur dramatique). En un sens, le Film d'Art désigne donc un mouvement centripète, allant de l'extérieur vers l'intérieur de la sphère cinématographique et s'originant, par conséquent, dans d'autres formes artistiques, sans chercher forcément à faire du cinéma un art. L'objet de la société est à cet égard explicite en désignant comme activité principale « la fabrication, soit suivant les procédés actuels du cinématographe, soit d'après tous les autres procédés qui seraient découverts par la suite, de toutes vues et scènes destinées à la projection animée et plus particulièrement de scènes signées d'auteurs contemporains, avec le

⁴ Selon Jean-Jacques Meusy (*op. cit.*), « les Laffitte, Formigé et Célérier ont donc des intérêts significatifs dans trois sociétés de cinéma, deux de production et une d'exploitation » (p. 228), en l'occurrence, en plus du Film d'Art la Compagnie des Cinéma-Halls et la Compagnie des cinématographes Théophile Pathé.

concours d'artistes connus »⁵. On n'a peut-être pas suffisamment remarqué que le libellé de cet objet, à la rhétorique si précise, renvoie le cinématographe à son statut de technique, qui plus est transitoire, permettant l'enregistrement et la projection animée de « scènes »⁶ (sous-entendu : de fragments théâtraux) susceptibles, elles, d'avoir un statut artistique, mais grâce à la contribution d'artistes nécessairement extérieurs au champ du cinéma (qui ne peut en effet se prévaloir, jusqu'alors ni d'« auteurs contemporains », ni d'« artistes connus », scénaristes et comédiens demeurant anonymes dans les productions cinématographiques). Cette extériorité revendiquée singularise la société du Film d'Art, d'autant qu'elle se double d'une extériorité économique (indépendance dans la production vis-à-vis des principaux éditeurs en place) qui, si elle n'est pas unique⁷, constitue tout de même une sorte d'exception pour une entreprise de cette ampleur et de cette durée. Le Film d'Art n'entend donc pas produire, au sens strict, de l'art cinématographique mais, plus précisément, diffuser par le cinématographe des scènes dont l'artisticité relève des arts nobles : le cinéma n'y est guère plus qu'un moyen d'enregistrement et de reproduction. Bien sûr, ce constat liminaire n'exclut pas qu'il puisse y avoir de l'art cinématographique dans ces vues ; il rappelle juste que, du point de vue de la société, ce n'est pas le but premier. Le résultat esthétique, perçu d'ailleurs de fort différentes manières selon les observateurs, ne se limite pas nécessairement à la simple concrétisation de l'objet social...

Cependant, il n'est pas étonnant que cette singularité constitutive du Film d'Art ait engendré un mode de production tout aussi particulier, qui n'est lui-même pas sans signification quant à cette question de « l'art cinématographique » lorsqu'on l'analyse dans ses écarts avec les modes de production des éditeurs en place. Le Film d'Art installe son studio à Neuilly-sur-Seine, diamétralement opposée au Vincennes de la société Pathé (et de la SCAGL), qui édite pourtant sa production. Ce choix géographique peut surprendre lorsque l'on sait que Pathé prête parfois ses opérateurs pour les tournages à Neuilly, et doit aussi développer et tirer les films de la société⁸. Cette position à l'ouest de Paris, alors que la majorité des lieux de production se situe plutôt à l'est, place donc résolument le Film d'Art en dehors du lieu où se fait alors le cinéma. Autre symptôme de cette extériorité généralisée : le mode de production adopté. En effet, en terme d'organisation du travail, la société inaugure une pratique directement issue du théâtre, mais qui n'avait pas cours à cette époque au cinéma :

5 Reproduit dans Thierry Lefebvre et Laurent Mannoni (dir.), 1895, « l'Année 1913 en France », hors série, octobre 1993, p. 31. 6 Le terme resta dans les différents dépôts de l'objet de la société assorti du terme de « vue » même en 1929 (information aimablement communiquée par Béatrice de Pastre). 7 Citons par exemple la Société industrielle des films artistiques, créée en mai 1908, qui résulte de la transformation en SA de la société en commandite A. Galand et C^{ie}. 8 Sur les rapports entre Pathé et le Film d'Art, voir notamment Laurent Le Forestier, *Aux sources de l'industrie du cinéma. Le modèle Pathé, 1905-1908*, Paris, L'Harmattan / AFRHC, coll. « Les Temps de l'image », 2006, p. 104-109.

la rémunération des répétitions avant enregistrement des prises de vues (payées, par exemple, pour Réjane et Sarah Bernhardt au prix – 100 francs – d'un cachet d'une sociétaire de la Comédie-Française recrutée par la SCAGL)⁹. Cette singularité du mode de production du Film d'Art témoigne aussi et surtout d'une prodigalité économique qui tranche résolument avec la rigueur budgétaire en vigueur chez Pathé et Gaumont. Il y a là, d'ailleurs, une première réponse possible à cette question posée en ouverture : de quoi l'art des films d'art est-il le nom ? Pour la société du Film d'Art, il est aussi le nom de l'idéologie bourgeoise et aristocratique selon laquelle l'art a un prix. On ne peut donc accéder au premier sans mettre le second, tant dans la production que dans la réception. Il est en effet inutile de connaître les budgets détaillés du Film d'Art pour comprendre qu'ils sont très probablement supérieurs aux films des séries d'art des éditeurs généralistes, qui rétribuent moins leurs artistes et concentrent l'essentiel (mais pas la totalité) de leurs adaptations sur le patrimoine littéraire libre de droit. Une lettre de Richard Cantinelli à Henri Lavedan le confirme d'ailleurs, indiquant que, pour un film de 460 mètres, 16 000 francs ont été dépensés, soit un prix de revient d'environ 35 francs par mètre, supérieur au prix de revient maximal connu par Pathé au moment de l'intensification de sa production (environ 30 francs par mètre, en 1906)¹⁰. Cette prodigalité dans les dépenses s'accompagne bien sûr d'un prix de vente des films supérieur aux pratiques du marché : les scènes du Film d'Art sont vendues généralement 1,75 franc le mètre, alors que les tarifs des autres éditeurs tournent plus souvent autour de 1,25 franc le mètre¹¹. Là encore, ce positionnement haut-de-gamme singularise la société du Film d'Art et la situe clairement à l'extérieur des pratiques habituelles. Il correspond évidemment à un spectatortat visé lui-même différent. Comme l'a noté Alain Carou, « dans la formulation de son projet comme dans sa pratique, la SCAGL épouse les tendances de la "culture de masse", largement interclassiste »¹². En un sens, la SCAGL, à l'image de l'ensemble des films des séries d'art, se présente comme une production de classe moyenne, là où le Film d'Art produit un cinéma bourgeois, plus riche et aux valeurs artistiques différentes (promotion de la littérature et des artistes contemporains, non encore reconnus par la masse, etc.).

Cette volonté de se différencier, de rester en marge d'une industrie populaire plutôt que de l'intégrer n'a pas échappé à certains observateurs de l'époque. Victorin Jasset, par exemple, commente en ces termes la création du Film d'Art :

⁹ Sur ce point, voir J.-J. Meusy, *op. cit.*, p. 234. ¹⁰ Lettre de Richard Cantinelli à Henri Lavedan datée du 14 septembre 1908. ¹¹ Richard Cantinelli, dans sa correspondance avec Henri Lavedan, explique que les films « médiocres » de la société sont susceptibles d'être vendus 1,25 franc le mètre, mais par Pathé, avec présence du coq Pathé et sans référence au Film d'Art. ¹² *Op. cit.*, p. 165.

coll. FISP

1895 /
n° 56
décembre
2008

271

L'Homme aux gants blancs, Pathé frères, 1909.

C'est alors que les vedettes des grands théâtres et de la Comédie-Française suivirent le mouvement qui se propageait.

Ne pouvant battre en brèche le Cinéma, *ils résolurent d'en profiter.*

Le Film d'Art fut créé.¹³

Qu'il s'agisse de tirer profit(s) du cinéma dit bien qu'il est moins question de s'y confronter que de l'utiliser comme un moyen – aussi bien sur un plan économique que technique. Et, de fait, partant de cette situation, si art il y a, ce ne peut être qu'un « art cinématographique nouveau », comme le remarque Edmond Benoit-Lévy¹⁴. C'est-à-dire non pas la nouveauté d'un art cinématographique, d'un cinéma devenu art, mais plutôt un territoire inédit du cinéma, ayant la particularité d'être artistique, qui se juxtapose au précédent. Cette extérieo-

¹³ Article paru dans *Ciné-Journal* du 21 octobre au 25 novembre 1911 et reproduit (notamment) dans M. Lapierre, *Anthologie du cinéma*, Paris, la Nouvelle édition, 1946, 93. C'est moi qui souligne. ¹⁴ « Une première sensationnelle », *Phono-ciné-gazette*, n°89, 1^{er} décembre 1910, reproduit par J.-P. Restoueix (op. cit., p. 312).

rité reconnue est donc, en un sens, ce qui permet simultanément la reconnaissance d'une altérité artistique, reconnaissance émanant elle-même de discours critiques jusque-là totalement extérieurs aux questions cinématographiques. Bref, Le Film d'Art obtient une légitimité parce qu'il n'est pas assimilable au cinéma courant, auquel ne s'intéressent pas les journalistes qui contribuent à asseoir cette légitimité.

Le paradoxe vient alors de l'écho reçu par ce mode de production à l'intérieur de l'industrie cinématographique. En effet, en tout cas dans un premier temps, il paraît s'imposer en exemple que s'empressent de suivre les autres éditeurs, lorsqu'ils passent à la production de films d'art. Ainsi annonce-t-on en 1909 que « l'ACAD disposera de gros capitaux qui lui permettront de réaliser de riches productions »¹⁵. Mais, simultanément, ce nouveau label bénéficie, pour le définir, d'un vocable qui dit explicitement l'écart avec le projet initial du Film d'Art : « le premier film de notre *série d'art* ACAD paraît cette semaine »¹⁶. Le syntagme « série d'art » exprime clairement le souhait d'intégrer cette nouvelle catégorie de films à la typologie pré-existante des films édités (ici, par Éclair) : il ne s'agit pas de placer ces productions artistiques en dehors de la classification habituelle mais, au contraire, de les faire entrer dans un mode de production déjà bien rodé. Chez les éditeurs généralistes, les films d'art ne doivent être rien d'autre que des produits de (et en) série, bénéficiant juste d'un label distinctif¹⁷. Cette idée concorde avec le choix de concevoir ces films en interne (modèle Gaumont ou Pathé avec la Série d'Art Pathé Frères) ou par l'entremise d'une « filiale » contrôlée de près (modèle Pathé avec la SCAGL, cette fois, ou Éclair avec l'ACAD). D'autant que l'arrivée des films d'art sur le marché français survient à un moment où les éditeurs veulent faire correspondre à la sérialisation des films une sérialisation de la production, selon un schéma dans lequel une branche de la société éditrice se spécialise dans un genre particulier de bandes (par exemple la structure Comica – plus un label qu'une filiale – produisant des films comiques à l'intérieur de et pour Pathé). Les films d'art constituent, selon le même modèle, une forme de diversification de la gamme, alors que la concurrence étrangère devient très forte. Déjà, en 1907, l'irruption tonitruante de la Vitagraph sur le marché français avait contraint Pathé à modifier sa stratégie et à opérer un peu dans l'urgence son passage à la location des films. Cette fois, un événement comparable se rejoue, mais de façon démultipliée, tant au niveau des pays concurrents (il faut y ajouter notamment l'Italie et le Danemark) que des sociétés concernées (non plus une par pays, mais souvent au moins deux ou trois), d'autant que ces

¹⁵ *Ciné-Journal*, n°64, 8 novembre 1909. ¹⁶ *Ciné-Journal*, n°87, 23 avril 1910. C'est moi qui souligne.

¹⁷ Sur cette notion de série dans le cinéma français des premiers temps, voir Laurent Le Forestier « les "Scènes comiques" du cinéma français des premiers temps : genre ou série ? », dans Raphaële Moine (dir.), *le Cinéma français face aux genres*, Paris, AFRHC, 2005, p. 25-34.

nouveaux films étrangers marquent les esprits par leurs innovations esthétiques (par exemple les productions danoises) ou l'ambition des sujets traités (en particulier pour le cinéma italien). Les films d'arts incarnent clairement une forme de réponse à ces offensives, ce qui confirme d'ailleurs que leur but premier ne doit pas forcément être recherché du côté d'une volonté de reconnaissance artistique.

L'arrivée de la concurrence étrangère réduit le chiffre d'affaires des éditeurs français. Pour certains, comme Pathé et Gaumont, ce n'est pas forcément un énorme problème : l'immense majorité de leurs rentrées financières provient des ventes à l'étranger. Cependant, sur les marchés internationaux, la concurrence devient tout aussi rude, non pas toujours en terme de prix, mais plus souvent sur le plan de la qualité. Il faut donc trouver un moyen pour que les films d'art puissent être satisfaisants tout à la fois cinématographiquement et économiquement. Cette différenciation du cinéma français par les films d'art, par rapport aux productions étrangères, prend ainsi plusieurs formes. Laissons pour l'heure de côté celle qui concerne le contenu et la dimension esthétique des bandes, pour nous intéresser d'abord à l'aspect économique de cette différenciation, c'est-à-dire ce qui concerne le mode de production. En effet, la rentabilité économique de ces films n'est pas, *a priori*, évidente car ils entraînent nécessairement des sur-coûts : rétribution des comédiens célèbres, droits éventuels d'adaptation, frais supplémentaires de construction de décors et de locations de costumes (notamment pour les nombreux films historiques des séries d'art), etc. La solution la plus simple consiste à reporter ces sur-coûts sur les tarifs de location, ce qui revient à s'exposer un peu plus à la concurrence des films étrangers proposés à des prix inférieurs. Néanmoins, cette solution a été retenue et appliquée¹⁸, rendue peut-être possible par le fait qu'une part de la clientèle des grands éditeurs français est captive (sociétés de location et salles avec des contrats d'exclusivité, etc.). Mais du fait du danger et de la probable insuffisance de cette stratégie, d'autres sont imaginées. La location des films s'effectuant au mètre, l'une des possibilités réside dans l'augmentation du métrage de ces films. Il serait long et fastidieux d'opérer une analyse comparative de la longueur moyenne des films des séries d'art comparée à celle des films des autres séries, chez chaque éditeur, mais l'exemple de l'ACAD peut suffire à montrer que l'on a eu recours également à cette solution, et sur plusieurs années¹⁹. En effet, en 1911, le métrage moyen des bandes produites par l'ACAD atteint

¹⁸ Voir le *Courrier cinématographique*, 11 août 1911 (reproduit dans Alain Carou, *op. cit.*, p. 151). ¹⁹ Pour plus de détails sur l'ACAD, on peut lire Bénédicte Salomon-Ancart, *la Société française des films et cinématographes Éclair de 1907 à 1918*, octobre 1987 (mémoire de maîtrise de l'université Paris IV, sous la direction de Jean Tulard) et Laurent Le Forestier, « Quand le cinéma apprend à lire. Émile Chautard et l'ACAD », dans Éric Le Roy et Laurent Billia (dir.), *Éclair, un siècle de cinéma à Épinay-sur-Seine*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.

221 mètres par film, contre une moyenne de 173 mètres environ pour les autres films Éclair. Ces films d'art ont donc cette année-là une longueur moyenne supérieure de près de 28% à celle des autres films de la société. En 1916, ces deux moyennes atteignent respectivement 798 mètres par film et 614 mètres par film. L'écart est cette fois de 30%. L'année suivante, 1035 mètres par film contre 625 mètres par film, soit une différence de 65% ! Certes, il ne faut pas accorder trop d'importance à ces quelques chiffres, qui nécessiteraient d'être sérialisés pour livrer toute leur signification. Mais ces résultats dessinent une tendance que d'autres études ont confirmée²⁰ : les films d'art ont contribué, plus que les films des autres séries, au passage progressif au long métrage de la production française.

Ce choix dans le mode de production répond sans doute à plusieurs nécessités, qui dépassent la seule (mais importante) question de la rentabilité de films plus chers. Il s'agit encore d'accompagner un mouvement international afin de pouvoir concurrencer les productions étrangères. En effet, les films danois, américains et italiens ont parfois, dès les alentours de 1910, des métrages assez importants. Mais consacrer la moitié du programme d'une salle de cinéma (d'une longueur totale avoisinant généralement les 2 000 mètres) à un film d'art relève d'un choix qui ne saurait être uniquement économique, surtout à une période marquée par l'hétérogénéité des séries et des publics, comme le remarquent bon nombre d'observateurs : « dans les conditions actuelles, un spectacle cinématographique comporte de tout, du bon, comme du mauvais »²¹. Les films d'art répondent donc également à une demande²², émanant de la presse à défaut de venir vraiment des spectateurs, de normalisation et de moralisation des séances de cinéma : leur longueur permet d'assurer, à ceux qui le veulent, que la moitié au moins d'une séance constituera « un spectacle cinématographique honnête et pourtant intéressant »²³, c'est-à-dire, comme le sous-entendent de nombreux commentateurs, conforme à la morale dominante. Reste à voir comment cela a pu se traduire dans les films-mêmes : nous y reviendrons.

Cependant, il existe un autre moyen, corollaire, de rentabiliser ces films, en singularisant quelque peu leur mode de production. Il consiste à opter pour des plans plus longs, c'est-à-dire à allonger le métrage non pas par une multiplication des tableaux (ce qui augmenterait davantage les coûts) mais en accordant aux divers plans une durée supérieure à la normale. Là encore, nous ne pouvons donner qu'un aperçu de cette tendance qui nécessite, pour être étudiée en détails, non plus de consulter quelques sources non-film, mais de visionner une

²⁰ Voir notamment Alain Carou, *op. cit.*, p. 167-177. ²¹ *La Question cinématographique*, Lille, 1912, repris dans M. L'Herbier, *op. cit.*, p. 54. ²² Le choix stratégique de la longueur est clairement assumé. Richard Cantinelli écrivant à Henri Lavedan évoque un film en tournage qui « pourra être long et composer à lui seul la moitié d'un spectacle » (lettre datée du 7 août 1908). ²³ *Ibid.* (p. 55).

grande quantité de ces films d'art, d'en établir les découpages sommaires et de les confronter au métrage des films afin d'obtenir la longueur moyenne de chaque tableau. Un sondage opéré dans plus d'une vingtaine de films d'art de différents éditeurs livre déjà certaines informations intéressantes. Hormis un film de la Bonne Presse, *Parabole du bon samaritain* (1911), qui trouve d'autres moyens d'éviter les sur-coûts (peu de personnages, tournage entièrement en extérieurs), pas un film ne descend en-dessous d'une moyenne de 23 mètres par tableau. La longueur moyenne des tableaux, dans tous ces films, tourne même autour de 45 mètres, ce qui correspond presque à la longueur d'une vue Lumière ! Précisons que la société du Film d'Art paraît globalement adopter une longueur moyenne de chaque tableau (60 mètres) bien supérieure à celles des éditeurs généralistes (40 mètres) et va même, parfois, jusqu'à choisir de tourner ses films en une seule vue (*la Main*, 1908). Cette nouvelle singularité peut trouver plusieurs explications. D'abord la possible volonté de compenser les importants investissements effectués (comédiens, adaptations, décors, costumes) par une sorte d'économie esthétique, moins nécessaire pour les grands éditeurs, qui ont adopté un mode de production différent (peu ou pas de droits d'adaptation, en s'inspirant d'oeuvres appartenant au domaine public, comédiens payés moins cher, etc.). De plus, Le Film d'Art ne se sent probablement pas tenu de s'inscrire dans une esthétique préétablie, correspondant au style et au rythme des autres séries éditées, comme cela peut être le cas pour Pathé, Gaumont et Éclair. Nouvelle venue dans l'édition, spécialisée dans une seule série de films, la société peut se choisir une forme cinématographique qui ne correspond à aucun usage habituel, d'autant que son spectatorat est probablement constitué, pour une bonne part, de personnes ne fréquentant guère, jusqu'alors, les salles de cinéma. Enfin, ce choix correspond aussi à une volonté délibérée de rompre avec le mode de représentation cinématographique dominant, si l'on en croit ces propos de Richard Cantinelli : « Je lui [Charles Pathé] ai expliqué que nous avons renoncé dès le début à la fureur épileptique qui anime ses créations, que si l'on veut faire de l'art dramatique il faut jouer suivant le rythme de la vie et non suivant celui des maisons de fous »²⁴. On voit ainsi que le mode de production adopté par Le Film d'Art, et celui, différent, retenu par les grands éditeurs pour leurs séries d'art paraissent toujours refléter, ou, à tout le moins, se trouver en adéquation avec l'idée que chacun se fait de ces films d'art : les manières de produire correspondent à des manières de les concevoir et il faut donc dorénavant interroger leur dimension esthétique en partant de ces données économiques.

24 Lettre à Henri Lavedan datée du 14 septembre 1908.

De quoi l'art des films d'art est-il le nom ?

Paradoxalement peut-être, le visionnement d'un ensemble de films d'art, aujourd'hui, ne fait pas nécessairement apparaître une si grande différence entre ces films et le reste de la production des années 1908-1914. Ce qui n'étonnera d'ailleurs que les amateurs de rupture, prompts à en déceler une majeure dans le surgissement de ces films. Mais s'ils ont pu être conçus, c'est sans doute aussi parce qu'ils étaient simplement acceptables pour l'époque, qu'ils correspondaient à un mouvement déjà à l'œuvre tant dans l'industrie cinématographique que dans l'ensemble de la société.

On a vu que l'une des divergences dans les modes de production du Film d'Art et des séries d'art tenait à la question de l'adaptation rémunérée ou non d'œuvres littéraires, voire dans la volonté, du côté du Film d'Art, d'acheter à un tarif élevé des scénarios inédits en leur donnant ainsi une valeur marchande et symbolique égale à celle d'un manuscrit littéraire. Sans prétendre faire de cet écart la métonymie d'une singularité exemplaire, on peut y discerner néanmoins le symptôme de deux conceptions de l'art à l'œuvre dans les films d'art. En effet, ne voir qu'une stratégie économique dans le choix, par les éditeurs généralistes, d'auteurs reconnus appartenant au passé (récent) de l'histoire de la littérature serait sans doute réducteur. S'y joue aussi la volonté de s'attacher à des auteurs déjà reconnus, susceptibles d'intéresser le plus grand nombre grâce à leur notoriété, soit en un sens une conception patrimoniale de l'art de ces films : le passé fonctionne ici comme le gage d'une (re)connaissance populaire tout autant que comme la référence à une forme de culture nationale, identifiée comme telle aussi bien en France qu'à l'étranger. En d'autres termes, ces auteurs connus, adaptés par ces séries d'art, sont censés incarner un savoir commun – et le terme est à prendre ici dans ses deux sens : tout à la fois un savoir qu'un groupe partage et un savoir quelconque, presque trivial, au moins dans sa signification étymologique (qui se situe à la croisée de trois voies – qui ici n'en sont que deux : le peuple et l'élite). Du côté du Film d'Art, la valeur artistique se mesure plutôt à l'aune du talent des artistes en exercice convoqués pour la création cinématographique, soit cette fois une conception intertextuelle de l'art dans ses productions (et cela peut aller jusqu'au recrutement de peintres célèbres pour réaliser l'affiche du film²⁵). On pourrait dire, pour résumer cette opposition qui n'en est une qu'en apparence, que les séries d'art des éditeurs généralistes misent sur la culture populaire, basant leurs sujets (qu'ils soient artistiques et/ou historiques) sur ce qui est déjà su,

²⁵ Richard Cantinelli, dans une lettre datée du 11 août 1908, annonce à Henri Lavedan qu'il a « commandé l'affiche du *Retour d'Ulysse* à un jeune marseillais ruisselant de couleur et qui a obtenu pas mal de succès aux Indépendants et au Salon d'Automne ».

connu par le plus grand nombre, là où Le Film d'Art mise, lui, sur la frange cultivée du peuple, structurant ses productions sur un savoir moins partagé : ainsi, la reconstitution souvent assez scrupuleuse des scènes historiques ne pouvait être appréciée que par des spectateurs ayant des connaissances sans doute supérieures à la moyenne. Précisons qu'il n'y aurait aucune pertinence à classer ces deux types de films d'art dans deux catégories étanches (l'intertextualité du côté du Film d'Art et la « patrimonialité » du côté des séries d'art). Il s'agit plutôt de constituer une ligne de tension sur laquelle se maintiennent ces films, dosant chacun à leur manière patrimoine et intertextualité, qui prennent d'ailleurs des formes diverses²⁶. Ainsi, le patrimoine envisagé par la SCAGL, les films Gaumont et l'ACAD ne recouvre pas uniquement la culture passée et (re)connue par la masse (*Eugénie Grandet* de l'ACAD, 1910, par exemple), mais aussi le récit des hauts faits de l'histoire nationale (*Un épisode de 1812* de Pathé, SAPF, 1910), voire les grands mythes universels (les divers films bibliques de ces séries). En fait, tout ce qui est susceptible, dans le cadre de la mise en récit d'un sujet patrimonial, de susciter une certaine élévation intellectuelle du public semble être considéré par les éditeurs généralistes comme étant de valeur artistique, jusqu'aux allégories souvent très morales comme *la Légende des trois cognées* (SCAGL, 1910).

Pour autant, cela ne signifie pas que ces films délaissent l'artisticité intertextuelle : *Eugénie Grandet*, par exemple, est interprété par des comédiens de théâtre (Jacques Guilhène de la Comédie-Française et Karlmos, de l'Odéon), qui participent, au même titre que Balzac, à la plus-value artistique de ces films. Mais cette intertextualité s'incarne aussi très souvent dans des personnages d'artistes, dans des accessoires artistiques évocateurs, voire dans des compositions. Ainsi, dans *le Fils de Charles Quint* (SCAGL, 1912), l'organisation profilmique du deuxième plan évoque, sans doute délibérément, *le Sacre de Napoléon* peint par David, dans une sorte de réunion des deux versants du patrimoine (historique et artistique). Si l'ensemble des films d'art tente donc de trouver un équilibre sur ce fil tendu entre patrimoine et intertextualité, la différence entre les productions du Film d'Art et les séries d'art des éditeurs généralistes tient probablement à ce que la dimension prééminente varie (plutôt l'intertextualité pour les premières et plutôt le patrimoine pour les secondes). Cependant, pour éviter trop de manichéisme, précisons que cette ligne peut aussi dessiner une évolution dans la production d'un éditeur. En 1913, résumant l'itinéraire de l'ACAD, V. Sardy évoque, dans *Film-Revue*, une production débutée par des adaptations du « domaine public » (plutôt le

²⁶ L'existence de ces deux tendances principales n'a pas échappé aux contemporains du Film d'Art, même si elles ne sont jamais nommées aussi explicitement. Richard Cantinelli, dans sa correspondance avec Henri Lavedan, évoque « deux esthétiques suivant deux genres de spectacles : 1°) Les pièces à acteurs illustres (...). 2°) Les pièces où tout l'intérêt, même avec des acteurs de second plan, naîtra du spectacle de l'ensemble (reconstitution de scènes historiques) (...). » (lettre sans date).

patrimoine), « sans trop grever le budget », avant d'en venir à des auteurs contemporains (plutôt l'intertextualité) : « Feydeau, Gaston Leroux, Gaston Derys, Frédéric Soulié »²⁷. Dans l'autre sens, au sein de la production du Film d'Art, vers 1913, « les sujets ne sont plus autant attachés à l'Histoire »²⁸ : la dimension patrimoniale est allée en décroissant.

Tout est affaire aussi de désignation, de mise en avant des éléments susceptibles de conférer aux films leur aura artistique, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des films. Les éditeurs généralistes misent essentiellement sur le titre, sur le label (par exemple « SAPF » : « série d'art Pathé Frères ») et partant, sur l'inscription du film dans le style propre à une maison de production. Si cette dernière ne peut être considérée comme gage d'artisticité (tout simplement parce que ces éditeurs ne produisent pas que des films d'art), le label acquiert en quelque sorte une valeur performative (il désigne le film artistique mais ne désigne pas l'art) et c'est donc au titre que revient principalement la fonction d'indiquer, voire de prouver, la nature artistique des films, le plus souvent réduite effectivement à cette dimension patrimoniale, au sens large (*Fouquet, l'homme au masque de fer, Intrigue à la cour d'Henri VIII, la Légende des trois cognées*, etc.). Parfois, une esquisse de générique peut venir compléter cette désignation, tout en équilibrant un peu la relation patrimoine/intertextualité, par l'identification des comédiens et l'indication de leur théâtre d'origine.

En revanche, le dispositif est rigoureusement inverse pour les productions du Film d'Art. La société innove en effet en ouvrant parfois ses films par des génériques assez précis qui, en plus de l'identité des comédiens (pratique effectivement reprise par les éditeurs généralistes), peuvent y ajouter celle des auteurs, voire des adaptateurs et metteurs en scène. Mais ce générique à la présence irrégulière se trouve en revanche assez systématiquement reproduit dans les documents écrits afférents au film (scénario, dépôt conforme à la vue, programme, brochure, etc.). Il a pour fonction de labelliser en quelque sorte le film d'art, de désigner explicitement le nom de ceux qui ont contribué à le transformer en oeuvre d'art, qui plus est sur un document facilement consultable (l'écrit, par opposition au film). Sur les divers textes produits par le Film d'Art, la présentation des artistes ayant contribué à la création cinématographique revêt une importance essentielle. Les textes des dépôts conformes à la vue conservés à la BnF, qui reprennent souvent la rhétorique du matériel publicitaire, le montrent parfaitement, comme en témoigne l'exemple de *la Tour de Nesle* (1909) :

Drame en 21 tableaux, adapté au cinématographe d'après la pièce du célèbre dramaturge
Alexandre Dumas de collaboration avec F. Gaillardet, conduit avec une science consommée de

²⁷ Ces citations sont toutes tirées de l'article paru dans *Film-Revue*, n°22, 9 mai 1913. ²⁸ Florence Girgiel, « Le Film d'Art en 1913 : le souci de la perfection » dans 1895, « L'année 1913 en France », *op. cit.*, p. 123.

l'effet, exécuté avec un souci scrupuleux du détail et magistralement interprété par

Henri Krauss du théâtre Sarah Bernhardt

Alexandre de la Comédie française

Mme Andrée Mégard du théâtre Antoine

On voit que si le texte de présentation ne peut, bien sûr, faire l'économie de la dimension patrimoniale du projet, il insiste en revanche pour exprimer combien l'art du film réside essentiellement dans le travail des comédiens : pour la société du Film d'Art, et contrairement aux autres éditeurs, il est clair que l'art tient au moins au classique adapté qu'à ceux qui lui donnent une nouvelle forme artistique. Ce principe devient encore plus évident dans le cas où il n'existe pas vraiment d'auteur. *Joseph vendu par ses frères* (1909) est ainsi présenté, toujours en ouverture du dépôt conforme à la vue :

Scène biblique de M.M. Paul Gavault et Georges Berr

Jouée par :

Delaunay de la Comédie Française

Philippe Garnier " " " "

Guilhène " " " "

et le petit Debray de la Renaissance²⁹

Cette fois, les effets rhétoriques cèdent la place aux seuls noms des auteurs-adaptateurs, dont il ne paraît même pas nécessaire de développer la présentation (Georges Berr est également, en tant que comédien, sociétaire de la Comédie-Française). Cependant le texte ne renonce pas pour autant à décrire une artisticté que cette ouverture ne fait en quelque sorte que nommer, mais, cette fois, il place cette question en « baisser de rideau », c'est-à-dire en fin de texte :

De ces scènes bibliques, empreintes d'un caractère de grandeur et de simplicité, M.M. Gavault et Paul Berr [*sic*] ont tiré une pièce cinématographique bien charpentée, d'un intérêt soutenu et dans laquelle il faut louer le côté artistique de l'exécution. Elle est interprétée avec une réelle maîtrise par M.M. Delaunay, Philippe Garnier et Guilhène, de la Comédie Française.

Au final, cette ligne tendue entre patrimoine et intertextualité, qui peut donc engendrer des positionnements presque opposés, participe justement de ce qui rend ces films acceptables,

²⁹ Pour cette citation comme pour la précédente, j'ai fait le choix de conserver la forme originelle, quitte à présenter quelques incohérences (minuscule puis majuscule pour « Française », pas de tiret entre « Comédie » et « Française »).

1895 /

n° 56

décembre

2008

279

que ce soit par la société aussi bien que par les dirigeants des maisons de production. La notion de patrimoine constitue en effet, en France, à cette époque, l'une des bases de la République, en même temps qu'une valeur garante de sa grandeur : elle est un enjeu tant intérieur qu'extérieur. Jules Claretie, administrateur de la Comédie-Française et spectateur de la séance de *l'Assassinat du duc de Guise* à la salle Charras, le 17 novembre 1908, avait clairement affirmé son importance vis-à-vis de l'extérieur, quelques années auparavant, lors des funérailles nationales de Victor Hugo : « Ce qui assure à notre pays la suprématie dans le monde, c'est la littérature et l'art, c'est le roman, c'est l'histoire »³⁰. En 1914, lors du banquet de la Chambre syndicale française de cinématographie et des industries s'y rattachant, Paul Deschanel, membre de l'Académie-Française et Président de la Chambre des Députés, reprend ce type de discours, en l'appliquant spécifiquement aux éditeurs et aux créateurs cinématographiques : « vous pouvez être d'utiles auxiliaires de notre grande littérature, et aussi de puissants propagandistes de notre magnifique histoire »³¹.

Il n'y a probablement pas de hasard : Deschanel insiste sur deux notions – le rapport du cinéma aux autres arts, ici la littérature, et la dimension patrimoniale – dont la dialectique structure l'essentiel de la production des séries d'art. De Claretie à Deschanel, revient l'idée d'une sorte d'esprit artistique national, que les séries d'art ont su incarner mieux que d'autres : en un sens, elles ont effectivement donné corps à une conception qui leur préexistait et qui explique au moins partiellement l'audience qu'elles ont pu trouver, jusqu'aux plus hautes sphères de l'élite. Les éditeurs n'ont peut-être pas délibérément inscrit leurs films d'art dans cette manière d'idéologie nationale, mais il est notable qu'ils aient eu recours à ce binôme intertextualité/patrimoine pour lancer et singulariser une production destinée à faire perdurer la suprématie nationale, en répliquant à l'arrivée sur le marché cinématographique français de concurrents étrangers. Et les exégètes de l'époque n'ont pas manqué de faire ce rapprochement entre esprit national d'un côté et cinéma d'art de l'autre. Georges Dureau, l'éditorialiste de *Ciné-Journal*, fait partie des défenseurs de cette idée, qu'il a formulée parfois explicitement, mais en la tournant dans un sens moins attendu (« le film théâtral sera national ou ne sera plus »³²), ou

30 Cité dans Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *le Temps des masses, Histoire culturelle de la France - 4 : le vingtième siècle*, Paris, Seuil, coll. Points histoire, 2005 [1998], p. 9. Dans cet ouvrage, Jean-Pierre Rioux évoque le projet patrimonial de la politique culturelle de l'époque (p. 39). **31** Discours du 26 mars 1914, reproduit dans la revue *le Film*, dans *le Courrier cinématographique* (4 avril 1914) puis dans M. L'Herbier, *op. cit.*, p. 97. **32** « Donnons aux films une âme nationale », *Ciné-Journal*, n°242, 12 avril 1913. Sur l'émergence de l'idée de cinéma national en France, voir Christophe Gauthier (qui cite cette source), « le Cinéma des nations : invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910 - années 1930) », dans Christophe Gauthier, Pascal Ory, Dimitri Vezyroglou (dir.), *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, « Pour une histoire cinématographique de la France », n°51-4, octobre-décembre 2004.

implicitement, par exemple pour vanter, au sein de l'ACAD, « de tels talents au service d'une Société qui puise ses scénarios dans le fonds inépuisable de *notre* littérature »³³.

Mais patrimoine et intertextualité sont aussi le nom d'un art acceptable pour une société française très intéressée par l'éducation populaire, appelée parfois plus prosaïquement « moralisation »³⁴, du moins dans le champ du cinéma. Les films des séries d'art paraissent contribuer à un mouvement d'« épanouissement démocratique »³⁵, au même titre que le développement des cours du soir, les universités populaires, la multiplication des conférences, la création de cercles populaires, etc. C'est en tout cas ce que laissent entendre les discours des journalistes au sujet de ces films. En effet, alors que la « tenue morale »³⁶ des films semble poser problème à la fin de la première décennie du cinéma, les films d'art apparaissent comme une manière d'éduquer le public populaire, dans tous les sens du terme, c'est-à-dire sur un plan aussi bien culturel que moral. Il y a là une mission, presque une croisade que l'élite entend mener à bien et dont l'importance résonne dans ce genre d'apostrophes, adressées aux créateurs des films d'art : « Voilà la formule, mon cher ami, mettez-la en pratique : vulgarisez nos chefs-d'oeuvre, popularisez-les et vous accomplirez ainsi de la bonne besogne »³⁷. Si cette position ne fait pas l'unanimité (pour certains, le cinéma « est une industrie qui ne contribue guère à l'éducation des peuples »³⁸), elle emporte malgré tout l'adhésion des principaux éditorialistes de la profession, comme Georges Dureau : « notre industrie d'art, de théâtre et de science éducatrice ne connaît pas la gravelure »³⁹. Cependant, il n'est pas certain que cette éducation, culturelle et morale, participe réellement à l'épanouissement populaire, puisqu'elle émane d'une élite décidée à répandre parmi la plèbe sa conception de la culture, induite par sa vision morale. Néanmoins, il est probable que cela a contribué à ce que les séries d'art paraissent acceptables aux yeux des éditeurs comme à ceux des éditorialistes. L'art est donc ici le nom de ce qui éduque et moralise le peuple, et le patrimoine autant que les relations entre les arts ont un rôle essentiel à y jouer. Surtout si, à ce contenu, il est possible de donner une forme : « il nous paraît encore plus aisé de classer parmi les arts, les films cinématographiques dont le triomphe tient aussi bien à la perfection des scènes ou paysages qu'à la moralité des spectacles »⁴⁰. Il y a là, en fait, un problème susceptible de soulever une série de questions : cet art moral et éducatif doit-il emprunter une

33 *Ciné-Journal*, n°117, 19 novembre 1910. C'est moi qui souligne. 34 Sur ce point, voir plus particulièrement A. Carou, *op. cit.*, p. 156. 35 J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli, *op. cit.*, p. 37. 36 *La Question cinématographique*, *op. cit.*, p. 57. 37 Adrien Bernheim s'adressant à Mounet-Sully dans *le Figaro* du 5 juin 1907 (reproduit dans Édouard Arnoldy, *Pour une histoire culturelle du cinéma*, Liège, Éditions du Cefal, 2004, p. 32). 38 *La Lanterne*, cité par J.-P. Restoueix, *op. cit.*, p. 315. 39 « Défendons notre industrie ! », *Ciné-Journal*, n°187, 28 mars 1912 (reproduit dans *ibid.*, p. 314). 40 É. Maugras et G. Guégan, *le Cinématographe devant le droit*, Paris, V. Giard et É. Brière, Libraires-Éditeurs, 1908, p. 47 (reproduit dans É. Arnoldy, *op. cit.*, p. 49).

esthétique nouvelle, au risque de se couper des spectateurs habitués aux poursuites comiques et aux scènes à transformations ? Peut-il subvertir ce système ? Doit-il plutôt s'y fondre ?

Là encore, les réponses diffèrent selon les éditeurs, et les productions du Film d'Art se singularisent, une fois de plus. Mais les critères distinctifs qu'elles mettent en place dès leurs premières séances ne sont pas, pour certains, sans influencer la mise en scène des séries d'art conçues par les éditeurs généralistes. Si Henri Lavedan a revendiqué un parti-pris de lenteur, celui-ci demeure sans doute moins une fin qu'un moyen, une manière de rapprocher un peu plus, dans les productions du Film d'Art, le cinéma du réel. Mais, au-delà de cette lenteur, ce rapprochement prend au moins trois formes, que les autres éditeurs, pour la plupart, vont également utiliser (parfois même jusque dans leurs films hors séries artistiques) :

– *Prééminence de la représentation des sentiments.*

Dorénavant, l'état ou les états des personnages deviennent plus importants que la dimension spectaculaire de la situation dans laquelle le film les plonge. Ce choix paraît avoir été effectué de manière délibérée, puisqu'il se trouve revendiqué dans des publicités, qui expliquent que le public « veut quelque chose de mieux, il est lui-même plus mûr pour la compréhension de ces petites pièces et il réclame qu'elles comportent non plus un fait, mais un développement d'idées exprimées avec une telle vérité, une si grande intensité d'expression et une telle justesse que même sans le secours de la parole il s'en dégage de véritables sentiments »⁴¹. Au point d'ailleurs que les rebondissements dramatiques potentiellement engendrés par ces situations peuvent se trouver effacés, ou du moins édulcorés. *La Main* (Film d'Art, 1909) fait figure d'exemple parfait, puisque la situation (un cambrioleur, surpris par le retour de la propriétaire de l'appartement, se cache et assiste ainsi à la danse de celle-ci ainsi qu'à un semblant d'effeuillage), donnée très vite, n'évolue presque plus, en dépit des possibilités qu'elle induit (les différences de savoir entre les deux protagonistes). Le film se concentre sur la découverte de la présence du cambrioleur par la jeune femme et sa volonté de ne rien laisser paraître, au point d'adopter une forme uniponctuelle qui lui interdit toute dramatisation par l'alternance entre la pièce principale et la cachette du cambrioleur : la femme devient le centre tout à la fois du récit, de l'espace et du tableau unique.

– *Rejet des formes attractionnelles, des éléments spectaculaires de la mise en scène.*

L'exemple de *la Main* peut paraître suggérer l'inverse. Cependant, l'uniponctualité s'y met

⁴¹ Publicité pour le Théâtre-Film publié dans le *Ciné-Journal* du 4 juillet 1909 et reproduit par Alain Carou, *op. cit.*, p. 149.

en fait au service non d'un effet spectaculaire mais d'une évolution psychologique. L'attraction apparente se dissout dans une sorte d'intégration peut-être moins narrative que psychologique (le but est d'intégrer le regard du spectateur au dispositif et de lui faire partager ce que ressent la jeune femme). D'autres films confirment cette tendance, notamment l'adaptation de *la Tour de Nesle* (Film d'Art, 1909), qui linéarise le récit de Dumas en supprimant précisément ce qui était susceptible de faire attraction, tant dans la forme que dans le fond : le flash-back. Surtout, cette modification contribue, là encore, à un dessin plus clair des sentiments : le prologue, qui représente Marguerite de Bourgogne et Buridan préparant l'assassinat du duc de Bourgogne, permet d'installer immédiatement un mani-chéisme psychologique, reposant sur l'opposition entre les scrupules de Buridan et la folie de Marguerite. Ainsi, rejet de la forme attractionnelle et prééminence de la psychologie s'accordent dans le but de moraliser (ici dans son double sens : rendre plus moral et donner une morale) ce récit patrimonial. Il est notable que le flash-back attractionnel, visualisé dans l'image présente (à la manière de *Histoire d'un crime*) soit en revanche présent

1895 /
n° 56
décembre
2008

283

La Tour de Nesle, 1909.

dans un film comme *Eugénie Grandet* (ACAD, 1910) : les séries d'art des éditeurs généralistes ont probablement plus de difficulté à rompre avec le système esthétique habituel, comme nous allons le voir.

– *Vraisemblance des décors.*

Cette tendance a débuté avant les films d'art : le mode de représentation cinématographique est passé en quelques années des toiles peintes représentant presque l'ensemble du pro-filmique non humain, c'est-à-dire l'essentiel des éléments inanimés, à une séparation entre les décors (toujours peints, le plus souvent) et les accessoires (réels), notamment, mais pas seulement, pour des raisons économiques (une toile peinte plus neutre peut être réutilisée, ainsi que des accessoires, à la différence d'une toile peinte trop singulière). Les films d'art accentuent cette évolution, qui prend elle-même plusieurs formes :

- la recherche de réalisme, dûment labellisée pour qu'elle apporte une valeur ajoutée artistique : *Fouquet, l'homme au masque de fer* (SAPF, 1910) s'ouvre ainsi sur un intertitre qui présente cette scène historique comme « reconstituée sur les lieux mêmes des événements », en l'occurrence le Château de Vaux.
- l'utilisation d'extérieurs réels neutres, afin de compenser l'impossibilité de se rendre sur les véritables lieux du récit : c'est le cas de la plupart des récits bibliques, comme *Parabole du bon samaritain* et *la Résurrection de Lazare*.
- le souci de construire la contiguïté spatiale, donc de supprimer le caractère autarcique des tableaux, dont témoigne déjà si bien *l'Assassinat du duc de Guise*, et qui est commun à la plupart des productions du Film d'Art.
- le recours à des décors certes factices, mais plus complexes et volumineux que dans les mises en scène classiques de théâtre : *Idylle Florentine* (Film d'Art, 1911) en constitue un bon exemple, avec son décor factice d'extérieur représentant un parvis et une petite place très parcourus. La construction de l'espace évite tout effet de platitude ou de planéité grâce à la multiplication des mouvements des figurants, rendus possibles et vraisemblables par la mise en place de micro-espaces (début de rues, recoins, etc.) disposés sur plusieurs niveaux de profondeur.
- l'ajout d'effets destinés à rendre vraisemblable un décor factice : le troisième tableau de *Olivier de Clisson* (Film d'Art, 1911) est exemplaire, de ce point de vue. En effet, il reprend exactement le même décor (une toile peinte pas très réussie) que le tableau précédent (une geôle) mais avec un cadrage différent : la caméra a été déplacée un peu vers la gauche. Ce changement inattendu attire l'attention et paraît de prime abord suggérer simplement l'existence d'une ellipse séparant ces deux occurrences du même espace. Mais cette nouvelle composition permet surtout de recentrer la place

Idylle florentine, 1911.

de la fenêtre dans l'image. Or c'est de cette fenêtre que l'essentiel de la lumière arrive dans la geôle, grâce à une source d'éclairage non naturelle diégétique (des torches ? Difficile de le dire). Cette source disparaît peu après (peut-être pour indiquer que la geôle est à présent moins bien gardée) mais un personnage entre dans le champ en portant une lampe, avant d'entraîner le prisonnier par une porte dérobée. L'évasion s'incarne en quelque sorte dans la disparition de lumière, très vite compensée par l'entrée tonitruante de soldats portant des torches. On le voit : si la composition accorde tant de place à la lumière c'est sans doute parce qu'elle acquiert dans ce tableau un rôle dramatique prévalent. Mais, simultanément, son extrême visibilité (par opposition à nombre de films de cette époque qui repose sur un éclairage uniforme, donc presque invisible en tant qu'effet) représente également une manière d'indiquer son origine diégétique. La dimension réaliste de la lumière déteint alors sur l'ensemble du décor. – la mise en valeur des décors réels par un travail de composition. Ainsi énoncé, ce cas

1895 /
n° 56
décembre
2008

285

de figure peut paraître peu éloigné du précédent, mais il repose en fait sur un principe inverse. Ici, le tournage en extérieurs réels est ce qui permet (voire ce qui nécessite) un travail de composition picturale. Celle-ci n'est plus le moyen de compenser la facticité des décors, elle devient une fin en soi, une façon de partir du réel pour le transfigurer, en accord avec un sujet moins « réaliste ». *La Légende des trois cognées*, féerie de la SCAGL (1910), s'apparente à ce principe. Entièrement tourné en extérieurs réels, ce film tente visiblement de styliser des décors anodins (le bord d'un étang, un chemin creux) par une picturalité étonnante de l'image, à l'intérieur de laquelle se répartissent savamment ombres et lumières. Il est vrai que, dans ce cas, le réalisme ne peut tenir lieu de gage artistique : l'art vient ici de la dimension allégorique du récit, dont l'un des soubassements réside dans ce traitement irréaliste de la lumière (des éclairages très tranchés). Ces derniers exemples montrent aussi que les films d'art peuvent se trouver traversés par les enjeux esthétiques des années 1910, qui tournent autour des sempiternels débats sur la relation entre art et réalisme : dès cette époque, pour certains, le cinéma ne peut devenir art qu'en représentant « la vie telle qu'elle est » (titre d'une série de Feuillade chez Gaumont, qui, si elle n'est pas à proprement parler une série d'art, a néanmoins été présentée à l'époque comme « une date mémorable dans l'histoire de la Cinématographie d'Art »⁴²), tandis que pour d'autres, le réalisme fait au contraire figure d'obstacle à l'accession à l'art (voir par exemple le texte d'Édouard Poulain, « le Cinéma, école du vice »⁴³).

Ces trois aspects, assez nouveaux, du mode de représentation adopté globalement par les films d'art (prééminence de la représentation des sentiments, rejet des formes attractionnelles, vraisemblance des décors) disent aussi ce dont l'art de ces bandes est le nom : visiblement, si le cinéma peut être un art, pour les créateurs de ces films, c'est en se rangeant résolument sous la bannière de la mimesis, soit en mettant en adéquation une technique qui paraît rendre possible la reproduction du réel avec le caractère vraisemblable des récits représentés. Bien sûr, dans cette perspective, le patrimoine, plus encore historique qu'artistique, doit jouer un rôle important, notamment parce qu'il permet de conjuguer réalisme et art. En d'autres termes, on peut voir sans doute dans l'importance des récits historiques parmi les séries d'art la volonté de faire tenir ensemble deux aspirations apparemment contraires : le réel et l'art, autour de

⁴² Texte présentant la série, reproduit dans Marcel Lapierre, *Anthologie du cinéma*, Paris, la Nouvelle Édition, 1946, p. 74. ⁴³ *Contre le cinéma, école du vice. Pour le cinéma, école d'éducation, moralisation et vulgarisation*, Besançon, Imprimerie de l'Est, 1918, reproduit dans M. L'Herbier, *op. cit.*, p. 81-87.

la notion de reconstitution, si importante dans les textes de l'époque, au point que Richard Cantinelli ne cesse de l'évoquer dans sa correspondance avec Henri Lavedan⁴⁴.

Ce tournant esthétique, peut-être décisif, insufflé par les films d'art est donc le produit d'un ensemble de réflexions sur les rapports entre art et cinéma, dont ces productions portent la trace. Mais si l'on a vu ce qui le rend idéologiquement possible (volontés d'éduquer le public populaire, de garantir la suprématie nationale, etc.), il reste à envisager les raisons de son acceptation sur le plan économique. Celle-ci repose bien évidemment sur le succès des films. Toutefois cette explication en dissimule peut-être une autre, plus prosaïque. Ces modifications du mode de représentation sont envisageables parce qu'elles ne remettent pas fondamentalement en cause le système économico-esthétique échafaudé par les grands éditeurs. Chez Pathé, par exemple, le style des films de la société peut s'accommoder d'à peu près toutes ces innovations. Les films d'art produits par la firme de Vincennes montrent même précisément comment s'opère la rencontre entre les contraintes de tournage imposées par la direction et les nouveautés liées à ces films particuliers. Se dégage ainsi une conception particulière des films d'art, propre au principal éditeur français, basée sur l'intégration de l'aspiration artistique à une forme cinématographique préétablie et donc préexistante, dont on peut lister sommairement les caractéristiques : prééminence du cadrage en pied, nombre réduit de décors, position des comédiens très proche de l'appareil de prise de vues, ce qui permet la limitation de l'espace et donc des décors, usage du montage articulé autour de la répétition des mêmes cadrages (selon le principe : un cadrage par scène)⁴⁵, etc. Autant d'aspects qui distinguent les films d'art Pathé comme *Un épisode de 1812*, *Fouquet*, *l'homme au masque de fer* et *Intrigue à la cour d'Henri VIII* (tous SAPF) des autres séries d'art et montrent la manière dont un éditeur a tenté de digérer l'extériorité manifeste des premières productions du Film d'Art. Il y a là aussi une tentative, sur tous les plans (idéologique, esthétique, économique), de circonscrire les velléités artistiques, de les soumettre à un projet industriel. Au final, on peut donc émettre l'hypothèse – une de plus, en attendant peut-être une épistémographie détaillée de la notion d'art à cette époque – que l'acceptabilité du Film d'Art et des séries d'art a probablement tenu à la manière dont les multiples innovations de ces productions correspondaient à des idées déjà en place, aussi bien dans le cinéma que dans la société. Sans doute fallait-il tout cela pour que soit reprise, à l'intérieur du cinéma, une expérience qui lui était originellement extérieure...

⁴⁴ Un exemple parmi d'autres : « J'ai aussi l'idée (...) de demander à un égyptologue une restitution de la primitive vie égyptienne telle que nous la retrouvons peinte dans les nécropoles » (lettre datée du 4 septembre 1908). ⁴⁵ Pour plus de détails sur ce style Pathé, voir L. Le Forestier, *op. cit.*