“La Terre” (1921) d’André Antoine, un film dans le sillage de la mise en scène de 1902

Diane Henneton

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/1035>

DOI : 10.4000/studifrancesi.1035

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2014

Pagination : 494-508

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Diane Henneton, « “La Terre” (1921) d’André Antoine, un film dans le sillage de la mise en scène de 1902 », *Studi Francesi* [En ligne], 174 (LVIII | III) | 2014, mis en ligne le 01 novembre 2014, consulté le 18 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/1035> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.1035>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

“La Terre” (1921) d’André Antoine, un film dans le sillage de la mise en scène de 1902

Abstract

In 1921, nineteen years after his staging of *La Terre*, André Antoine shot a film based on Zola’s famous novel. It may be tempting to see in this second adaptation of *La Terre* a sign of exhaustion on the part of a director already in his sixties. On the contrary, the film represents the culmination of his previous research. Without denying the specifically cinematographic dimension of the film, this paper aims to stress the continuity with the 1902 stage adaptation. A number of choices made almost two decades earlier concerning both the script and the staging reappear in the film, while the weak points in the earlier adaptation, of which Antoine was well aware, are remedied in his cinematographic version. Thus, *La Terre* benefited from both Antoine’s theatrical experience and the medium of the cinema.

Ce roman aura beaucoup occupé l’esprit d’Antoine qui dès 1897, selon le témoignage de Saint-Arroman «attendait qu’on lui amenât une *Terre* à monter». Il s’agit bien sûr alors de théâtre, projet qui sera différé jusqu’en 1902 à cause de l’engagement de Zola dans l’Affaire Dreyfus. Montée à grands frais, cette pièce connut un demi-succès au Théâtre Antoine, mais ne fut jamais reprise. Dix-neuf ans plus tard, *La Terre* réapparaît dans l’œuvre d’Antoine, mais cette fois-ci sous forme de film car il s’agit, au plein sens du terme, d’une œuvre cinématographique comme l’a montré Russell Cousins dans son article¹. Pour autant, Antoine ne dédaigne pas de reprendre certains partis pris de l’adaptation de 1902 et des dispositifs de mise en scène déjà utilisés dans son travail théâtral. Il serait tentant de voir dans cette reprise du roman de Zola déjà créé au théâtre Antoine en 1902 le signe d’un épuisement du sexagénaire en mal d’inspiration. Or, son film apparaît plutôt comme l’aboutissement des recherches menées précédemment. Antoine qui était un juge aussi sévère envers lui-même qu’envers les autres connaissait à la fois les défauts et les points forts de la pièce montée en 1902. Dans son adaptation cinématographique, il s’efforcera donc de «corriger» les erreurs commises en 1902 et d’exploiter pleinement les nouvelles possibilités que l’art filmique lui donne tout en conservant les réussites de sa mise en scène théâtrale. Dans l’étude qu’il a consacrée au long métrage, Russell Cousins mentionne la mise en scène théâtrale de *La Terre* par Antoine, toutefois, il n’accorde aucun commentaire aux rapports que le film entretient avec celle-ci². Une étude détaillée du film et de la création de 1902 permet en effet d’identifier à près de vingt ans d’écart une certaine

(1) R. COUSINS, *Antoine’s version of La Terre: an experiment in naturalist cinema*, in A. GURAL MIGDAL and R. SINGER (ed.) *Zola and film, essays in the art of adaptation*, Jefferson, Mc Farland & Company, Inc., Publishers, 2005.

(2) Il ne peut en cela être blâmé car le texte assorti d’une analyse de la création d’Antoine n’avait pas encore été publié au moment où il a écrit son commentaire de *La Terre*. Dans son article Cousins

écrit: «His first task, however, was to devise a viable film treatment which would meet the studio values of Pierre Decourcelle’s respected production company, the *Société des Auteurs et des Gens de Lettres* (S.C.A.G.L.) and, in this respect, his earlier experience of producing a stage version of the novel in 1902 was invaluable», (*Antoine’s version of La Terre: an experiment in naturalist cinema*, in A. GURAL MIGDAL and R. SINGER (ed.) *Zola and film* cit., p. 15).

continuité entre les deux spectacles ou plutôt un balancement entre continuité et changement. Ces changements sont de deux ordres: ceux qui relèvent du langage cinématographique et ceux qui constituent des rectifications par rapport à la mise en scène de 1902. Sans nier la dimension proprement cinématographique de *La Terre* dont Russell Cousins a déjà donné un commentaire dans son article, nous nous proposons ici de mettre en évidence l'inscription du film dans la continuité du travail scénique, inscription qui prend deux formes: reprise et correction. Nous montrerons tout d'abord la continuité que constitue le recours aux écrivains dans la démarche d'Antoine. Puis, nous mettrons en évidence la reprise de certains dispositifs de la mise en scène de 1902 ainsi que la poursuite de plusieurs directions déjà mises en œuvre au théâtre: naturel du jeu, travail de l'espace en profondeur, inspiration picturale. Enfin, nous exposerons comment le nouvel outil que constitue le septième art lui permet d'offrir à *La Terre* le cadre temporel et naturel que sa mise en scène de 1902 n'était pas toujours parvenue à recréer.

Le recours aux écrivains

Dans son *Histoire générale illustrée du théâtre*, Lucien Dubech écrivait en 1934: «On redoute parfois que le public soit abaissé par le cinématographe»³. Cette crainte fut aussi celle d'Antoine, de nombreuses remarques en témoignent dans ses chroniques théâtrales et cinématographiques du début du XX^e siècle⁴. Dans les années 10, le clivage entre les productions des deux formes d'art n'était peut-être pas aussi net dans les faits qu'on a pu le croire, les scènes parisiennes étant également prolixes en comédies légères. Mais il est certain que le monde du théâtre, sur la défensive face à ce nouveau divertissement à moindre coût proposé au public, revendiqua haut et fort une supériorité culturelle sur son rival. En 1901 lors de la rénovation de son théâtre, Antoine fit poser dans la grande salle un ensemble de cartouches sur lesquelles étaient inscrits les noms de Zola, Tolstoï, Ibsen, Goncourt, Becque, Flaubert et Balzac, rappelant ainsi ses débuts au Théâtre-Libre et l'importance que ces auteurs prenaient dans son projet théâtral. Parmi eux, une bonne moitié étaient des romanciers réalistes ou naturalistes dont les adaptations portées à la scène par lui avaient contribué à renouveler le paysage théâtral. Dans la continuité de son travail scénique, Antoine passé au cinéma préconise le recours aux écrivains et blâme d'une manière générale les réalisateurs tels qu'Abel Gance, Louis Feuillade ou Léonce Perret, pour n'en citer que quelques-uns, qui écrivent eux-mêmes leurs *scénarii*. S'il reconnaît et admire leur valeur en tant que réalisateurs, il est convaincu qu'ils gâchent leur talent en proposant «des histoires de leur cru» qu'il qualifie de «mélos gênants et désuets»⁵. Dans un article de *L'Information* d'octobre 1921, il confie: «C'est fort simple; écœuré de la niaiserie dans laquelle croupit notre production cinématographique, j'ai toujours été préoccupé de conquérir à l'écran les véritables écrivains qui nous délivreraient des scénarios lamentables que nous subissons»⁶ et il attaque

(3) L. DUBECH, *Histoire générale illustrée du théâtre*, t. V, Paris, Librairie de France, 1934, p. 203.

(4) À l'occasion de sa présentation publique des *Travailleurs de la mer*, Antoine déclare: «Le cinéma souffre de la pauvreté des sujets choisis et des scénarios fabriqués. Un instrument de cette puissance, de cette intensité, de cette magnificence ne doit pas être mis au service d'histoires imbéciles et

qui abaissent la mentalité du public» dans Ph. ESNAULT, *Antoine cinéaste*, Lausanne, Editions l'Âge d'Homme, 2011, p. 124.

(5) A. ANTOINE, «L'Avenir du cinéma» *Lectures pour tous*, déc. 1919, pp. 352-356 (repris dans 1895, n. 8-9, p. 22).

(6) Article reproduit dans 1895 cit., p. 167. Dans «L'Avenir du cinéma», *Lectures pour tous*, déc. 1919 (reproduit dans *Antoine cinéaste* cit., p. 179), il tenait

ailleurs une production qui selon lui, a privilégié la perfection technique, c'est-à-dire l'image, au détriment de la fiction. «Il me paraît encore que, pour l'instant, l'effort de nos meilleurs producteurs se réduit à un métier de photographe. On peut dire que la photographie est devenue l'ennemie du film, on a fini par prendre le moyen pour le but»⁷ déclare-t-il en 1919. Cependant, en dépit de la gloire dont il est auréolé, celui que tous ses collaborateurs appelaient «le patron» se voit imposer la plupart des livres dont il tire ses scénarios. Selon Philippe Esnault, seules quatre des livres qu'il a portées à l'écran ont été choisies par lui: *Le Coupable*, *Les Travailleurs de la mer*, *La Terre* et *L'Hirondelle et la Mésange*⁸. Le cinéaste Louis Delluc qui semble bien informé déplore en février 1918 cet état de fait et formule un vœu prémonitoire (à moins qu'il n'ait été informé des intentions du metteur en scène et qu'il ait souhaité l'encourager dans cette voie) «[...] je voudrais qu'il [Antoine] ait une histoire à lui, un scénario vivant et neuf, moderne. Il s'y livrerait avec la générosité entière qui s'agit en lui. Quand fera-t-il cela? Tenez, une aventure d'ouvriers ou encore mieux de paysans. Il irait à la campagne où il cueillerait la vie à même le sol, en tournant. Peut-être même ses héros seraient interprètes d'eux-mêmes»⁹. En attendant le moment opportun, Antoine, semble-t-il, travaille sur commande. Pourtant, tout porte à croire qu'il sélectionne parmi les projets qui lui sont soumis (à moins qu'il ne les suggère) ceux qui s'inscrivent dans la logique de son parcours car l'on retrouve dans son œuvre cinématographique des auteurs qu'il avait promus au théâtre: Bernstein qu'il avait découvert en 1900, Daudet, Hugo, Coppée et Zola. Deux de ses films, *L'Arlésienne* et *La Terre* reprennent d'ailleurs des œuvres dont il avait déjà monté les adaptations au théâtre. La plupart des écrivains dont il portera le texte à l'écran ayant déjà disparu au moment où il se lance dans son aventure cinématographique, il rédige lui-même les adaptations qu'il tournera comme c'est le cas pour *La Terre* qu'il choisit de clore en hommage à Zola sur une citation du roman: «Et seule la terre est immortelle, la Mère dont nous venons tous et à laquelle nous retournerons tous»¹⁰.

La version de 1921 au regard de l'adaptation théâtrale: convergences

Comme il est mentionné au générique du film, André Antoine n'est pas seulement le réalisateur de *La Terre*, il est aussi l'auteur de l'adaptation cinématographique. C'est un net progrès pour lui par rapport à 1902 où il avait dû accepter une pièce rédigée par Saint-Arroman et Hugot à partir du roman de Zola. A de nombreuses

des propos similaires: «Vous démêlerez maintenant la première réforme qui s'imposerait pour élever le film à la signification d'une œuvre d'art: confier l'établissement des scénarios à ceux dont c'est le don de créer et d'imaginer, c'est-à-dire aux romanciers et aux poètes. Nous en sommes encore loin; on compterait les films demandés à un véritable écrivain. Presque toutes les maisons d'édition, tout en se disputant les ouvrages célèbres, avec des surenchères de plus en plus élevées, continuent à en réserver le découpage, la mise en œuvre cinématographique, à ceux qui, si longtemps, déshonorèrent l'écran; ainsi un roman illustre ou une pièce admirable sont tous les jours lamentablement massacrés». Voir également dans le même ouvrage, p. 178 et p. 203.

(7) A. ANTOINE, «L'Avenir du cinéma» cit., pp. 352-356, (repris dans 1895, p. 22) Voir également dans le livre de Ph. ESNAULT, *Antoine cinéaste* cit., p. 185: «Un photographe prodigieux, le pho-

tographe avec un grand P... S'il se contentait de mettre en scène de vrais scénarios conçus par des écrivains, ce serait peut-être un homme de génie... Mais voilà, il les écrit!».

(8) *Antoine cinéaste* cit., note 50, pp. 170-171.

(9) L. DELLUC, «Antoine travaille», *Le Film*, n. 102, 25 fév. 1918 (repris dans 1895 cit., p. 12).

(10) En Anglais dans le DVD (A Milestone Film & Video, déc. 2003): «And only the earth is immortal, the Mother from whom we all spring and to whom we all return». C'est la seule citation du roman dans le film. Ironiquement, le travail d'adaptation effectué par Antoine fait de celui-ci un auteur au plein sens du terme selon les critères de la Nouvelle Vague alors même qu'il critiquait durement les aspirations de certains de ses confrères à filmer des fictions dont ils étaient les auteurs. Il est vrai qu'à leur différence, Antoine tirait ses scénarii d'œuvres littéraires.

reprises en effet, Antoine avait fustigé les adaptations réalisées à partir des œuvres du maître de Médan, en particulier celles de Busnach. Pour ce qui concerne la pièce tirée de *La Terre* (et sur laquelle il avait tout de même pu exercer une influence), il en était resté malgré tout insatisfait et en connaissait bien les faiblesses, en particulier celle que constituait la dilatation de la fête Saint Henri qui occupe à elle seule tout l'acte III. Dans son journal en date du 20 janvier 1902, il écrit: «[...] l'erreur est ce troisième acte, la fête villageoise dont la mise en scène pittoresque n'a pas masqué le vide»¹¹. Reprenant donc l'œuvre de Zola pour en proposer une nouvelle version, il va rééquilibrer la structure d'ensemble et ramener cet épisode à des proportions plus justes.

Cependant, un certain nombre de partis pris sont communs aux deux adaptations: les mêmes anecdotes et actions secondaires ont été supprimées (la négociation entre Fouan et le père Saucisse, les élections municipales, la mort du père Mouche ainsi qu'un certain nombre d'outrances telles que le double accouchement de Lise et de la Coliche, l'inceste de Palmyre et Hilarion et la tentative de viol de la Grande par ce dernier). Mais la «confiserie» de Chartres qui avait disparu de la version scénique est évoquée dans le film à l'occasion de la visite de Lise et Buteau aux Charles pour les inviter à leur mariage. Monsieur Charles prie le couple d'excuser sa femme qui, trop prise par «la confiserie» ne pourra pas être présente. Juste après suit un intertitre: «the shop owned by Charles was really a house of ill-repute in Chartres». Par la suite, les Charles n'apparaîtront plus dans le film, l'allusion est suffisante pour élargir le tableau de la vie du village aux dimensions de la province et Antoine se refuse à toute digression. Par ailleurs, un certain nombre de personnages ont été supprimés dans les deux adaptations (notamment l'huissier Vimeux, l'instituteur, le père Saucisse, l'abbé Godard et son remplaçant l'abbé Madeleine, Berthe, Estelle, Elodie, Messieurs de Chédeville et Rochefontaine, la mère caca et Tron). Quant à Palmyre et Hilarion qui faisaient une brève apparition au tableau II de la pièce, ils ont tout à fait disparu dans le film. Dans l'adaptation cinématographique comme dans la pièce, toutes ces suppressions visent à resserrer l'intrigue sur le drame de la famille Fouan. Par contre, Antoine réintègre le personnage de La Cognette, servante-maîtresse de la Borderie, et accorde plus d'importance dans son adaptation cinématographique à Jean. Ainsi l'ouvrier avec son baluchon au bout d'un bâton est le premier personnage qui apparaît dans le film. Sa présence est beaucoup plus forte que dans la pièce et il n'intervient pas seulement à titre d'amoureux et prétendant à la main de Françoise comme en 1902, mais aussi en tant que saisonnier (les scènes dans lesquelles il travaille la terre sont en effet nombreuses) et comme citadin que les paysans ne considéreront jamais vraiment comme un des leurs. Il est l'élément par lequel le regard de la ville se pose sur la campagne, il est l'étranger (tout comme le spectateur qui pénètre avec lui dans le monde de *La Terre*).

Par ailleurs, des similarités sont observables dans plusieurs épisodes de la pièce et du film. Pour n'en citer que quelques-unes, dès le début, chez M^e Baillache, se retrouve, comme au Théâtre Antoine, une composition spatiale qui oppose le groupe des paysans à celui des clercs. De même, la scène au cours de laquelle Fouan (Armand Bour) et son fils Buteau (Jean Hervé) se disputent en tournant autour d'une table qui symbolise l'obstacle que constitue le bien entre père et fils, est une reprise de la mise en scène de 1902. La bataille à coups de fléau qui oppose Jean à Buteau au quatrième acte de la pièce apparaît à nouveau dans l'œuvre cinématographique mais dramati-

(11) *Mes souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon*, Paris, Bernard Grasset, 1928, p. 189. Voir aussi l'histoire de l'adaptation théâtrale dans D.

HENNETON, *'La Terre', du roman au Théâtre Antoine*, Paris, Honoré Champion, 2012.

sée encore par un gros plan sur le visage de La Trouille et par des plans rapprochés taille sur Fouan et Françoise effrayés par les coups que se portent les deux hommes. Enfin, l'avertissement de la Grande au vieux paysan et la manière dont elle chasse le vieillard dépouillé de ses biens ressemblent en tous points à la création théâtrale, de même que le choix d'achever le film par l'errance du vieillard dans la campagne désolée rappelle le drame alors que la fin du roman mettait en scène le parricide des Buteau. Il s'agissait d'ailleurs d'une idée d'Antoine comme Saint-Arroman l'a expliqué dans *L'Art du Théâtre*¹². Par ailleurs, Antoine qui a réintégré le personnage de La Cognette dans l'adaptation cinématographique n'a pas respecté la fin du roman pour ce qui la concerne. Chez Zola en effet, elle doit fuir en pleine nuit la ferme incendiée sur laquelle elle régnait auparavant en maîtresse tandis que dans le film, les dernières images où elle apparaît la montrent en maîtresse de maison épanouie. Plutôt que de mettre en scène une catastrophe qui l'aurait contraint à développer son personnage, Antoine prend le parti de l'utiliser dans un jeu d'opposition visuelle (et pleinement cinématographique) avec la fin misérable du vieillard.

Une certaine noirceur: retour aux sources romanesques

Mais le principal changement pour ce qui concerne la fiction touche au ton du film: des passages du roman effacés dans la mise en scène réapparaissent dans l'adaptation pour le cinéma comme celui du malaise du vieux Fouan fouillé par Jésus-Christ et La Trouille alors que pris d'un malaise, il s'est effondré et gît à terre, inconscient, ou celui de l'expulsion de Buteau et Lise par Françoise et Jean. Ces épisodes qui témoignent de l'âpreté des paysans et de la dureté des rapports humains sont essentiels pour rendre à *La Terre* toute la charge que Zola y a mise. Il faut saluer aussi l'audace qui conduit Antoine à ne pas éluder les tentatives renouvelées de viol dont Françoise est victime de la part de son beau-frère Buteau et la brutalité avec laquelle celui-ci s'emporte contre son père après lui avoir dérobé ses titres de rente. En effet, lors de la création de l'adaptation théâtrale, le public et la critique avaient vivement réagi quand au tableau IV Buteau levait la main sur son père arrivé à temps pour empêcher le viol de Françoise par son beau-frère, mais Antoine, fidèle en cela au roman, n'a pas supprimé cet épisode qui lui avait pourtant valu des critiques acerbes¹³. Si le fait que le film a été censuré est attesté, on ignore quels passages ont été retranchés, mais Philippe Esnault mentionne dans son livre la suppression de certaines audaces érotiques¹⁴. Tout porte à croire par exemple qu'une coupe a été effectuée dans le passage qui met en scène le viol bien réel de Françoise non par Buteau mais par Jean: supprimé dans l'adaptation théâtrale, il a été rétabli par Antoine dans le film mais à la description de celui-ci et des sentiments éprouvés par les personnages dans le roman, une ellipse se glisse dans l'œuvre cinématographique et le spectateur n'assiste qu'à l'avant et à l'après de l'agression: l'attitude du protagoniste se relevant, navré, ne laisse pas de doute sur ce qui vient d'avoir lieu et sur sa déconvenue. Pour autant, la question demeure: la scène a-t-elle été filmée puis retranchée ou bien Antoine a-t-il choisi d'emblée l'ellipse, c'est-à-dire l'autocensure? L'adaptation théâtrale de 1902 avait considérablement amoindri la violence qui est à l'œuvre dans le roman et minoré l'importance que le romancier accorde à la sexualité

(12) *L'Art du Théâtre*, n. 15, Mars 1902, pp. 50-51.

(13) Voir à ce sujet, D. HENNETON, 'La Terre', *du roman au Théâtre Antoine* cit., p. 19.

(14) Malheureusement Philippe Esnault n'apporte pas plus de détails à ce sujet mais il précise qu'il manque 20 minutes à la version restaurée. Au

moment où Antoine réalise son film, l'organisme de censure cinématographique est dirigé par Paul Ginisty avec qui le metteur en scène avait déjà eu maille à partir au théâtre. Outre les coupes de la censure française, le film a aussi subi celles de la Suède et de l'Union Soviétique. (Voir *Antoine cinéaste* cit., p. 93 et p. 132).

dans *La Terre*. D'une manière générale, la pièce de Saint-Arroman et Hugot avait pris un tour nettement plus moral, prévenant ainsi la censure dont le metteur en scène avait eu à subir les méfaits au Théâtre Antoine. Pour une production comme celle-là qui réunissait un nombre important de comédiens, de figurants, des animaux vivants et un décor coûteux, le metteur en scène dont l'équilibre financier était toujours menacé, adopta en 1902 une attitude prudente que l'on pourrait qualifier de trahison si Zola lui-même n'avait exprimé son approbation face à certains retranchements (il a notamment déclaré dans un entretien avec Albéric Darthèze qu'il n'était pas possible de conserver le dénouement qu'il avait imaginé pour son roman) et son contentement (en dépit de deux petites réserves) le soir de la première¹⁵. Près de vingt ans après sa mise en scène théâtrale, Antoine rétablit en partie la noirceur du dénouement romanesque: Françoise est seule dans son champ quand arrivent Lise et Buteau. Une dispute éclate entre les deux sœurs et l'aînée pousse sa cadette qui tombe à terre sur la serpe (cependant la préméditation qui est indiquée dans le roman est incertaine dans le film). Au lieu de lui porter secours, les Buteau s'enfuient, laissant la jeune femme agoniser dans les blés. Dans sa précipitation, Buteau a oublié sa pioche que Jean découvre quand il revient sur les lieux après l'accident pour essayer de comprendre comment le drame s'est produit. Transportée chez elle, Françoise s'éteint non sans avoir lancé à la Grande un long regard dont celle-ci saisit le sens¹⁶. Peu après, Jean est expulsé de sa maison par les Buteau et il quitte Cloyes. Si l'adaptation cinématographique présente encore un certain nombre d'écarts par rapport à l'œuvre de Zola (en particulier le viol de Françoise par son beau-frère avec la complicité de Lise et l'assassinat du vieux Fouan par le couple qui sont retranchés dans le film), elle en est beaucoup plus proche¹⁷ et il faut saluer la témérité de cette fin dans un contexte d'après guerre très soucieux de morale et de l'image que la nation voulait donner d'elle-même. Il est pratiquement certain que la censure n'aurait pas laissé passer ces passages de l'intrigue tels que Zola les avait conçus dans son roman. Il faut remarquer aussi que l'appétit charnel des personnages de *La Terre* ne se retrouve pas plus dans l'adaptation cinématographique que dans la pièce. Si pour la pièce, Saint-Arroman et Hugot peuvent être incriminés, en ce qui concerne le film, le scénario était d'Antoine, qui peut-être n'était guère à l'aise avec les évocations de cette sensualité. Il est avec cette adaptation cinématographique beaucoup plus proche de l'intrigue telle que le romancier l'a conçue mais il n'a pas su rendre cette dimension du texte zolien qui

(15) Dans son entretien avec Darthèze (reproduit dans D. E. SPEIRS et D. A. SIGNORI, *Entretiens avec Zola*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, pp. 202-203, Zola déclare: «Mais je loue sans réserves le cinquième acte, rempli par l'agonie de Fouan. Dans le roman Fouan est étouffé sous des oreillers, Buteau met le feu aux meubles qu'il a entassés et brûle le bonhomme. On ne pouvait conserver ce dénouement. Les auteurs ont fait mourir le père Fouan dans la Beauce immense, où il se traîne, sorte de roi Lear, chassé par La Grande. Il meurt au soleil levant. C'est une très belle fin, que j'aurais pu accepter pour mon roman, si je n'avais voulu pousser jusqu'à ses plus extrêmes conséquences la tragédie domestique engendrée par la passion de la terre». Dans son journal en date du 22 janvier 1902, Antoine écrit: «Je sens chez Zola un contentement de moi qui m'emplit le cœur», *Mes Souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon* cit., p. 190. Voir également D. HENNETON, 'La Terre', *du roman au Théâtre Antoine* cit., p. 40.

(16) Dans le roman, c'est à Fouan que s'adresse ce regard.

(17) Dans la pièce, après la tentative heureusement empêchée de Buteau sur Françoise, le vieil homme, chassé par son fils hésitant sur le parti à prendre: revenir chez les Delhomme alors que sa fille Fanny l'avait humilié? Demander un crédit à Lengaigne qui lui refuse son secours? L'adaptation théâtrale s'achevait par l'abandon de Fouan, errant la nuit dans la campagne déserte avant de mourir de faim et de froid dans les champs. Étrangement, l'on remarque dans le film l'ajout d'une scène absente du roman (et qui n'existe pas non plus dans l'adaptation théâtrale) dans laquelle Françoise se cueille avec Jean parce que celui-ci s'intéresse à sa sœur. Dans l'œuvre de Zola, Jean songe en effet à un moment à épouser Lise en dépit de son attirance pour la cadette, mais Françoise n'est en rien affectée par cette nouvelle. À propos du film tiré par Antoine des *Travailleurs de la mer* de Victor Hugo, Philippe Esnault écrit: «A l'examen du film et des notes d'Antoine, quelques évidences s'imposent: il est un remarquable adaptateur sachant tirer le meilleur d'un œuvre sans trahir l'esprit de l'auteur, qu'il respecte à chaque fois [...]» (Ph. ESNAULT, *Antoine cinéaste* cit., p. 121).

établit une forme d'équivalence entre la femme et la terre, l'une comme l'autre éveillant dans un élan mêlé les instincts et la convoitise du paysan.

Le passage du temps

Antoine n'a pas repris le drame paysan au cinéma par incapacité de se renouveler mais, et c'est notre conviction, parce que, bien que la mise en scène de 1902 ait connu un certain succès, il était resté sur certains points insatisfait de son spectacle. Parmi les corrections apportées par rapport à l'adaptation théâtrale, certaines sont motivées par un désir de plus grande conformité au roman, en particulier pour ce qui concerne l'écoulement du temps: les indications cosmiques, si elles existent dans la pièce, restent néanmoins peu nombreuses et les saisons peu marquées. Les contraintes liées à l'espace scénique et les limitations en termes de coût auxquelles même les productions les plus ambitieuses (et celle de *La Terre* en faisait partie) sont confrontées ne permettaient pas, surtout avec les moyens disponibles au début du xx^e siècle, de rendre à la nature la puissance et le mouvement dont l'alternance des saisons la revêt. Quand il s'empare du septième art, Antoine sait qu'il peut offrir ce cadre éternellement changeant à son drame. Il y consacrera beaucoup d'efforts, se déplaçant à deux reprises avec une équipe importante dans la Beauce: la première fois durant l'été, la seconde une fois l'hiver arrivé. Outre le soin avec lequel il enregistre la lumière du jour et l'alternance des saisons, il porte une grande attention à la question de la durée des événements et effectue à cet égard plusieurs rectifications par rapport à la mise en scène théâtrale. Par exemple, Rose Fouan ne disparaît pas aussi vite dans le film que dans la pièce, respectant mieux en cela le rythme de l'intrigue imaginée par Zola. Quant à la scène chez le notaire, elle est beaucoup plus courte dans le film; si les contraintes pesant sur le théâtre en termes de décors ont obligé le metteur en scène à concentrer l'action de l'acte I dans l'étude de M^e Baillehache, la liberté que lui offre le septième art lui permet de circuler dans l'espace. Ainsi ce passage est-il traité plus en conformité avec la chronologie du roman où le partage des biens était narré en deux temps tandis que la pièce concentrait l'action en une seule fois chez le notaire. Par ailleurs, toujours pour ce passage, la scène du film dans laquelle Fouan et Rose attendent dans l'étude avec les deux clercs est entrecoupée de plans d'extérieurs. L'ubiquité créée au montage permet de restituer une réalité de manière plus complète, c'est un des éléments qui avait séduit Antoine dans sa démarche cinématographique et qu'il sut mettre en œuvre dans son film.

La place centrale de la nature

L'esthétique réaliste constitue un autre élément de continuité avec le travail scénique: en 1921, Antoine remarquait dans son livre sur le Théâtre-Libre:

Dans les œuvres modernes, écrites dans un mouvement de vérité et de naturalisme où la théorie des milieux et de l'influence des choses extérieures a pris une si large place, le décor n'est-il pas le complément indispensable de l'œuvre? Ne doit-il pas prendre, au théâtre, la même importance que la description du sujet? Certes, on ne fera jamais complètement vrai, puisqu'il y a au théâtre, nul ne songe à le nier, un minimum de conventions, mais pourquoi ne pas s'efforcer de réduire ce minimum¹⁸?

(18) «*Mes souvenirs*» sur le Théâtre-Libre, Paris, Arthème Fayard & Cie Editeurs, 1921, p. 172.

C'est ce à quoi il a œuvré tout au long de sa carrière théâtrale. Et bien qu'il se soit montré réticent envers le cinématographe dans les années 10, il a néanmoins trouvé en lui un outil incomparable pour le projet réaliste qui était le sien. La valeur documentaire de plusieurs de ses films a été soulignée notamment par André de Reusse dans *Hebdo-Film* en 1918 à propos des *Travailleurs de la mer*¹⁹. L'esthétique réaliste et même naturaliste dont il a été un ardent défenseur au théâtre trouvait naturellement à s'épanouir sur le grand écran. Le tournage *in situ* dans des décors réels qui semble si naturel aujourd'hui n'était encore qu'une pratique exceptionnelle à l'époque où Antoine réalisait ses premiers films et l'on retrouve là l'une des grandes préoccupations qui l'ont suivi du Théâtre-Libre au cinéma: l'importance du décor vrai. Dès son premier film *Les Frères corses*, il prévoit de tourner sur l'île de beauté, et s'il ne parvient pas à avoir l'aval de la S.C.A.G.L. pour ce long métrage, il obtiendra par la suite les budgets nécessaires à ses déplacements: Camaret pour *Les Travailleurs de la mer*, Cloyes et la Beauce pour *La Terre*, la Camargue et la Provence pour *L'Arlésienne*, les canaux du Nord pour *L'Hirondelle et la Mésange*.

Le cadre nécessairement restreint d'une salle de spectacle et la durée d'une représentation étaient difficilement compatibles avec un roman tel que *La Terre*. Par contre, le cinématographe était pour un metteur en scène réaliste comme Antoine un moyen parfaitement approprié pour dépasser les limites liées à la représentation théâtrale. Et si le metteur en scène reconnaissait au cinéma une supériorité sur le théâtre, c'est bien sur ce point: dans une lettre en date du 21 août 1916, il remarque à propos du septième art: «[...] c'est même probablement un art nouveau qui surgit, dont se régaleront nos fils, mais il n'est plus temps pour moi de m'adapter et je me contenterai d'en tirer des ressources qu'au fond le théâtre ne m'a jamais fournies»²⁰. Plus tard encore, il s'exclame, enthousiaste, dans un entretien accordé à René Benjamin: «Le cinéma peut tout! C'est un magicien! C'est à la fois le théâtre et le roman, le dialogue et la peinture! Et la nature, mon vieux!»²¹. En 1902, lors de sa mise en scène de *La Terre* au théâtre, trois actes sur cinq étaient situés dans des intérieurs (l'étude du notaire au premier acte, la maison de Fouan au second et sa chambre chez Buteau à l'acte IV) tandis que deux seulement se situaient à l'extérieur. Par ailleurs, dans l'acte III, il ne s'agit pas de l'immensité des champs, mais de la place du village. Seul l'acte V place véritablement le paysan au cœur de la nature en une série de tableaux qui va de la conversation dans les récoltes de Fouan avec le berger Soulas, à l'errance du vieux paysan dans les champs qui lui appartenaient jadis. Et même si au théâtre Antoine s'efforce de donner à la nature une place plus grande en ouvrant par exemple l'intérieur du vieux Fouan à l'acte II sur une perspective de meules vue à travers la porte à double battants de la maison, (en réalité une toile peinte de Ménestier placée derrière le décor) il n'en reste pas moins que les tableaux de la campagne au cinquième acte sont relativement courts et que l'ensemble est insuffisant pour rendre à l'œuvre la grande respiration de la nature qui anime le roman. Antoine était très conscient de cette carence, c'est lui d'ailleurs qui avait suggéré aux deux adaptateurs l'errance du vieux Fouan à travers les champs à la fin du drame et c'est certainement pour y remédier encore qu'il a fait monter des animaux vivants sur les planches: les comptes rendus dans la presse de l'époque permettent de savoir qu'il y avait des poules, des moutons, des chiens, un chat et même une vache qui fit sensation sur la scène du théâtre Antoine²². Il est d'ailleurs possible d'imaginer qu'Antoine n'a voulu refaire une *Terre* près de 20 ans après sa création théâtrale que parce qu'il avait trouvé

(19) Article intitulé: *Les Travailleurs de la mer*, (repris dans 1895 cit., p. 113).

(20) Lettre d'Antoine du 21 août 1916, citée par Ph. ESNAULT dans *Antoine cinéaste* cit., p. 87.

(21) Antoine à René Benjamin, *Candida*, 27 janv. 1938 (repris dans *Antoine cinéaste* cit., p. 87).

(22) Voir à ce sujet D. HENNETON, 'La Terre', *du roman au Théâtre Antoine* cit., p. 52.

un outil qui lui permettait justement de réaliser sa mise en scène dans les plaines de la Beauce, à Cloyes où Zola avait lui-même séjourné et enquêté pour écrire son roman. Pour le metteur en scène qui avait assisté à la projection du *Grand Café* en 1895, il s'agit d'atteindre à une vérité des hommes et des milieux. Marchant en cela sur les traces du Maître de Médan, Antoine s'était déjà rendu dans la Beauce pour sa mise en scène au début du siècle afin de collecter vêtements et menus objets. Mais près de vingt ans après, le mouvement s'inverse puisqu'il ne s'agit plus de transporter des objets de la Beauce vers une scène parisienne mais de déplacer comédiens et techniciens de Paris dans le milieu qui a donné naissance à *La Terre* et qui reprend dans le film le rôle principal qu'il tenait dans le roman. Antoine qui avait souffert des contraintes de l'espace scénique et qui avait cherché tous les procédés que le théâtre pouvait mettre à sa disposition pour élargir cet espace privilégiera dans son film les plans en profondeur de champ qui offrent au spectateur de larges perspectives et des tableaux de paysans pris dans l'ampleur d'un espace où l'activité humaine, animale et même végétale travaille à épuiser les travaux et les jours. Le tournage en décors réels et en plein air permettait à son esthétique réaliste d'atteindre à sa pleine réalisation sans prêter à sourire comme certains de ses excès scéniques. Et c'est là encore qu'Antoine pouvait apporter sa contribution la plus importante au septième art en affirmant la nécessité de tourner *in situ* à une époque où en France la très grande majorité des productions se contentaient de reconstituer les décors extérieurs en studio plutôt que de filmer sur place. En 1919, année même du tournage de *La Terre*, il commentait à ce sujet :

Afin de bouger le moins possible, on construit et on peint à grands frais, avec des pertes de temps énormes, des intérieurs toujours défectueux. La logique ne serait-elle pas d'aller les chercher où ils sont? L'éternelle objection, tant de fois répétée, de la lumière insuffisante et des obstacles de recul pour la prise de vues, n'est-elle pas inopérante à l'heure où le perfectionnement de notre outillage électrique permet toutes les innovations! Par là, on marquerait enfin la différence essentielle du cinéma qui est une création vivante, aérée, avec le théâtre dont le principe est au contraire l'imitation de la nature²³.

Bien avant les néoréalistes qu'il faudra encore attendre près de vingt ans, le tournage en décors réels et à la lumière du jour (avec éventuellement un apport supplémentaire d'éclairage pour les intérieurs) lui apparaissait comme une évidence dans sa quête d'authenticité. Il faut à ce sujet rendre hommage à la justesse de ses vues quand il déclarait en décembre 1919 :

[...] pour cet intérieur de *la Terre* [Antoine fait probablement allusion à la scène de l'étreinte de la Cognette et Jean dans l'étable], imaginez le travail d'amener à Vincennes le bétail et l'aménagement de cette grange dont le plafond abrite de vrais nids d'hirondelles. Il faudra bien en venir à cette nouvelle organisation où le théâtre de prise de vues ne sera plus que ce qu'il doit être, un simple atelier, utile pour certains travaux minutieux, les scènes truquées ou des effets spéciaux nécessitant un outillage fixe. Du coup, la cinématographie doublera ses moyens d'expression. On ne verra plus ces murs de carton et de toile vacillant lorsque l'on referme une porte, et ces fenêtres par lesquelles la lumière n'entre pas²⁴.

(23) A. ANTOINE, «Propos sur le cinématographe», dans *Le Film*, déc. 1919, (repris dans Ph. ESNAULT, *Antoine cinéaste* cit., p. 184). Ailleurs encore, il déclare : «Le vrai progrès serait d'abandonner l'atelier de prise de vues, de travailler sur nature comme l'ont fait les impressionnistes. Au lieu d'improviser un milieu factice devant l'appareil, il faudrait porter l'opérateur et ses instruments

devant des intérieurs et des constructions vrais, établir pour s'éclairer des groupes électrogènes mobiles». *Ibid.*, p. 177.

(24) *Ibid.*, p. 181. Malgré tout, son parti pris le conduit à faire plusieurs entorses au réalisme : une scène de nuit est visiblement filmée de jour : c'est celle dans laquelle le vieux Fouan au bord du chemin guette le retour de la Grande chez elle. Bien

La nature insuffisamment représentée dans l'adaptation théâtrale retrouve avec le septième art l'importance que le romancier lui a donnée non seulement parce qu'Antoine a pris le parti de filmer essentiellement en extérieurs²⁵, mais aussi par la manière dont il a mis en scène ses personnages dans leur environnement. La division des biens ou le paiement des rentes sont enregistrés essentiellement en plans rapprochés tandis que pour filmer l'homme au travail, le cinéaste opte plus volontiers pour le plan d'ensemble ou général qui lui permet de saisir le personnage dans son cadre naturel. Il réalise également un nombre important de séquences dans lesquelles le personnage surgit de bosquets ou s'y glisse, soulignant ainsi la fusion du paysan avec la nature: il y a quelque chose de presque animal dans la manière dont un Buteau ou un Jésus-Christ embusqués dans les fourrés guettent le passage de leur père, l'un après le partage des biens, l'autre après la visite du vieil homme au notaire où il est allé chercher l'argent de sa rente. C'est encore le cas dans la séquence où La Trouille à quatre pattes (tout comme son chien qui l'accompagne) sur le toit de la bicoque espionne le vieux Fouan qui est en train de dissimuler ses titres de rente.

Si comme nous l'avons mentionné plus haut, Antoine avait déjà utilisé des animaux vivants pour sa mise en scène de *La Terre* au théâtre, en particulier dans la scène de la veillée à l'acte II, c'est qu'en dépit du coût et des complications que cela représentait pour son spectacle, il jugeait nécessaire d'introduire l'élément essentiel que constitue l'animal dans la vie du paysan. Dans son film où les personnages sont mis en scène dans des décors réels, les animaux nombreux, comme ils le sont toujours à la campagne, circulent librement et participent pleinement à l'évocation de la vie des paysans. Il sont parfois l'objet de leur convoitise comme dans la scène où La Trouille monte sur un arbre pour s'emparer des oisillons dans leur nid, ou encore ils apparaissent aux côtés des personnages comme une composante ordinaire de leur environnement. La Trouille (magistralement incarnée à l'écran par Berthe Bovy) avec son visage chafouin, son agilité et sa rapidité, a en elle-même quelque chose d'animal qu'Antoine renforce en la cadrant à proximité d'animaux comme dans le plan où elle observe Jean et Buteau en train de se battre à coup de fléau tandis que ses oies au cou dressé (tout comme elle) passent dans son dos. Les animaux peuvent même se faire les complices des paysans comme dans la scène où Buteau et Lise après l'assassinat de Françoise rentrent précipitamment chez eux: les poules, comme par instinct, se précipitent également à l'intérieur et seul un jeune chien encore inexpérimenté hésite et reste dehors. Il y a donc continuité dans l'exigence de représentation de la vie animale, mais Antoine adopte en 1919 des moyens proprements cinématographiques pour lui donner une autre dimension: le troisième plan du film est un gros plan d'insecte sur une branche de cerisier en fleurs. Non motivé par le regard de Jean, il se donne à voir pour ce qu'il est: un instant de contemplation du cinéaste devant la beauté du monde.

qu'elle porte une lanterne à la main, la lumière qui éclaire la scène est celle du jour. Il en va de même pour les scènes d'intérieur chez Jésus-Christ. D'une manière générale dans ce film, Antoine évite, pour des raisons techniques (le groupe électrogène qu'il avait demandé lui fait défaut), les scènes d'intérieur. Mais pour le "château" de Jésus-Christ dont il donne à voir une pièce, il a réussi à contourner ce problème en aménageant une cour comme s'il s'agissait d'un intérieur. Si l'on y prête attention, la lumière zénithale ne trompe pas sur le fait que

ces scènes ont été filmées en extérieur et qu'en réalité il n'y a ni étage ni toit au-dessus de cette pièce. Cependant, la présence du mobilier et le cadrage relativement serré masquant le plafond (en réalité inexistant) permet au cinéaste de faire illusion.

(25) Il convient cependant de rappeler qu'Antoine ne réussit pas à obtenir à temps un groupe électrogène pour éclairer à sa convenance les intérieurs sombres, ce qui a peut-être influencé la proportion des scènes en extérieur.

Enfin, les animaux sont utilisés pour créer un contraste avec l'errance tragique du vieillard à la fin du film. La caméra saisit la vie animale dans une série de plans rapprochés et non motivés par le regard d'un personnage et qui sont par la suite montés de manière à contraster avec les plans de Fouan: inséré dans la scène de la conversation entre le vieillard et le berger Soulas, celui des fourmis qui s'activent dans les blés coupés s'oppose à l'inactivité de Fouan depuis qu'il a abandonné sa terre à ses enfants et rappelle son ardeur d'autrefois au travail. Ailleurs, c'est le plan d'une lapine entourée de ses petits qui dénonce par sa seule juxtaposition avec celui de Fouan épuisé, l'abandon du père par les siens. Pour citer un dernier exemple: pendant qu'il avance péniblement et trébuche, canards, poules, chat, chiens et chèvres sortent dans la cour de la ferme, appelés dehors par le jour qui point. Cette scène d'éveil de la vie animale dans la ferme souligne cruellement la détresse du vieux Fouan qui, lui, est au crépuscule de sa vie.

Le jeu

S'il ne peut être considéré comme totalement naturel par moments (voir par exemple la scène du paiement de la rente par Buteau chez les Fouan), le jeu tend vers le plus grand réalisme possible compte tenu des contraintes du cinéma muet. En 1921, Paul de la Borie salue les acteurs dans le compte rendu qu'il fait du film pour *La Cinématographie française*:

La terre est un film d'une extraordinaire intensité dramatique. Peu à peu, par une savante progression, il captive, il saisit, il empoigne. Et aux dernières scènes de la double mort du père Fouan et de Françoise, une émotion profonde et sincère étreint le spectateur. Il est juste de dire que l'interprétation est pour beaucoup dans l'effet produit: rarement on a réuni un tel ensemble d'artistes incarnant chacun son rôle avec une telle maîtrise, ou pour mieux dire, avec une telle foi²⁶.

Dans *Le Cinéma et la mise en scène*, Jacques Aumont écrit: «Le cinéma muet est presque toujours associé dans notre esprit à l'idée d'acteurs dont les gestes frappent par leur incongruité, leur exagération, leur artifice»²⁷. Or, comme Philippe Esnault le souligne à propos de *La Terre*: «[...] rétrospectivement, ce jeu nous paraît d'un modernisme étonnant, alors que c'est le jeu souvent insupportable des interprètes célèbres de l'époque qui nous semble du mauvais théâtre»²⁸. L'importance qu'Antoine avait déjà donnée sur scène à la gestuelle, à l'expression corporelle et à la manipulation d'accessoires soigneusement choisis, allait dans le sens des besoins du cinéma muet qui exigeait une interprétation de nature à suppléer à l'absence de paroles (les regards notamment ont une grande expressivité dans ses films et en particulier dans *La Terre*). Mais contrairement à bien d'autres comédiens qui forçaient chacune de leurs mimiques, allant parfois jusqu'à la caricature²⁹, ceux d'Antoine adoptent un jeu sobre et une homogénéité d'ensemble. Ces deux caractéristiques avaient déjà été mises en œuvre par le metteur en scène au théâtre et souvent saluées par la critique de l'époque. Germaine Rouer qui interpréta à 18 ans le rôle de Françoise dans *La Terre* se souvient que le cinéaste lui disait: «Je veux que vous ayez des mains de pay-

(26) 3 sept. 1921, pp. 29-31 (repris dans 1895 cit., p. 151).

(27) J. AUMONT, *Le Cinéma et la mise en scène*, Paris, éd. Armand Colin, 2006, p. 20.

(28) Ph. ESNAULT, «l'Affaire Antoine», *Cinéma* 58, mars 1958, p. 73

(29) Ici, bien sûr, il n'est pas question des comiques qui constituent un cas à part.

sanne!»; «Essayez de ressembler à une paysanne»³⁰. Des propos qui rappellent en tous points ceux qu'il tenait à ses comédiens au théâtre³¹. Tout laisse à penser donc que la nature du jeu qu'Antoine avait exigé de ses interprètes sur scène et son invention du quatrième mur les avait merveilleusement préparés à passer au septième art: s'il ne connaissait rien à la technique du cinéma quand il est arrivé à la S.C.A.G.L., il avait sur ce plan bien de l'avance sur beaucoup de ses confrères. C'est pourquoi, contrairement à d'autres cinéastes qui se laissaient imposer les acteurs sous contrat de leur maison de production, il avait recours aussi souvent que possible à des comédiens formés ou approuvés par lui³². Sa correspondance avec Decourcelle en atteste: Antoine avait reformé à la S.C.A.G.L. l'équivalent d'une petite troupe. En 1916 par exemple, il écrit à ce dernier:

Reste la question grave des interprètes. Vous paraissez compter en principe sur nos artistes habituels, et dès lors, notre film ne peut que ressembler à tous les autres. Ne faudrait-il pas des figures nouvelles, et s'assurer des interprètes solides, d'un talent éprouvé? Une partie de mon effort va porter précisément sur un essai d'interprétation plus posée et plus expressive en tâchant de sortir des clichés habituels d'exécution³³.

A regarder le film aujourd'hui et en le comparant par exemple à ceux de Feuillade³⁴ qui semblent bavards avec leurs nombreux intertitres explicatifs en comparaison de *La Terre*, il apparaît encore que bien qu'Antoine ait choisi d'adapter au cinéma une œuvre littéraire, il a réalisé un film dont l'un des tours de force, et non des moindres, est de procéder avec une remarquable économie verbale. Les cartons, peu nombreux, sont d'une grande efficacité et très courts: la place centrale dévolue au verbe au théâtre revient ici à l'image. A une expressivité sans outrance des acteurs, s'ajoutent quelques inserts opportunément choisis qui véhiculent le sens sans le secours de la parole (comme par exemple celui de la liste des biens appartenant respectivement à Françoise et à Lise quand Buteau dans un mouvement de colère veut chasser sa belle-sœur de la maison avant de se raviser). De plus, contrairement aux personnages dans les films de beaucoup de ses confrères, dans *La Terre*, il y a peu de plans où les acteurs remuent les lèvres, ce qui fait oublier beaucoup plus facilement que dans d'autres l'absence de son. D'ailleurs, aux rares moments où ils parlent, ils ne s'arrêtent pas pour autant de bouger comme dans tant d'autres films: Antoine au théâtre s'était déjà élevé contre l'idée reçue selon laquelle un acteur ne pouvait marcher et parler en même temps³⁵. Dans son film, le sens passe par le jeu dans toutes ses

(30) Interview de l'actrice par Kevin Brownlow à Paris le 19 juillet 1991, supplément du DVD *La Terre* (A Milestone Film & Video, déc. 2003). En anglais dans le DVD: «"I want you to have the hands of a peasant girl!"; Sometimes he just told me: "Try to look like a peasant girl, go on, look like a peasant girl!"».

(31) Dans sa conférence du 16 août 1903 à Buenos Aires, il critique les mauvaises habitudes des acteurs, s'arrête sur les changements souhaitables et conclut: «Enfin [il faudrait] qu'ils 'vivent' leur personnages plutôt au lieu de 'réciter' leur rôle avec plus ou moins de virtuosité». (Conférence publiée le 17 août 1903 dans *Le Courrier de la Plata*, repris dans J.-P. SARRAZAC et Ph. MARCEROU, *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Arles, Actes Sud et Paris, Centre national du théâtre, coll. «Parcours du théâtre», 1999, p. 137).

(32) Antoine pouvait aller jusqu'à écrire en

pleine guerre au Ministère de la Guerre pour obtenir la libération temporaire d'un acteur tel que Joubé. Voir à ce sujet M. TARIOL, *André Antoine, réalisateur de films*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 1968, vol. 20, n. 20, p. 250.

(33) Ph. ESNAULT, *Antoine cinéaste* cit., p. 100.

(34) Pour la même époque.

(35) M. CHION note en effet que dans les films muets, l'acteur doit choisir entre parler et bouger. Voir *Un art sonore, le cinéma*, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 2003, p. 18. Dans sa «Causerie sur la mise en scène» de 1903, Antoine déclare: «Nous avons à faire vivre des personnages de leur existence journalière, et il nous arrive des hommes et des femmes à qui l'on a enseigné qu'au théâtre il ne faut jamais, comme dans la vie, parler en marchant», (texte publié dans J.-P. SARRAZAC et Ph. MARCEROU, *Antoine, l'invention de la mise en scène* cit., p. 118).

dimensions (attitudes corporelles, mouvements, mimiques etc.) et par le montage et c'est ici une différence essentielle avec l'adaptation théâtrale qui avait conservé par endroits des fragments entiers de dialogues du roman.

Selon l'enquête menée par Philippe Esnault sur les lieux mêmes du tournage, certains plans furent tournés avec des paysans beaucerons³⁶ et il est en effet probable que les enfants, nombreux, qui poursuivent l'huissier venu porter l'ordre d'expulsion aux Buteau ont été recrutés sur place de même que le groupe des quatre commères qui assistent un peu plus tard à l'expulsion du couple. Cette présence, s'il s'agit bien comme nous le pensons, de non-professionnels, donne au film une qualité proprement documentaire: sans être aussi radical que les néoréalistes une vingtaine d'années plus tard, Antoine n'hésite pas, peut-être pour des raisons budgétaires, à prendre ce parti³⁷. Par ailleurs, à plusieurs reprises dans son film, les acteurs se déplacent dans l'axe de la caméra jusqu'à boucher en partie ou entièrement la fenêtre de l'appareil. Nous en donnerons deux exemples: dans la scène de la Coliche qui s'emballe au début du film, Jean se précipitant (en direction de l'appareil de prises de vues) au secours de Lise est filmé de telle manière que son torse arrivé à hauteur de la fenêtre de la caméra en masque la partie gauche sur toute la hauteur. Ensuite le cinéaste coupe et nous retrouvons Jean au plan suivant aux côtés de Françoise. Ailleurs, c'est Buteau qui sort de chez ses parents après une violente dispute au sujet de l'argent de sa rente redonné à Jésus-Christ. Au moment où il quitte le champ, l'acteur passe si près de la caméra qu'il en occulte totalement l'image. Au montage, Antoine aurait pu couper la fin du plan, mais il a préféré le conserver tel quel et il est même probable qu'il l'a conçu ainsi puisque d'autres passages juste devant la caméra existent dans le film produisant ainsi un surprenant effet de réel. De la même manière qu'au Théâtre-Libre puis au Théâtre Antoine, les comédiens pouvaient jouer de dos, en totale ignorance (apparemment) du public, dans les films d'Antoine, ils peuvent avancer sur la caméra jusqu'à occulter l'image elle-même.

Travail de l'espace en profondeur

De la rencontre entre théâtre et cinéma dans les premières années de vie du septième art résulta aussi une esthétique de la mise en scène en profondeur (qui déboucha plus tard sur ce que l'on appelle en termes de cinéma la profondeur de champ). Antoine fut le meilleur représentant de ce courant dans le théâtre français. Pour *La Terre* par exemple, il avait recherché tous les moyens pour donner à l'espace restreint de la scène une plus grande profondeur. Ainsi il a utilisé des toiles dont la perspective se perdait au loin, des peintures derrière le décor et sur lesquelles portes et fenêtres s'ouvraient: des silhouettes passaient derrière les rideaux pendus aux fenêtres, des bruits émanaient des coulisses attirant l'attention du spectateur sur la vie au-delà même de l'espace visible sur scène. Mais l'exemple le plus remarquable

(36) Dans *Antoine cinéaste* cit., p. 131, il écrit au sujet du tournage de *La Terre*: «Les survivants se souvenaient d'avoir participé comme figurants à des scènes que deux caméras, suffisamment écartées, prenaient ensemble sous des angles différents». Il ne donne pas plus de détails concernant les scènes où ceux-ci figurent ni concernant le nombre approximatif de figurants. Quant à Germaine Rouer qui incarnait Françoise dans le film d'Antoine, interviewée par Kevin Brownlow, elle n'évoque pas cette question. Il n'existe donc aucun

témoignage précis quant à l'utilisation de non-professionnels pour tel ou tel rôle dans *La Terre* et le spectateur d'aujourd'hui ne peut qu'en rester à des suppositions.

(37) En effet, Antoine n'était pas favorable à l'improvisation et il estimait que des acteurs devaient être formés spécialement pour le cinéma. Voir «L'avenir du cinéma» dans *Lectures pour tous*, déc. 1919 (reproduit dans Ph. ESNAULT, *Antoine cinéaste* cit., p. 182).

est le tableau III de sa mise en scène qui réalisait ce que le cinéma, avec un Jean Renoir par exemple, ne découvrirait et n'exploiterait pleinement que bien plus tard. Dans le cadre d'un unique tableau représentant la place du village, Antoine réunit un grand nombre de comédiens répartis en différents points de l'espace scénique: certains se déplaçaient d'un endroit à l'autre, d'autres étaient distribués du premier plan (où se situait à droite le cabaret de Macqueron), à l'arrière-fond où se trouvaient les forains (tir, tournevire, camelot) ainsi que l'église plus en arrière encore. Au centre, la fontaine constituait le point de rencontre des femmes du village. Ce partage des aires de jeu s'accompagnait, tout au long de l'acte, d'une alternance dans la distribution de la parole qui passait d'un groupe à l'autre et donc d'un point à l'autre de l'espace³⁸. Selon Ben Brewster, la mise en scène en profondeur était présente dès les premiers temps du cinéma³⁹. Cependant, comme il l'explique, cette utilisation restait limitée aux moments de tension dramatique tandis qu'Antoine utilisait l'espace scénique dans toute sa profondeur au théâtre comme un moyen d'atteindre à un plus grand réalisme, recréant à l'acte III de *La Terre* l'animation d'une fête de village où somme toute l'action progressait fort peu. C'est donc dans sa valeur descriptive, comme moyen d'embrasser dans la simultanéité une tranche de vie (pour reprendre l'expression du dramaturge Jean Jullien), que le metteur en scène l'utilisait. Il était en cela, et avant même de s'initier au septième art, un véritable précurseur de l'esthétique de la profondeur de champ. La composition en profondeur de champ des plans dans son film rappelle d'ailleurs le dispositif de mise en scène au Théâtre Antoine. Avec le septième art, Antoine trouvait l'outil qui lui permettait de réaliser pleinement son projet: les plans en profondeur de champ, nombreux dans son film, mettent en scène simultanément diverses activités de la vie des paysans beaucerons. Après la division des biens par exemple, nous voyons la carriole de Fouan traverser un pont à l'arrière-plan, dans la partie supérieure de l'écran, tandis qu'en bas à droite et plus près de la caméra, les lavandières lessivent tout en se livrant à des commérages. L'histoire des personnages est ainsi prise dans le contexte plus large de la communauté. Cette caractéristique du film vient tout droit de ses recherches scéniques auxquelles le cinéma donne sa véritable dimension. Dans son livre, Philippe Esnault souligne à juste titre qu'Antoine a recours au plan en profondeur de champ «[...] par souci de ne pas isoler les individus du groupe, et ceux-ci de leur cadre de vie»⁴⁰. C'est le même projet, inspiré par la théorie des milieux, que dans sa carrière théâtrale.

La Référence picturale

Cette exploration du réel par la caméra ne doit pas pour autant occulter le travail de composition très élaboré qu'exigent les plans en profondeur de champ. Pour ceux-ci, Antoine a souvent recours, de manière consciente ou non, à la référence picturale. Pour *La Terre*, c'est dans les œuvres de l'école de Barbizon, et de son continuateur, Léon-Augustin Lhermitte, que l'esthétique visuelle d'Antoine puise. Le passage (que nous avons évoqué plus haut) de la carriole sur le pont au pied duquel les lavandières agenouillées s'activent rappelle le pastel de Lhermitte: *Lavandières au Ru-Chailly* et plus encore la scène du marché dont un plan d'ensemble semble tout droit venu du *Marché aux pommes* du même peintre. Mais c'est surtout dans la séquence de la moisson que l'on retrouve la peinture d'un Millet ou d'un Lhermitte. Les plans de Buteau

(38) Toutes les informations concernant ce dispositif de mise en scène proviennent de D. HENNETON, *'La Terre', du roman au Théâtre Antoine* cit., pp. 68-69.

(39) «Staging in Depth», *Encyclopedia of Early Cinema*, (ed. Richard Abel), Londres-New York, Routledge, 2010, p. 605.

(40) Ph. ESNAULT, *Antoine cinéaste* cit., p. 166.

et Lise parmi les meules de foin dont la perspective dessine une grande profondeur de champ semblent sortis d'un tableau de Millet. De même la séquence de Jean et Lise dans le champ ou encore les vues des glaneuses ou celles des paysans en train de faucher, de glaner ou de boire à la gourde qui renvoient à toute l'iconographie des peintres de Barbizon (en particulier *Moissonneur buvant à la gourde* ou *La Moisson au Ru-Chailly* toujours de Lhermitte). Il y a sur ce point continuité avec la mise en scène de 1902 où les toiles d'Amable ou de Ménessier utilisées dans les tableaux où la nature était présente étaient inspirées de cette école, ce qui n'échappa pas d'ailleurs à la critique qui en salua l'exécution en soulignant la contribution essentielle qu'elles apportaient à la mise en scène du drame⁴¹. Dans «Antoine travaille», Louis Delluc évoquait «le coup d'œil pictural d'Antoine»⁴² et la métaphore picturale vint aussi naturellement sous la plume d'André de Reusse dans *Hebdo-Film* à propos de *La Terre*: «C'est vraiment un travail de grand artiste, qui sait voir, et ayant vu, sait encore mieux interpréter. On sait, du reste, le don que possède Antoine de créer l'atmosphère: je vous jure qu'ici il l'a utilisé largement, ce don, et ses "toiles", toutes de maître, ne comportent aucun chiqué de truqueur. La nature, peinte "nature", non pas vraisemblable, mais vraie»⁴³. Antoine d'ailleurs ne cache pas cette inspiration: dans les intérieurs de ses personnages figurent des reproductions de tableaux: il y en a trois chez les Fouan, dont deux au moins sont des peintures de l'école de Barbizon; et chez Lise figurent une nature morte encadrée ainsi que l'image au mur d'une toile représentant une paysanne dans un champ.

Conclusion

Si comme nous l'avons montré dans cet article, il y a une réelle continuité entre le travail théâtral d'Antoine et son film, cela ne signifie pas pour autant que la seconde est la version filmée de la première, mais plutôt qu'Antoine a mis à profit son expérience au théâtre: sur certains points son film se nourrit de ses recherches passées, sur d'autres, il s'oppose à l'adaptation de 1902, mais surtout, il profite des nouvelles possibilités que le septième art lui offre ou plutôt pour reprendre ses propres mots, il se contente «[...] d'en tirer des ressources qu'au fond le théâtre ne [...] lui a jamais fournies»⁴⁴. Écrivant une nouvelle adaptation du roman pour le cinéma, il reprend un parti pris d'élagage tout en rétablissant un ensemble d'éléments de l'œuvre de Zola qui avaient été éliminés ou considérablement affaiblis en 1902. Certaines idées de mise en scène réapparaissent mais ce sont surtout les grandes directions que son théâtre avait prises (naturel du jeu, travail de l'espace en profondeur, esthétique réaliste) qui devaient le conduire naturellement au septième art. Contrairement à bien des cinéastes de la même période pour qui le théâtre demeurait la grande référence et dont les films souffraient de longs échanges dialogués et enfermaient l'action dans un lieu clos (assimilable à un cube scénique), Antoine ouvre les portes du septième art sur la nature et adapte le roman de Zola avec une grande économie de paroles. Avec *La Terre*, il réalise un film qui donne raison à André Heuzé d'avoir lancé cette adresse au metteur en scène: «C'est vous qui êtes le plus désigné pour unir ces formes d'art diverses et pourtant sœurs: le théâtre et le cinéma»⁴⁵, il l'était en effet car son théâtre l'avait mis sur la voie du cinéma.

DIANE HENNETON

Université Kyung-Hee, Corée du Sud

(41) Voir dans '*La Terre*', du roman au Théâtre Antoine cit., p. 46.

(42) *Le Film*, n. 102, 25 fév. 1918, (repris dans 1895 cit., p. 11).

(43) *Hebdo-Film*, n. 36, 3 sept. 1921, pp. 41-43 (repris dans 1895 cit., p. 153. Ph. Esnault a pour

sa part souligné l'inspiration picturale dans *L'Arlésienne*, voir Antoine cinéaste cit., p. 166).

(44) Lettre d'Antoine du 21 août 1916, citée par Ph. ESNAULT dans Antoine cinéaste cit., p. 87.

(45) «À André Antoine», *Le Film*, n. 15, 5 juin 1914, p. 6. (repris dans 1895 cit., p. 8)