

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)

Le Film d'Art ou la difficile invention d'une littérature pour l'écran (1908-1909)

Le Film d'Art, or the difficult invention of a literature for the screen (1908-1909).

Alain Carou



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4051>

DOI : 10.4000/1895.4051

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 : 9-38

ISBN : 978-2-913758-57-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Alain Carou, « Le Film d'Art ou la difficile invention d'une littérature pour l'écran (1908-1909) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 56 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4051> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4051>

Le Film d'Art ou la difficile invention d'une littérature pour l'écran (1908-1909)

par Alain Carou

1895 /
n° 56
décembre
2008

En bien ou en mal, les historiens du cinéma ont presque toujours traité du Film d'Art comme d'un *programme*.

Les informations distillées par la firme naissante dans la presse, le dispositif promotionnel dont elle entoure la « première » mondaine du 17 novembre 1908 à la salle Charras, enfin le film qu'elle présente comme son premier fleuron – *l'Assassinat du duc de Guise*, – voilà à quoi se résument les sources généralement connues et exploitées¹. Elles sont la face éclairée, publique voire publicitaire, du Film d'Art. Elles en constituent précisément le « programme » ou, si l'on préfère, le discours officiel.

La face cachée, c'est-à-dire les projets non conduits à terme ou révisés en cours de route, les conditions de conception et d'exécution des films, reste au contraire très mal appréhendée. On ne connaissait jusqu'à récemment que très peu d'archives écrites et même de films préservés. Cette défaillance des sources n'a rien d'inhabituel dans le cinéma des premiers temps, mais elle contraste en l'espèce avec une publicité voyante, aveuglante même – ou en tout cas rendue telle par la tradition historiographique. Entre les intentions annoncées, médiatisées avec un certain éclat, et l'activité effective, mal documentée, ce sont essentiellement les premières qui ont nourri le discours historique de décennie en décennie.

Or, à s'en tenir à la façade, les signaux ont l'air clairs : grands sujets académiques, signatures du théâtre bourgeois². Les trous de mémoire culturelle ont leur part dans cette interpré-

¹ Ajoutons à la liste des sources régulièrement sollicitées quelques chroniques parues dans la presse au lendemain du 17 novembre, qui accusent réception de ce programme (la plus connue étant celle d'Adolphe Brisson dans *le Temps*). ² Pour reprendre l'expression la plus couramment employée, bien qu'elle soit très problématique tant elle est d'usage incontrôlée. Mieux vaudrait parler de « théâtre du boulevard ».

tation limpide : Henri Lavedan, « de l'Académie française », Charles Le Bargy, « de la Comédie-Française », les deux grands dirigeants artistiques en titre du Film d'Art, sont des personnalités plutôt oubliées³, et par là aisément réductibles aujourd'hui à leur appartenance institutionnelle. La place centrale accordée au programme finit par faire disparaître l'entreprise Film d'Art, dotée de sa complexité propre, derrière un système constitué de valeurs et de pratiques. On s'est habitué à interpréter et réinterpréter Le Film d'Art comme l'apparition d'une *idée* du spectacle cinématographique, avec son lot de « premières fois » : première entreprise de légitimation culturelle du cinéma et première tentative pour conquérir un public bourgeois, premiers scénarios d'écrivains et premiers acteurs célèbres, première opération médiatique autour d'un film, première musique de film, etc.⁴

Pourtant des détails « cadrent » mal dans le tableau. Que vient faire *l'Empreinte ou la main rouge*, mimodrame criminel dépourvu de légitimité culturelle, dans la soirée de la salle Charras ? Georges Sadoul, dont le chapitre de *l'Histoire générale du cinéma* consacré au Film d'Art reste encore aujourd'hui une référence très solide, n'en peut mais⁵. Et *quid* de l'interview d'Alfred Capus au printemps, peu après l'annonce du lancement de la société, où le dramaturge indique préparer « une série de tableaux très courts reproduisant les types de la vie parisienne »⁶ ? À conserver le programme comme pierre de touche, on est conduit soit à considérer de tels faits comme des écarts non significatifs, soit à distendre jusqu'à lui ôter toute pertinence la définition du modèle théâtral-académique auquel Le Film d'Art est supposé se référer depuis son origine.

Mieux vaudrait renverser les termes du problème, et considérer ces faits comme les indices d'une réalité complexe, d'une entreprise saisie de propositions de natures très diverses par

3 Oubliées – sinon précisément pour leur action dans Le Film d'Art. Cela est particulièrement vrai de Lavedan : il suffit de taper son nom dans *Google Recherche de livres* pour constater que depuis plusieurs décennies, on ne le rencontre plus guère que dans les livres parlant d'histoire du cinéma. Thibaudet, en 1936, est sans doute le dernier historien de la littérature à faire à Lavedan une place, au moins sur un fondement sociologique, comme écrivain hautement représentatif de l'époque 1900. Lavedan lui-même se livre, dans la dernière page de ses *Mémoires (Avant l'oubli. Les beaux soirs, 1938)*, à une émouvante réflexion sur l'oubli qui le recouvrira dès qu'il sera mort. 4 Deux exemples en 2008 de cette propension à faire du Film d'Art un moment où une nouvelle idée du cinéma surgit toute armée : la célébration officielle du centenaire de la musique de film, et sur le blog du sociologue du cinéma Emmanuel Ethis cette affirmation : « c'est à destination d'un public élargi, où les bourgeois commencent à côtoyer le peuple, que les frères Lafitte (*sic*) vont créer la société du Film d'Art et *inventer* en 1908 l'ensemble des éléments qui encadrent la projection d'un film : l'information, la promotion, les annonces, les reportages sur les lieux de tournage et la critique cinématographique. On ignore souvent ce fait : c'est bien la volonté de quelques-uns qui ont fait le pari sur l'avenir d'un public de cinéma qui les a obligés à *inventer d'un coup, en une fois, quasiment tout le dispositif* promotionnel de base pour faire de la projection, de la programmation et de la salle de cinéma un moment de rendez-vous social. » (consultable en ligne : <<http://ethis-e.blogspot.com>>. C'est nous qui soulignons.) 5 Et d'ailleurs les critiques non plus, à l'époque : preuve de la continuité entre la perception contemporaine, soumise au prisme du programme, et celle des historiens. 6 Covielle [Jean-Louis Croze], « l'Illustre Cinéma », *le Matin*, 26 février 1908.

les écrivains qu'elle a sollicités et amené à tâter de plusieurs genres à la fois. On gagnerait à voir le contenu programmatique de la « première » à la salle Charras en novembre 1908, non comme l'expression d'une stratégie conçue dès le départ, mais comme la traduction voire l'« habillage » pour le public (ou pour *un* public) d'un état transitoire du projet. Et à considérer qu'au moment du banquet de lancement six mois auparavant, les écrivains conviés ne savaient pas trop où ils allaient, faute de modèle ou de précédent.

C'est précisément à la question des écrivains et des scénarios que l'on voudrait s'intéresser ici. Alors que les techniques d'écriture pour le cinéma étaient encore à l'état embryonnaire, qu'attendait-on exactement des auteurs ? De quelle manière allait-on juger de l'intérêt et de la faisabilité de leurs propositions dès lors qu'il s'agissait de faire différemment et mieux que la production existante ? Dans la conception relativement ordonnée et catégorisée des spectacles qui prévalait, qu'est-ce qui constituerait à leurs yeux un sujet propre à être cinématographié ? Jusqu'où allait-on pouvoir s'autoriser à retoucher un scénario commandé à un écrivain ? À ces questions, il n'existait pas de réponse prédéfinie par des pratiques professionnelles, traditions ou règles, propres au média cinématographique⁷. Les auteurs sollicités faisaient encore connaissance avec le cinématographe comme spectateurs, et c'est entre autres de cette expérience partagée que pouvaient surgir certaines tendances communes.

Le premier recrutement (1) : les conteurs érudits

La correspondance reçue par le dramaturge Henri Lavedan pendant toute la période où il fut directeur littéraire du Film d'Art⁸ offre de nombreux aperçus précieux sur la collecte des scénarios. Elle se met apparemment en place en janvier 1908, date à laquelle des réponses commencent à lui parvenir. G. Lenotre, le maître de la « petite Histoire », propose à Lavedan de traiter d'abord *Marie-Antoinette* et *Charlotte Corday*. Il songe par ailleurs à une *Jeanne d'Arc*, au *Sacre de l'Empereur*, mais aussi à la première ascension en ballon à air chaud en 1783 – « tout un drame » – et aux étapes du développement de la machine à vapeur, « depuis Papin surveillant sa thière jusqu'au rapide qui file à 120 à l'heure ». Il demande à Lavedan de retenir ces sujets « en notre nom commun [...], pour faire à deux ». Les deux hommes ont

⁷ Sur les enjeux sociaux et techniques de l'écriture de scénarios dans le cinéma des années 1910, cf. notamment Silvio Alovio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Turin, Museo Nazionale del Cinema / Milan, Il Castoro, 2005. ⁸ Cette période va des débuts de l'entreprise à juin 1909. Mes plus vifs remerciements s'adressent à Éric Lange qui a porté à ma connaissance cet ensemble de correspondance, ainsi qu'au chercheur ou à la chercheuse encore anonyme qui en a assuré la première transcription il y a une quinzaine d'années. Toutes les lettres à Henri Lavedan citées dans le présent volume, et en particulier dans le présent article, proviennent de ce fonds.

déjà travaillé en collaboration à l'écriture de la pièce *Varennés* (1904). Ils partagent un intérêt sans bornes pour la période de la Révolution : Lenotre passe pour en être le meilleur des conteurs, par le prisme de la biographie et de récits d'épisodes méconnus ou restés mystérieux, et Lavedan pour avoir rassemblé dans son château de Loubressac une des plus riches collections d'objets témoignant de l'époque révolutionnaire.

Parmi les premiers auteurs à correspondre avec Lavedan au sujet du Film d'Art, figurent également Maurice Maindron et Edmond Haraucourt. Le premier propose un scénario sur *Bouteville* – du nom d'un grand bretteur du règne de Louis XIII qui défia l'interdit de Richelieu sur les duels et le paya de sa vie⁹, – le second sur *Coligny*¹⁰. Haraucourt a aussi dans l'idée « Monaldeschi et Christine [de Suède] à Fontainebleau, tout un drame sans paroles où Jane Hading ferait une belle impitoyable ». Quelques semaines après, ils sont rejoints par Frantz Funck-Brentano, qui entreprend un *Masque de fer*. Le ton de leur correspondance suggère une relation de proximité avec Lavedan, même s'ils n'en sont pas intimes comme Lenotre.

Lenotre, Maindron, Haraucourt, Funck-Brentano partagent une caractéristique importante, qui remet en cause l'idée que l'on se fait habituellement du Film d'Art : ce ne sont pas des dramaturges. S'ils ont pu sacrifier quelquefois à l'écriture d'une pièce comme à un désir personnel ou à l'invitation d'un directeur de théâtre, à une époque où le théâtre conserve le premier rang dans les genres littéraires, il ne s'agit assurément pas d'hommes du métier, de « faiseurs de pièces ». L'une de leurs activités principales, et qui leur assure une notoriété dans la bonne société au moins égale à leurs livres, consiste à faire des conférences sur des sujets historiques. Maindron se lance dans son scénario tout en achevant d'écrire « la conférence que je suis obligé de faire demain sur la bataille de Pavie, à l'association polytechnique de la rue Drouot »¹¹. Poète, conservateur du musée du Moyen-Age à l'hôtel de Cluny, Haraucourt reçoit la visite de Paul Laffitte, le directeur-fondateur du Film d'Art, pour signer son contrat, « trois heures avant [s]a conférence, alors que je me hâtais vertigineusement de dessiner le plan polychrome de mes paragraphes »¹². Funck-Brentano, quant à lui, est conservateur des manuscrits à la Bibliothèque de l'Arsenal – il y a classé les archives de la Bastille – et historien de l'Ancien Régime.

Tous interviennent notamment à l'Université des Annales, fondée en 1907 par Yvonne Sarcey, fille de Francisque Sarcey – le critique dramatique le plus influent de la fin du dix-neuvième siècle – et épouse d'Adolphe Brisson qui devint le titulaire du feuilleton dramatique

9 Maurice Maindron à Henri Lavedan, 5 février 1908. **10** Haraucourt à Henri Lavedan, 4 février 1908. Haraucourt propose le nom de Le Bargy pour jouer le roi Charles IX et celui de Mounet pour Coligny, une distribution identique à celle initialement prévue par Lavedan pour *l'Assassinat du duc de Guise*. **11** Maurice Maindron à Henri Lavedan, 5 février 1908. **12** Edmond Haraucourt à Henri Lavedan, 4 février 1908.

du journal *le Temps* après la mort de Sarcey. Depuis 1883, le couple Sarcey-Brisson dirige *les Annales politiques et littéraires*, une revue tirée à plus de 100 000 exemplaires, dont l'Université prolonge l'entreprise de vulgarisation des idées et des connaissances. Voués à offrir une formation intellectuelle libérale aux filles de la bonne société, les « cinq à six littéraires » bénéficient d'une audience démultipliée par les annonces et les comptes rendus dans plusieurs journaux parisiens¹³. On aménage une salle pour faire face à l'affluence dès la deuxième saison.

Les conférences « savantes » sont à l'apogée de leur vogue en ces années. Dans sa chronique de la vie théâtrale, c'est précisément en février 1908 qu'Henry Bordeaux s'appesantit sur une « mode » qu'il ne voit pas d'un bon œil :

Tout devient spectacle dans la vie contemporaine. [...] On dirait que nous avons pris une horreur sacrée pour la solitude qui, pourtant, nous permet de nous reprendre, de nous découvrir et de nous rapprocher de la nature et de l'art dont les confidences ne se livrent pas en public. [...] Si la mode est aux conférences, c'est que Mme Benoïton est toujours sortie, sortie de chez elle, sortie d'elle-même.¹⁴

On va à la conférence pour voir et pour paraître. Et Bordeaux de lier cette « fièvre de mouvement »¹⁵, déjà ancienne mais devenue irrépessible, au cinématographe et au phonographe, à « toutes ces machines qui précipitent les gens hors de chez eux ». De façon inattendue, il rapproche la conférence et le film en tant que manifestations extrêmes du goût pour les spectacles d'« extériorité » (un mot que n'écrit par Bordeaux mais qui se trouve souvent à l'époque) : des spectacles où l'on va pour éviter de réfléchir, quoi qu'on y apprenne. Le *Journal de l'Université des Annales* reproduit les allocutions sous une forme qui fait revivre la « performance », avec les *excursus* ou les allusions plaisantes à la vie contemporaine faites par les conférenciers, ainsi que les manifestations, souvent de rire, qu'ils provoquent dans le public.

En fait, les conférences mondaines peuvent apparaître comme un prolongement des salons à l'intention d'un public notablement élargi. Car on vient y écouter des orateurs érudits dont la conversation a d'abord été consacrée par les grandes maîtresses de salons une ou deux décennies auparavant. Le salon de Madame de Loynes pourrait d'ailleurs avoir eu une certaine importance dans la constitution du réseau d'écrivains de l'Université des Annales

¹³ Anne Martin-Fugier, *la Bourgeoise. Femme au temps de Paul Bourget*, Paris, Grasset, 1983, p. 34-36. L'auteur mentionne par ailleurs l'existence de cours pratiques d'enseignement ménager dans le cadre des Annales, les après-midis. ¹⁴ Henry Bordeaux, *la Vie au théâtre*, vol. 1, Paris, Plon-Nourrit, 1908, p. 97-98 et 102. ¹⁵ *Ibid.*, p. 103.

puis des débuts du Film d'Art. Aux côtés de la maîtresse de maison, le critique Jules Lemaître y occupa la première place. Il y introduisit Henri Lavedan au début des années 1890¹⁶. Et Maurice Maindron, par exemple, a vraisemblablement fait partie, lui aussi, des proches de Madame de Loynes, puisqu'il écrit à Lavedan avoir attrapé froid à ses obsèques, au début de 1908¹⁷.

Jules Lemaître, qui adhère au Film d'Art de son ami Lavedan parmi les premiers, assure la participation la plus remarquée et la plus fréquentée au programme de conférences des Annales en 1907-1908. Il exerce, lui, son magistère dans le domaine de l'histoire littéraire, avec des cycles sur Rousseau, Racine. C'est très vraisemblablement par son intermédiaire que le photographe autochromiste Jules Gervais-Courtellemont, qui l'a fréquenté à Alger au début des années 1880, a fait la connaissance des Brisson et des Lavedan, et se trouve invité à présenter ses vues en couleurs à l'Université des Annales puis à la salle Charras¹⁸. Avec Brisson et Lavedan, Lemaître est le troisième pôle d'un triangle qui définit le premier recrutement du Film d'Art¹⁹.

Parmi les autres figures des Annales entraînées dans le sillage du Film d'Art, citons Georges d'Esparbès, célèbre historien et thuriféraire de l'épopée impériale, le polygraphe Jules Bois, et surtout Henri Cain, peintre, librettiste et historien collectionneur, qui prendra la tête du premier tournage du Film d'Art avec des opérateurs Pathé dès le printemps 1908 : ce sera *Mireille* d'après Frédéric Mistral, filmé en pays d'Arles au moment du pèlerinage des Saintes-Maries de la Mer²⁰. Le premier recrutement du Film d'Art puise largement, on le voit, à la filière des Annales²¹.

Le premier recrutement (2) : auteurs dramatiques et nouvellistes

Figure saillante du milieu conférencier, Henri Lavedan occupe une position de carrefour en ce qu'il est également – et d'abord – une personnalité de premier plan de l'art dramatique,

¹⁶ Arthur Meyer, *Ce que je peux dire*, Paris, Plon-Nourrit, 1912, p. 218. ¹⁷ Maurice Maindron à Henri Lavedan, 5 février 1908. Madame de Loynes est l'une des principales sources d'inspiration du personnage de Madame Verdurin dans la *Recherche du temps perdu*. ¹⁸ Sur Jules Gervais-Courtellemont, qui occupa de façon permanente la salle Charras de son ouverture au printemps 1908 à sa fermeture au printemps 1910, voir l'article d'Emmanuelle Devos dans le présent volume. ¹⁹ La constitution du réseau Lavedan-Lemaître-Brisson pourrait être daté d'une douzaine d'années plus tôt par la publication de portraits réciproques (portrait de Lavedan par Lemaître dans *le Temps*, décembre 1895 ; portrait de Lemaître par Lavedan dans *le Figaro*, 17 janvier 1896 ; portrait de Lavedan par Brisson dans *le Temps*, 22 janvier 1898). ²⁰ La première prise de contact avec Mistral a probablement été le fait de Formigé, qui au même moment ordonnance les fouilles dans la cour du Museon Arlaten fondé par le poète nobélisé. ²¹ Pour Le Film d'Art, l'amitié entre Lavedan et Brisson se concrétise le moment venu par un fameux article dans le feuilleton dramatique du *Temps* le 23 novembre 1908, et même par le projet d'une entrée de Brisson au sein du conseil d'administration de la société à la fin de la même année. Cf. lettre de Charles Pathé à Henri Lavedan, 19 décembre 1908.



Mireille, 1909.

avec une œuvre qui présente deux versants. Premier versant : l'auteur de boulevard fêté pour des pièces cruelles sur la haute société aristocratique de son époque. Second versant : l'académicien français élu jeune (1898), et dès lors désireux de se forger une image de « classique » pour légitimer sa position, ce qui le conduit notamment à composer *le Marquis de Priola* (1902). Reçu par la Comédie-Française, ce drame, nouvel avatar de Don Juan, a permis à son auteur d'être hissé par une partie de la critique à la hauteur des plus grands²², et de se lier avec l'interprète très applaudi du rôle-titre, Charles Le Bargy, sociétaire particulièrement indiscipliné qui, dans un mouvement symétrique à celui accompli par Lavedan, aspire à rapprocher le temple du classicisme du mouvement du théâtre moderne.

²² Un demi-siècle plus tard, Henri Gouhier se rappelle que dans son adolescence, « des hommes de goût reconnaissent le vieil Horace dans le héros de *Servir* et saluaient le génie cornélien d'Henri Lavedan » (*l'Œuvre théâtrale*, Paris, 1958, p. 208). Excès d'ironie, croira-t-on ? Les auteurs de *la Renaissance latine* (1905) proclament tout bonnement, à propos de la pièce *le Duel* : « Pourquoi dénier à Henri Lavedan ce qu'on accorde à Sophocle ? »

Lavedan rassemble donc largement autour de lui. La liste des convives du dîner d'écrivains qu'il préside le 3 mars au restaurant « Chez Henry » (rue des Fossés Saint Bernard), et qui marque la première annonce officielle de fondation du Film d'Art, réunit des éminences académiques : Victorien Sardou, Edmond Rostand, Jean Richepin, deux des principaux auteurs du boulevard contemporain Alfred Capus et Paul Hervieu, les fameux vaudevillistes Alexandre Bisson, Flers et Caillavet (on raconte que Feydeau a par contre décliné l'invitation²³) – et encore Paul Gavault, Pierre Veber, Henry Kistemaeckers²⁴. Au vu de tels noms, on serait peut-être tenté d'identifier l'entreprise Film d'Art au théâtre bourgeois et à ses éternels artifices, tandis que la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (SCAGL) représenterait une tendance naturaliste plus ou moins fidèle à l'enseignement d'Antoine. En réalité, la grille de lecture polémique construite par Zola puis par Antoine dans les années 1880 a plus de vingt ans en 1908. Après tout ce temps écoulé, entre Antoine et le boulevard, c'est d'osmose plutôt que de fracture qu'il faudrait parler. Lavedan le premier est, au départ, un auteur du Théâtre Libre²⁵. Et autour de la même table, le 3 mars, se trouvent Georges Courteline – contacté dès janvier par Lavedan²⁶, – Gustave Geffroy, Gustave Guiches, des créateurs d'une nouvelle littérature dramatique promue par Antoine.

Un troisième groupe d'écrivains paraît se dégager de la liste des convives, celui des nouvellistes. On y trouve au premier rang Anatole France, figure dont on attend apparemment plus – comme pour Sardou – qu'elle assure une publicité à l'entreprise par sa présence que la livraison d'un scénario, Jules Claretie, Fernand Vandérem, Catulle Mendès, Pierre Louÿs. Ces auteurs se partagent entre plusieurs genres littéraires, notamment la poésie ou le roman, mais on peut penser que c'est comme inventeurs de formes fictionnelles assez ramassées pour être traduites en bandes cinématographiques de 200 à 300 mètres qu'ils ont été approchés. Quoi qu'il en soit, à part Vandérem et Édouard Masson-Forestier (absent le 3 mars), ce groupe n'apportera au final qu'un concours minime au Film d'Art.

Il faut dire qu'au moment du banquet, tous les convives ne connaissent pas encore les détails du projet et *a fortiori* n'ont pas forcément accepté d'écrire des scénarios. Ainsi Gustave Guiches : « encore que ce titre s'enveloppe d'un certain mystère cinématographique, ce ne

23 Robert Dieudonné, « Chronique théâtrale », *l'Intransigeant*, 2 mars 1908. **24** À ne pas confondre avec son père, l'éditeur belge. **25** Et quant à la mise en relation de Paul Laffitte et de Lavedan, la piste du réseau « antoinien » mériterait d'être explorée : au début des années 1890, Paul Laffitte (une homonymie ne peut certes pas être exclue) collabore régulièrement comme chroniqueur théâtral au *Bavard*, journal littéraire marseillais, à un moment où s'y illustre Émile Fabre – lequel Fabre connaît Lavedan, probablement depuis l'époque du Théâtre Libre sous les auspices duquel ils ont débuté tous les deux. En 1908, Laffitte a une part dans la société du Théâtre Antoine dirigé par Firmin Gémier. Or Fabre et Gémier étaient également des proches. **26** Courteline a signé avec le Film d'Art le 21 janvier 1908, contrat cité par son avocat José Théry dans sa plaidoirie au procès contre Pathé, repris dans la *Revue des grands procès contemporains*, t. 26, 1908.

peut être que fort intéressant [...] Mais que j'aurais donc été enchanté d'avoir auparavant quelques tuyaux ! »²⁷

Il y a également ceux que ni les Laffitte ni Lavedan n'ont jugé utile d'inviter alors qu'ils sont déjà des collaborateurs attirés de la société, tels Maindron²⁸ ou – surprise – Pierre Decourcelle ! L'auteur des très populaires *Deux Gosses* réagit vertement à l'annonce du banquet dans les journaux : « Quand vous êtes venu me demander d'être des vôtres dans cette affaire de cinématographe, quand M. Laffitte est venu me faire signer un contrat, ni vous ni lui ne m'avez dit qu'il y aurait des catégories parmi les écrivains que vous désiriez vous adjoindre. »²⁹ Quelques semaines plus tard, Decourcelle deviendra administrateur de la SCAGL sur proposition d'Eugène Gugenheim et des banquiers Merzbach, entrant en concurrence directe avec Le Film d'Art³⁰.



Un duel sous Richelieu, 1908.

27 Gustave Guiches à Henri Lavedan, 1^{er} mars 1908. **28** Peut-être Maindron, d'une santé défailante, avait-il décliné par avance. **29** Pierre Decourcelle à Henri Lavedan, 3 mars 1908. **30** Si Le Film d'Art recrute une pléiade de metteurs en scène parisiens (Porel, Samuel, Franck, Gémier) mais pas Antoine, il serait sans doute erroné d'y voir le signe d'une fracture toujours ouverte dans le théâtre français. Les Merzbach comptent parmi les principaux financeurs d'Antoine à l'Odéon, ce qui pouvait suffire à rendre la chose difficilement envisageable.

Henri Lavedan élargit au fil des semaines sa pêche aux signatures. Le proluxe romancier Maurice Montégut envoie un scénario original, *le Gué*³¹. Maurice Leblanc décline à cause du travail que lui occasionne l'adaptation au théâtre d'*Arsène Lupin*, mais son collaborateur sur le même ouvrage, Francis de Croisset, promet une contribution³². Le Film d'Art ne chasse pas que les scénarios originaux, mais aussi les répertoires d'écrivains disparus. Lavedan peut compter dès février 1908 sur le concours de l'exécuteur testamentaire de François Coppée, qui lui écrit : « je crois qu'il eût été assez partisan d'une vulgarisation de ce genre »³³. Les Laffitte et Le Bargy démarchent de leur côté, au printemps, Ernest d'Hauterive pour les droits d'adaptation de Dumas père (*la Tour de Nesle*) et fils (*la Dame aux camélias*), Gustave Simon pour ceux de Victor Hugo, et – en vain car la SCAGL a été plus rapide – les héritiers Zola³⁴.

À chaque nouveau nom inscrit par Lavedan à son tableau de chasse, Paul Laffitte se présente pour lui faire signer un contrat d'exclusivité et, comme il lui écrit au printemps : « Je poursuis ferme ma promenade à travers les auteurs dont vous m'avez donné la liste. » Fin mai, il y a quatre nouveaux traités signés par les auteurs de comédies brèves et d'à-propos Miguel Zamacois, Édouard Noël, Louis Artus, Louis Leloir, Gabriel Nigond, et par l'écrivain voyageur Raymond Recouly, des noms de notoriété plus mineure que ceux présents au banquet. D'autres recrutements des débuts nous échappent sans doute, tous n'ayant pas nécessairement été mentionnés dans la correspondance reçue par Lavedan. Ainsi d'Octave Mirbeau, de Maurice Donnay, d'Henri Bataille, dont les noms ont paru dans la presse³⁵.

Les auteurs rencontrent en Paul Laffitte un homme charmant et enthousiaste, « emballé » (*dixit* Lenotre), « ouvert au côté pratique des choses » (Maindron). Le contrat-type qu'il leur fait signer leur offre une rémunération proportionnelle au mètre de positif édité. Georges Courteline a l'explication des gains qu'il peut en espérer : « si on vend une bande de 200 mètres à 300 exemplaires, les droits seront de 0,10 [centime par mètre de positif vendu] x 200 x 300 = 6 000 francs. »³⁶ Aux yeux d'un écrivain qui se trouve au même moment en procès avec Pathé pour ce qu'il estime être une contrefaçon pure et simple d'une de ses œuvres les plus connues, comme aux yeux de tous les membres de la corporation littéraire qui

31 Maurice Montégut à Henri Lavedan, juillet 1908. **32** Pierre Bertrand (secrétaire de Francis de Croisset) à Henri Lavedan, 16 juillet 1908. **33** Jean Monval à Henri Lavedan, s.d. [février 1908 ?]. **34** Les oppositions féroces de l'affaire Dreyfus semblent déjà mises à distance, alors que les écrivains Film d'Art sont nombreux à avoir été de la Ligue de la patrie française – ce qui n'empêche pas Anatole France d'en être aussi. Cantinelli, situé très à droite, reviendra un peu plus tard sur l'intérêt qu'il y aurait à adapter Zola. **35** Le nom de Mirbeau est mentionné dans *le Cri de Paris*, 9 février 1908 ; Donnay dans *le Matin*, 26 février 1908, sous la plume de Jean-Louis Croze (Covielle) ; Bataille le 7 mars 1908 dans *Gil Blas*, sous celle d'Edmond Sée. La liste la plus complète connue des auteurs « signés » par Le Film d'Art à la fin 1908 figure dans un prospectus retrouvé en Italie et présenté par Giovanni Lasi dans le présent volume (on n'y trouve pas Donnay). **36** Lettre de Paul et Léon Laffitte à Georges Courteline, citée par M^e Théry au procès Courteline contre Pathé, *op. cit.*

se croient menacés par le même type d'extorsion mais de plus s'intéressent au cinématographe comme spectateurs³⁷, les perspectives offertes le Film d'Art ont certainement un air très prometteur.

Les premiers scénarios et leurs sources d'inspiration

Passé six à huit semaines sans nouvelles, Lavedan recontacte les auteurs dont il attend un scénario. Ceux-ci n'ont en fait ni consignes ni modèle, sinon peut-être la mince proposition présentée au banquet du 3 mars, sur le thème d'un « duel entre deux mignons sous Henri III »³⁸. On ne trouve aucune mention de quelque consigne que ce soit dans la correspondance du directeur littéraire, sinon de viser à « procurer au public des émotions par des scènes sans paroles qu'il pût comprendre »³⁹. À dire vrai, le contrat qu'ils ont signé réserve au Film d'Art l'exclusivité de leurs « *nouvelles ou scénarios* destinés à être adaptés en projection de cinématographe »⁴⁰. Une telle formulation paraît les laisser libres d'adopter une mise en forme littéraire traditionnelle ou de rédiger un document « prêt à l'usage ». Pourtant, plusieurs auteurs expriment leurs incertitudes à l'heure de rendre leur première copie, s'en remettant pour l'élaboration aux conseils d'un confrère qui, pour avoir peut-être des idées plus précises, n'est en pratique pas moins inexpérimenté qu'eux :

Je ne puis guère vous envoyer actuellement autre chose qu'une esquisse, car je ne me rends encore pas bien compte du genre de travail auquel je devrai me livrer.⁴¹

Je ne sais si ce que je vous envoie est suffisamment clair, suffisamment exposé. C'est un métier nouveau pour moi.⁴²

Je suis trop inexpérimenté dans les choses du cinématographe pour savoir si vraiment ce scénario peut être joué. [...] je me permets de vous demander si la pièce ainsi résumée peut être interprétée.⁴³

37 Le moment des procès d'écrivains à l'encontre des films qui les plagient n'est pas par hasard celui où les intellectuels parisiens commencent à flâner dans les salles qui viennent d'ouvrir sur les boulevards. Je me permets de renvoyer sur ce point à mon ouvrage *Le Cinéma français et les écrivains*, chap. 2 et 3. **38** Edmond Sée, « Cinématographie », *Gil Blas*, 7 mars 1908. **39** Édouard Masson-Forestier à Henri Lavedan, 8 juin 1908. **40** Un exemple de contrat-type se trouve dans les archives de Fernand Vandérem, Bibliothèque nationale de France, dép. des Manuscrits, NAF 168880, f. 33. **41** Maurice Maindron à Henri Lavedan, 9 février 1908. **42** Maurice Montégut à Henri Lavedan, juillet 1908. **43** Ernest d'Hauterive à Henri Lavedan, 5 août 1908.

Il y aura probablement pas mal d'inexpérience dans tout cela, mais avec quelques conseils de vous, j'espère vous satisfaire

Ai-je trop développé le sujet ? à vous de voir et de couper.

Voyez – n'oubliez pas que c'est mon essai en cinéma⁴⁴

Plusieurs auteurs – Lavedan y compris – recourent aux dialogues. Comme écrit Jacques Langlois à propos de son *Hamlet*, « j'avais dialogué l'action (comme dans [le scénario de] *la Tosca*), pour préciser le geste sans autre indication »⁴⁵. Quoiqu'ils n'aient pour la plupart jamais écrit de pantomimes, ils recourent presque naturellement à une technique qui y est d'usage courant et qui répond – ici en tout cas – à une certaine idée implicite du partage des rôles entre auteur d'une part, metteur en scène et interprètes de l'autre : au premier, la définition des états psychologiques à exprimer, aux seconds celle du jeu gestuel et corporel approprié. L'emploi du dialogue remplit aussi, dans un cas au moins, une fonction de consigne pour la mise en scène : Ernest d'Hauterive adaptant Dumas indique n'en avoir écrit « que pour fixer le temps pendant lequel les acteurs devaient jouer chaque scène », et accompagne son manuscrit d'une liste des tableaux avec leur durée prévue.

Au-delà du sentiment d'avoir une technique à apprendre, l'absence de convention tacite de lecture renforce chez l'auteur de scénario néophyte le sentiment d'insécurité : « je vous supplie de ne pas vous arrêter au style. Rien de tout cela ne doit être imprimé ; j'ai visé à être clair et n'ai pas craint les répétitions de mots »⁴⁶. Une phrase de Funck-Brentano met en évidence à quel point les auteurs manquent de directive : « Les passages soulignés de rouge sont les lignes à projeter sur l'écran, conformément à ce que j'ai vu au cinématographe Gaumont, au Théâtre du Gymnase. » C'est seulement son expérience comme spectateur qui lui inspire l'initiative de rédiger des intertitres, et il ne sait d'ailleurs quel nom donner à la chose⁴⁷.

Quant aux sujets eux-mêmes, des propositions étonnantes arrivent à Lavedan, où le féerique, le fantastique, l'horreur ont leur part. Certaines sont directement suscitées par lui, comme *Vingt mille lieues sous les mers* : « pas d'histoire, pas d'intrigue » mais « une succession de tableaux pittoresques » que Michel Verne (fils de Jules) rédige sur les instances du directeur littéraire du Film d'Art sans vraiment y croire lui-même⁴⁸. L'intégration narrative n'est donc certes pas l'unique maître mot de Lavedan : s'il y a une référence théâtrale, elle est

44 Louis Leloir à Henri Lavedan, 29 juillet, 30 juillet et 1^{er} août 1908. **45** Jacques Langlois à Henri Lavedan, 20 août 1908. **46** Franz Funck-Brentano à Henri Lavedan, 13 août 1908. **47** Les professionnels utilisaient le terme de « sous-titres ». **48** Michel Verne à Henri Lavedan, 21 juin 1908.

éventuellement du côté des grandes machines visuelles du Théâtre du Châtelet. Au nombre des propositions spontanées, Lavedan reçoit de Robida deux scénarios dont *le Burg ensorcelé*. D'André de Lorde, le maître du « théâtre de la terreur », lui parvient *la Main sanglante* dans lequel un chimpanzé viole une cocotte (!). Après avoir eu – selon certains journaux – le projet d'un scénario sur *le Chat botté*, Edmond Rostand écrit *le Bois sacré*, une fantaisie versifiée dans l'esprit de Meilhac et Halévy où se télescopent la mythologie classique et la modernité technique représentée par l'automobile. Dans un esprit proche, Émile Vedel écrit une *Belle au bois dormant* où « des personnages modernes pénètrent dans un château endormi depuis Louis XIV »⁴⁹. À l'été, on va jusqu'à discuter d'adapter *Ubu roi*⁵⁰. À côté de ces propositions de pure imagination, les recrues du milieu historien et conférencier livrent leurs premiers scénarios où se manifeste un souci extrême d'exactitude. Témoin ce mot de Funck-Brentano avec le scénario du *Masque de fer* :

J'avais besoin de quelques documents précis que je n'avais pas sous la main. [...] Je crois que l'ensemble est très clair. Je me suis tenu très près de l'histoire certaine ; seul l'incident de Manette est interpolé, encore se trouve-t-il dans les plus vieux récits relatifs au prisonnier masqué.⁵¹

Sans négliger la clarté de l'exposition – qualité également requise du conférencier, – l'auteur prend soin de justifier par les sources tous les éléments de son récit, y compris la concession au genre romanesque que constitue la scène sentimentale. Quand Funck-Brentano livre à l'été un second scénario sur l'affaire du courrier de Lyon, coécrit avec Raymond Lécuyer, il fait spécialement le voyage sur place : « aujourd'hui même, je vais en automobile à Lieusant, voir l'auberge intégralement conservée où s'est préparée l'attaque du *Courrier de Lyon* et voir les lieux où l'attaque a eu lieu »⁵². Le repérage des décors authentiques fait partie intégrante du projet de reconstituer les anecdotes célèbres de l'Histoire avec les outils de la science historique voire de la science policière, en faisant fi de tout un héritage littéraire et théâtral qui a maltraité les faits (mais qui explique cependant que le public s'intéresse à elles...). À côté de *Marie-Antoinette à Trianon*, de *Louis XVII* et de *Charlotte Corday*, G. Lenotre propose ce qu'il appelle un « sujet *gracieux* »⁵³. La même dénomination se retrouve chez d'autres correspondants du Film d'Art, en opposition aux faits divers et « sujets mouvementés ». Lenotre s'inspire d'une source authentique : les cahiers de sa grand-mère, « qui fut fille de la [maison de la] Légion d'honneur » sous l'Empire. Dépourvu de véritable intrigue, le

⁴⁹ Richard Cantinelli à Henri Lavedan, 15 septembre 1908. ⁵⁰ Léon et Paul Laffitte à Henri Lavedan, s.d. [juillet ou août 1908]. ⁵¹ Frantz Funck-Brentano à Henri Lavedan, 11 avril 1908. ⁵² Frantz Funck-Brentano à Henri Lavedan, 23 août 1908. ⁵³ G. Lenotre à Henri Lavedan, 11 janvier 1908.

scénario raconte la visite de Napoléon aux jeunes filles en 1809. C'est fondamentalement un prétexte au défilé de groupes en costume d'époque : filles « coiffées comme Mme Récamier », « mamelouks, généraux, officiers d'ordonnance », et à des danses : « quadrille, menuet, tout ce qu'on voudra », au milieu d'un somptueux goûter. La vérité des lieux importe vivement à l'auteur : « on pourrait mettre la chose à Saint-Denis [siège de la maison de la Légion d'honneur à l'époque contemporaine] mais ça serait moins vrai, car en ce temps-là Écouen était la seule maison ». Pour son *Bouteville*, Maindron ne se conçoit pas moins en « conseiller historique » complet – pour employer un terme d'aujourd'hui – qu'en auteur :

Pour les costumes et pour les armes je suis là pour fournir tous les renseignements utiles ainsi que sur l'escrime. En règle, pour celle-ci, on devra prendre et les armes et les principes de Capoferro, mais pour les costumes ceux du traité d'Alfieri, de quelque trente ans postérieurs. D'ailleurs je possède tous les documents utiles et aussi le maniement personnel de l'épée et de la dague.⁵⁴

Contrairement aux propositions de fantaisie, les scénarios historiques paraissent s'articuler sur un dessein cohérent, quoique on ne le trouve – assez logiquement – nulle part formulé dans la correspondance reçue par Lavedan. Car il s'agit d'amplifier par le cinématographe la mission de l'Université des Annales : restituer sous une forme immédiatement accessible au public l'Histoire de France, leur en transmettre une connaissance de nature essentiellement anecdotique mais fondée sur des sources de première main et des documents inédits, avec un accent très nettement mis sur les événements de la Révolution et de l'Empire, période fondatrice de la France contemporaine. L'existence de « promenades-conférences » montre que même l'idée de tirer parti du pouvoir évocateur des lieux d'histoire a été explorée par les Annales avant de l'être par Le Film d'Art. Le programme de l'une d'elles, à la Malmaison, est construit à la fois comme une mise en spectacle du lieu et une « mise en lieu » du discours historique. Elle comporte, outre la visite des lieux et la conférence, des pauses musicales – notamment deux romances du temps interprétées par Madame Lavedan⁵⁵ : la musique fait sans doute partie, avec la visite du lieu, d'une expérience sensible supposée compléter l'approche du conférencier, en une sorte d'appréhension « totale »⁵⁶.

⁵⁴ Maurice Maindron à Henri Lavedan, 9 février 1908. ⁵⁵ Fonds Henri Lavedan, non coté, BnF, dép. des Arts du spectacle. ⁵⁶ Ce n'est pas un hasard si ce début de siècle voit les commencements de la transformation de la tradition en spectacle touristique et celle du monument en lieu d'histoire à animer. Lavedan reçoit dès le 23 novembre 1908 une proposition d'une Blésoise : il s'agirait de projeter *l'Assassinat du duc de Guise* à Blois même, pour « piquer la curiosité de plus en plus avide des touristes » (lettre de L. Yvonneau à Henri Lavedan, 23 novembre 1908). Sur les débuts de ce commerce entre cinéma et promotion du patrimoine, cf. également Bernard Bastide, « Il y a cent ans, Louis Feuillade tournait à Carcassonne », 1895, n° 55, p. 99-138.

Ce projet se trouve exposé d'un certain point de vue sous la plume de Jules Claretie, dans sa chronique hebdomadaire du *Temps*, le 20 novembre 1908. Entre cent occupations, l'administrateur de la Comédie-Française a signé un contrat avec Le Film d'Art, probablement parmi les premiers, mais n'a apparemment ni collaboré ni suivi de près l'entreprise. L'idée qu'il s'est faite de ce qu'allait être Le Film d'Art peut expliquer sa réaction légèrement réservée quand il assiste à la « première » du 17 novembre :

des artistes de talent et des littérateurs de profession veulent faire mieux que du cinématographe documentaire, plus que du cinématographe de reportage. Ils entendent faire des « visions d'art ». Et ils l'ont fait. [...] C'est quelque chose [...] de captivant, de quasi fantastique, d'un peu inquiétant aussi.

Dans un échange imaginaire avec un ami poète qui parle du cinéma comme d'un possible « instrument de rêve », Claretie défend le projet « utilitariste » de la « machine à enseigner » :

Je voudrais – et je réaliserais volontiers ce souhait – que le cinématographe devînt plus ambitieux encore, servît à l'éducation populaire, instrument d'une instruction patriotique, se fit l'historien vivant de notre pays, l'annaliste à bon marché de cette France dont Michelet fut le poète, mît sous les yeux les légendes épiques de notre passé. [...] Je m'imagine Jeanne d'Arc brûlée sur son bûcher, le départ des volontaires sur le Pont-Neuf, le moulin de Valmy, toute la Révolution en images, les volumes de Thiers s'animent devant le public. [...] le cinématographe pourrait être [...] un stimulant de l'esprit public. Il deviendrait ainsi, à côté du théâtre, ce que le journal à un sou est au livre, avec cette différence que le « feuilleton animé » qu'il publierait serait une leçon d'histoire, la meilleure des leçons, la leçon par les yeux et par le plaisir.

Transformer en spectacle la connaissance livrée par les archives, supprimer la distance avec le passé en le portant sur scène, telles étaient déjà les ambitions du théâtre d'histoire de Victorien Sardou. Dans les grandes machines théâtrales de Sardou, le réalisme documenté des reconstitutions, le caractère imposant des scénographies, le nombre des figurants concourent à produire l'illusion d'un monde. Sardou lit, préface et exploite les recherches de Funck-Brentano dont *le Drame des Poisons* sort en 1908 en même temps que son drame *l'Affaire des Poisons*. G. Lenotre revendique Sardou comme son maître. Ainsi, à chaque fois que Le Film d'Art publie la liste des noms qu'il s'est adjoints, le vieux dramaturge y figure en première place, à la manière d'une figure tutélaire. Une partie de la critique a reproché à Sardou, surtout à la fin de sa carrière, de donner le pas au spectaculaire – à l'« extériorité » – sur l'art

dramatique. L'intéressant est que Lenotre, peu à l'aise avec l'écriture dramatique⁵⁷, en vient à concevoir le théâtre sur un mode presque purement instrumental. Ainsi sa rencontre avec le cinéma est-elle dépourvue de condescendance. Au contraire, il anticipe en lui un instrument plus performant, moins astreignant que le théâtre : on jouera dans les décors authentiques, le nombre de décors sera illimité. Dans un moment d'enthousiasme, il se verrait presque renoncer à la scène pour l'écran : « je ne pense plus qu'au cinématographe. Tout le théâtre sans aucun de ses embêtements. C'est trop beau ! »⁵⁸

L'achèvement des scénarios, enjeu de pouvoir et enjeu de production

Si Lavedan reçoit les scénarios, sa lecture n'est que la première phase d'un processus de validation complexe. À Funck-Brentano et Raymond Lécuyer, il demande par exemple de revoir la fin de leur *Masque de fer* dans un sens plus énergique, et ce à deux reprises⁵⁹. Il est vrai qu'il ne s'agit pas de confrères en littérature, auxquels Lavedan ne saurait peut-être adresser ce genre de commande.

Le directeur transmet les manuscrits qu'il a retenus sous pli recommandé à l'administration du Film d'Art, où ils sont multi-graphiés et renvoyés⁶⁰. Le scénario est ensuite soumis pour approbation à Pathé qui a son mot à dire sur les films dont il sera l'éditeur, en vertu du contrat signé entre les deux sociétés au début de mars 1908⁶¹. Les auteurs ne savent probablement rien de ce passage par les bureaux de la firme au coq avec laquelle certains d'entre eux ont au même moment maille à partir sur le plan judiciaire. Paul Laffitte joue avec les mots pour cacher la réalité à Courteline :

je devine ce qui vous préoccupe surtout : c'est que vos productions puissent être soumises au jugement de commerçants qui seraient de piètres juges en matière littéraire.

Rassurez-vous ; mon ambition a été de créer une maison où les écrivains soient chez eux et entre eux ; vous n'aurez à faire qu'à M. Henri Lavedan.⁶²

Il se peut qu'à la date de cette lettre, le contrat avec Pathé n'ait pas encore été signé, mais même dans ce cas les termes paraissent soupesés de manière à en ménager la possibilité, comme pour ne pas injurier l'avenir : Lavedan, seul interlocuteur direct des écrivains – cela

57 Dans ses Mémoires, Lavedan explique que c'est la raison pour laquelle ils ont écrit *Varennnes* en collaboration, sur un sujet que Lenotre maîtrisait sur le bout des doigts. **58** G. Lenotre à Henri Lavedan, s.d. **59** Frantz Funck-Brentano à Henri Lavedan, 14 et 24 juillet 1908. **60** Paul et Léon Laffitte à Henri Lavedan, 19 juillet 1908 et s.d. [juillet ou août 1908]. **61** Voir l'article de Stéphanie Salmon dans le présent volume. **62** Lettre de Paul Laffitte à Georges Courteline, s.d., citée par José Théry, *op. cit.*

est vrai, – n’est pas seul décisionnaire. Un premier exemple de scénario refusé par Pathé quoique validé par Lavedan est *l’Amour s’amuse*. Pathé « l’a apprécié de la façon la plus élogieuse, mais [...] a conclu à son ajournement à cause des difficultés techniques inhérentes à son exécution ». On devait y voir notamment un bonhomme de neige s’embraser dans les bras d’une jeune fille.

Le circuit de lecture défini en théorie se complique des interventions des uns et des autres au sein du Film d’Art. Dès mars 1908, Lavedan doit réaffirmer son autorité sur son secteur contre Le Bargy :

Cher ami,

Nous sommes en effet tout à fait d’accord, Le Bargy et moi, pour nous laisser mutuellement une certaine élasticité d’action sans qu’il en résulte aucun froissement entre nous. [...] Ceci dit, je tiens, comme vous l’avez compris, à ce que les scénarios rédigés me soient en *premier adressés*.⁶³

Le Bargy n’est pas seul en cause. Si Lavedan doit recevoir les réponses directement de Pathé à propos des scénarios, comme cela semble être le cas⁶⁴, pourquoi Gervais-Courtellemont a-t-il « cru de [s]on devoir de signaler à [un] auteur les points dont les difficultés d’exécution étaient quasi insurmontables » de sorte que « l’auteur, ainsi éclairé, a retouché son manuscrit qui n’offre plus aucune difficulté spéciale d’exécution »⁶⁵, sans plus en référer au directeur littéraire ? Un autre auteur se plaint de l’intervention directe du même Gervais-Courtellemont sur son scénario avant qu’il ait été transmis à Pathé – donc en principe après la validation par Lavedan⁶⁶... Le responsable du service des manuscrits, un chroniqueur théâtral nommé René Benoist, n’est manifestement pas à la hauteur de la tâche : on profitera de la période estivale pour l’évincer.

Conséquence de ce mode de fonctionnement : Lavedan est plusieurs fois court-circuité, les services du Film d’Art écrivant directement aux auteurs. Les conséquences sont loin d’être négligeables, car la relation personnelle de confiance avec Lavedan est au fondement du recrutement de la plupart des écrivains. Ainsi le directeur littéraire tarde à répondre à Masson-Forestier, et quand celui-ci reçoit restitution de son manuscrit, c’est d’« un anonyme Film d’Art avec qui il n’a jamais eu aucun rapport, à qui il n’a rien envoyé, à qui il n’a jamais écrit »⁶⁷ : aussitôt l’écrivain soupçonne un risque de plagiat et brandit la menace d’un procès. Après une lettre reçue du Film d’Art, Maurice Maindron à son tour fait part à Lavedan de ses

⁶³ Henri Lavedan à Fernand Vandérem, 8 mars 1908, BnF, dép. des Manuscrits, NAF 16873, f. 160. ⁶⁴ Cf. notamment la lettre du régisseur Léonce Petit à Henri Lavedan, 12 décembre 1908. ⁶⁵ Jules Gervais-Courtellemont à Henri Lavedan, 14 décembre 1908. ⁶⁶ Ernest d’Hauterive à Henri Lavedan, 19 janvier 1909. ⁶⁷ Édouard Masson-Forestier à Henri Lavedan, 8 juin 1908.

« craintes », redoutant maintenant « que cette affaire cache des combinaisons malpropres »⁶⁸. Pour compléter le tableau, il reste encore à mentionner le pouvoir discrétionnaire du directeur de la scène, Le Bargy et son second Caussade, un homme de Pathé. Tous deux décrètent par exemple que le scénario des *Adieux de Fontainebleau*, validé, est « mauvais »⁶⁹. Comme l'écrit nettement le correspondant de Lavedan à Neuilly, un jour que Lenotre se plaint amèrement du retard d'exécution de son scénario sur *le Dauphin*, « les choses de la scène, ordre des spectacles, distribution, etc. ne regardent que M. Le Bargy »⁷⁰. Or c'est Lavedan qui risque de se trouver exposé aux questions et aux reproches des confrères qui ont répondu à ses invites. La bicéphalie artistique de la société est à terme intenable⁷¹.



Le Retour d'Ulysse, 1908.

68 Maurice Maindron à Henri Lavedan, 29 août 1908. Ce n'est d'ailleurs pas que les écrivains croient les pratiques malhonnêtes l'apanage du cinématographe : un Maindron parle de son dégoût pour les combinaisons du monde théâtral et les « procédés du pitoyable Antoine ». **69** Jacques Langlois à Henri Lavedan, 8 juillet 1908. **70** Richard Cantinelli à Henri Lavedan, 13 août 1908. **71** La correspondance de Cantinelli montre que pour ne rien arranger, les relations entre Le Bargy et Lavedan se distendent sérieusement pendant l'été 1908. Les deux hommes ne dialoguent plus, l'administrateur délégué se voit obligé de jouer les intermédiaires. Lavedan évoque dans ses souvenirs le mauvais caractère notoire de Le Bargy.

Courant juillet 1908, l'heure est venue de mettre en chantier les tournages de façon rationnelle et programmée, à la faveur de la fin de la saison théâtrale et de l'achèvement du théâtre de prise de vues de Neuilly⁷². Le manque de scénarios fin prêts commence alors à se révéler criant. Un mois plus tard, Richard Cantinelli prend la direction exécutive du Film d'Art pour six mois. Beau-frère des Laffitte, poète de la génération symboliste et érudit, il est en temps normal directeur de la bibliothèque municipale de Lyon, une fonction où il s'est distingué par son énergie organisatrice⁷³. L'une de ses premières propositions vise à ce que « le service des manuscrits [soit] simplifié », en assurant lui-même la fonction de courroie de transmission des scénarios retenus par Lavedan⁷⁴. Dans le bureau laissé par Benoist, il trouve en désordre les manuscrits reçus, qu'il met plusieurs jours à parcourir et à classer : ce ne sont donc pas, apparemment, les propositions qui font défaut. Mais la faveur donnée par Lavedan à des propositions visuellement audacieuses se heurte à ce moment au réalisme de Cantinelli et à la plus grande attention portée par les Laffitte et Le Bargy à la question des scénarios. « Un certain nombre de scénarios reçus par vous – écrit Cantinelli – sont *inexécutables*. Je cite pour mémoire *la Main sanglante*, de M. de Lorde où un chimpanzé viole une cocotte et *l'Absinthe au désert*, de M. P[ierre] Mille où l'on voit des chameaux ivres. »⁷⁵ De la question de la faisabilité, Cantinelli glisse à la question commerciale, jamais évoquée jusqu'à alors :

Malgré tout, le singe est difficile à recruter, voire à imiter. [...] Vous savez que l'Amérique (50 % de la vente) refuse d'accepter les films représentant des meurtres ou des nudités. Je pense qu'il faut avertir de cette particularité les auteurs qui auraient une propension naturelle à faire tuer ou simplement se reproduire leurs personnages [*sic* !].⁷⁶

Cette préoccupation n'a même pas attendu les premières interdictions de bandes françaises par le *National board of censorship*, au printemps 1909, pour commencer à tarauder les esprits : les difficultés rencontrées pour exporter les bandes empreintes de violence ou de sensualité devaient commencer déjà à préoccuper Pathé, et par contrecoup Cantinelli, dont toute la correspondance atteste la confiance qu'il accorde aux conseils des hommes de la firme au coq.

72 Jusqu'à alors Le Film d'Art n'a disposé que d'un théâtre provisoire à Belleville. Dans un premier temps, Le Bargy « le trouve inhabitable » et ne veut « y f[aire], pour [s]a part, aucune mise en scène » (lettre de Ch. Le Bargy à F. Vandérem, s.d., BnF, dép. des Manuscrits, NAF 16873, f. 175). Néanmoins, il y a au moins dirigé le début du tournage de *la Tosca* avec Sarah Bernhardt (lettre de Paul et Léon Laffitte à Henri Lavedan, 30 juin 1908). La construction du théâtre de Neuilly se termine en août 1908, mais Formigé n'y a pas encore installé l'électricité par souci d'économie (*sic*)... (procès verbal du conseil d'administration du 17 août 1908, archives Lavedan). **73** Magali Delavenne, « Les lecteurs de la bibliothèque municipale de Lyon au XIX^e siècle », *Cahiers d'histoire*, 2001, n°3-4. Consultable en ligne : <<http://ch.revues.org/document457.html>> **74** Richard Cantinelli à Henri Lavedan, 30 juillet 1908. **75** Richard Cantinelli à Henri Lavedan, 4 août 1908. **76** Richard Cantinelli à Henri Lavedan, 6 août 1908.

La purge du stock de scénarios par Cantinelli participe d'une volonté des dirigeants parisiens⁷⁷ de mettre enfin la société en ordre de marche régulier. Le 17 août, en conseil d'administration, Charles Le Bargy déplore « l'absence de scénarios intéressants » et propose, pour y remédier, de revoir complètement l'organisation. Lavedan, dans son rôle de directeur littéraire, proposerait un certain nombre de sujets à créer. Ces sujets seraient soumis à l'examen d'un comité composé de Le Bargy, Laffitte, Cantinelli et Émile Fabre : « ce sous-comité devrait s'assurer que ces sujets n'ont pas déjà été traités par des sociétés concurrentes, qu'ils sont susceptibles d'être traduits par le cinématographe, etc. etc. » La rédaction des scénarios serait alors confiée à un « bureau dramatique » dirigé par Fabre.

Le bureau dramatique et l'esquisse d'une politique scénaristique

Le bureau dramatique voulu par Le Bargy voit effectivement le jour. Émile Fabre est d'ailleurs rappelé en urgence à Paris pour le mettre en place. Connu aujourd'hui comme administrateur de la Comédie-Française à partir de 1914, Fabre est considéré à cette époque comme un auteur doué de solides qualités de construction dramatique et un « adaptateur » habile de romans à la scène.

Sous l'aspect d'un aménagement de circonstance, la création du « bureau dramatique » représente presque une révolution dans le processus d'élaboration des scénarios⁷⁸. Lavedan, qui s'assignait manifestement pour tâche de rechercher les inspirations les plus diverses, devient le principal et quasiment le seul concepteur des sujets. La direction du Film d'Art – et en premier lieu Le Bargy, maître des tournages – exerce dorénavant un contrôle *a priori* sur les sujets à développer, au lieu d'en disposer une fois achevés. Ensuite vient l'écriture des tableaux. Fabre, employé jusqu'alors au titre de la « correction » des scénarios reçus, est promu responsable de leur « fabrication », soit en l'assurant lui-même, soit en la confiant à « quelques jeunes auteurs placés d'une façon permanente sous sa direction et travaillant à date fixe ». Ces mots sont ceux du conseil d'administration, toutefois rien n'indique qu'au final le « bureau » en question ait abrité des hommes de plume salariés par Le Film d'Art en plus de Fabre : plus probablement ce dernier s'est attaché les services de tel ou tel collaborateur payé à la tâche en fonction des besoins⁷⁹. Néanmoins le terme de « bureau » renseigne

⁷⁷ Lavedan passe les trois mois d'été dans son château de Loubressac (Lot), à distance des décisions.

⁷⁸ Une révolution que les circonstances ont peut-être amené Lavedan à anticiper : en juillet 1908, il a déjà chargé Fabre d'adapter pour l'écran sa propre pièce de théâtre *le Nouveau jeu*. ⁷⁹ Cantinelli évoque par exemple Edmond Guiraud, vingt-neuf ans, adaptateur d'*Anna Karénine* au théâtre, qui « ferait partie de cette cohorte de jeunes auteurs auxquels il a été question pendant longtemps de

sur l'objectif poursuivi : il s'agit de s'inspirer de formes d'organisation méthodique qui gagnent à cette époque de nombreux domaines de la production écrite.

Le signe le plus immédiat de cette recherche d'efficacité réside dans la mise au point de listes de possibles sujets de scénarios. Lavedan en dresse une à la demande du conseil, Fabre le fait également de son côté. Il confronte les deux, y trouve « une vingtaine de sujets identiques », comme un *Napoléon à Sainte-Hélène*, qui seront à traiter « immédiatement : car nous manquons de films »⁸⁰.

De son côté, Cantinelli tire les conséquences d'une mésaventure : Pathé a demandé l'ajournement du tournage du *Charlotte Corday* de G. Lenotre car il s'apprête lui-même à éditer une bande consacrée au même personnage. Or Le Film d'Art a déjà fait réaliser les décors. Il convient donc de constituer une liste de sujets « réservés » auprès de Pathé pour que pareil incident ne puisse pas se reproduire. De son propre chef, Cantinelli fournit un premier ensemble de titres « qui, bien que n'étant pas encore traités [en scénario], pourront certainement l'être un jour (Circé, Nausicaa, Macbeth, Panurge, M. Pathelin, etc) ». À la demande de Lavedan, il y ajoute *le Masque de fer* pour garantir le travail de Funck-Brentano. La tentation est grande d'allonger la liste tant qu'il n'existe pas un programme de production à moyen terme : puisque « Pathé nous a proposé de traiter hier *le Roi s'amuse* [de Victor Hugo] [...] la chose pressant, j'ai cru devoir lui écrire que nous acceptions. *Cela n'engage d'ailleurs à rien.* »⁸¹

À compter de ce tournant de l'été 1908, Le Film d'Art s'engage dans ce que l'on pourrait appeler la politique des « grands sujets » : des fables appartenant au fonds culturel commun des mythes littéraires et de l'imagerie nationale. Le comité de lecture du 16 septembre charge ainsi Fabre de « mettre sur pied » des scénarios tirés de *Manon*, de *Paul et Virginie*, de *Faust*. La nouvelle division des tâches pousse d'elle-même à cette évolution : dès lors que des personnes différentes proposent un sujet et le traitent, il est plus commode et plus économique de se porter vers des sujets dont l'intitulé seul recouvre déjà un contenu narratif pour tout le monde. Néanmoins, Richard Cantinelli assume une part de responsabilité personnelle dans cette évolution, ce qu'attestent non seulement la liste qu'il prend l'initiative de fournir à Pathé, mais aussi plusieurs remarques dans sa correspondance. Concernant les sujets historiques, par exemple, il s'accorde avec Lavedan pour privilégier « les sujets les plus connus » – ce qui élimine un certain nombre de propositions des conteurs érudits Haraucourt ou Lenotre. Mais il va plus loin. Il considère ainsi comme une expérience risquée de traiter les « grands sujets » en s'éloignant de la tradition, comme l'a fait Funck-Brentano avec le

confier la confection de certains scénarios » (lettre à Henri Lavedan, 19 septembre 1908). ⁸⁰ Émile Fabre à Henri Lavedan, s.d. [fin août 1908]. ⁸¹ Richard Cantinelli à Henri Lavedan, 14 août 1908. C'est moi qui souligne.

« Masque de fer » : « Le public mordra-t-il à cet art un peu froid ou ne continuera-t-il pas à préférer les beaux mensonges ? En d'autres termes, le vrai Masque aura-t-il raison de l'ancien, si romanesque ? »⁸² Le même Cantinelli suggère à Lavedan d'accorder toute son attention au « fonds si riche – et si simple à figurer – des légendes », dont il lui procure un premier exemple avec une *Légende bretonne* d'un « jeune inconnu ».

De fait, les travaux que supervise Lavedan à l'été 1908 relèvent du « grand sujet » ou sont de très petits ouvrages destinés à alimenter la machine entre deux grosses mises en scène. Le comédien et occasionnellement auteur Louis Leloir écrit un *Louis XI* et une *Jeanne d'Arc*, ce qui – compte tenu du profil de l'auteur, familier des scènes de genre – ne laisse pas présager une vision novatrice ou documentée à l'instar des propositions des « conteurs érudits »⁸³. Son collaborateur habituel Gabriel Nigond compose un « mélodrame paysan en quatre tableaux ». Ernest d'Hauterive, l'exécuteur testamentaire des Dumas, se charge personnellement des adaptations de *la Tour de Nesle* et de *la Dame aux camélias*, deux valeurs inusables des scènes françaises. Fabre pousse Lavedan à renoncer à adapter sa comédie *le Nouveau jeu* et lui livre sa vision des choses : une production divisée en deux grands types de films, « des drames extérieurs, violents, mouvementés [...] ; ou bien des anecdotes très simples qui pourront s'exprimer en tableaux clairs et gracieux ».

La recherche de formes d'écriture en elles-mêmes « efficaces » n'est pas seule en cause. Interlocuteur quotidien des responsables de la scène et spectateur attentif des premiers résultats obtenus, Cantinelli recommande de fournir aux acteurs une matière aisément assimilable. Rapidement, il se convainc en effet que « pour le cinématographe la vision du comédien a souvent autant de prix que celle de l'auteur »⁸⁴. Il s'inquiète des difficultés des acteurs à trouver un jeu muet expressif et tient, de ce fait, les films de mimes pour une piste très intéressante⁸⁵. De son propre chef, il passe commande d'un *Roi Lear* à Émile Vedel, adaptateur estimé de Shakespeare en langue française, pour pouvoir filmer Paul Mounet dans le rôle-titre sur les falaises d'Étretat, un projet qui lui tient à cœur.

Probablement sans même s'en rendre compte, Cantinelli remet en cause la philosophie initiale du Film d'Art, celle qui, au-delà de la simple recherche de signatures de prestige, avait déterminé le recrutement d'écrivains réputés. Pour Lavedan, les écrivains peuvent apporter des « visions » neuves à l'écran. « Visions » : ce terme qui évoque le nom de « Visions d'art »

82 Richard Cantinelli à Henri Lavedan, 21 août 1908. **83** Louis Leloir à Henri Lavedan, 14 juillet 1908. **84** Richard Cantinelli à Henri Lavedan, 21 août 1908. **85** Richard Cantinelli à Henri Lavedan, 8 août 1908. Voir l'article d'Ariane Martinez dans le présent volume. Bon exemple des dangers de la survalorisation du programme du Film d'Art : dans *le Cinéma français et les écrivains*, j'avais interprété la place importante donnée aux pantomimes comme une manifestation « en creux » d'une réticence à adapter la littérature dramatique « parlante » sous forme muette, de crainte de lui manquer de respect. La correspondance Lavedan tend à montrer que la motivation est en fait de nature purement pragmatique.



Œdipe roi, 1910.

donné aux spectacles de la salle Charras se retrouve dans la bouche de Lavedan interviewé par *Cinémagazine* dans les années 1920 (référence bien tardive, pourra-t-on objecter, mais Lavedan n'a quasiment jamais parlé de cinéma et rien ne porte à croire qu'il ait été entre-temps influencé par l'évolution du discours critique). Lavedan y distingue deux modalités du cinéma : la « vue », soit l'enregistrement documentaire objectif, et la « vision » qui en est le dépassement par une subjectivité⁸⁶. La « vision » des « Visions d'art » ne renverrait donc pas seulement à la qualité de l'expérience faite par les spectateurs, mais à une conception personnelle du film préalablement à son exécution. Même fixée sous la forme élémentaire d'une bande de 300 mètres muette, une forte idée de scénario conserve son caractère d'originalité. Au fond, cette conception rejoint un peu celle des écrivains en procès avec Pathé : leurs avocats défendent la thèse que même privées de mots et ramenées à une intrigue simplifiée, les intrigues représentées dans les films incriminés n'en conservent pas moins une

⁸⁶ *Cinémagazine*, sans date, fonds Henri Lavedan, BnF, dép. des Arts du spectacle, non coté (l'interview paraît à l'occasion de l'annonce de d'un projet de collaboration entre Lavedan et les Cinéromans).

forme qui relève de leur droit d'auteur. *Ta femme nous trompe* (Pathé, 1907) ne se borne pas à emprunter à *Boubouroche* de Courteline des éléments d'intrigue qui en tant que tels appartiennent à tout le monde : il en reproduit l'agencement. Traduite sur un mode constructif, c'est la même proposition qui sous-tend la création au Film d'Art d'une direction littéraire de statut égal à la direction de la scène : une idée d'écrivain peut donner forme à un film. Cette conception n'est pas du tout celle de Cantinelli qui écrit assez abruptement à Lavedan :

La pensée, le style, tout ce qui fait l'auteur ne donnant rien au cinéma, il reste la partie sensible que l'acteur, de par sa profession, ses habitudes, sait concevoir il me semble, d'une manière frappante et bien faite pour appeler le succès.

Fort logiquement, il en est conduit à envisager d'adapter des fictions de Mérimée sans en avoir acquis les droits, au prix d'un simple changement de cadre :

Puisque nous ne pouvons l'avoir, nous en serons quittes pour – eh oui ! – démarquer les sujets qui nous paraîtront intéressants. Rien n'est plus facile. Il suffit de changer d'époque, et *les histoires appartiennent à tout le monde...*⁸⁷

Cantinelli retrouve ainsi l'argument invoqué par Pathé pour sa défense dans l'affaire Courteline ! Si tout ce qui fait le caractère propre d'une œuvre littéraire disparaît en passant sur l'écran muet, les scénarios fournis par les écrivains au Film d'Art ne sont guère plus qu'un matériau de départ. C'est une simple base qu'il faut choisir la plus commode possible pour les interprètes et les metteurs en scène, auxquels revient l'essentiel de la responsabilité créative.

De fait, les tournages soumettent les scénarios à rude épreuve. Ainsi le début de *l'Assassinat du duc de Guise* est-il révisé dans la précipitation sur demande de Le Bargy⁸⁸, tandis que *Sam Bottler* de Fernand Vandérem se trouve sous le coup de pressions inattendues, dont il est instructif de détailler le mécanisme.

Érudit bibliophile, Vandérem est aussi passionné de courses de chevaux. Il a écrit *Sam Bottler*, « un petit mélo réaliste, composé sur une légende courante : le jockey corrompu par le bookmaker – et n'ayant d'autre valeur que d'être rédigé par quelqu'un connaissant bien le milieu et pouvant ordonner des tableaux pittoresques avec des détails vrais »⁸⁹. La morale est sauvée à la fin : « pour ne pas choquer le monde du turf, j'avais ajouté le châtiment de Passequin [le

⁸⁷ Richard Cantinelli à Henri Lavedan, 17 août 1908. C'est nous qui soulignons. ⁸⁸ Sur les réécritures au jour le jour de la première scène de *l'Assassinat du duc de Guise*, voir la correspondance de Cantinelli et l'article de François Albera dans le présent volume. ⁸⁹ Fernand Vandérem à Henri Lavedan, 27 septembre 1908.

bookmaker] et les remords de Bottler [le jockey] ». Néanmoins, le parti pris de tourner tout le film en décors extérieurs réels à l'hippodrome de Chantilly, à deux pas de chez Vandérem, est lourd de complications. Lavedan obtient toutes les autorisations de tournage, ce qui laisse craindre à Vandérem d'être jugé incorrect : « rappeler à des gens qui vous prêtent leurs locaux des choses désagréables qui s'y sont passées, est-ce bien, est-ce chic ? » Lui s'attendait à ce que la bande soit pour partie seulement tournée dans des extérieurs qui sont « à tout le monde » comme la pelouse, les routes d'entraînement de la forêt, et à ce que les parties privées comme le pesage, la course elle-même soient filmées en décors reconstitués. Au dernier moment, saisi d'inquiétude, il modifie substantiellement son scénario sans en parler à personne : dans la nouvelle version, le jockey ne cède pas aux instances du bookmaker. Le 15 septembre, premier jour de répétitions⁹⁰, Le Bargy découvre les modifications apportées, les refuse mais cède à Vandérem qui lui soutient qu'au fond « c'[est] la même chose au point de vue pittoresque » – manière de dire qu'à ses yeux la fiction sert juste de support pour filmer un milieu. La suite montre que l'écrivain a eu raison de craindre la réaction de leurs hôtes. Au lendemain des premières prises de vues, le journal hippique *Paris Sport* publie un résumé du scénario qui met le feu aux poudres. Le prince d'Arenberg, président de la Société d'encouragement, écrit au Film d'Art pour demander des comptes. S'ensuivent une mise au point adressée à *Paris Sport* et des courriers rassurants adressés au prince par Vandérem et Lavedan. Quelques jours après, Le Bargy voit la bande et livre à l'auteur son impression désolée : il n'y a « ni vie, ni mouvement dramatique » à cause du changement de scénario de dernière minute. Il n'est pourtant plus possible de revenir à la première version du scénario sans aller au conflit avec la Société d'entraide. Vandérem voit à son tour les bandes, en juge quatre tableaux sur cinq bons. Il demande « une nouvelle délibération du jury conseil » et se retire. La situation est inextricable, la bande ne sera jamais éditée – en tout cas sous la marque Le Film d'Art⁹¹. Au passage, Vandérem renvoie la responsabilité des défauts de la bande sur l'insuffisante qualification des metteurs en scène : si l'exactitude et la valeur de rendu documentaire sont les premières qualités du cinéma, « pour chaque film il faudrait avoir un adjoint metteur en scène spécialisé : courses, un sportsman, mines, un ingénieur, antiquité, un professeur, etc. »⁹²

S'il constitue un cas particulier dans la production Film d'Art, l'accident arrivé à *Sam Bottler* n'en est pas moins révélateur. En effet les personnalités impliquées, et tout particulièrement

⁹⁰ Les répétitions ont lieu en journée à la salle Charras, située au centre de Paris, non au théâtre de Neuilly qui ne sert qu'aux prises de vues. ⁹¹ Max Dearly, interprète du jockey, aurait fait la proposition de racheter la bande pour la commercialiser à son compte (lettre de F. Vandérem à H. Lavedan, 1^{er} octobre 1908). ⁹² Fernand Vandérem à Henri Lavedan, 1^{er} octobre 1908.

le fait que le scénario soit dû à un écrivain réputé, suscitent un véritable petit phénomène médiatique. Vandérem parle de « tout le bruit, tous les articles faits autour de l'ouvrage »⁹³ : bruits complaisamment répandus à des fins publicitaires sans doute, mais aussi bruits malveillants suscités par contrecoup (l'article de *Paris Sport*). On n'est pas loin, à plus modeste échelle, de la logique qui veut que la presse de la Belle Époque produise du débat de société avec les nouvelles pièces de théâtre à partir du moment où elles entrent en répétition.

Se greffe là-dessus la perception particulière du cinéma en décors extérieurs. Car si le projet de Vandérem se sert de la fiction comme d'une sorte de fil directeur pour faire découvrir un milieu réel et joue donc de l'imperceptibilité des frontières entre joué et non-joué, la Société d'encouragement s'inquiète de ce que la valeur « documentaire » du cadre accrédite la fiction. *Paris-Sport* ne feint pas par hasard de désamorcer la situation en observant qu'un film de cinéma est « un arrangement plus ou moins artistique et non une photographie reproduisant un fait réel ». En fait, les conventions classiques de la représentation sont affaiblies par le tournage en extérieur. On ne sait plus très bien jusqu'à quel point on peut s'y fier.

Troisième et dernier élément se combinant aux deux précédents : l'auteur du film, nommé, n'entend pas compromettre ses relations avec la Société d'entraide et avec un monde qu'il connaît suffisamment pour anticiper sa réaction. La liberté de fabulation dont dispose habituellement la production cinématographique en extérieurs se voit limitée par le fait même que Le Film d'Art a voulu en étendre le territoire à des espaces plus réservés. La position de ses promoteurs dans la société lui ouvre ceux-ci, mais elle place du même coup le film dans des jeux de relations sociales.

De Lavedan à Gavault : réorientation et continuité

Vandérem n'est pas le seul déçu. En septembre 1908, les difficultés à entrer en régime de tournage régulier et les allers-retours dans la sélection des sujets engendrent frustration et impatience chez les auteurs recrutés les premiers. Lenotre est contrarié de voir son *Marie-Antoinette* retardé par des problèmes multiples, notamment les intempéries. Maindron devient méfiant. André de Lorde a été « très affecté du refus de son manuscrit » *la Main sanglante*⁹⁴. Lui qui avait retenu son compère Charles Foleÿ de signer avec la SCAGL⁹⁵, livre sa proposition suivante comme à prendre ou à laisser :

⁹³ Fernand Vandérem à Henri Lavedan, 30 septembre 1908. ⁹⁴ Richard Cantinelli à Henri Lavedan, 17 août 1908. ⁹⁵ André de Lorde à Henri Lavedan, s.d. [septembre-octobre 1908].

Je vous envoie ce scénario très détaillé – il ne peut l’être plus – pour le *cinéma*. [...] [Je] vous pri[e] de me donner votre réponse sur mon scénario le plus tôt que vous pourrez car la concurrence – l’affreuse concurrence – me demande quelque chose et si cela ne vous allait point, je le leur enverrai.⁹⁶

La concurrence en effet est en ordre de marche, avec d’une part la SCAGL qui récupère et tourne le scénario de Masson-Forestier qu’il a tiré de sa nouvelle *Un vieux joueur*⁹⁷, d’autre part Éclair qui sollicite André de Lorde pour du « grand-guignol » et Funck-Brentano pour des sujets sur la Révolution française⁹⁸.

En revanche, d’autres auteurs font dorénavant acte de candidature spontanée. Il y a celle d’André Sardou – fils de Victorien – qui s’offre pour traiter *Carmen, Faust, Roméo et Juliette*⁹⁹, celle d’André Arnyvælde – vingt-sept ans, mais déjà représenté à la Comédie-Française – qui envoie un *Anneau du Doge*, celle enfin d’un certain « Hollard [ou Holland], du Théâtre des Nouveautés » dont le scénario comique n’est que « niaiserie » aux yeux de Cantinelli. L’article dans *l’Illustration* et la publicité autour du démarrage des Visions d’Art attirent à Lavedan de nouvelles propositions. Louis Sonolet, un admirateur de G. Lenotre et de Henry Houssaye, envoie de Dakar où il est en poste un scénario sur *Manon Lescaut*, et propose après tant d’autres (Lenotre, Esparbès, Cantinelli) d’illustrer l’épopée napoléonienne¹⁰⁰. Un certain Zimmerman a toute prête la trame d’un film sur *la Prise d’Alger*, qu’il prétend fondée sur des documents authentiques qui lui servent à préparer une pièce de théâtre – sa version reste néanmoins conforme à l’historiographie officielle.

L’alimentation en scénarios n’en reste pas moins le problème majeur, comme le signale une lettre du régisseur en décembre 1908 : « M. Le Bargy me charge de vous dire que le travail est interrompu au Film d’Art faute de scénario prêt à être exécuté, voulez vous nous faire savoir quand on pourra commencer à répéter un nouveau film »¹⁰¹.

À partir de début 1909, on dispose de beaucoup moins d’informations sur la direction littéraire du Film d’Art. Appuyé par Lavedan¹⁰², son dévoué Jacques Langlois est devenu administrateur délégué en décembre 1908, vraisemblablement au départ de Cantinelli. Lavedan prend-il du champ ? C’est peu probable. Si l’on examine la filmographie de la société, il est l’auteur de deux sujets filmés pendant cette période. Chaque semaine, il a en outre une entrevue avec Zecca pour l’adoption des scénarios¹⁰³.

96 André de Lorde à Henri Lavedan, s.d. **97** Édité par Pathé en 1909 sous le titre *Un joueur*. **98** Frantz Funck-Brentano à Henri Lavedan, 15 juin 1909. **99** André Sardou à Henri Lavedan, 24 juillet 1908. **100** Louis Sonolet à Henri Lavedan, 16 janvier 1909. **101** Léon Petit (régisseur) à Henri Lavedan, 9 décembre 1908. **103** Charles Pathé à Henri Lavedan, 15 janvier 1909.

Le Film d'Art s'accroche, comme à une planche de salut, à la veine comique. Sollicités par Laffitte, Maurice Landay et Léon Gandillot préparent *la Vertu de Madame X*. – tout un programme...¹⁰⁴ Langlois incite aussi Landay « à voir si l'œuvre de Gandillot ne présenterait pas aussi quelques sujets comiques à vous proposer »¹⁰⁵. Cette orientation jugée prometteuse peut contribuer à expliquer que le conseil d'administration du 15 juin 1909, constatant le déficit de la société, porte à la tête de la société Paul Gavault, le fabricant de pièces souriantes le plus productif de la place de Paris.

Pour un salaire assez colossal de 60 000 francs par an¹⁰⁶, Gavault cumule l'essentiel des fonctions au Film d'Art, de la présidence du conseil d'administration à la direction de la production¹⁰⁷. En bourreau de travail, secondé par Fabre qui prend le titre de directeur littéraire, il entreprend de redresser les finances de la société et s'occupe de tout, y compris de la plupart des scénarios. Dès le lendemain de sa nomination, toutefois, Gavault se ménage Henri Lavedan en lui garantissant d'accepter jusqu'à huit scénarios par an ; rien n'indique que ce dernier en ait profité.

Dans une lettre, Gavault indique avoir adapté et mis en chantier en quelques semaines *le Luthier de Crémone* (d'après Coppée), *le Chandelier* (d'après Musset), *le Légataire universel* (d'après Regnard), *la Tragédie de Belgrade* (d'après un fait historique récent), *Manon Lescaut* (d'après Prévost), *la Grande Bretèche* (d'après Balzac) – « et je ne vous cite pas trois ou quatre remplissages sans grand caractère. [...] Mais quelle galère, mon cher maître, je pourrais presque dire quel calvaire ! » De fait, Gavault livre en moyenne une bande par semaine à Pathé au second semestre 1909. Il est fort possible que les scénarios sans mention d'auteur soient de Gavault¹⁰⁸ – soit une douzaine de tournages entre juin 1909 et janvier 1910. Un sujet d'invention apparemment originale, *Monsieur don Quichotte*, transposition des épisodes burlesques du roman de Cervantès dans le Paris des années 1840, résulte en fait apparemment de la transformation opportuniste d'un scénario de Recouly et Millet¹⁰⁹ afin de pouvoir le tourner dans des décors déjà bâtis pour d'autres films. Les mêmes décors surgissent, simplement remeublés : par exemple, le salon du *Légataire universel* devient tribunal dans *Manon*, le décor de rue dans *Manon* avait déjà été vue dans *les Précieuses ridicules*, et l'échoppe du *Luthier de Crémone* réapparaît au début du *Lépreux de la Cité d'Aoste*. Dès lors la concentration de l'écriture et de la production entre les mêmes mains s'explique : cela facilite la mise au point de sujets peu coûteux à mettre en

104 Jacques Langlois à Henri Lavedan, 9 mars 1909

106 Pour comparaison, Lavedan était rémunéré 12 000 francs, de même que Le Bargy. **107** Compte rendu du procès intenté aux anciennes directions du Film d'Art, *Gazette des tribunaux*, 22 juin 1912.

108 Voire davantage, car *la Tragédie de Belgrade* est attribuée à un « Bataille » qui n'est certes pas Henri et dont l'existence paraît sujette à caution. **109** Raymond Recouly à Henri Lavedan, 11 janvier 1909.

scène – et autant que possible libres de droits, ce qui évite d’avoir à reverser un pourcentage sur les recettes.

La société remise ainsi d’ambitieux scénarios dont le tournage n’avait été jusque là que retardé pour des raisons d’organisation. Funck-Brentano conclut ainsi à l’abandon pur et simple du *Masque de fer* quand Gavault répond à ses récriminations qu’« aucune convention ne l’oblige à représenter » le scénario, alors que Fabre lui en avait annoncé la mise en répétition. Parce qu’il s’est considérablement investi dans ce travail, que Les Laffitte lui ont assuré en septembre 1908 que les décors étaient mis en chantier, que Fabre lui en a même imprudemment annoncé la mise en répétition, Funck-Brentano intente à la société un procès en dommages et intérêts¹¹⁰.

On interprète traditionnellement les difficultés et les soubresauts du Film d’Art en 1909 comme l’échec de la stratégie de l’entreprise telle qu’elle est définie par son « programme » ou, si l’on préfère, par son dispositif publicitaire. Le Film d’Art n’aurait pas trouvé le public de théâtre, le public bourgeois qu’il visait.

Outre que cette affirmation ne s’appuie sur aucune donnée empirique, elle fait l’économie d’une réflexion sur les conditions dans lesquelles un film donné peut être facteur d’attraction au sein d’un programme composé également de vues documentaires, de comédies, etc. Dans les faits, les premiers chiffres de vente en novembre-décembre 1908 – les seuls dont on dispose – sont très bons¹¹¹. L’entreprise paraît encore pleine de promesses en juin 1909¹¹², même si elle ne trouve peut-être déjà plus son compte dans son contrat d’édition avec Pathé. Celui-ci, il est vrai, réserve de plus en plus souvent la portion congrue aux productions Film d’Art dans son *Bulletin*, ce qui compromet certainement les réservations par les exploitants. La rupture avec Pathé et la signature d’un contrat avec Charles Delac permet ainsi à Gavault d’espérer faire de chacun de ses films « comme un numéro vedette dans les programmes de cinéma-théâtre »¹¹³.

Les difficultés financières constatées en juin 1909 ont donc d’autres causes que l’insuccès public : des niveaux de rémunération très élevés, des surcoûts et des surfacturations dus à l’absence de véritable gestionnaire avant l’arrivée de Cantinelli, enfin les difficultés de mise en route de l’outil de production dont le premier facteur paraît être l’absence de coordination entre direction littéraire et direction de la scène, écriture des scénarios et tournages. Les tournages se font par à-coups au moins jusqu’au début de 1909, tandis que des scénarios acceptés d’une main sont enterrés de l’autre.

110 *Gazette des tribunaux*, 17 mars 1912. **111** Au 13 novembre, Pathé dit aux Laffitte avoir déjà vendu 200 copies de *l’Assassinat* et autant de *l’Empreinte*, soit 150 000 francs, à rapporter au capital de la société (500 000 francs). Lettre des frères Laffitte à Étienne Massart, 13 novembre 1908. **112** Voir l’article de Stéphanie Salmon dans le présent volume. **113** *Ciné-Journal*, 4 février 1910.

Cette direction artistique à deux têtes explique la première floraison extraordinairement variée de propositions de la part des écrivains, les responsables de l'exécution des films n'exerçant aucun contrôle de faisabilité *a priori*. Même si elles n'ont pour la plupart pas été réalisées, notamment les plus audacieuses, le simple fait qu'elles aient été formulées manifeste de la part de tous la volonté de tirer parti de quelque propriété du cinéma : trucages visuels, multiplicité des décors, tournages en décors « authentiques extérieurs », etc. Il se vérifie que les années 1907-1909 ont représenté un moment privilégié dans l'appréhension du cinéma par les milieux lettrés : avec la sortie des attractions, le nouveau médium est appréhendé de façon assez optimiste comme l'instrument des possibles. Cette attitude positive ne va pas forcément plus loin que la simple curiosité, mais elle est par exemple à la base du projet de vulgarisation historique qui forme, comme on l'a vu, le seul véritable axe directeur autour duquel on puisse rassembler une partie des contributions.

Les solutions trouvées pour remédier au manque de scénarios aisés à tourner jouent dans le sens d'une homogénéisation. Elles tendent en effet à concentrer, à techniciser et à normaliser de plus en plus la fonction d'écriture, à rebours de l'intention initiale. Il ne faut pourtant pas oublier que cette évolution, dont on a retracé les inflexions mois après mois, résulte de choix faits au gré d'une navigation à vue, ponctuée d'expédients. De ce filtrage progressif, il résulte, au début de 1910, la première formulation officielle par le directeur du Film d'Art d'une politique scénaristique déterminée : d'une part, les grands sujets « tirés de l'inépuisable fonds des grandes œuvres littéraires, sans distinction de races, faisant appel aux antiques et aux modernes, à l'histoire aussi bien qu'au roman » ; d'autre part les comédies fines, « libér[ées] des moyens faciles dont la cinématographie a vraiment abusé jusqu'à ce jour »¹¹⁴. On reconnaît là d'une part les « grands sujets » qui ont été privilégiés dès l'été 1908, et d'autre part l'orientation comique accentuée par Gavault. Pour autant, dans la filmographie de 1910-1911, on relèvera des idées de tableaux d'histoire formulées par tel ou tel dès 1908 : *Napoléon du sacre à Sainte Hélène*, *Louis XI*, *Monaldeschi*... Preuve peut-être qu'à travers les vicissitudes économiques et les changements de direction, il n'y a pas de vraie solution de continuité dans l'identité culturelle composite et complexe du Film d'Art.

114 *Ciné-Journal*, 4 février 1910.