

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)

L'Assassinat du duc de Guise, produit « semi-fini » ?

L'Assassinat du duc de Guise as a “semi-finished” product

François Albera



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4065>

DOI : 10.4000/1895.4065

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

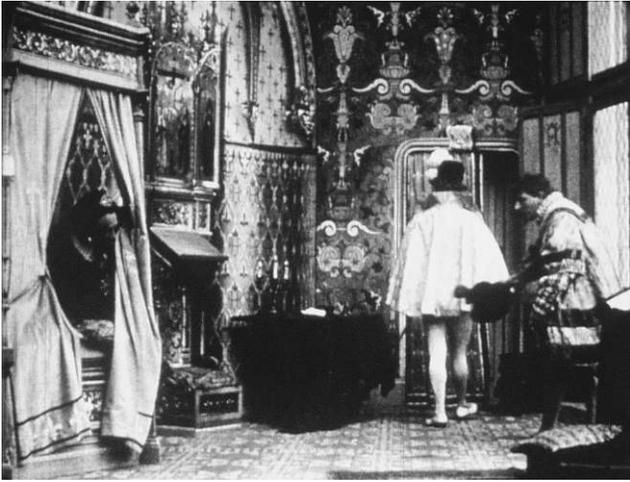
Pagination : 94-122

ISBN : 978-2-913758-57-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « L'Assassinat du duc de Guise, produit « semi-fini » ? », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 56 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4065> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4065>



L'Assassinat du duc de Guise, 1908 – Tableaux 4 et 5.

L'Assassinat du duc de Guise, produit « semi-fini » ?

par François Albera

1895 /
n° 56
décembre
2008

L'importance de *L'Assassinat du duc de Guise* n'est plus à démontrer : malgré le discrédit ou le rôle de repoussoir qu'on lui a fait jouer – et avec lui toute la production du Film d'Art¹ –, il n'a pas manqué d'analyses s'attachant à la qualité de sa mise en scène, la logique des enchaînements de ses tableaux, la cohérence spatiale qui est la sienne, etc.²

Henri Langlois, qui reprend – ou inspire ? – la théorie contemporaine de Sadoul selon laquelle la « théâtralité » a joué un rôle constructif dans l'évolution du « langage cinématographique » en permettant l'édification de codes spatiaux, gestuels et autres que le « plein air » ne suscitait pas, a développé cette approche dans son article de la *Revue du cinéma* de 1948³. Sadoul énonce cette théorie dans un article de la *Revue de filmologie* (n°1, 1947) sur l'exemple de Méliès, Langlois la poursuit avec le film d'Henri Lavedan, André Calmettes et Charles Le Bargy – contre Sadoul en quelque sorte, car ce dernier reproche au film de rester prisonnier de la « théâtralité » de Méliès qui a, pour lui, épuisé ses capacités d'innovation...

1 Deux exemples parmi tant d'autres : « Depuis la fameuse aventure du Film d'Art, qui nous fait rire de si bon cœur, quand on repasse à l'écran *L'Assassinat du duc de Guise*... » (Henri Clouzot, *l'Opinion*, 4 août 1928, repris dans Daniel Taillé [dir.], *la Saga des Clouzot et le cinéma*, Association Cinémathèque en Deux-Sèvres, 2007, p. 221) ; « Le 17 novembre 1908 est une date fatale pour le cinéma français. Elle marque le début d'une invasion des barbares. *L'Assassinat du duc de Guise*, lancé dans le monde avec tous les viatiques de la Comédie-Française et de l'Académie, inaugure l'ère du théâtre filmé. » (André Ehrler, « À la recherche des ombres perdues », *Labyrinthe*, n°12, 15 septembre 1945, p. 6). 2 La dernière étude d'envergure concernant ce film – quoique se donnant un « détail » comme point de départ – est celle de Roland Cosandey publiée en allemand en 1995 et en français en 1999 (« Wo ist die grosse Treppe hingekommen ? *L'Assassinat du duc de Guise* (1908) : Raum, Tableau, Einstellung – Eine Variation », *Cinema 1994*, Bâle-Francfort, Stroemfeld, 1995, p. 51-74, puis dans une version remaniée sous le titre différent : « Le plan de l'escalier. *L'Assassinat du duc de Guise* (Film d'Art, 1908) : espace, temps, corps », *iichiko. A journal for transdisciplinary studies of pratiques* [Tokyo], n°64, automne 1999, p. 36-64). 3 H. Langlois, « Notes sur l'histoire du cinéma », *la Revue du Cinéma*, n°15, juillet 1948 (réédité dans *L'Anthologie* publiée chez Gallimard, coll. « Tel », 1992).

Langlois juge d'abord *l'Assassinat* assez sévèrement – justifiant le discrédit dans lequel le tenaient les cinéastes et les critiques des années 1920 et même certains de ses contemporains (« on n'a pas attendu 1920 pour se gausser du *duc de Guise* ») – avant d'y voir un « tournant dans l'histoire mondiale du cinéma » pour les qualités de la narration imaginée par Lavedan qui « ne s'est pas contenté, comme les autres, d'inventer une histoire, de la réduire à une suite de tableaux », mais a établi « une continuité où tout était conçu en vue de lier le mouvement des acteurs au développement du récit. » Déplorant en fin de raisonnement que le cinéma français n'ait pas « su tirer les conclusions qui ouvrirent à Griffith⁴ les voies de l'avenir »...⁵

Mais le caractère « évolutif » sinon contradictoire de l'appréciation qu'on peut faire de ce « film » ne s'arrête pas à son évaluation en regard de l'histoire du cinéma : c'est l'objet lui-même qui est sujet à des transformations dues à sa nature de « produit semi-fini » – pour reprendre l'expression de Thomas Elsaesser⁶.

Pour aborder le film dans cette perspective, on s'intéressera ici aux variantes qu'a pu connaître le film dans quelques-uns de ses successifs – et nombreux – tirages et récentes restaurations ; aux considérables variantes que révèle la lecture *des* « scénarios » accessibles ; aux hésitations, repentirs, coupes et ajouts qui ont émaillé la production du film⁷.

Variations, variantes et variables

Sans compter un changement de titre (on passe de « *l'assassinat* » à « *la mort* » du duc), ces variantes affectent à peu près tous les constituants du film. Ainsi le teintage de la pellicule.

4 *Ibid.* Cette affirmation d'une influence du film de Le Bargy et Lavedan sur Griffith – que ce dernier avait revendiquée dans un entretien – est reprise par Tom Gunning (qui se réfère à Barry Salt [*Film Style and Technology : History and Analysis*, London, Starword, 1983, p. 109]) dans *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana, University of Illinois Press, 1994 [1991], p. 172, et discutée en revanche par Richard Abel dans *The Cine Goes to Town. French Cinema, 1896-1914*, Berkeley, University of California Press, 1994 (2^e éd.) [1984], p. 248-253. **5** En novembre 1948-juillet 1949, la Cinémathèque française propose dans le cadre de la série « 100 chefs d'œuvre du cinéma », un programme sous le titre « Film d'Art » qui comporte les titres suivants (on appréciera l'acception donnée au « label » et la provenance des copies) : 1907, Nonguet, Galley, *Drame à Venise* (courtoisie Pathé) ; 1907, Italie *Jules César* (courtoisie HL) ; 1908, Calmettes, Le Bargy, *l'Assassinat du duc de Guise* (courtoisie M. Delac) ; 1908, Calmettes, Paul Mounet, *le Retour d'Ulysse* (id.) ; 1908, Capellani, *l'Homme aux gants blancs* (Pathé) ; 1910, Perret, *la Petite Béarnaise* (SNEG) ; 1910, Denola, *la Défaite de Satan* (Pathé) ; 1911, Bourgeois, *les Victimes de l'alcoolisme* (Pathé) ; 1914, Sarah Bernhardt, *la Dame aux Camélias* (MoMA). **6** T. Elsaesser, « L'Appel des sons : *Weihnachtsglocken* de Franz Hofer et les transformations des genres musicaux dans le cinéma allemand des premiers temps », 1895, n°50, décembre 2007. Voir aussi dans le même sens : Thierry Lefebvre, « Le "paratexte" du film dans le cinéma des premiers temps : définitions et hypothèses », dans Jean Gili et alii, (dir.), *les Vingt premières années du cinéma français*, Paris, AFRHC-Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995, p. 203-212. **7** Nous utiliserons ici l'ensemble inédit de lettres adressées à Henri Lavedan entre 1907 et 1909 – aimablement communiqué par Alain Carou – qui permet désormais d'aborder cet aspect du film (sur ce corpus et son enjeu, voir l'article de A. Carou dans le présent volume).

Qu'il ait été restitué à l'occasion de la restauration de 1980 a déjà fait changer considérablement la réception du film par rapport aux années 1920 à 1950 où il était projeté en noir et blanc – et à une vitesse excessive. Mais c'est l'intérêt pour la partition de Camille Saint-Saëns (qui avait été publiée à l'époque)⁸ et l'exécution de cet accompagnement musical, également à la faveur de cette première restauration (elle figure sur la piste sonore du film), et surtout lors de représentations ultérieures avec orchestre, qu'est apparue toute une dimension demeurée cachée ou à peine vue : celle de sa *chorégraphie*. Langlois parle déjà de « ballet » dans l'analyse qu'il fait des « trois plans » « qui se succèdent à des rythmes divers » (la chambre du roi que traverse lentement le duc de gauche à droite, le cabinet où il pénètre par la gauche pour en ressortir à droite, la pièce des Quarante-cinq où il pénètre par le fond à gauche et qu'il traverse jusqu'au premier-plan à droite) : « après un court ballet, le mouvement se renverse et les plans se succèdent à l'envers »⁹. Mais on peut aisément étendre cette dimension à l'ensemble du film. Est-ce la musique de Saint-Saëns attachée dans ses inflexions, césures et reprises aux gestes et déplacements des acteurs, aux coupures narratives (passage d'un tableau à l'autre, d'une scène à l'autre) qui induit cet effet ou est-ce, à l'inverse, la mise en scène initiale ? Citant un article de la *Revue internationale de photographie* (repris par le *Ciné-Journal*), François Jost nous apprend que

Lavedan a adjoint au "directeur de la scène" un directeur musical et un chef d'orchestre. Utilisant une méthode assez proche de nos *play-back* modernes, "l'artiste rythme ses gestes sur la musique écrite en même temps que le scénario. Il s'y essaie avec un phonographe."¹⁰

Cette information, si elle était confirmée, modifierait considérablement le statut de la musique : on a, en effet jusqu'ici, avant tout insisté sur le fait qu'elle « suivait » l'écran et établissait de la sorte le synchronisme avec l'image ; ce serait en quelque sorte l'inverse – en tout cas un « moment » antérieur à cette synchronisation finale apparaîtrait.

Mais le même article dit que

M. Camille Saint-Saëns a écrit la partition de *l'Assassinat du duc de Guise* devant l'écran où était projeté le film. La musique doit souligner, accompagner, préciser la mimique. Il faut que les phrases musicales coïncident avec l'action.

⁸ Pièce orchestrale pour harmonium, piano et cordes (op.128). Sur cette partition, voir Martin Miller Marks, *Music and the Silent Film. Contexts and Case Studies*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1997. ⁹ H. Langlois, *op. cit.*, p. 329 (repris par Richard Abel, *The Cine Goes to Town...*, *op. cit.*, p. 249). Outre le mot même de *ballet*, toute cette description est celle d'un mouvement musical et chorégraphique (rythmes divers, mouvement qui se renverse). ¹⁰ François Jost, « Voies du silence », dans Richard Abel, Rick Altman (dir.), *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, p. 53-54.

On admettra donc que le tournage a pu être accompagné de musique sans pour autant qu'il s'agisse de celle de Saint-Saëns puisqu'elle lui a été commandée peu de temps avant la première selon les sources que l'on possède.

Quoi qu'il en soit la dimension chorégraphique de la mise en scène ne fait pas de doute et, de surcroît, quoique symphonique, la musique de Saint-Saëns s'accorde fort bien avec un accompagnement vocal lyrique (reprenant les expressions des cartons notamment ou d'autres qui figurent dans le scénario) ; on peut aisément en faire l'essai pour soi-même. Cela ouvrirait à l'éventualité d'un lien avec l'opéra¹¹.

Ces « impressions » – et ces hypothèses – que procurent les visionnements actuels de *l'Assassinat* grâce à la restitution de la musique, de la vitesse et du teintage –, se trouvent renforcées par la prise en compte du programme d'une heure et demie de la première du film, du 17 novembre 1908, qui portait le titre de « Visions d'art ». Il était en effet composé d'œuvres appartenant presque toutes à la danse et qui étaient toutes accompagnées de musique et de chants : le *Ballet de Terpsichore* (musique de Paul Vidal) se poursuivait avec *Visions d'Orient*, une projection d'autochromes de Jules Gervais-Courtellemont sur des musiques de Scarlatti, Lotti, Monteverdi, Pergolèse, avec le ballet *le Secret de Myrto* composé « sur un poème musical de Gaston Berardi », avec la lecture d'un scénario de film en vers d'Edmond Rostand lu par Le Bargy, *le Bois Sacré* accompagné d'un ballet pantomime, enfin avec la projection de *l'Empreinte*, pantomime sur une musique de Fernand Le Borne comportant une fameuse scène de valse « danse apache ». Puis venait *l'Assassinat du duc de Guise*¹².

La composition de ce programme – qui fait davantage penser aux soirées « Art et Action » d'Édouard Autant et Louise Lara de la fin des années 1910 aux années 1930 qu'aux habituels programmes de cinéma de l'époque – suggère de ne pas dissocier *l'Assassinat* des autres éléments

¹¹ *L'Arlésienne* d'après Daudet avec la musique de Bizet précède de peu *l'Assassinat*, et un *Trouvère* de 1911 la suit. ¹² D'après Adolphe Brisson, *le Temps*, 23 novembre 1908, p. 1-2 ; Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, t. 2, *les Pionniers du cinéma 1897-1909*, Paris, Denoël, 1947, p. 536 [éd. 1978, p. 504] ; Laurent Mannoni, « Film d'Art », dans Alain et Odette Virmaux (dir.), *Dictionnaire du cinéma mondial*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994, p. 384-385 ; Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1914)*, Paris, AFRHC-CNRS, 1995, p. 232 ; Alain Carou, « La Scène multipliée. Écrivains, littérature et cinéma en France de 1900 à 1914 », thèse de l'École des Chartes, Paris, 1999 et R. Cosandey, *op. cit.*, p. 57. Dans l'ouvrage qu'il a tiré de sa thèse, Alain Carou donne la meilleure synthèse de cette « première » et de ses enjeux en exploitant en particulier d'autres sources que celles habituellement sollicitées (*le Cinéma français et les écrivains : histoire d'une rencontre*, Paris, AFRHC, 2002, p. 102-104). Les programmes – éléments et ordre adopté – diffèrent quelque peu d'un auteur l'autre. Selon *le Gaulois* du 18 novembre 1908 (cité par A. Carou, *op. cit.*, p. 103-104), *le Secret de Myrto* est bien une projection et non une représentation *live* (il y a d'ailleurs eu une partition éditée pour l'accompagner en salles, comme pour les autres films présentés ce soir là), et *le Ballet de Terpsichore* un autre film « figurant » *le Bois sacré* précédemment lu sur scène : des nymphes dansant se « rangent » pour éviter une automobile lancée à vive allure. Ces deux titres figurent d'ailleurs encore dans les programmes annoncés par les journaux les jours suivants, quand les projections ont pris leur rythme « ordinaire ».

du programme quand on examine sa réception – sinon sa conception. Les échos ou les comptes-rendus de ce programme l'attestent : sa diversité, le « montage » qu'il offre au spectateur, amènent ce dernier à relier les différents éléments, les faire retentir les uns sur les autres¹³.

La forte présence, lors de cette soirée, de la danse et de la pantomime détermine sans aucun doute un certain nombre des questions que pose le film à ses commentateurs. Adolphe Brisson, dans *le Temps*, évoque d'ailleurs le « spectacle » composé de divers « échantillons » d'art cinématographique et tient à distinguer cette « forme de théâtre neuve » – en particulier *l'Assassinat* – de la pantomime. Il déplore même la présence d'un Pierrot, « silhouette conventionnelle » dans *l'Empreinte* (adapté d'une pantomime de Rouffe, *la Main sanglante*¹⁴). En revanche il se félicite de la musique qui accompagne les films, celle, « colorée » de Fernand Le Borne pour *l'Empreinte*, celle de Saint-Saëns pour *l'Assassinat* qui « fut une des parties les plus goûtées de cette représentation... »¹⁵

Le programme du 11 janvier 1909 de la même salle Charras comporte toujours *l'Assassinat*, mais il s'ouvre sur une « scène comique », suivie du *Baiser de Judas* de Lavedan, sur des musiques de Bach et de Glück ; puis viennent des « Visions cinématographiques » de Gervais-Courtellemont, des « Visions d'Orient » du même (*Constantinople et Damas, Coucher de soleil d'Orient*), avec un chant de Mme Georgette Jurand et, après un entr'acte, *Un cheval emballé*, une *Course de taureaux dans les arènes de Nîmes*, enfin le *Duc* suivi d'un ballet¹⁶. On n'a pas,

13 Charles Musser a insisté plus d'une fois sur l'importance des programmes ; voir notamment « Pour une nouvelle approche du cinéma des premiers temps : le cinéma d'attractions et la narrativité » dans Jean Gili et alii, (dir.), *les Vingt premières années...*, op. cit., p. 163-164, 169. L'effet « narratif » des programmes de vues Lumière a été étudiée notamment par Jacques Gersternkorn (Colloque « Arrêt sur image, fragmentation du temps », Montréal, 2000 [non repris dans les actes]) ; on peut l'envisager à toute époque par exemple sur le cas de *l'Âge d'or* de Buñuel et Dali au Studio 28 (voir F. Albera, *l'Avant-Garde au cinéma*, Paris, A. Colin, 2005, p. 105-107). On sait que les surréalistes pratiquaient ce type de montage par leur pratique singulière de spectateurs et que Raymond Queneau a pu évoquer la narrativisation « forcée » qu'induisaient les programmes variés du début du siècle sur certains spectateurs (voir « Le mythe du documentaire », *Labyrinthe*, n°18, 1946). **14** Selon Gustave Babin, *l'Illustration*, 31 octobre 1908. **15** A. Brisson, op. cit., repris dans *Phono-ciné-gazette*, n°89, 1^{er} décembre 1908, p. 804-805 et *Ciné-Journal*, n°17, 10 décembre 1908, p. 7-9 (cité largement sans précision de date par Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, t.2, op. cit., p. 536-538 [éd. 1978, p. 507], par René Jeanne et Charles Ford, *le Cinéma et la presse, 1895-1960*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 37-39, également et enfin presque intégralement dans Daniel Banda, José Moure [dir.], *le Cinéma : naissance d'un art 1895-1920. Textes choisis*, Paris, Flammarion, « Champs », 2008, p. 170-174). Dans son éditorial du *Ciné-Journal* du 19 novembre 1908 (« Visions d'Art ! », n°14, p. 1-2), Georges Dureau se moque, lui, d'un programme comportant « tant de gloires assemblées » : « il y a là tout le grand jeu, tout le tralala de la musique invisible et présente, du mystère ainsi qu'il convient à des évocations cinématographiques, Venise la divine et des chansons mourantes parmi les parfums d'un public choisi, quelques vers affadis de M. Rostand, Régina Badet et Le Bargy – oui, ma chère ! ». L'opposition théâtre/pantomime mériterait un développement à elle seule : Brisson paraît se réclamer de la « doctrine » du Film d'Art pour récuser la seconde, mais le problème est nettement plus complexe et le recours à la pantomime est constant dans la réflexion de l'époque en ce qui concerne le jeu « muet » – y compris dans la correspondance entre Cantinelli et Lavedan (voir *infra*). **16** Programme reproduit dans J.-J. Meusy, op. cit., p. 232 (collection L. Mannoni).

semble-t-il, de réaction critique ou de témoignage de ce dernier programme – et il y en eut bien sûr d'autres, – mais on voit bien que le « spectacle » ou le « programme » forme une entité diversifiée qui ne peut manquer de faire varier la réception d'un des éléments en fonction de son inscription dans la « syntagmatique » d'ensemble. Associé à un film comique ou un film de poursuite, *l'Assassinat* ne pouvait retentir en janvier 1909 comme il le faisait en novembre de l'année précédente au sein d'un programme de danses à thème mythologique. On recevra les passages « sanglants » ou, à l'inverse, « sentimentaux » différemment selon les cas. En outre, on devine aisément que certains passages du film peuvent connaître des développements ou des « interprétations » (performances) non inscrits sur la pellicule, car liés à des possibilités de mise en spectacle¹⁷ – par exemple un bonimenteur ou un bruiteur – ou, à l'inverse, à des impossibilités : selon Rick Altman, *The Assassination of the Duke of Guise* ne fut jamais accompagné aux États-Unis de la musique de Saint-Saëns¹⁸.

On a déjà commenté le rôle de cette musique de Saint-Saëns rigoureusement synchronisée avec la bande image¹⁹ – évidemment avec des variables dues à l'interprétation *live*, le nombre de musiciens, la vitesse de défilement souhaitée ou imposée par le chef d'orchestre, etc. – et Jost a fort bien exposé en quoi cette musique venait « ramasser » l'ensemble du plan sonore virtuel du film, au point, écrit-il, que la linéarisation musicale supprime ici la linéarisation du bonimenteur²⁰.

On aimerait pourtant proposer d'examiner des aspects peu commentés en tant que tels jusqu'ici à partir de l'hypothèse déjà évoquée de la *variabilité* de ce « film » – du scénario à la projection – en l'inscrivant dans cette problématique du « produit semi-fini », ouvrant à de probables achèvements, diversifiés selon les circonstances et les conditions d'exploitation, achèvements ou variables que la lecture du scénario conforte et suggère et, peut-être même, « programme ».

Ces variables touchent d'abord au récit lui-même, sa nature de « récit visuel » comme y insistent plus d'un – qu'il soit journaliste, commentant la représentation, ou protagonistes de la production du film. Ce premier aspect nous a conduit à examiner la question du scénario de Lavedan. D'autre part elles concernent la place du « sonore » dans ledit scénario – qui est « anormalement » développée –, et dans le film mis en scène par Calmettes-Le Bargy.

¹⁷ Dans une lettre du 23 novembre 1908, une correspondante blésoise, L. Yvonneau, écrit à Lavedan, après lecture du « drame cinématographique » *l'Assassinat du duc de Guise*, pour lui proposer une « représentation cinématographique [...] dans la ville même » où se sont déroulés les événements historiques, alliant les ressources du Château de Blois et du Musée de la ville afin d'attirer la population et les touristes et générer « une recette importante ». ¹⁸ R. Altman, *Silent Film Sound*, New York, Columbia University Press, 2004, p. 205 et 252. ¹⁹ Voir R. Cosandey, *op. cit.*, qui reprend l'analyse de Marks (*op. cit.*) et la poursuit. ²⁰ F. Jost, « Voies du silence », *op. cit.*

Le(s) scénario(s)

On se réfère régulièrement au « scénario » de Lavedan tel qu'il a été publié à l'époque dans la presse. De fait, *l'Illustration* n°3430 du 21 novembre 1908 publie *l'Assassinat du duc de Guise. Drame cinématographique en six tableaux. Par M. Henri Lavedan, de l'Académie française*²¹. Le mot « scénario » ne figure pas dans l'intitulé, bien que le commentaire introductif l'utilise :

les lecteurs de *l'Illustration* seront heureux d'en trouver ici le scénario, illustré de quelques agrandissements choisis parmi les 18.828 clichés qui composent cette bande de projection de 314 mètres de long²².

On possède une autre version de ce scénario qui tient en 17 pages illustrées de 16 photographies (contre 11 dans *l'Illustration*), intitulée « scénario en six tableaux par Henri Lavedan », qui fut publiée dans *la Revue du cinéma* en 1948 à la suite de l'article de Langlois déjà cité. Étonnamment, on s'est peu interrogé sur la provenance de cette dernière « version », donnant généralement l'avantage à celle de 1908, contemporaine du film ; or il apparaît que la version de 1948 procède plus sûrement du scénario autographe de l'auteur, acquis dans les années 1940 par Henri Langlois pour le Musée du cinéma²³ puisque le premier tableau diffère dans la version de *l'Illustration* (comme dans le film d'ailleurs). C'est un manuscrit de 24 pages écrites à la main en plusieurs étapes si l'on en juge par le changement d'encre, sur des feuillets bleus, doubles ou simples, dont la numérotation reprend au début de chaque tableau, comportant des annotations, biffures et ajouts de la main de l'auteur. Il comporte d'autre part des indications au crayon bleu épais indiquant des retours à la ligne, des guillemets « omis » dans l'original, datant manifestement de la préparation pour la publication, ainsi que des indications de corps de caractères au crayon gris (sur la première page de titre, par exemple, il est écrit de ce crayon bleu : « en G 1 point 3 col. urgent »). Il s'agit de toute évidence d'indications portées par ceux qui ont successivement préparé ce texte en vue de sa publication dans *l'Illustration* (les 3 colonnes) puis dans *la Revue du cinéma*.

²¹ Le texte et les photographies qui l'accompagnent sont réédités dans le volume *les Grands Dossiers de l'Illustration. Le Cinéma*, Paris, Le Livre de Paris, 1987, p. 36-39. ²² R. Cosandey s'est interrogé sur les motivations de cette publication et de l'engagement de *l'Illustration* dans le lancement du Film d'Art (*le Baiser de Judas* et le poème de Rostand sont publiés également [n° de Noël, 5 décembre 1908]) dans « Cinéma 1908, films à trucs et Film d'Art : une campagne de *l'Illustration* », *Cinémathèque*, n°3, printemps-été 1993. ²³ Cinémathèque française, CJ 104. Le fait que Langlois ait disposé de ce document, acquis sans doute après la mort de Lavedan en 1940 – et qu'il a fait régulièrement figurer dans les expositions qu'il organisait à partir de 1945 –, est à relier à l'appréciation qu'il fait du film et à la précision qu'il met à en détailler la construction – qu'il attribue à Lavedan (voir *supra*).

Ce document a donc toutes les chances d'être « le » scénario travaillé par Lavedan et en tout cas l'état le plus ancien de ce texte sinon le seul (on peut supposer qu'elle a été conservée par l'écrivain tandis que les metteurs en scènes et acteurs disposaient de copies), et la source des deux éditions qu'il a connues.

Son ancienneté ressort notamment du fait que dans la distribution des rôles, si Le Bargy est bien indiqué pour incarner Henri III, c'est Paul Mounet qui est censé interpréter le duc de Guise. Ce sont les deux seuls noms qui apparaissent dans le document – on verra plus tard que l'attribution du rôle de la marquise a évolué jusqu'au moment du tournage.

Il subsiste cependant un mystère qui tient à la teneur tout à fait différente du 1^{er} tableau dans les deux versions. En dehors de cela, il faudrait en réalité prendre à l'une et à l'autre des éditions pour retrouver le manuscrit qui a été recopié avec une certaine négligence en bien des endroits. De nombreuses différences sont de détail : ponctuation et orthographe, mot omis ou pris pour un autre, différences parfois pourtant riches de sens (on va le voir) ; par rapport à la version de 1908 – qui respecte à peu près le « suivi » du texte original –, la principale intervention des éditeurs de 1948 a consisté à découper le texte autrement qu'il ne l'est. Lavedan, en effet, propose une manière de flux et privilégie les points de suspension comme s'il s'agissait de ne pas interrompre le mouvement de l'écriture et de « l'image » projetée par elle, alors que les publications fragmentent par la ponctuation ou le retour à la ligne, isolant des répliques et des phases, ce qui peut induire de fausses conclusions sur l'écriture scénariique de l'auteur – et inversement masquer ses parti-pris. En effet, Lavedan cherche manifestement à suggérer des solutions de mise en scène ou de jeu. Il « projette » le film dans l'écrit. Non seulement il ne manque pas d'indications explicites en ce sens touchant même à l'articulation des vues entre elles (en particulier le fameux passage de part et d'autre de la porte dans les appartements royaux, intitulé « changement à vue »²⁴), l'insertion des cartons (avec l'indication que la scène reprend « sans interruption » après), voire de parallélisme (le 2^e tableau, est-il indiqué, se passe « à la même heure » que le 1^{er} – même s'il subsiste une étrangeté, déjà relevée, puisqu'on indique ici 5 heures du matin et là que « quatre heures sonne à l'une des horloges »). Mais l'usage continu des points de suspension, des points d'exclamation, l'enchaînement des phrases descriptives ou des paroles – souvent muettes, devinées, supposées – sont autant de suggestions de rythme, de geste et de déplacement pour les comédiens. Langlois, qui avait évidemment étudié ce manuscrit (dont la publication suit son article), ne lance pas à la légère l'affirmation selon laquelle l'écrivain s'est préoccupé d'« une continuité

²⁴ Mityr fait un intéressant commentaire de ce « passage » : il le rapporte à l'usage du « plateau tournant » sur une scène de théâtre (*Histoire du cinéma, art et industrie*, t. 1, Paris, Éd. universitaires, 1968, p. 254) que renforce d'ailleurs l'expression dont use plus loin Lavedan : « la porte tourne » pour « s'ouvre ».

où tout était conçu en vue de lier le mouvement des acteurs au développement du récit. » Il serait fastidieux d'énumérer toutes les différences de détail que l'on peut observer entre ces trois textes : le manuscrit, *l'Illustration* et *la Revue du cinéma* ; il conviendrait plutôt de publier le texte du manuscrit. Mais on peut en citer quelques-unes dont on verra qu'elles ont quelque incidence sur la visualisation des scènes ou leur rythme interne : écrire « Le roi, de loin, tourné vers lui, l'appelle » (1908) n'équivaut pas à : « Le roi de loin, tourné vers lui, l'appelle » (1948) alors que le manuscrit disait : « Le roi, de loin tourné vers lui, l'appelle ».

1. Ainsi lors de la scène du meurtre – seul passage où l'on passe du présent de narration au passé composé, à l'accompli –, on trouve successivement :

a) « Il s'est défendu en écartant avec ses bras, son manteau, frappant au hasard avec son drageoir. » (man.)

b) « Il s'est défendu un instant avec ses bras, son manteau, frappant au hasard avec son drageoir. » (1908)

c) « Il s'est défendu en évitant avec ses bras, son manteau, frappant au hasard avec son drageoir. » (1948)

2. Dans le bref passage concernant la descente du corps par l'escalier tournant, on trouve :

a) « On voit les six hommes descendant à grand'peine le corps du duc dans l'escalier tournant qui mène au rez-de-chaussée.

Ce trajet est pénible. Le corps est cahoté et cogné aux murs, à la voûte. On arrive ainsi... » (man.)

b) « On voit les six hommes descendant à grand'peine le corps du duc dans l'escalier tournant qui mène au rez-de-chaussée. Ce trajet est pénible. On arrive ainsi... » (1908)

c) « On voit les six hommes descendant à grand-peine le corps du duc dans l'escalier tournant qui mène au rez-de-chaussée. Ce trajet est pénible. Le corps est cahoté et cogné aux murs, à la voûte. On arrive ainsi... » (1948)

On distinguera donc ici le manuscrit de la Cinémathèque française [A], sa publication en 1948 [A'] et la version publiée en 1908 [B], auxquels on peut confronter le texte filmique tel qu'il est aujourd'hui accessible [C]²⁵. Il y a suffisamment de différences entre ces trois « états » du « texte » pour que l'on puisse tirer de leur comparaison un certain nombre de données intéressantes que, d'autre part, la correspondance échangée pendant la préparation et le tournage du film, complexifie encore, offrant un état [C'] de variantes.

Si l'on peut affirmer que la version [A] est antérieure à l'achèvement du film, les versions

²⁵ On dispose dans *l'Avant scène cinéma* n°334, novembre 1984, p. 57-72 d'un découpage du film établi par Pierre Jenn et Michel Nagard à partir de la confrontation de trois copies, dont une teintée, et à l'aide « du » scénario (sic), dans le sens des « solutions les plus complètes » (?). La copie « la plus complète » est dite celle du Service des archives du film du CNC (n° d'inventaire 5088), restaurée par F. Schmitt (18 minutes à 24 i/s et sonorisée) en 1980. Cosandey a étudié, de son côté, quatre copies conservées par

[A'] et [B], certes publiées après l'achèvement du film, lui sont-elles pour autant postérieures ? Elles sont toutes deux illustrées par des photogrammes ce qui devrait suggérer qu'elles tiennent compte du film réalisé. Elles corrigent l'attribution du rôle du duc (à Albert Lambert plutôt qu'à Paul Mounet). L'une et l'autre, d'autre part, fusionnent les 4^e et 5^e tableaux – opération qui pourrait « cacher » l'escamotage de la scène de l'escalier par lequel on descend le cadavre de Guise dans le corps de garde – dont Roland Cosandey a montré, sur la base de l'un des photogrammes et à partir d'un examen de la partition de Saint-Saëns, qu'elle avait bel et bien existé (puisque le musicien donne des indications « au cas où » elle serait « sautée »)²⁶. La correspondance tenue par Cantinelli sur le tournage, confirme que la scène fut tournée mais l'on continue d'ignorer s'il y eut jamais une copie d'exploitation qui la comportât²⁷. D'autant que la fusion des deux tableaux est déjà opérée en [A], sans doute en raison de leur brièveté.

Mais on ne peut pas considérer [A'] et [B] comme des textes écrits *d'après* le film, puisqu'ils comportent des personnages ou des situations qui n'ont pas été retenus dans ce dernier. D'autre part l'introduction de *l'illustration* parle de « notes » et « indications » « qui n'étaient nullement destinées à être publiées » : « ce n'est qu'un brouillon »... Cette définition a au moins l'avantage d'écarter l'éventualité d'une réécriture de type *novelization* où le texte acquiert une certaine autonomie ; elle écarte de même l'éventualité que ce texte ait été rédigé pour être distribué aux spectateurs sous forme de livret afin de leur permettre de mieux suivre les péripéties – ou de se les remémorer après la projection.

Les mots « notes » et surtout « indications » importent particulièrement pour le caractère provisoire, ductile, promis à des modifications lors du passage à la mise en scène et la réalisation qu'ils suggèrent.

Effectivement la correspondance laisse clairement entendre que les scénarios « littéraires » qui sont reçus par le Film d'Art sont retravaillés par les praticiens et souvent même profondément remaniés : les metteurs en scène (en fait Le Bargy) voire les collaborateurs de la production (Cantinelli notamment) ont finalement tout pouvoir sur les scénarios dont ils jaugent la faisabilité et qu'ils modifient à leur gré : ainsi Jacques Langlois écrit à Lavedan que

la Cinémathèque suisse (voir « Le plan de l'escalier... », *op. cit.*). En 1997 les AFF ont réalisé une restauration du film (copie teintée avec accompagnement musical qui comporte un carton liminaire avec le titre : « Mr Le Bargy & Albert Lambert / et Mlle Gabrielle Robinne / dans /La Mort du duc de Guise. / Drame historique / de M. Henri Lavedan »). C'est à cette dernière seule que l'on a recouru. Le carton-titre atteste que la copie utilisée est relativement tardive puisque elle ne porte plus le titre original. La dernière restauration date de 2008 et a été réalisée pour le festival de Bologne : rétablissement du cadre muet, déplacement d'un carton, rétablissement du titre original, révision des teintages. **26** *Op. cit.*, p. 46. **27** Dans une lettre du 19 août 1908, Cantinelli rapporte à Lavedan qu'on « "tourne" ce matin deux tableaux très courts du *Duc de Guise* (l'escalier et le couloir). »

Caussade a décrété, et après lui Le Bargy (amusant attelage) que les *Adieux de Fontainebleau* étaient mauvais ; je l'ai bien regretté *in petto* car à mon avis c'était tout le contraire, qu'il y avait là une grande source d'émotion dans un cadre des plus pittoresques...²⁸

Le fait que Lavedan fasse partie des dirigeants du Film d'Art, devrait, à première vue, le mettre à l'abri de ce type de mésaventures, mais, en fait, on va voir qu'il n'en est rien.

La correspondance liée au tournage révèle des tensions de trois sortes entre trois des instances « légitimes » et « légitimantes » du film : le scénario, la mise en scène et l'interprétation, c'est-à-dire le scénariste-auteur, le metteur en scène-acteur et l'actrice, précisément les « noms » sur lesquels on insiste pour définir l'« opération » Film d'Art, et encore les institutions auxquelles ils appartiennent respectivement – l'Académie française et la Comédie-Française²⁹.

Quoi qu'il en soit ces contradictions participent à l'« instabilité » textuelle du film et l'on peut dire que les différences entre les quatre sources mentionnées (A, A', B, C) forment une manière de combinatoire narrative et représentative.

Notre hypothèse est que cette instabilité non seulement autorise à prendre en compte toutes les variables qui se présentent à nous, mais nous en font obligation et cela en tant que telles et non pour les hiérarchiser et rechercher en elles une quelconque « vérité originaire » ou « finale ». Notre approche ne se veut donc en rien de type « génétique » ni « restauratrice ». Les divergences entre les deux versions « du » scénario sont situées principalement dans le premier tableau : la version la plus détaillée [A] développe infiniment plus longuement l'épisode situé chez la marquise de Noirmoutiers. Puis les versions coïncident largement avec les différences qu'on a évoquées ci-dessus.

Une combinatoire narrative

Ces divergences concernent avant tout le récit lui-même sur quelques points non négligeables, la gestuelle des acteurs et, plus massivement encore, la place du son dans le film (paroles,

²⁸ Lettre à Lavedan du 8 juillet 1908. Voir dans ce volume l'article d'Alain Carou qui analyse plus précisément les rapports des différents protagonistes à travers cette correspondance. ²⁹ Il y aurait sans doute lieu d'interroger plus avant le caractère légitimant de ladite « opération » – au-delà de l'effet journalistique –, car on observe que le *Larousse mensuel* qui « couvre » les événements avec régularité ne mentionne pas l'émergence du Film d'Art ni la projection de *l'Assassinat* dans ses fascicules de novembre 1908, décembre 1908 et janvier 1909 (ni plus tard), que les notices du *Larousse du XX^e siècle* concernant Lavedan et Le Bargy ne mentionnent pas leur participation à ce film – ni à aucun autre.

bruits, musique). En outre elles portent sur des indications d'éclairage ou de composition de l'image tout à fait passionnantes, sur lesquelles on ne s'arrêtera guère faute de place mais qu'il faut souligner car le corpus consultable des productions du Film d'Art nous paraît remarquable à ces deux points de vue qui ont été peu commentés dans l'historiographie. Le fait que Lavedan donne lui-même de telles indications, construite même tout une part de sa dramaturgie sur des effets d'éclairage ou de lumière est patent à la lecture de son scénario. Toutes ses indications ne « passent » pas dans le film, mais les metteurs en scène trouvent d'autres ressorts du même type pour obtenir des effets similaires ou voisins : omniprésence des cheminées et du feu dans chaque tableau (dans le premier tableau où les volets de la fenêtre sont fermés, seules « les lueurs du feu » éclairent la chambre [omis en (B), absent en (C)], on le ranime dans le 3^e tableau, il sera le tombeau du duc dans le 6^e après s'être embrasé) ; utilisation des chandelles (1^{er} tableau) et des fenêtres – quand le duc sort, la marquise « ouvre les volets de bois, le petit jour entre » puis elle le regarde partir, et « son visage s'éclaire ». La chambre du roi devait comporter « une lampe placée sur le manteau de la cheminée ». Quand le roi se fait présenter les ordinaires, il développe tout un jeu lié à la visibilité ou non, demande de la lumière, puis, devant le cadavre, veut plus de jour, etc.

Venons-en cependant au récit proprement dit.

Dans le premier tableau, on observe les variantes suivantes concernant la « situation initiale » :

A/A' : La chambre est vide. Une femme de service et un page entrent les premiers dans la chambre. Ils préparent un couvert, allument des bougies. Le page glisse un billet sous la serviette. Quand tout est prêt le page frappe sur un timbre et ils se retirent. Entrent Guise et la marquise.

B : La chambre est vide. Guise et la marquise entrent les premiers dans la chambre. Un page entre à son tour et remet un billet au duc.

C : Un carton liminaire donne l'intitulé du tableau [« Le duc de Guise chez la Marquise de Noirmoutiers est averti des mauvais desseins du Roi »]. La marquise entre d'emblée seule dans la chambre et allume les bougies, le duc se montre derrière la portière puis disparaît. Un page entre, remet un billet à la marquise et se retire. Le duc entre ensuite.

C' : Le film débute avec la scène du Conseil, c'est là que le page apporte le billet au duc qui le lit et le montre à son frère et aux membres du conseil.

Ces variantes induisent différentes attitudes chez les personnages, différentes circulations des objets, développent différents traits dramaturgiques et même accordent une place différente aux personnages en jeu. Ainsi, pour ce qui est des objets, en va-t-il tout autrement du *billet*, du *verre de vin* et, dans une moindre mesure, du *chapeau*.

En [A] le billet remis au duc – qui s’adresse à lui –, qu’il lit et veut brûler à la flamme d’une bougie, déclenche le soupçon de la marquise (Qu’y a-t-il sur ce billet ? C’est d’une femme... « Vous me trompez ! »). Quand la marquise peut le lire, elle « tend la main menaçante » en direction du roi (portrait). En [B] le duc lit le billet – qui s’adresse à lui – et le laisse lire aussitôt à la marquise qui prend peur. En [C] la marquise reçoit et lit le billet qui s’adresse à elle et la charge de tout faire pour retenir le duc. Elle tend la main avec le billet en direction du portrait royal au moment où le duc entre mais, bien que celui-ci désigne du doigt à deux reprises le billet qu’elle tient, elle ne le lui montre pas, minaude, et le duc finit par signifier d’un geste que « Peu importe ! ». La marquise est confiante dans ses capacités de séduction pour retenir son amant, et ne recourt au billet qu’après avoir échoué.

Dans tous les cas un sous-texte sexuel est présent : liens amoureux des deux personnages, rapports de séduction, flatterie, bravade. Mais les deux amants demeurent constamment sous la surveillance ou la menace d’un tiers, le Roi (sous les espèces de son portrait) qui divise le couple, effraie la marquise, galvanise le duc. Cette omniprésence du roi fait de ce premier tableau le symétrique inverse du dernier (on y reviendra) mais aussi la matrice du troisième tableau où le Conseil « répète » cette situation en passant de l’intime au politique (embrassades, hésitations et peurs, défi) également sous un portrait du roi au-dessus d’une cheminée, cette fois en pied³⁰.

L’épisode du billet, du danger encouru pour la vie du duc, est l’occasion de poursuivre la « copieuse nuit d’amour » [A] : séduction, jalousie, supplication, captation, humiliation, bravade, étreinte... Mais de [A] à [C], le rôle de la marquise a pris de l’importance, elle ne fait plus qu’assister et supplier – ou soupçonner la fidélité du duc –, ou être apeurée [B], elle a la tâche de retenir le duc et elle choisit de le faire en éveillant son désir (elle lui caresse les cheveux, lui cache son chapeau).

Il y a en outre autre chose qui surgit dans la mise en scène par rapport aux scénarios : le jeu avec le spectateur. Ainsi les manœuvres avec le billet dont le spectateur connaît l’existence – et le contenu (carton) – mais que l’on cache au duc, puis sa présentation *in fine* pour le convaincre de rester puisque le devoir l’a emporté sur le désir, offre un ressort dramatique propre à maintenir le suspense. C’est en direction du spectateur que ce jeu est mis en place comme en témoignent les regards, presque les clins d’œil, de la marquise *en direction* du public tandis qu’elle dissimule et feint.

La courte phrase de défi qu’inscrit le duc est aussi l’occasion d’un jeu : en [A], le duc, au moment de sortir, revient (à la grande joie de la marquise : « il reste ! » se dit-elle), mais c’est

³⁰ Cosandey a souligné cette omniprésence dans la mise en scène du film (emplacement du roi dans le cadre) (*op. cit.*).

pour reprendre le billet et y écrire « Il n’oserait ! » En [B], il inscrit ces mots presque aussitôt qu’il a lu le billet, comme en réponse à l’effroi de la marquise. En [C] où il ne découvre le billet qu’au dernier moment, il fait le bravache à sa lecture puis revient vers la table et écrit la phrase.

De même le verre de vin que boit le duc avant de sortir se trouve dans les trois versions, mais en [A] il est l’occasion d’un nouveau suspens. Au moment où le duc va boire, la marquise arrête son bras, craignant le poison. Puis elle boit elle-même une gorgée et laisse alors le duc vider le verre : « Tout m’est égal maintenant ». Lui fait alors mine d’être empoisonné, affiche un visage convulsé avant d’en rire avec elle qui le gourmande de plaisanter « avec cela »... Tandis qu’en [B] il boit ce verre avant de partir ayant coiffé son chapeau et revêtu son manteau, en [C], il le prend peu après être entré dans la chambre, alors que la marquise tourne autour de lui en le flattant pour lui faire oublier le billet dissimulé.

Ces sophistications narratives qui sont autant de « retards » pour maintenir le suspens (lira-t-il le billet ? dévoilera-t-il son contenu – ou elle ? ira-t-il, n’ira-t-il pas au conseil ? cédera-t-il aux avances de la marquise ?, etc.) vont même jusqu’à développer des bifurcations narratives virtuelles, des « possibles narratifs » pour reprendre la terminologie de Claude Brémond.

On les retrouve dans les scènes suivantes : au conseil, où le duc saigne du nez, a un malaise puis se reprend, où ses compagnons le supplient de ne pas se rendre à la convocation du roi. Autant de bifurcations possibles. Dans les appartements royaux également où le trajet du duc d’une pièce à l’autre, sa brusque volte-face quand les sbires vont se jeter sur lui qui les oblige à le saluer avec déférence, offrent des possibilités de surseoir au sort promis. Il est évident que ce sont là des développements appartenant à l’art du récit qui tranchent avec la dimension de « tableau » – et a fortiori de « tableau vivant » – à laquelle appartenaient les deux « versions » antérieures de l’événement : la vue Lumière et celle de Pathé qui se bornaient à la représentation de l’assassinat, où l’action visualisait le titre sur l’écran avec, peut-être, la référence du tableau de Paul Delaroche³¹.

Pourtant du scénario au film réalisé on observe la suppression de bon nombre de ces moments de suspens et une action plus ramassée, avec un rôle plus consistant pour la marquise sur le plan de l’initiative.

Pourquoi ces variations ? Au-delà de l’écriture du scénario – que peut alourdir la logique

31 Le film de Lavedan-Calmettes-Le Bargy ne fait pas coïncider la scène centrale du cadavre du duc aux pieds du roi – cela a déjà été dit (voir notamment Cosandey, *op. cit.*) – avec cette peinture comme l’aurait voulu la démarche du « tableau vivant » : la vue, qu’interrompt le carton portant la célèbre phrase « Il est plus grand mort que vivant », ne ressemble en rien dans sa composition au tableau du peintre d’histoire de 1835 dont la caractéristique est de situer le corps étendu, les bras en croix, dans un espace vide à l’opposé du roi et de ses sbires rassemblés (le tableau achevé accentue encore cet éloignement en supprimant un personnage intermédiaire, reliant les deux « pôles », qui figure dans le dessin préparatoire [le tableau et le dessin sont conservés au musée Condé du Château de Chantilly]). Il

propre de l'écriture ou sa soumission à un modèle prégnant dans la pratique de l'auteur (le drame théâtral – qui est toujours plus long que ne peut l'être un film – ou le récit romanesque) –, il y a deux sortes de pressions externes à la seule textualité : la longueur standard des films de l'époque à laquelle Calmettes et Le Bargy – puis Cantinelli – semblent vouloir se conformer, les conflits de prestance des différents rôles dès lors que ce sont des acteurs réputés qui les assurent. Ainsi l'actrice d'abord pressentie – Jane Hading – proteste pour « n'y avoir qu'un bout de rôle »³², se désiste après les premières répétitions tant Le Bargy a « réduit son rôle »³³, trouvant celui-ci trop ténu. Pour Le Bargy en effet « le premier tableau (la Marquise de Noirmoutiers) retarde l'intérêt du film, en allonge le métrage ». En un mot, écrit Cantinelli qui rapporte ses propos, le metteur en scène voudrait « réduire le scénario au seul assassinat du Duc ». Aussi propose-t-on à Lavedan de couper ce 1^{er} tableau...³⁴

La solution du film [C] rend grâce à l'actrice – est-ce sur l'insistance de Lavedan (il est fait allusion à une réponse que nous n'avons pas aux deux lettres de Cantinelli) ou parce qu'apprenant la « retraite de Mlle Hading », « M. Le Bargy lui fit offrir aussitôt de tout rétablir »³⁵ – même si cela bénéficie à une autre (Gabrielle Robinne), Hading ne voulant décidément « rien entendre » ?

On voit que, sincère ou non, l'argument de Le Bargy tient à la dynamique du récit et à la longueur excessive du film. En un sens, l'acteur voudrait reconduire la formule du « tableau vivant » en réduisant le film à la scène de l'assassinat. Or Charles Pathé, venu sur le tournage, balaiera ces craintes concernant la longueur : il est, au contraire, convaincu « qu'on tend[ait] de plus en plus vers le film long »³⁶.

Au-delà des atermoiements de l'actrice et des spéculations sur la longueur excessive du film, ces variations du 1^{er} tableau, le risque encouru de le voir supprimé, et, au contraire, la publication délibérée d'une variante plus développée que le film achevé, peut apparaître comme une reprise en main par le scénariste-auteur sur son récit. En dépit de leurs responsabilités au

ne fait pourtant pas de doute que le tableau de Delaroche est présent comme référence canonique de l'événement puisque Cantinelli, discutant de l'affiche à réaliser pour la sortie du film, écrit qu'elle devra être « aussi peu pompier ; aussi peu Delaroche que possible » (lettre à Lavedan du 11 août [1908]). Celle-ci, en effet, d'un trait sobre, linéaire (proche du dessinateur actuel Adami), due à Maxime Dethomas, montre le roi de dos, en cape et collants noirs, opérant une sorte de mouvement giratoire du buste, devant le cadavre étendu de Guise, encadré par le rideau d'alcôve entrebâillé et le prie dieu sur un fond vide. M. Dethomas (1867-1929), que son ami Toulouse-Lautrec a représenté dans un tableau de 1896 attablé devant un verre au bal de l'Opéra, formé aux Arts Décoratifs puis élève d'Eugène Carrière, a une œuvre prolifique de peintre, dessinateur, affichiste et décorateur de théâtre à son actif. Léon Moussinac a souligné l'importance de son apport au décor de théâtre qui se caractérise par la sobriété, un certain « japonisme » (*l'Art français depuis vingt ans. La Décoration théâtrale*, Paris, Rieder, 1922, p. 88-116). **32** Lettre de Cantinelli à Lavedan, 4 août 1908. **33** Lettre de Cantinelli à Lavedan, 14 août 1908. **34** Deuxième lettre de Cantinelli à Lavedan, 14 août 1908. **35** Lettre de Cantinelli à Lavedan, 17 août 1908. **36** Lettre de Cantinelli à Lavedan, 19 août 1908.

sein de la société du Film d'Art, Lavedan et Le Bargy, en effet, s'affrontent au travers de Cantinelli. En plein tournage, ce dernier écrit à l'auteur qu'on « tripatouille » son scénario, lui rapporte les initiatives de Le Bargy. Il se dit gêné du rôle d'intermédiaire qu'on lui fait jouer, craignant de déplaire par là à l'acteur-metteur en scène et demande à l'auteur de donner son avis par écrit (au point culminant des tensions, on l'a vu, il lui adresse deux lettres dans la même journée du 14 août). Il finit d'ailleurs par lui proposer lui aussi des coupes importantes s'étant rallié aux positions de Le Bargy : suppression du 1^{er} tableau, scène du conseil rendue plus nerveuse, etc.³⁷ Ces conflits ne sont évidemment pas sans conséquence car la suppression du premier tableau eût à coup sûr amené à réduire fortement le 6^e où l'on brûle le corps du duc. C'est en effet parce qu'on a commencé le récit sur les amours du duc et de la marquise et que l'on a insisté sur l'attachement de celle-ci à celui-là – sous le portrait du roi à la foi défié et craint (en [A] et [B] on ajoute que le portrait surmonte une cheminée et en [A] avec un feu de bois allumé – qui renforce la symétrie des deux tableaux) – que la scène finale acquiert une dimension pathétique où, « dans la même tenue que dans le premier tableau » (un déshabillé) – précision omise en [B] – elle découvre le corps carbonisé de son amant, hurle de douleur, se heurte au roi masqué qui se découvre à elle et, « foudroyée », perd connaissance.

C'est comme si la marquise était passée du face à face avec l'effigie royale qu'elle défiait, forte de la présence de Guise – on se rappelle que, dans le film, le défi au roi coïncide avec l'entrée du duc – au face à face effectif mais insupportable, alors que le duc se consume dans la cheminée. La grandeur de son personnage en est décuplée³⁸ et la figure de Guise prend une autre tournure que celle d'un ligueur qui s'affronte au roi et tente, littéralement, de prendre le pouvoir³⁹. Elle humanise le personnage et le fait dominer les autres protagonistes par l'ascendant qu'il exerce à tous les niveaux, sa « grandeur » qui n'est pas seulement celle de ce corps étendu autour duquel le roi sautille et s'effarouche⁴⁰.

37 Lettre de Cantinelli à Lavedan, s.d. [août 1908]. **38** Frank Kessler et Sabine Lenk proposent une curieuse analyse de cette scène finale qu'ils appellent « de désespoir brouillé » au motif que Gabrielle Robinne, devant « deux émotions parallèles » (la jeune femme hurlante arrive jusqu'à la cheminée, regarde le corps sur le bûcher, comprend... lève les bras au ciel en poussant un cri d'horreur et tombe raide en arrière...), « au lieu de jouer un état d'âme à la fois [...] en fait un seul ce qui donne ce mouvement incompréhensible en dehors du contexte du récit » (dans J. Gili et *alii*, *op. cit.*, p. 198). Or cette relation – fondée sans doute sur le scénario – omet le rôle du Roi auquel se heurte la marquise ! **39** On s'est interrogé sur la raison d'un tel sujet pour ce film « pilote » du Film d'Art, sur le statut du duc de Guise dans « l'imaginaire collectif » et les commentateurs anglo-saxons ont plutôt insisté sur ses responsabilités dans la Saint-Barthélémy (rappelons – voir Carou dans ce volume – que Haraucourt envisageait d'écrire un *Coligny*). Cependant l'enjeu de cet assassinat acquiert une autre ampleur quand on comprend que les Guise (déjà le père d'Henri, François) ne sont rien moins que des rivaux des Valois pour le trône de France, pouvant aligner un impressionnant palmarès de batailles remportées (la prise de Calais par François signifie l'éviction des Anglais hors de France) sous le règne de souverains quelque peu déconsidérés (en particulier Henri III), et qu'à la veille de son assassinat à Blois où le roi avait été contraint de convoquer les États généraux, Guise était entré triomphalement dans un Paris en insurrection qui voulait destituer Henri III. **40** Un autre aspect

Le son

Une des dimensions qui ressort de l'examen du scénario est l'importance inhabituelle accordée au plan sonore dans l'écriture même. Par « sonore » on entend aussi bien le « sonore visible » – pour reprendre l'expression d'Isabelle Raynaud⁴¹ – que le « sonore » audible mais non-inscrit sur le film(-pellicule), c'est-à-dire celui qui est produit – ou peut l'être – dans les coulisses ou dans la salle (bruitage, commentaire verbal, musique).

La musique de Saint-Saëns a une existence attestée par les informations para-filmiques à l'époque de sa sortie, tels les programmes (mais l'affiche ne la mentionne pas – sinon par un bandeau rapporté sur certaines d'entre elles⁴²), tandis que bruits et paroles demeurent entièrement conjecturaux. On sait que « l'escamotage du bonimenteur français » – et du bruiteur – est une réalité historiographique⁴³ et que l'absence de mentions explicites le concernant ne peut passer pour un certificat d'inexistence, mais il est vrai, aussi, qu'aucune allusion n'y est faite par ceux qui produisent le film comme par ceux qui le commentent. Au contraire, si Brisson tient à distinguer film et pantomime, ouvrant par là à une distinction entre un art muet (la pantomime) et un art éventuellement mixte (le film), il insiste également sur la nature purement *visuelle* de la narration. Cette « forme de théâtre neuve », écrit-il, s'oppose au « théâtre parlé » : là « le détail du dialogue, la variété des intonations suppléent en quelque mesure à la précision du geste », ici « le geste est « nu », on a affaire à un « art d'où le verbe est retranché ».

Ces qualités demeurent cependant ambiguës puisqu'il conclut son article en disant qu'

après une heure et demie de ce spectacle nous éprouvions l'impérieux besoin d'entendre le son d'une voix humaine [...] On ressent à la longue comme un agacement du mutisme obstiné de ces silhouettes gesticulantes. On a envie de leur crier : « Mais dites donc quelque chose ! »⁴⁴

Conclusion que souligne encore l'avant-dernier paragraphe qui suit sa déploration et sa supplique (« ...dites donc quelque chose ! ») et qu'on a omis dans toutes les reprises de cet article :

de la confrontation entre Guise et Henri III sur le plan « sentimental » est évoqué par Alexandre Dumas père dans *Henri III et sa cour* (1829) où Guise fait poignarder un mignon avec lequel la duchesse de Guise le trompait. ⁴¹ Isabelle Raynaud, « Le "sonore visible" dans les scénarios et dans les films Pathé dits muets », dans Laurent Le Forestier, Michel Marie (dir.), *la Firme Pathé Frères 1896-1914*, Paris, AFRHC, 2002, p. 213-218. ⁴² Information fournie par A. Carou d'après un original qui se trouve dans les archives de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. Ce bandeau facultatif permettait sans doute l'utilisation de l'affiche pour des représentations muettes ou accompagnées du répertoire habituel des musiciens... ⁴³ Voir François Albera, André Gaudreault, « Apparition, disparition et escamotage du bonimenteur dans l'historiographie française du cinéma », dans G. Pisano et V. Pozner (dir.), *Le Muet a la parole. Cinéma et performance à l'aube du XX^e siècle*, Paris, AFRHC, 2005. p. 167-199. ⁴⁴ *Op. cit.*

ce fut un ravissement quand M. Le Bargy nous lut, comme intermède, *le Bois sacré* d'Edmond Rostand, un poème ample et spirituel, hellénique et boulevardier, d'une prestigieuse souplesse verbale, joignant aux ruissellements lyriques d'Hugo, la gaminerie funambulesque de Banville.

Enfin le verbe vint...

L'année précédente, au contraire, Rémy de Gourmont se félicitait qu'étant muet, le cinématographe « respectât » le verbe contrairement au théâtre :

C'est un des charmes du cinématographe que l'on n'y parle point. L'oreille n'est pas froissée. Les personnages gardent pour eux les sottises qui leur sont coutumières. C'est un grand soulagement. Le théâtre muet est la distraction idéale, le meilleur repos : des images passent emportées par une légère musique...⁴⁵

De leur côté Lavedan, Cantinelli, la plupart des auteurs qui correspondent avec le premier insistent à un moment ou à un autre sur les contraintes de la mutité. Il s'agit d'« émouvoir sans paroles » écrit Cantinelli⁴⁶. Émile Fabre parlant à Lavedan de sa pièce (de 1908), *le Nouveau Jeu*, se demande ce qui va rester de ces « études de caractère », de cette « langue savoureuse, imagée » : « à peu près ce qui resterait du *Misanthrope* mis en images d'Épinal »⁴⁷.

Mais, *a contrario*, les scénarios évoqués dans ces échanges n'en sont pas moins souvent fort riches du point de vue « sonore » : ainsi le scénario du *Tambour Legrand* d'après Henri Heine, que Cantinelli raconte en détail à Lavedan, repose avant tout sur une musique qui n'a rien d'un simple accompagnement coloré ou agréable : c'est un objet sonore, enjeu de ce récit ponctué de roulements de tambours, de *Chant du départ*, de *Marseillaise*, etc. Les « batteries du tambour [...] de plus en plus précipitées, fiévreuses, frénétiques... » ; plus tard, « les baguettes de Legrand frapp[ant] la peau d'âne de plus en plus lentement, sourdement », jusqu'à la mort. Avec la silhouette de l'Empereur au 3^e tableau,

on entend de l'orchestre les premières mesures des *Deux Grenadiers*, puis un murmure, un grondement [...] tandis qu'à l'orchestre, prenant naissance comme dans une mélodie de Schumann, éclate, étouffée mais véhémement, *la Marseillaise*.

Cantinelli affirme, on le comprend, qu'il est « indispensable de s'adjoindre pour cette bande

⁴⁵ R. de Gourmont, « Cinématographe » [1907] dans *Épilogues, 1905-1912*, Paris, Mercure de France, 1913, p. 149. L'opposition va dans le sens de l'analyse du texte de Brisson par Jost : c'est moins un compte-rendu de ce qui s'est passé qu'une « argumentation en faveur d'une poétique du silence » (*op. cit.*). ⁴⁶ Lettre de Cantinelli à Lavedan, 7 août 1908. ⁴⁷ Lettre de Fabre à Lavedan, s.d. [1908].

un musicien qui fera courir sous les roulements du tambour les airs évoqués et qui réglera le crescendo et le decrescendo... »⁴⁸

Discours intérieur

Dans *l'Assassinat du duc de Guise*, l'écriture de Lavedan construit un plan sonore plus complexe encore qui incite à l'examiner de près. S'il ne s'agit pas de spéculer ici sur la place événementielle du bonimenteur et du bruiteur dans ce film – même s'il paraît peu probable qu'aucune expérience recourant à ces deux personnages oubliés n'ait eu lieu, les conditions de l'exploitation à cette époque le permettant et la « première » du film chroniquée par Brisson ne pouvant valoir comme modèle –, il s'agirait de relever toutes les occurrences de phénomènes sonores mentionnés dans le scénario, et de s'interroger à leur sujet.

Pour quelle raison un tel plan sonore a-t-il été conçu par Lavedan avec ce degré de complexité ? Est-ce : a) pour confier au metteur en scène le soin de trouver des équivalents ou des transcriptions visuelles ? b) pour aider le jeu des acteurs ? c) pour suggérer une série d'éléments que la musique aura à prendre en charge ?

Une lettre d'Ernest d'Hauterive, auteur au Film d'Art, revenant d'une entrevue avec Zecca, permet de donner consistance aux hypothèses a) et b) :

Nous avons lu ensemble un scénario que M. Courtellemont avait cru devoir écrire d'après le mien, en se bornant presque à supprimer le dialogue – que je n'avais introduit *que pour fixer le temps pendant lequel les acteurs devaient jouer chaque scène*⁴⁹.

On saisit là – par un autre biais – la différence entre pantomime et jeu « muet » et la nécessité dans laquelle sont les acteurs de dire leur texte durant la scène, quand même ne les entendrait-on pas, comme de faire des gestes paraverbaux qui laissent deviner au spectateur ce qu'ils disent (en particulier quand ils montrent, désignent du doigt ou visent du regard ou d'un mouvement de tête, ou encore à l'aide de gestes autocentrés où ils se désignent, etc.). L'hypothèse c) est celle de François Jost. Selon lui, dans ce film, on a confié à la musique de Saint-Saëns, « trois missions qui incombaient au bonimenteur : *ponctuer* les mouvements et les gestes, constituer les unités syntagmatiques et opérer leurs démarcations. »⁵⁰

Dans tous les cas une dimension non-inscriptible et non-inscrite sur la pellicule occupe une place considérable qui soit appelle, soit témoigne de, soit encore suggère un travail de bruitage et de bonimentage éventuel ou de transcriptions musicales.

48 Lettre de Cantinelli à Lavedan, 7 août [1908]. **49** Lettre d'E. d'Hauterive à Lavedan, 19 janvier 1909. Nous soulignons. **50** *Op. cit.*, p. 54.

Il convient cependant de distinguer entre les différentes manifestations sonores virtuelles du scénario, les paroles, les bruits et la musique.

Yhcam, dans sa série « La Cinématographie » du *Ciné-Journal* (1912), disant que le spectacle cinématographique « est un spectacle à part qui correspond à un ART nouveau », énumère quelques-uns des facteurs de cette spécificité en particulier l'obscurité de la salle qui suscite le recueillement et la concentration sur la projection lumineuse. Mais ce sont ses propos sur le son qui sont les plus intéressants. Le mutisme des personnages est abordé ainsi :

le spectateur *ne s'aperçoit pas que le personnage est muet*, car par un psychisme particulier, il perçoit, par illusion auditive, la phrase que *lui-même* met dans la bouche des personnages. Le spectateur, en quelque sorte, s'entend parler et l'impression créée lui est d'autant plus forte que c'est lui-même qui imagine les phrases du dialogue muet.

Par contre les *bruits de la vie* sont nécessaires car le spectateur ne peut y suppléer par imagination, comme il le fait pour le dialogue.

Quand un coup de fusil part sans que l'accessoiriste en reproduise le bruit, le rêve cesse brusquement car le spectateur est réveillé par l'in vraisemblance d'un coup de fusil silencieux...⁵¹

Sur ce dernier point, Dureau est d'un tout autre avis : dans « Les "bruits de coulisse" au Cinématographe », il trouve inutiles les grelots, mousqueteries, canonnades, pluies, grêles, vents, chutes d'eau, etc., car approximatifs et s'en remet à la mise au point d'un synchronisme entre mouvements et bruits qui exprimera la vérité de la vie...⁵²

Mais il faut s'arrêter à la première proposition d'Yhcam concernant le verbal.

Elle diffère de la position que Cantinelli exprime dans une lettre à Lavedan. Selon lui « les mimes nous seront d'un très grand secours car [...] rien n'est plus agaçant que de voir des acteurs qui remuent les lèvres sans émettre un son » ; et de se féliciter de la présence de Séverin dans *la Main rouge*⁵³. Dans la même lettre, il écrit du *Duc de Guise* qu'il « sera une précieuse expérience, en nous permettant de voir si l'on peut beaucoup compter pour l'effet à produire sur les jeux de physionomies des artistes. »⁵⁴

Mais en un sens, elle concorde avec la théorie du « discours intérieur » du spectateur que développera Boris Eikhenbaum en 1927⁵⁵ et elle vient conforter l'analyse de Jost pour qui le

⁵¹ Yhcam, « La Cinématographie », *Ciné-Journal*, n°191, 20 avril 1912, p. 41. ⁵² G. Dureau, *Ciné-Journal*, n°162, 30 sept 1911, p. 1. ⁵³ On se rappelle que Brisson la déplore au contraire comme une infraction à l'idéal du Film d'Art. ⁵⁴ Lettre de Cantinelli à Lavedan du 8 août 1908. ⁵⁵ B. Eikhenbaum : « Le cinéma n'est pas un art "muet", mais un art qui ne comporte pas de paroles *audibles*. » (« La question des intertitres », *Kino* (Leningrad), n°49, 7 décembre 1926) ; « Les acteurs ne se comportent pas à l'écran comme des sourds-muets et ne jouent pas la pantomime. » (« Problèmes de ciné-stylistique »,

dialogue, tel qu'il apparaît dans le scénario, relève moins de la réplique que du commentaire que « le spectateur pourrait se faire *en son for intérieur* »⁵⁶ – ce qui lui permet de soutenir sa proposition d'une prise en charge de tout le plan sonore du scénario par la musique de Saint-Saëns.

Pourtant l'examen des scénarios laisse apparaître une plus grande complexité et si le rôle de la musique se révèle effectivement central dans ce film, elle ne suffit pas à « absorber » tout ce qui concerne le son virtuel que Lavedan prend soin d'indiquer ou parfois de différer ou de suspendre.

Le son écrit

Le scénario original manuscrit [A] que l'on suit ci-dessous diffère nettement de la version publiée par *l'Illustration* [B] du point de vue du sonore. Cette deuxième version élimine bon nombre de dialogues en donnant la primeur à la narration, et celle-ci est souvent « purgée » des situations d'écoute et de production de bruit. S'agissant des cartons, on observe qu'ils ne représentent dans aucun des cas une transcription écrite d'une parole proférée – ils représentent ce qu'ils sont : de l'écriture. Billet que l'on lit, phrase que l'on trace, requête que l'on lit et dont les mots s'inscrivent au fur et à mesure qu'ils sont prononcés –, sauf dans ce dernier cas où Pétremol « prononce » les mots et dans celui du « papier » retrouvé sur le cadavre du duc dont l'auteur précise qu'il est lu « tout haut ».

Une dernière catégorie de cartons sont de l'ordre du titre, du sous-titre : le périphrase, au sens de Genette⁵⁷.

1^{er} tableau

Le page *écoute* discrètement à la portière, sourit de l'œil à la femme de chambre qui suit son manège.
« On s'aime à côté » [...]

Tout est prêt ? oui

Le page *frappe* sur un petit timbre.

Les deux amants encore en « cet état [...] où l'on ne se *parle pas* parce que les regards, les *silences* [...] suffisent ».

Il dit qu'il n'a pas faim ! – Est-ce possible ? [...]

Il va sonner sur le timbre pour appeler les gens de service. Elle prévient son geste : « Non, restons seuls.

Poëtika kino, 1927) ; « Un processus ininterrompu de *discours intérieur* accompagne la vision cinématographique. » (« Le mot et le cinéma », *Kino* (Leningrad), n°11, 16 mars 1926) (tous ces textes sont publiés dans *les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, Paris, Nathan, 1996 [rééd. L'Âge d'Homme en 2009]). 56 *Op. cit.* Nous soulignons. 57 Cf. G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987. Ugo Dionne dans un récent ouvrage (*la Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, 2008) reprend et développe cet aspect à partir de la problématique du dispositif.

C'est moi qui vais vous servir. » [...]

[Il trouve le billet sous sa serviette, il tombe, le met dans sa poche.]

La marquise : Mais non ! lisez ! – Pas la peine, j'ai bien le temps. [...]

Elle *insiste* : – Lisez ! [Il le lit de près, veut brûler le papier...] – Non, qu'est-ce que c'est ? – Rien ! ne pensez donc pas à cela. [...] – Je veux savoir. – À quoi bon ? Ah ! Prenez garde ? Voilà qui n'est pas clair. [...]

– Vous me trompez ? C'est d'une femme ! [...] – Pouvez-vous croire ?

– Alors donnez-moi le papier. Il lui donne elle *lit*

[Carton]

Elle tend la main vers le portrait du roi : C'est lui qui vous veut du mal ! [...] « Lui !

[...]

Il est près de la porte de sortie elle, *disant et criant* : – Prends garde ! Prends garde ! et lui la rassurant :

« Quelle enfant ! mais oui. et reculant il se dégage [...]

[Il] revient vers la table, amusé par une idée qui lui vient. La marquise croyant qu'il cède à son désir [...] le *remercie* déjà. [Il *relit* le billet] et, après un clin d'œil railleur à la marquise et qui *signifie* : « Regardez ! » tandis que penchée [...] elle *lit* ce qu'il va écrire, il trace : « Il n'oserait ! »

[carton]

[Il se sert un verre de vin]. Du regard boit avant, à la santé de sa belle, [...] elle est prise de la peur du poison possible, elle arrête son bras... Qui sait ?

Guise au comble de l'incrédulité, joyeux : Oh ! Oh ! qu'allez-vous croire ? [...]

Elle avale deux petites gorgées : « À toi maintenant ! tout le reste m'est égal ! Il vide d'un trait tout le restant du verre [...]. « Ah ! mon Dieu ! [...] Quelle affreuse douleur ! » puis *éclate de rire*... Elle a des mines... des airs de : « Ah non ! ce n'est pas bien de plaisanter avec cela, et de me faire des peurs. Il ne *l'écoute plus*... [...]

Le voilà parti.[...] Sa main le conjure encore de faire attention. *Et l'on entend la voix de Guise qui chante en s'éloignant* :

« *Rosette pour un peu d'absence*
Votre cœur vous avez changé »

Les cas de dialogue non proférés abondent dans ce passage. La soubrette et le page comme la marquise et le duc se comprennent sans parler. Ils revendiquent même le silence, les premiers par discrétion (et indiscretion) et les seconds par proximité amoureuse. D'autres paroles appartiennent au commentaire du narrateur qui verbalisent pour lui-même des attitudes ou des gestes. Mais il en est qu'on ne peut guère deviner à la seule vue des gestes et mimiques comme la scène de jalousie avec ses quiproquos, ses feintes.

Les soupirs « acousmatiques » des amants, de l'autre côté de la portière, sont déduits du comportement des personnages mais *la voix de Guise, hors-champ qui chante une bluette* est un cas d'espèce dans ce scénario. Ici on ne peut pas suggérer, ni à l'interlocuteur, ni au spectateur « en son for intérieur ». C'est la plus manifeste virtualité scénaristique d'un son à produire durant la projection et que la musique ne cherche pas à rendre (un son de cor

répond aux gestes de la main et baisers de la marquise emmenés par une mélodie de haut-bois, pour signifier la présence du duc et son mâle et bref salut).

2^e tableau

Quatre heures *sonnent* à une des horloges [non visualisé] [...] *On frappe* [...] [Le roi] *demande* à travers : « Qui est là ? *Sur la réponse que lui fait* du Halde, il ouvre [...] Du Halde à l'interrogatoire du regard du roi, fait signe de la tête que tout va bien et il indique aussitôt du pouce [...] dans la direction de la porte que les autres viennent derrière lui : « Tenez, Sire, *écoutez !* » Le roi prête l'oreille [...] Comme ils ne surveillent pas le *bruit* de leurs pas [...], le roi leur *impose prudence et silence* des mains étendues et le doigt sur les lèvres : « *Pas si fort Messieurs ! je vous en prie !* Les quatre ordinaires [...] : « *Pardon, Sire* » atténuent aussitôt leurs manières... [...] vont [...] sur la pointe des pieds [...] Le roi appelle du geste Bellegarde et lui demande [...] : « *Lesquels est-ce ?* Bellegarde, alors faisant signe aux 4 ordinaires [...] les *nomme* l'un après l'autre : *M. de Sainte-Malines, salut...* Etc.

Le Roi : « *Bien, Messieurs, à tout à l'heure...* » [...]

Révol [...] vient *dire tout bas* quelque chose au roi. Il lui *dit...* [...] Le Roi [...] désignant à Révol une des fenêtres, *il lui dit* d'y aller [...] de l'avertir. – *Bien Sire* [...] Aussitôt on *frappe* à la porte. Sur un signe du roi, La Bastide va à la porte, *demande le mot au travers*, fait signe que ce sont les autres [...]

Le roi [...] leur imposant silence [...] Le roi de loin *l'appelle*, Révol retourne la tête vers le roi. – *Eh bien*, fait le roi ? – *Rien !* fait Révol. – *Ah !* [...]

« *Si ! C'est lui ! Le voilà en bas ! Qui traverse la cour !*

[...] Le roi s'élançe [...] regarde aussi... – *Oui ! comme il marche ! Tête haute, insolent !*

[...] Soudain *il appelle* à lui d'un geste de haine fougueuse, tous les hommes [...] il les lance à la croisée : *Regardez bien cet homme-ci...* Tous : *Oui... oui...* [...]

Eh bien, il va entrer par cette porte-là... Il désigne la porte... *Oui ! Oui !* font les ordinaires [...] Le roi continue : *Il faut qu'il soit ici étendu à terre...* Le roi *frappe* le parquet du talon [...]

...la main tendue dans un geste suprême d'ordre : *Je vous le commande, je suis le roi...* [...] *Jurez*, fait le roi. – *Nous jurons, nous le jurons !* [...]

C'est très bien, messieurs.

Etc.

Là encore on relève une alternance de gestes suppléant la parole soit pour des raisons de silence exigé, soit parce qu'ils valent pour une parole (« faire signe », « désigner », « signe de la tête »), et de dialogues dont les uns peuvent être déduits de la situation, et d'autres non, qu'il faut deviner ou entendre de la part d'un commentateur extérieur au film. On retrouve également un luxe de précisions concernant le silence recherché ou demandé (« doigt sur les lèvres », « pointe des pieds »).

3^e tableau : le conseil

Autour de la table, assis [...] *causant à voix basse* [...]

[la requête que présente Larchaut] Guise [...] prend le papier, *dit un mot* à Larchaut en passant et en lui montrant le papier... *Comptez-y* [...]

Le cardinal lui *dit tout bas* un mot rapide qu'on devine être un mot d'inquiétude, de recommandation ou « *Prenez garde. Faites bien attention !* » Guise y répond évasivement par un sourire et un haussement d'épaules [...]

« M. Pétrezol. Je vous prie de bien vouloir *lire* cette requête ! » [...] Pétrezol commence à *lire* : « Monseigneur, La présente [...] ». Ces mots s'inscrivent sur l'écran au fur et à mesure que les *prononce* Pétrezol. [De Guise saigne du nez] Il en rit *Ce n'est rien !* etc.

Un mot a été *dit* de nouveau tout bas à Saint-Prix [...]

« *Cela est fini, vous le voyez, Messieurs ! Ce n'était rien.*

[Le duc a un malaise] « *Ah ! Mon Dieu. Qu'y a-t-il encore ?*

[...] [Révol] s'avance vers Guise [...] et lui montrant la direction de la chambre du Roi d'où il vient, il *dit* au duc que sa Majesté le prie de venir lui parler. *Tout de suite ? – Tout de suite.*

[...] « *Messieurs... le roi... je suis forcé... je ne puis le faire attendre.* »

[...] Il les regarde aussi, fier, brave, énigmatique, narquois...il a l'air de leur dire « Où est-ce que je vais ? Qu'est-ce qui m'attend ? Je m'en doute. Vous aussi... Eh bien pourtant, j'y vais. Et nous allons bien voir ! » Il prend quelques prunes, les met dans son drageoir [...] fait *claquer* le couvercle...

[...] avec une gaîté un peu nerveuse qui *sonne faux* : « *Messieurs ! Qui en veut ?* »

[...] Deux ou trois [...] lèvent à demi la main dans une courte protestation grave : « *Non merci...* »

118

Même insistance sur les situations de paroles à voix basses ou signifiant ce qu'on devine et en outre un passage de propos imaginaires rapportés au duc (« il a l'air de leur dire ») et des interventions du narrateur correspondant bien à l'idée des paroles imaginées par le spectateur dont a parlé Yhcam (« Ah ! Mon Dieu. Qu'y a-t-il encore ? »). Un seul bruit, celui du drageoir, qui peut être visualisé aisément.

4^e et 5^e tableau : Le meurtre

[Ici tout est muet et action gestuelle. Révol *indique* le fond, la porte, plus loin *désigne* encore la porte. Le duc salue les ordinaires (geste) qui lui rendent son salut froidement. La lutte mortelle est dénuée de toute indication sonore (ni cri, ni bruit).]

Les meurtriers soufflent : « *Voilà qui est fait !* » [...] « *Le diable d'homme nous a donné du mal* ».

[Puis à l'arrivée du roi]

« *Voyez, Sire, c'est fait !* » [...] *Êtes-vous bien sûrs que... ? Oh ! tout à fait sûrs... répondent* plusieurs. [...]

« *Approchez-le !... là... plus près de la fenêtre* » [...] « *c'est qu'il est lourd* » font du geste ceux qui le tirent. « *Là, arrêtez ! c'est bien !* dit le roi. [...]

[Il saisit sa barbe] « *comme pour dire* : « Hé, mon camarade, je te tiens. » [...]

– Il n'est pas mort ! *s'écrite* le roi...

Il commande à un de ses gentilshommes de le mesurer

– Je ne veux plus le voir...

Le roi *frappe* à petites *tapes* dans ses mains...

Le narrateur signale des paroles échangées fût-ce dans un souffle, suggérées (« font du geste ») ou de l'ordre du commentaire (« comme pour dire »). Le seul bruit indiqué est visualisable.

6^e tableau : corps de garde

Tous les gentilshommes [...] en riant, tenant des propos... [...]

« *Qui est-ce ?* [...] »

« *C'est le Balafre !* » [...]

...il a une idée qu'il communique par gestes à tous ses camarades : « *On va le brûler... là, dans la cheminée.* » [...] *C'est cela, tout de suite.* [...]

Une femme échevelée, folle, *hurlante* se précipite... [...] comprend... lève les bras au ciel en poussant un *cri* d'horreur...

Les attractions

Ce dernier tableau avec l'irruption de la femme échevelée qu'on emmène, sans connaissance, chevelure pendante, offre une image dramatique appartenant plus au XVIII^e siècle de Diderot voire au XIX^e de Charcot et Richer qu'au XVI^e. Il appartient à ce qui, dans ce film, appartient au régime sinon de l'attraction en tout cas de l'image saisissante – comme celle du corps du duc exposé au regard et aux sarcasmes du roi, autre image forte – qui se distingue du « tableau vivant », lié à une référence iconographique.

On a vu dans *l'Assassinat* combien la narration que développait Lavedan pouvait jouer de retards ou d'attentes au lieu d'enchaîner sans reste le cours de l'action ; le premier tableau est particulièrement riche à cet égard. Or c'est celui que Le Bargy veut « réduire » et Cantinelli propose de supprimer⁵⁸. Ensuite on trouve le saignement de nez, la syncope et les prunes – toutes choses qui appartiennent à ce que Cantinelli qualifie de « languissant et confus ». Puis les allers et venues du duc pris au piège et ne le sachant pas, la scène du corps de garde. On assiste donc à l'occasion de ce film à une tension entre la recherche de l'efficacité narrative et ces temps d'arrêt qui peuvent acquérir une certaine autonomie dans le « tableau ». Alexandre Bisson, évoquant la possible adaptation de *Mateo Falcone* de Mérimée, lui trouve les qualités d'« un petit drame facile, rapide et saisissant, quatre tableaux ». À l'inverse, à propos de *la Main rouge* (c'est-à-dire *l'Empreinte*), Cantinelli fait part à Lavedan de la manière de « relever » un scénario « comme presque tous les scénarios de pantomimes – un peu niais » : avec des « divertissements : danse, guillotine et autres agréments »⁵⁹.

Ce qui est privilégié là ce sont des actes violents, spectaculaires, des « clous » qui paraissent relever du Grand-Guignol (et on sait que de Lorde – par ailleurs maître du suspense avec son drame *Au téléphone* – est parmi les scénaristes sollicités)⁶⁰ : des « attractions ». Et il est dans leur nature de suspendre le récit.

⁵⁸ Lettre de Cantinelli à Lavedan, s.d. ⁵⁹ Lettre de Bisson à Lavedan, 17 février 1908 ; lettre de Cantinelli à Lavedan, 4 août 1908. ⁶⁰ Émile Fabre dans une lettre à Lavedan ne voit dans le cinéma qu'« action brutale », « drames extérieurs, violents, mouvementés » (s.d. [1908]). On retrouvera l'écho de cette conception dans le goût des poètes et écrivains d'avant-garde pour le cinéma *behaviouriste* venu des États-Unis.

Peut-on dire par conséquent que la tension qui apparaît lors du tournage du *Duc* se trouve au croisement de deux types d'adresses au spectateur ? Convoquer ce dernier à contempler le « tableau » – le reconnaître – ou l'inclure dans une narration, un univers diégétique. Or cette croyance a besoin de s'appuyer sur des « effets de réel », des indices, des détails attachants, touchants – ou horribles : ceux-ci étant particulièrement convaincants. Les variations que connaît ce film de l'écriture – des écritures – aux copies tiennent manifestement à ces ambivalences. En dépit des « périodisations » qui distinguent ces régimes d'énonciation : monstration là (attractions), narration ici, il est plus que probable que le cinéma vit de la tension entre les deux. *L'Assassinat du duc de Guise* n'en est que l'un des premiers exemples démonstratifs. Vingt ans plus tard, il n'en ira guère autrement. Ne lit-on pas, en 1927, sous la plume de Marcel Collet dans *Cinémagazine* une énième dénonciation de « l'attraction », dangereuse pour « l'art » – comme on en lira à propos des James Bond plus près de nous ?

Quelle est [...] la base principale de la production générale ? C'est incontestablement l'*attraction*.

Une éminente personnalité de la cinématographie française, un des pionniers du film national, m'écrivait récemment « qu'il était *indispensable* de ne produire que ce que l'on appelle des « super-films » nécessitant de gros frais et comportant beaucoup d'action et *quelques scènes à effet*, des « clous ».

L'observation de la publicité est d'ailleurs édifiante. Elle consiste principalement dans l'énoncé des scènes extraordinaires, des attractions, des « clous » sur lesquels le film est basé.

[...]

Ce mode d'exploitation semble [...] incompatible avec un idéal artistique et même avec une fructueuse longévité. L'attraction ne suscite que la *curiosité* et ne provoque que l'étonnement.

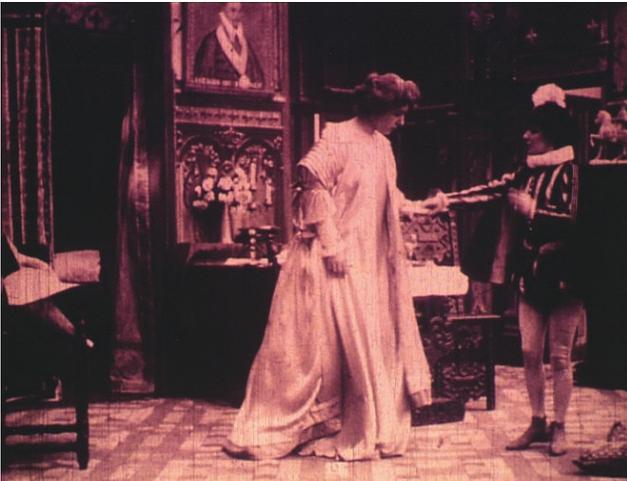
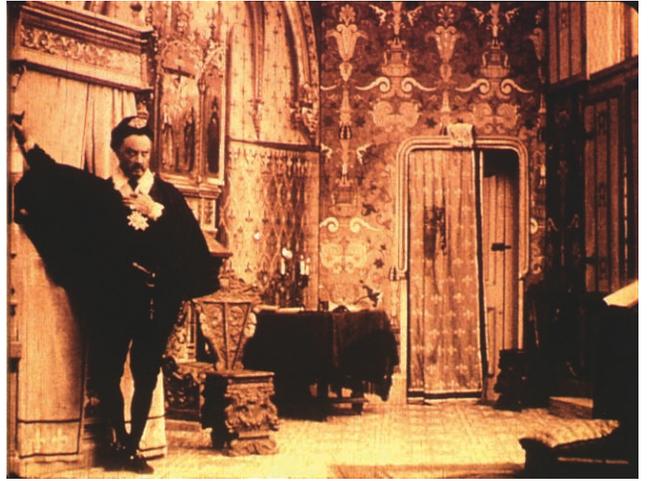
Cette subconsciente impulsion et sa satisfaction sont loin d'être d'interminables filons.

[...]

Les dangers d'une pareille méthode sont certains. Il est même étonnant que le cinéma continue à chercher un impossible équilibre sur cette périlleuse corde tendue.

Combien médiocres psychologues se montrent les producteurs en ne prospectant que sur le terrain mouvant du subconscient ! Ne comprennent-ils donc pas que la curiosité du public, à laquelle ils font presque exclusivement appel, est une bien fragile lame qui s'éémousse très rapidement et dont l'entretien exige un aiguisage constamment progressif ?⁶¹

61 Marcel Collet, « Œil ou objectif ou Le cinéma et l'art », *Cinémagazine*, n°40, 7 octobre 1927, p. 12-14.



L'Assassinat du duc de Guise, 1908 – Tableaux 1 et 2



L'Assassinat du duc de Guise, 1908 – Tableaux 3 et 6