

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)

« Quel théâtre groupera jamais tant d'étoiles ? ». Musique, danse et intégration narrative dans les attractions gestuelles du Film d'Art

*“What theatre will ever gather so many stars together?” Music, dance and
narrative integration in the gestural attractions of Le Film d'Art*

Laurent Guido



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4068>

DOI : 10.4000/1895.4068

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 : 148-172

ISBN : 978-2-913758-57-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Laurent Guido, « « Quel théâtre groupera jamais tant d'étoiles ? ». Musique, danse et intégration narrative dans les attractions gestuelles du Film d'Art », *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/1895/4068> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4068>

№ 1



Grand Succès de la Revue du Moulin Rouge

VALSE CHALOUPEE

"The Cynach's Dance"

Créée et réglée par M. MAX DEARLY
Dansée par MISTINGUETT' et MAX DEARLY
dans "LA REVUE DU MOULIN"

Coll. particulière.

1895 /
n° 56
décembre
2008

148



POUSTHOMIS

sur des motifs
DE
J. OFFENBACH

- N°1. Piano seul Prix: 6f
- N°2. Piano et Violon 6.
- N°3. Mandoline et Piano... 6.
- N°4. Chant et Piano..... 6.
- N°5. Chant seul 1.

Paris. CHAUDENS, Éditeur
30, Boulevard des Capucines, 30

*Tous droits d'exécution publique, de reproduction et d'arrangements réservés
pour tous pays, y compris la Suède, le Danemark et le Danemark.*

U.S.A. Copyright, by Chaudens, 1908.

Chaudens

Impr. H. Agnel, Paris

« Quel théâtre groupera jamais tant d'étoiles ? » Musique, danse et intégration narrative dans les attractions gestuelles du Film d'Art

par Laurent Guido

1895 /
n° 56
décembre
2008

Au cours de l'hiver 1908-1909, les projections du Film d'Art à la salle Charras consistent en des programmes complexes, où la succession de films propre à une séance de cinéma s'apparente à la juxtaposition de numéros caractéristique d'une soirée au music-hall ou au café-concert. Cette présence importante de sujets musicaux, chorégraphiques ou comiques n'est pas étonnante dans le cadre du cinéma des premiers temps qui, au moins dès le tournant spectaculaire signalé en 1894 par les bandes pour le phonoscope Demenÿ, le *Schnellseher* d'Anschütz ou le kinétoscope Edison, a trouvé ses motifs de prédilection dans diverses formes de performances scéniques. Dans cette période caractérisée par une forme d'*intermédialité spontanée*¹, de nombreux films s'attachent à montrer des prouesses athlétiques ou acrobatiques, des danses traditionnelles ou exotiques, ainsi que des performances inspirées de féeries ou des revues burlesques. Toutes ces occurrences actualisent les fonctions et les usages multivalents d'un champ médiatique où l'enregistrement filmique du geste prend le plus souvent une valeur d'*attraction*. Ce terme peut être interprété selon deux définitions complémentaires. D'une part, il qualifie un type de spectacle, un numéro dont l'autonomie est plus ou moins conservée lors de son insertion dans un programme ou une œuvre, en fonction de son degré d'intégration². En 1913, Louis Laloy définit ainsi les « Attractions » scéniques comme des

¹ Avant que ne s'impose le médium institutionnalisé, caractérisé désormais par une forme d'*intermédialité négociée*. André Gaudreault et Philippe Marion, « Un média naît toujours deux fois... », *S. & R.*, avril 2000, p. 34. Voir aussi Rick Altman, « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son », *Cinémas*, vol. 10, n°2-3, 2002, p. 37-38. ² Les études sur la comédie musicale, scénique comme cinématographique, sont hantées par cette problématique entre *intégration* et *juxtaposition* des numéros. Voir mon article « L'attraction musicale au cinéma : perspectives de recherche », dans Veronica Innocenti (éd.), *MLVs : Cinema and other Media*, Campanotto, Udine, 2006, p. 65-78. Pour une perspective générale à partir des contributions séminales de Tom Gunning, Charles Musser ou André Gaudreault, lire Wanda Strauven (éd.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, University of Amsterdam Press, 2006.

149

« intermèdes exécutés par des virtuoses spéciaux, qui viennent s’y intercaler grâce à l’inépuisable complaisance d’un dialogue qui ne cherche qu’à rendre service »³. Les modalités de cette définition sont multiples et touchent fréquemment à la circulation entre les formes d’expression. À cet égard, l’attraction peut désigner aussi bien une performance *live* incluse dans une soirée de cinéma qu’un film glissé dans un spectacle scénique, situation qui renvoie à des pratiques courantes au tournant du 20^e siècle dans les cabarets ou les music-halls⁴. D’autre part, cette notion désigne une relation engagée avec le spectateur, l’attraction renvoyant dès lors soit à la spectacularisation des propriétés mêmes d’un médium ; soit à la valeur propre de ce qui est montré⁵.

Cet article examine le paradoxe à l’œuvre dans la relation engagée par Le Film d’Art avec le spectacle vivant : tout en revendiquant le caractère inédit de certaines de ses créations, cette société cinématographique vise sans cesse à exploiter et faire connaître les performances des interprètes les plus connus et appréciés des scènes parisiennes. Cette confrontation entre deux tendances contradictoires permet d’envisager Le Film d’Art à la fois comme un symptôme de l’institutionnalisation en cours du cinéma narratif et comme une exacerbation de la dynamique spectaculaire et intermédiaire qui concerne, au-delà du seul « cinéma des attractions », une part importante de l’histoire du médium filmique. Pour appréhender cette vaste problématique, je vais concentrer mon propos sur certaines fonctions structurelles de la musique et de la danse dans quelques bandes du Film d’Art, en prenant pour point de départ une production tout à fait emblématique, à savoir *l’Empreinte* (Paul-Henry Burguet, 1908)⁶, une adaptation filmique du « mimodrame » *Conscience*⁷. L’un des signes les plus explicites de la filiation directe de *l’Empreinte* à sa source théâtrale se situe dans la présence au générique du mime Séverin qui s’est imposé, au fil de nombreuses représentations scéniques, comme le protagoniste central de *Conscience*. Cette reconduction du rôle principal n’implique pourtant pas une reprise unilatérale de l’œuvre originale, qui fait l’objet d’une série de modifications pour la plupart destinées à l’étoffer de numéros de danse et de musique. Ainsi l’attribution d’un rôle

3 « Cabarets et Music-Halls », *SIM*, juillet-août 1913, p. 52. 4 C’est par exemple le cas de *la Biche au bois* de Gaumont (1896), cité dans L. Mannoni et al., *Georges Dumeny pionnier du cinéma*, Cinémathèque française/Pagane, 1997, p. 103. 5 Cette division rejoint celle posée par Frank Kessler entre « la cinématographie comme dispositif spectaculaire, dans le cadre duquel c’est la capacité de la machine de prendre et de reproduire du mouvement qui prédomine ; et la cinématographie comme dispositif du spectaculaire, où c’est le spectacle filmé lui-même qui constitue l’attraction principale ». « La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire », *Cinémas*, vol. 14, automne 2003, p. 21. 6 Après la répétition générale du 16 novembre, *l’Empreinte* a été projeté du 17 novembre au 7 décembre 1908, puis repris lors de la première quinzaine de février 1909 (*le Figaro*, « Spectacles et concerts »). 7 Écrit par F. Durel, ce spectacle ne doit pas être confondu avec *la Conscience*, « drame en un acte » de Melandri et Hawkins, joué notamment aux Funambules (26 janvier 1899) et également interprétée par Séverin. Charles Séverin, *l’Homme blanc. Souvenirs d’un Pierrot*, Paris, Librairie Plon, 1929, p. 227-228.

important⁸ à Max Dearly (1874-1943) reflète-t-elle la volonté de justifier l'intégration au film d'un passage dansé. En compagnie de Mistinguett, cet acteur populaire y interprète en effet une valse très mouvementée, pour un tableau essentiellement chorégraphique qui reprend le numéro spectaculaire avec lequel le même couple s'est assuré un vif succès sur les planches parisiennes⁹. La notoriété de cette danse, reconduite sur scène bien au-delà de son enregistrement cinématographique, est telle qu'elle figure sur l'une des affiches du film, en concordance avec d'autres déclinaisons médiatiques (couverture illustrée d'une partition, photographies promotionnelles...) L'autonomie de ce morceau vis-à-vis de *l'Empreinte* est d'ailleurs parfaitement démontrée par l'existence d'un tirage ultérieur de cette seule séquence, devenu, sous le titre *la Valse chaloupée*, un court métrage pour le système d'appareils de salons KOK Pathé Frères¹⁰. Ce produit spécifique, par le biais duquel ces images de Dearly et Mistinguett ont survécu jusqu'à nos jours, signale donc la trajectoire emblématique d'un numéro de music-hall « intégré » au départ dans une œuvre cinématographique et qui retrouve par la suite sa singularité sous la forme d'une bande à destination du cadre familial. Pour évaluer plus en profondeur le travail d'adaptation effectué pour *l'Empreinte*, ainsi que le rapport spécifique engagé par ce film avec divers types de performances théâtrales, musicales ou chorégraphiques, il convient de rappeler le statut attribué au spectacle original dans le contexte particulier de ses présentations scéniques. Lorsque *Conscience* est joué en 1902 à l'Olympia Théâtre, ce « Mimo-Drame » occupe ainsi la neuvième place dans un programme ponctué de divers entr'actes et composé de numéros isolés de danse (une mazurka, N°1) ; d'humour (un « fantaisiste », N°2, un duo comique, N°6) ; d'animaux savants (un « chien calculateur », N°4 ; « cheval aérien », N°5), de magie (« Illusionniste américain », N°11) et... de projections de films (« Cinéma-Théâtre », N°7)¹¹. Au même niveau d'importance et de complexité qu'une « Féerie-Ballet-Pantomime » (*Cendrillon*, N°3) et des attitudes costumées de la comédienne Juliette Simon-Girard (N°8), spectacles qui comportent l'un et l'autre quatre « tableaux », *Conscience* comprend cinq de ces mêmes subdivisions : 1. « L'assassinat » ; 2. « Pierrot Maître chanteur » ; 3. « Au restaurant de nuit » ; 4. « Le cauchemar » ; 5. « Le châtiment ». Les segments désignés comme les plus directement narratifs, c'est-à-dire ceux dont les titres renvoient à l'action principale et à la psychologie des personnages, encadrent

⁸ Il s'agit de l'apache injustement accusé que le héros va sauver *in extremis*. ⁹ La couverture de la partition de *Valse Chaloupée/The Apach's Dance* (Ed. Choudens, Paris, 1908) spécifie que la danse, « Grand Succès de la Revue du Moulin Rouge », a été « créée et réglée par M. Max Dearly. Dansée par Mistinguett et Max Dearly ». Illustrée d'un dessin décrivant le mouvement chorégraphique, la même page comprend une médaillon photographique en gros plan du couple. ¹⁰ Cette bande est conservée aux Archives françaises du film, tout comme un fragment du film (= tableaux VII-XI) qui existe également à la Cinémathèque suisse. ¹¹ Programme de l'Olympia, 19 mars 1902, BnF, dép. des Arts du spectacle, coll. Rondel. Programme du Barrasford's Alhambra, avril 1910, BnF, dép. des Arts du spectacle, coll. Rondel.

1895 /
n° 56
décembre
2008

151

symétriquement un passage dédié à la présentation d'un espace festif. Sans plus d'indications, la fonction de ce tableau central est difficile à déterminer. Quoiqu'il en soit, cette incursion dans un « restaurant de nuit » n'est pas essentielle à la compréhension de l'intrigue, étant donné sa suppression apparente lors d'une représentation ultérieure. En avril 1910, le programme du Barrasford's Alhambra de Paris annonce en effet que *Conscience* se donne désormais en quatre tableaux, ceux-ci reprenant, au sein de la structure précédemment considérée, les quatre parties centrées sur la progression dramatique : « 1. Le crime ; 2. Pierrot ; 3. Conscience ; 4. Justice »¹². Si la soirée se concentre plus directement autour de *Conscience*, son indéniable temps fort¹³, son offre demeure par contre aussi variée que celle de l'Olympia huit ans auparavant : au fil d'une quinzaine de numéros se succèdent un illusionniste ; un imitateur ; un transformiste ; des acrobaties ; du comique ; des chants et de la danse ; des animaux savants, etc., le tout conduisant donc au mimodrame avec Séverin, auquel succèdent uniquement quelques « Vues Animées par le Cinéma Lux ».

152

La partition de *l'Empreinte* : une musique pour l'action gestuelle

Pour appréhender la structure en tableaux de *l'Empreinte*, ainsi que la manière dont cette production organise ses rapports multiples et différenciés avec l'intégration de ses diverses « attractions », il est nécessaire de prendre en considération un élément essentiel de ce film : sa partition musicale. Signalée sur les programmes de 1902 et 1910, la musique originale de Colo-Bonnet pour *Conscience* n'est pas reprise pour la version cinématographique de ce « mimodrame »¹⁴, où s'y substitue une « musique inédite » signée par Fernand Le Borne¹⁵. Au sein du Film d'Art, celui-ci est en charge de la « direction de la partie musicale »¹⁶, rôle qu'il assume notamment en conduisant l'orchestre des « Solistes des Concerts Colonne et Lamoureux » lors des représentations à la salle Charras¹⁷. Outre *l'Assassinat du duc de Guise*¹⁸,

¹² Seul numéro à se décliner en plusieurs parties, il occupe la place prépondérante dans l'économie de la page d'annonce. ¹³ Désignation utilisée dans *le Figaro* du 16 novembre 1908 (« Spectacles et concerts. Répétition générale des *Visions d'Art* »). ¹⁴ Fernand Le Borne (1862-1929), compositeur et critique français d'origine belge, élève de Massenet, Saint-Saëns et César Franck, a notamment composé, outre des symphonies, des cantates, des opéras joués dans toute l'Europe, ainsi que de la musique de scène. ¹⁵ Gustave Babin, *l'Illustration*, 31 octobre 1908, cité par Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, vol. II, *les pionniers du cinéma (De Méliès à Pathé) 1897-1909*, Paris, Denoël, 1947, p. 533-534. ¹⁶ L'une de ses compositions, *Marche et Prière* ouvre d'ailleurs ces « Visions d'Art » lors des Fêtes. Programme de la Salle Charras (valable pour 15 jours) des 25 décembre 1908 et 18 janvier 1909. ¹⁷ « Spectacles et concerts. Répétition générale des Visions d'Art », *le Figaro*, 16 novembre 1908. ¹⁸ Présenté continûment, depuis les premières projections du 17 novembre jusqu'au 23 décembre ; puis repris entre le 11 janvier et le 1^{er} février 1909. *le Figaro* (« Spectacles et concerts »).

assurément la pièce la plus prestigieuse du programme¹⁹ (partition de Camille Saint-Saëns), la même revendication d'originalité (« musique inédite ») est spécifiée pour *le Retour d'Ulysse*²⁰ (partition de Georges Hüe). Ces trois partitions ont été rapidement publiées : en 1908 pour *l'Assassinat du duc de Guise* et *l'Empreinte*, en 1909 pour *le Retour d'Ulysse*²¹. Les objectifs qui sous-tendent cette édition rapide des compositions originales pour l'écran, associée de surcroît à un enregistrement sur phonographe²², sont notamment explicités par un courrier de Richard Cantinelli du 5 octobre 1908. Le directeur du Film d'Art s'y réfère avec enthousiasme à la partition de Saint-Saëns. Il prévoit non seulement de faire interpréter cette musique spécialement composée pour le film lors des projections à la Salle Charras, mais aussi de la « distribuer [...], une fois imprimée, gratuitement avec la bande ». Cette décision part du postulat selon lequel la cohérence esthétique de l'œuvre cinématographique est renforcée par une relation plus intense et soutenue entre la musique et les images projetées. Dans une formulation qui deviendra récurrente dans les opinions sur l'accompagnement musical au cinéma jusqu'à l'avènement du sonore²³, Cantinelli pointe directement la nécessité d'une maîtrise en amont – au niveau de la production – du dispositif audio-visuel propre au spectacle cinématographique : « Ainsi le film de Guise sera tout-à-fait artistique et les exploitants ne pourront le faire accompagner de marches militaires ou de valse insipides. » Conformément à la logique d'institutionnalisation qui marque progressivement les milieux du film à la fin de la première décennie du 20^e siècle, ce propos participe d'un discours plus général : alors qu'Edison distribue dès 1908 des « suggestions musicales » (adaptation de morceaux préexistants) pour certains de ses nouveaux produits, des chroniqueurs américains de *Moving*

19 Montré du 24 décembre au 10 janvier 1909 (*le Figaro*, « Spectacles et concerts »). **20** *L'Assassinat du duc de Guise. Tableaux d'histoire. Scénario d'Henri Lavedan. Musique de C. Saint-Saëns (Op. 128). Partition pour piano à deux mains, Durand & Fils, Paris, 1908* [Réduction pour piano par Léon Roques]; *l'Empreinte. Mimodrame en 11 tableaux, Fernand Le Borne, Op. 55*, Paris, Mathot, [Le Film d'Art; daté du 10-18 octobre 1908]; Georges Huë, *le Retour d'Ulysse : Tableaux Tirés du poème d'Homère*, Paris, Mathot, 1909 [Le Film d'Art par Jules Lemaître]. **21** « Les partitions déjà écrites pour accompagner les premières pièces du programme sont signées Saint-Saëns, Georges Hue, Ferdinand [sic] Le Borne et elles ont exécutées devant le phonographe enregistreur par un orchestre de solistes des *Concerts Lamoureux*, conduits par M. Le Borne. » Gustave Babin, *op. cit.* **22** Voir mon livre *l'Âge du Rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1900-1930*, Lausanne, Payot, 2007, p. 352-371. **23** On fustige les accompagnements hasardeux des pianistes de cinéma (« Weekly Comments on the Shows : Among the Chicago Theatres », *Moving Picture World*, vol. 5, n° 13, 25 septembre 1909, p. 412. Louis Reeves Harrison, « Jackass Music », *Moving Picture World*, vol. 8, n° 3, 21 janvier 1911, p. 124), ou on appelle à instaurer au cinéma les pratiques wagnériennes de correspondance entre musique et émotion dramatique (« The Music and the Picture », *Moving Picture World*, vol. 6, n° 15, 16 avril 1910, p. 590). Dès 1910, une chronique régulière spécialement dévolue à cette question (« Music for the Pictures ») démarre dans les colonnes du journal et s'attache à offrir des solutions pratiques aux musiciens de films. Scott D. Paulin, « Wagner and the Fantasy of Cinematic Unity », dans James Buhler, Caryl Flinn, David Neumeyer (éd.), *Music and Cinema*, Hanover/London, Wesleyan University Press, 2000, p. 58-84.

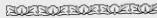
Picture World stigmatisent en 1909-1910 les pratiques musicales en vigueur dans les salles de cinéma en raison du rapport trop vague qu'elles entretiennent aux représentations visuelles²⁴. Ces préoccupations sont en phase avec les idées de Ricciotto Canudo qui estime en 1908 que la réalisation future du film « enrichi par l'Esthétique » dépendra du moment où il sera « complété par une musique hautement conçue et supérieurement exécutée »²⁵. Ce souhait s'actualisera progressivement en France au début de la décennie suivante, avec le travail d'« adaptation » professé par certains directeurs musicaux de grandes salles (dès 1911 chez Gaumont, avec Paul Fosse²⁶), puis la mise sur pied de grandes présentations aux dimensions opératiques²⁷. S'inscrivant dans un contexte international plus vaste²⁸, ce type de spectacle musico-cinématographique est caractéristique d'une démarche esthétique située dans le sillage du *Gesamtkunstwerk* wagnérien et qui perçoit le film comme le moyen emblématique d'associer reconstitution historique et sonorités symphoniques. Quelques années auparavant, cette visée a donc été partiellement expérimentée au sein du Film d'Art. En témoigne l'un des multiples projets énoncés par Cantinelli dans sa correspondance, c'est-à-dire une « restitution de la primitive vie égyptienne » qui devrait idéalement être accompagnée « de mélodies égyptiennes [...] retrouvées et notées »²⁹. Pour la plupart des films montrés à la Salle Charras entre novembre 1908 et avril 1909, la partie musicale a souvent été basée sur des morceaux préexistants, sans que l'on puisse déterminer si les procédés utilisés (minutage, transpositions, réduction, ajout de transitions...) étaient aussi développés que ceux qui seront en vigueur dès la décennie suivante dans les salles de cinéma bénéficiant d'un grand orchestre. Ainsi, l'annonce pour *le Baiser de Judas*, autre scénario de Henri Lavedan, mentionne l'interprétation de pièces de Bach et Glück³⁰, et celle pour *la Tosca* (avec Le Bargy et Sorel) signale un accompagnement fondé sur divers extraits de l'opéra de Puccini³¹. Quant aux projections en couleur

24 « Trionfo del cinematografo », *Il Nuovo giornale*, Florence, 25 novembre 1908, repris dans *l'Usine aux images*, Paris, Séguier-Arte1995, p. 30 [trad. de Jean-Paul Morel]. Dans la version qu'il donne lui-même en français, en 1911, il écrit : « complété par une musique digne, exécutée par un véritable orchestre » (« La naissance d'un sixième Art. Essai sur le cinématographe », *les Entretiens idéalistes*, 25 octobre 1911, repris *Ibidem*, p. 39). **25** Son journal débute en 1911, détaillant ses sélections de pièces musicales pour chaque programme. Voir Lénaïck Le Glatin, *Musique et cinéma muet: analyse du répertoire du Gaumont-Palace*, 2001, mémoire de maîtrise de l'Université de Rennes 2. **26** Telle la séance spectaculaire de « Cinéma lyrique » organisée en janvier 1913 au Gaumont-Palace, avec notamment *l'Agonie de Byzance* (Louis Feuillade, musique originale pour chœurs et orchestre de Henry Février et Léon Moreau). Lire à ce sujet Ch[arles] Le Fraper, « Le Cinéma Lyrique », *le Courrier cinématographique*, n°1, 3 janvier 1913, p. 3-4. **27** En témoignent également pour l'Italie *Cabiria* (Giovanni Pastrone, composition d'Ildebrando Pizzetti et Manlio Mazza, 1914) ou aux États-Unis *The Birth of a Nation* (D. W. Griffith, composition et adaptation de Joseph Carl Breil, 1915). **28** Lettre de Richard Cantinelli à Henri Lavedan, 4 septembre 1908. **29** Programmes (valables pour 15 jours) de la Salle Charras du 25 décembre 1908 et du 18 janvier 1909. Selon *le Figaro* (« Spectacles et concerts »), *le Baiser de Judas* est montré du 24 décembre 1908 au 1^{er} février 1909. **30** *la Tosca* est montré du 8 décembre au 23 décembre ; puis du 2 février au 31 mars 1909. *le Figaro* (« Spectacles et concerts »). **31** « Visions d'Art à la Salle Charras », *Comœdia*, 17 novembre 1908.

de Gervais-Courtellemont, elles sont notamment rehaussées d'airs de Scarlatti, Jomelli ou Pergolèse interprétés par le Quatuor Bataille (*Visions de Venise*, le 17 novembre 1908)³² ; ou encore agrémentées par la performance d'une cantatrice (le 18 janvier 1909)³³.

Suite à la séance inaugurale des « Visions d'Art », lorsqu'un critique loue la « direction expérimentée » de Fernand Le Borne et la « meilleure impression » dégagée par l'ensemble de la dimension musicale, y percevant l'un des facteurs ayant contribué au succès public de l'événement³⁴, il valorise donc l'effet de cohésion artistique qui a été recherché dès la mise en place de la Société du Film d'Art. En l'absence de commentaire plus détaillé, il est pourtant difficile de distinguer les deux idées centrales qui ont gouverné simultanément la conception musicale de ce projet : d'une part établir une synergie plus affirmée entre les images projetées et l'accompagnement orchestral, au plan narratif comme esthétique ; d'autre part constituer l'une des attractions majeures du spectacle cinématographique, en elle-même ou en tant que support pour des performances chorégraphiques ou musicales reprises au sein des films. Ces deux aspects apparaissent conjointement dans la version publiée de la partition signée par Le Borne pour « *L'Empreinte*, Mimodrame en 11 tableaux »³⁵. Le détail des séquences, spécifié dès la première page de cette publication permet de reconstituer la structure complète de cette production : « I. Pauvre Pierrot ; II. Au Caveau des Innocents ; III. Tournée des Grands-Ducs ; IV. Valse Apache ; V. Une Heure après ; VI. Découverte du crime ; VII. Chantage ; VIII. À l'Abbaye de Thélème ; IX. Cauchemar de Pierrot ; X. Confrontation ; XI. Reconstitution du crime ». Outre cette liste numérotée, diverses indications au sein même de la partition per-

Toute reproduction sans autorisation formelle est formellement interdite.

Le Film d'Art


L'Empreinte

MIMODRAME EN 11 TABLEAUX

■■■■■

I. PAUVRE PIERROT
 II. AU CAVEAU DES INNOCENTS
 III. TOURNÉE DES GRANDS-DUCS
 IV. VALSE APACHE
 V. UNE HEURE APRÈS
 VI. DÉCOUVERTE DU CRIME
 VII. CHANTAGE
 VIII. A L'ABBAYE DE THÉLÈME
 IX. CAUCHEMAR DE PIERROT
 X. CONFRONTATION
 XI. RECONSTITUTION DU CRIME

■■■■■

Fernand Le Borne

Op. 55



Réduction pour Piano . . . prix net : 6 fr.
 Partition d'Orchestre . . . — 20 fr.
 Parties séparées . . . chaque — 1.75

A. Z. MATHOT, Éditeur, 11, Rue Bergère, Paris

Tous droits réservés. Exécution, de reproduction et d'arrangement interdits pour tous pays.
 Copyright by A. Z. MATHOT, Paris 1908.
 Im. G. Bligny, Paris

1 ?

Coll. particulière.

Le Film d'Art
 « Quel théâtre groupera jamais tant d'étoiles ? » Musique, danse et intégration narrative dans les attractions gestuelles du Film d'Art

³² La musique « contribua au très chaleureux accueil réservé par un public de choix à cette première apparition des Visions d'Art. » ; « M. Fernand Le Borne, dont la musique parut fort goûtée, ainsi du reste que celle de Paul Vidal ». « Visions d'Art à la Salle Charras », *Comœdia*, 17 novembre 1908. ³³ *Visions d'Orient* centrées sur Constantinople et Damas, avec des chants de Mme Georgette Jurand. Programme de la Salle Charras du 18 janvier 1909 (valable pour 15 jours). ³⁴ Voir *supra*, note 20. ³⁵ Le film, alors désigné sous le titre *la Main rouge* est mentionné dans une lettre de Cantinelli du 4 août, où l'on spécifie que Charles Pathé a assisté à « presque toutes les prises de vue ».

mettent de situer ou du moins de vérifier l'ordre et le déroulement interne des deux fragments conservés aujourd'hui, c'est-à-dire la séquence de valse (IV) et l'ensemble des tableaux finaux (VII-XI). Signe d'une écriture adaptée à des images déjà tournées³⁶, la précision de ces indications témoigne d'un souci de synchronisme très précis entre la musique et les gestes représentés à l'écran, non seulement au plan sémantique, mais aussi à celui du rythme. La partition débute en effet par une « note pour l'exécution » qui insiste sur l'établissement nécessaire d'un écoulement temporel isochrone : « Le Cinématographe devra tourner à 120 tours à la minute, sauf pour la Valse Apache où il faut tourner un peu plus lentement, environ 100 tours à la minute. » Pour établir un synchronisme parfait entre le tempo prédéfini d'une partition musicale et les mouvements visuels produits par le cinéma, il est absolument nécessaire de contrôler le rythme de ces derniers. La variabilité potentielle, d'une projection à l'autre, du taux de défilement de la pellicule pose aux musiciens un problème majeur qui occupera une place importante dans les débats autour de l'accompagnement sonore des films dans les années 1910-1920. La présence d'une telle remarque liminaire dans une partition de 1908 signale l'une des premières manifestations concrètes d'un discours prescriptif visant à assurer en amont l'association parfaite du film avec une performance orchestrale.

Les mérites de la partition de Camille Saint-Saëns pour *l'Assassinat du duc de Guise* ont été maintes fois salués, mettant en évidence l'apport considérable de la musique pour la compréhension du mouvement narratif et des nuances psychologiques des protagonistes³⁷. Mais la composition de Le Borne pour *l'Empreinte* surpasse largement celle de son célèbre confrère en ce qui concerne la fréquence et la précision des renvois au film, placés sur l'ensemble de la partition au-dessus des portées elles-mêmes. À ce niveau important où se détermine le placement exact des notes et leur rapport direct aux gestes présents à l'écran, le travail de Saint-Saëns s'avère nettement plus sommaire. Le grand compositeur se borne en effet à signaler, à l'instar d'un simple titrage de parties, les entrées des personnages, ou les grandes étapes de l'action, ne spécifiant jamais les détails des attitudes montrées à l'écran. Si Adolphe Brisson, dans son fameux compte rendu pour le *Temps*, fait l'éloge de la partition de Saint-Saëns essentiellement pour ses qualités intrinsèques (un « chef-d'œuvre de musique symphonique [dont] il eût été impardonnable de n'en pas proclamer les beautés... »), son commentaire laconique sur la partie musicale de *l'Empreinte* renvoie plus directement à la fonction de celle-ci : les tableaux du mimodrame lui semblent « soutenus d'une musique colorée de

³⁶ Voir l'analyse très détaillée de Martin Miller Marks, *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*, New York/Oxford, Oxford Univ. Press, 1997, p. 51-64. Sur le film lui-même, voir Roland Cosandey, « Le plan de l'escalier *l'Assassinat du duc de Guise* (Film d'Art, 1908) : espace, temps, corps », *lichiko*, n° 64, Autumn 1999, p. 36-64. ³⁷ « Chronique théâtrale », *le Temps*, 23 novembre 1908, p. 1-2.

M. Le Borne... »³⁸ « Soutenir » l'action visuelle : c'est bien l'objectif constant qui se dégage d'une analyse de la partition de Fernand Le Borne. Celui-ci a mis au service du Film d'Art toutes ses compétences de spécialiste d'écriture pour la scène, un domaine où se sont progressivement établis, vers la fin du 19^e siècle, diverses pratiques musicales visant à assurer le renforcement narratif et le soulignement rythmique des actions interprétées sur les planches. Les procédés employés dans *l'Empreinte* se différencient fortement selon les tableaux où ils interviennent : alors que certaines séquences occupent essentiellement une fonction d'attraction au sein du film, d'autres sont avant tout motivées par l'avancée du récit. C'est de telles préoccupations narratives que met en place le premier tableau (« Pauvre Pierrot »), où sont introduits les principaux protagonistes. D'entrée de jeu, les mentions écrites qui surplombent les notes, quelquefois même à l'intérieur d'une mesure, s'emploient non seulement à signaler l'apparition des personnages, mais à accompagner leurs actions, y compris les péripéties impliquées par leurs dialogues : « Entrée de la femme de l'apache » ; « Celui-ci l'interroge » ; « Elle lui répond » ; « Il se fâche » ; « Elle devient docile » ; « Entrée de Pierrot »... Dès le début de ce tableau, un rythme enlevé est lancé afin d'envelopper les gestes dans une ample scansion chorégraphique (« comme un mouvement de Polka ») qui vise également à dynamiser les rapports de couple houleux qui se jouent dans cette première séquence (la colère de l'apache qui remet son épouse à sa place ou, plus loin, les injures proférées par cette dernière à l'encontre de Pierrot qui a refusé ses avances). Conformément à un système très répandu dans la musique dite "appliquée" à la scène, au moins depuis l'influence considérable des opéras wagnériens sur les pratiques musicales dans le champ théâtral, certaines mélodies sont directement associées à des sentiments, des valeurs ou, plus simplement, des personnages : un motif chromatique ascendant caractérise d'abord la personnalité franche et décidée de l'apache, puis celle de Pierrot quand celui-ci repousse la séductrice. Lors de cette confrontation, ce thème

38 À l'instar de la poursuite véhémement des filles du Rhin par Alberich, au début du *Rheingold* de Richard Wagner (Acte I, Scène 1).

L'EMPREINTE.
I.
PAUVRE PIERROT.

FERNAND LE BORNE, Op. 55.

Entrée de la femme de

PIANO. *Allô mod^{to} (suivant un mouvement de Polka)*

l'apache. Celui-ci l'interroge. [1] Elle lui répond. Il se fâche. *mf*

Elle devient docile. *mf*

sempre ff

[2] Entrée de Pierrot.

© Communier un peu avant qu'on ne retire le titre:
"Pauvre Pierrot!"
A. ZUNE MATROT, Éditeur 11, Rue Regener Paris. Copyright 1908 by A. ZUNE MATROT, Paris. 2. 270 M. Tous droits réservés. Réimpression et production, et Auteurs des droits réservés pour tous pays.

« masculin » est joué en alternance avec une série de doubles croches censée connoter l'expressivité vivace de la femme. L'entrée de Pierrot avait été d'ailleurs soulignée par l'apparition d'une nouvelle mélodie, dont le caractère élémentaire (des noires sobrement déposées sur chaque temps) cristallise à l'évidence le tempérament affable du célèbre héros de pantomime. Plus loin dans le récit, au sixième tableau, cette utilisation psychologique de la musique frappe par sa sophistication. À l'issue d'une intense série d'actions dramatiques (découverte du cadavre, interrogatoire et arrestation de l'apache), une respiration en point d'orgue ouvre la voie à un passage centré sur les réflexions de Pierrot (« [...] seul [, il] pense que son ami ne peut être coupable » ; « Si l'assassin, se dit Pierrot, était cet inconnu... »), pour lequel le commentaire musical se fait très élaboré. La progression en complexité de la pensée du héros y est notamment traduite par l'exposition d'un premier thème dépouillé, puis par l'alternance entre un second motif et son contre-chant dans les basses. La répétition systématique de ces deux mélodies vise à renforcer le sentiment d'une certaine circularité, à l'instar de celle des pensées improductives du protagoniste. Cette ambiance de stagnation est finalement affermie par une réexposition de la mélodie de départ. Le surgissement d'une nouvelle information au plan visuel (« Il voit le

33 Lutte des deux apaches. GAZUEL.

Ils se donnent des coups. Bousculade générale.

34 La police sépare les combattants et fait évacuer la salle.

35 Quand tout le monde est reparti et que Pierrot s'est rasé avec son compagnon, l'ami du commissaire.

3. 2008 M.

mouchoir») détermine alors l'énoncé très abrupt d'un intervalle de double croches en sixte descendante, avant que l'enthousiasme du héros ayant trouvé là un indice favorable n'entraîne le développement d'un thème joué *allegro*. Cette logique de soulignement systématique a été engagée dès le tableau précédent (« V. Une heure après ») où, lors de la « Lutte des deux apaches rivaux », des indications millimétrées renforcent le passage où les deux hommes « se donnent des coups » : contretemps détachés symétriquement sur les temps faibles pour donner le sentiment de frappes décalées ; montée typique de triolets en gradation de volume pour une « Bousculade générale »³⁹ ; enfin, l'effondrement mortel de la victime est signalé par la tenue de notes graves et plus espacées.

Ce *mickeymousing* avant l'heure (bien avant sa

39 « Si tu refuses, dit Pierrot, je vais porter le mouchoir au commissaire » ; « Il lui offre un chèque dont Pierrot ne veut pas » ; « Pierrot fait mine de partir avec le mouchoir ».

systématisation dans le cinéma hollywoodien des années 1930, ces effets de soulignement rythmique, tout comme les *leitmotive* évoqués ci-dessus, ont été travaillés dans la musique de scène de la seconde moitié du 19^e siècle) imprègne encore le septième tableau, par lequel débute la partie finale de *l'Empreinte* conservée de nos jours. Dans cette séquence, les diverses actions du meurtrier impuni font l'objet de mentions explicites dans la partition, indications qui permettent de vérifier la relation effective entre celle-ci et la bande filmique. L'air rapide qui souligne l'entrain initial de l'assassin s'interrompt ainsi à l'entrée de Pierrot (« Saisissement du meurtrier »). Dès lors, le dialogue entre les deux hommes se voit scandé étape après étape⁴⁰. L'instant où le malfaiteur « veut se jeter sur Pierrot » est accentué par une montée rapide en triples croches ; lorsqu'on « sort un revolver », le volume passe en *forte* pour terminer sur un point d'orgue, puis redescend enfin en trémolo au niveau *piano* pour figurer le calme qu'a réussi à imposer le héros. Cette victoire est appuyée par un motif de basse en scansion ternaire qui porte joyeusement le mouvement plein d'allant de Pierrot. Toutes les descriptions fournies par la partition clarifient nettement, pour l'œil contemporain, la compréhension de la logique propre aux actions successivement montrées à l'écran⁴¹.

1895 /
n° 56
décembre
2008

159

Styliser le mouvement : « la Valse Apache » et autres attractions chorégraphiques

Contrastant complètement avec ces segments centrés sur le récit, le quatrième tableau est exclusivement dévolu à une seule attraction, la « Valse apache ». À nouveau, la musique originellement associée à la version scénique de cette danse, écrite par Ch. Debourg à partir de quelques motifs d'Offenbach⁴², a été délaissée au profit d'une composition spécifique. Le Borne se concentre pour l'occasion sur une série de variations autour d'un même air entraînant, en *Lab* majeur. L'action chorégraphique bénéficie d'un souci de précision équivalent à celui constaté dans l'examen des tableaux plus narratifs : l'exécution de quelques mesures

⁴⁰ L'harmonie de la construction d'ensemble est remarquable. Ainsi le même mouvement dynamique de polka sert-il de motif unificateur pour les scènes les plus narratives du film : exposé à l'entame du film, il réapparaît régulièrement, comme aux tableaux n° 5 (le meurtre) et n° 10 (la confrontation devant le juge). Associée à la progression dramatique, cette pulsion de danse se retrouve dans l'ultime séquence, quand le meurtrier est confondu par un subterfuge macabre de Pierrot. Le moment où celui-ci se lève subitement, sous l'apparence du cadavre de la victime, fait l'objet d'une attention particulière au sein de la partition. Le Borne insiste sur la nécessité de bien saisir ce geste emblématique (« Attendre jusqu'au moment où... ») par l'entremise d'un soudain passage au *fortissimo* et une série de notes détachées et accentuées sur fond de trémolo. L'œuvre se conclut sur un thème *expressivo* qui apporte une connotation pathétique aux aveux de l'assassin à genoux. ⁴¹ Voir *supra* note 9. ⁴² Selon *le Figaro* (« Spectacles et concerts »), c'est le cas entre le 25 décembre 1908 et début février 1909.

introductives, jouées *Vivo*, doit ainsi « attendre que le couple commence à danser », avant de passer *Meno Mosso* sur un « Tempo de valse (assez lente en 3 temps) ». L'analyse conjointe de la danse filmée (durée : 1'45) et de la partition révèle une structure parallèle qui reflète un travail de composition très directement calqué sur la logique interne de la chorégraphie. Sitôt après l'entrée latérale du couple, le premier mouvement consiste en une succession de petits pas rapprochés où Max Dearly, portant casquette et foulard, adopte une attitude machiste aux limites de la brutalité pour maintenir constamment sous son emprise serrée la taille de sa partenaire, vêtue pour sa part d'une longue robe cintrée et décolletée. Ces divers gestes préparent l'effet chaloupé lui-même, qui consiste à faire basculer très fortement la femme en avant. Le Borne souligne ce moment-clé (« Le danseur renverse sa danseuse », sur deux mesures) par un changement soudain de volume (du *piano* au *forte*), ainsi que par un ralentissement du rythme (*piu lento*), jusqu'à une relance de la cadence initiale (*a tempo*). La répétition à l'écran de toute cette succession de gestes est suivie à l'identique dans la partition.

Le second mouvement voit les danseurs retourner au centre du cadre pour effectuer un nouveau motif chorégraphique, très spectaculaire, où Mistinguett est violemment projetée vers l'arrière, retenue en bout de bras et ramenée par un Dearly dont l'expression de folie culmine ensuite lorsqu'il l'empoigne à la gorge. Si la période de préparation se traduit par un motif répétitif scandant le même *do*, l'instant où l'homme « lance sa danseuse » suscite une vive escalade *forte* dans les aigus, aussitôt inversée pour correspondre parfaitement au geste de va-et-vient montré à l'écran. À nouveau, la composition musicale s'adapte à la réitération complète de cette partie, à la différence près qu'elle augmente d'un cran supplémentaire l'amplitude des notes et la dynamique de l'interprétation (on passe de *Vivo* à *Molto Vivace*) au moment du second lancer.

Après une réexposition du premier mouvement, sur un mode un peu plus énergique (Dearly fait chalouper la malheureuse en la tenant désormais... par les cheveux !), que reproduit fidèlement le discours musical, on assiste à la conclusion apparente du numéro (sortie du champ), puis au retour du couple pour un climax très énergique en tournolements conjoints et lancers rattrapés sur le fil. La simulation de servilité est poussée à son comble lorsque Mistinguett, maintenue uniquement par la nuque, est "valsée" à une vitesse vertigineuse par son partenaire. Après une ultime traversée commune du cadre, dans une même attitude fière, pas décidé et poings en avant, Dearly propulse littéralement sa compagne hors du cadre, un geste aussitôt salué par la salve d'applaudissements qui clôt le tableau. Toute la roublardise de cette dernière partie est traitée musicalement sous la forme d'une modulation sur un ton voisin (en *Réb Majeur*), des tutti et des mouvements conjoints s'élevant en montées de plus en plus marquées. L'ultime acrobatie est traitée par un passage très abrupt du

pianissimo au fortissimo qui tente de trouver un équivalent sonore à l'excès gestuel. La composition de *Le Borne* témoigne donc admirablement d'une compréhension approfondie du mode de structuration propre au régime de l'attraction, qui privilégie la sensation sur le sens et organise les phases d'un numéro en fonction de son impact émotionnel, c'est-à-dire des tensions affectives qu'il est à même de provoquer.

D'autres séquences de *l'Empreinte* mentionnées dans la partition proposent un régime spectaculaire du même ordre. Par exemple, le deuxième tableau est entièrement dévolu à la présentation d'une salle de fête, prétexte à introduire un numéro musical : « Un homme monté sur une table, joue de l'accordéon et chante ». Un thème au basson se substitue à la mélodie vocale qui est interprétée à l'écran par le musicien. Le tableau se conclut sur une suite d'actions (« On l'applaudit. Une femme l'embrasse »), traduite musicalement par la répétition d'une même note en doubles croches, puis par un trémolo très rapide aboutissant sur un point d'orgue. Signalant la relative autonomie de ce tableau vis-à-vis du récit, l'injonction d'« Enchaîne[r] » lance sans transition le tableau suivant où les protagonistes principaux pénètrent dans cet espace festif (réapparition de la polka, véritable fil conducteur musico-narratif), sur un nouvel air populaire : « ("Viens Poupoule...") chantent certains consommateurs ». Cette insertion d'un morceau musical est motivée par le fait que « Pierrot s'amuse à les regarder », c'est-à-dire qu'elle trouve sa justification par le biais du regard d'un personnage réduit au simple redoublement de l'activité spectatorielle. L'action ne reprend effectivement (« Une femme s'approche de l'apache, ami de Pierrot ») qu'au terme d'une dernière scénette musicale (« Le chanteur prend son accordéon »). Cette attention particulière au monde des chansonniers signale le rapport étroit de l'équipe dirigeante du Film d'Art à la scène populaire. Se traduisant par la présence fréquente de *Scènes comiques* dans les programmes de la salle Charras, il reflète avant tout le souci de présenter à l'écran les principales vedettes des théâtres spécialisés (Vaudeville, Variétés, Nouveautés, Palais-Royal, Ambigu, Bouffes Parisiens, Porte St-Martin...) ⁴³ Dans sa correspondance, Cantinelli souhaite d'ailleurs exploiter les multiples croisements entre les dimensions humoristique et musicale, « laissant à quatre ou cinq acteurs comiques (Brasseur, Prince, Dearly, Dranem...) le soin d'interpréter à leur guise une chanson très connue ou une complainte dont l'orchestre moudrait les couplets, le texte étant à chaque fois projeté sur l'écran. » ⁴⁴

⁴³ Exemples de *Scènes comiques* au sein du Film d'Art, 2^e série, en 1909 : n° 3116, *Une conquête*, de Charles Decroix, avec Mme Frémeaux du Vaudeville et Max Linder, des Variétés, *le Légataire universel*, avec Mendes et Palau, du Palais-Royal, Melle Diéterle, des Variétés. Cette logique n'est pas exclusive au Film d'Art. Ainsi à la SCAGL, le n° 3252, *l'Inspecteur des Becs de Gaz* de René Chavance, avec Landrin des Nouveautés, Lorrain de l'Ambigu ; Mmes Gaumont des Nouveautés, Marly des Bouffes Parisiens, Lorry de la Porte St Martin. ⁴⁴ Lettre de Richard Cantinelli à Henri Lavedan, 4 septembre 1908.

C'est surtout dans le huitième tableau de *l'Empreinte* (« À l'abbaye de Thélème ») que se manifeste de la manière la plus intense l'intégration narrative de numéros musicaux ou dansés. La partition impose d'emblée un « Mouvement de valse animée » censé correspondre à l'ambiance de ce lieu de plaisirs où l'on danse « dans la salle du fond ». Les indications explicitent le trouble psychologique du héros (« Pierrot circule entouré de femmes élégantes. Toutefois il paraît préoccupé »), alors que l'action chorégraphique s'auto-nomise peu à peu : « Une danseuse mauresque se détache des groupes avec une autre femme ». S'engage alors un morceau spécifique pour les « Pas de la danseuse mauresque », à partir du moment où « Pierrot prie la danseuse de venir sur le devant de la

scène ». L'orchestre est sommé de repérer le moment où « la danseuse se renverse » pour ralentir le tempo, puis d'« attendre que la danseuse se relève » avant de lancer un point d'orgue. Toute la suite de l'action, qui se prolonge sur le tableau suivant, est dédié aux visions cauchemardesques de Pierrot en proie au remords (apparition d'une guillotine). La danse y est constamment rappelée, comme un leitmotiv visuel se déroulant dans l'arrière-plan⁴⁵ et qui justifie la permanence de sa pulsation rythmique tout au long de ce tableau, s'adaptant à la progression des hallucinations oppressantes du héros *via* des effets d'ostinato et d'accélération.

Une telle interaction entre le récit filmique et divers numéros musico-chorégraphiques ne représente assurément pas la tendance dominante au sein des productions du Film d'Art. Contrairement à des œuvres comme *l'Assassinat du duc de Guise* ou *le Retour d'Ulysse*, *l'Empreinte* ne se fonde pas sur la création ou la reprise de trames narratives, le plus souvent associées à des plumes prestigieuses. Au contraire, Richard Cantinelli estime que ce « scénario – comme presque tous les scénarios de pantomime – est un peu niais », mais il

⁴⁵ « L'almée danse au fond avec un danseur espagnol » (autre air de valse) ; « La danseuse danse au fond » (avec des variations de son thème) ; « La danseuse reparait » ; « On revoit les danseurs dans la salle de fête » ; « Pierrot se jette sur les danseurs, bousculant tout comme un fou ».

le voit par contre « relevé par toutes sortes de divertissements (danse, guillotine et autres agréments) qui, somme toute, le rendront intéressant. »⁴⁶ Les principaux « divertissements » signalés ici renvoient effectivement à deux grands modes d'exhibition de l'attraction corporelle : d'une part la violence et l'horreur sanglante ; d'autre part la sensualité physique via le détour chorégraphique. Apparaissant effectivement dans les visions hallucinatoires de Pierrot par le biais d'un arrêt de caméra, la guillotine de *l'Empreinte* renvoie à l'imaginaire sensationnaliste du crime et, plus largement, au Grand-Guignol qui imprègne manifestement de nombreux projets et productions du Film d'Art⁴⁷, malgré les réserves quelquefois formulées par les têtes pensantes de cette firme⁴⁸. Quant à la danse, plus directement située au cœur de notre propos, elle affiche une présence très importante qui s'explique à mon sens par la réflexion sur le geste qui traverse le projet du Film d'Art.

De l'avis de la presse d'époque, les acteurs de *l'Empreinte* frappent par « les expressions de visages énergiques autant qu'expressives » de Séverin⁴⁹, leurs « tableaux [...] très pittoresques, mimés avec une extraordinaire fantaisie » par Mistinguett et Max Dearly⁵⁰. Même si le terme « mimodrame », utilisé pour les premières représentations de la pièce originale, est repris pour la version cinématographique (jusqu'à la couverture de la partition elle-même), cette référence à la pantomime n'est pourtant pas vraiment valorisée au sein de la presse⁵¹. C'est notamment le propos développé par Adolphe Brisson dans *le Temps*, qui appréhende *l'Empreinte* comme une « série d'épisodes réalistes » au sein de laquelle, affirme-t-il sans visiblement connaître l'origine pantomimique de ce film, on a « introduit la silhouette conventionnelle de Pierrot »⁵². Cette dernière caractéristique contrevient en effet à la « théorie » développée au Film d'Art dont Brisson présente une synthèse assez approfondie :

46 Lettre de Richard Cantinelli à Henri Lavedan, 4 août 1908. **47** Dans les *Scènes Dramatiques* (8^e série) : un emmuré vivant dans *la Grande Bretèche* d'après Balzac (1909 ; n° 3177) ; de multiples meurtres au poignard, ainsi que des cadavres jetés à l'eau dans *la Tour de Nesle* d'après Alexandre Dumas (1909, n° 2981) ; une tête coupée, un cadavre dépouillé et jeté dans une mare dans *le Père Milon* d'après Guy de Maupassant (1909 ; n° 2697). Sans oublier les visions cauchemardesques et sanglantes dans *Macbeth* d'après Shakespeare (1909 ; n° 3314) et dans *la Victime* de M. Decroix (1909 ; n° 2989). Du côté des *Scènes Historiques* (5^e série), on peut notamment citer les « tortures inouïes » apparaissant dans *Moines et Guerriers* (1909 ; n° 3133). **48** Une lettre de Cantinelli (4 août 1908) liste les « scénarios reçus [et] inexécutables », tel « *la Main sanglante*, de M. De Lorde où un chimpanzé viole une cocotte... » Une autre missive du 6 août 1908 signale que cette opinion a été entérinée par le Conseil, qui a proposé de retenir, parmi les diverses propositions faites par le dramaturge du Grand Guignol, sa célèbre pièce *Au Téléphone*. On précise que le marché américain, « (50% de la vente) refuse d'accepter les films représentant des meurtres ou des nudités. » Par conséquent, « il faut avertir de cette particularité les auteurs qui auraient une propension naturelle à faire tuer ou simplement se reproduire leurs personnages. » **49** « Visions d'Art à la Salle Charras », *Comœdia*, 17 novembre 1908. **50** « Chronique théâtrale », *le Temps*, 23 novembre 1908, p. 1-2. **51** À l'instar du mime Séverin lui-même. Dans son livre autobiographique (*op. cit.*, p. 243-247), celui-ci refusera en effet de transposer la pantomime au cinéma malgré leurs supposées relations privilégiées. Le film n'ayant nul besoin de la forme silencieuse, il se fonde d'après lui sur le sous-entendu constant de la parole. **52** « Chronique théâtrale », *le Temps*, 23 novembre 1908, p. 1-2.

Il faut que les personnages agissent et qu'ils agissent clairement et non point confusément, et que chacun de leurs mouvements soit expressif, et que ces mouvements soient unis ensemble par une perpétuelle relation de cause à effet. Il faut, en quelque sorte, les filtrer, les dégager de toute superfluité, les réduire à l'essentiel. Or, ce travail d'épuration est travail d'art.

Cette idée renvoie plus largement à une problématique cruciale au tournant du 20^e siècle, marqué par le souci de rénovation et de stylisation de l'expressivité corporelle (du delsar-tisme à l'*Ausdrückstanz* de Laban, en passant par la Rythmique de Dalcroze). Cette question s'étend à l'univers du divertissement urbain, comme en témoigne la présence manifeste de la pantomime (ou du mimodrame) sur les scènes au tournant du 20^e siècle⁵³. Malgré le rapprochement évident du jeu filmique avec ce type de spectacle, Adolphe Brisson récuse toute influence d'un tel lexique conventionnel d'attitudes sur l'expression gestuelle au cinéma. Cette option s'appuie sur une conception essentialiste du film en tant que manifestation de la vie même : « Saisir, trier, fixer, en les stylisant, les formes vivantes et leurs aspects fugitifs, c'est la tâche qu'il s'assigne. » Par conséquent, le comédien de cinéma doit, toujours selon le critique, s'efforcer de « stylise[r] par la sobre harmonie de ses attitudes, par la juste expression de son visage, les actes du personnage qu'on l'a chargé d'incarner. »⁵⁴ Cette opinion entre en phase avec le discours de Richard Cantinelli qui estime, dans une lettre de 1908, que les créations du Film d'Art doivent battre en brèche « la fureur épileptique » caractérisant les productions courantes de Pathé : « si l'on veut faire de l'art dramatique, il faut jouer suivant le rythme de la vie et non suivant celui des maisons de fous. »⁵⁵ Modèle d'équilibre et de maîtrise du mouvement corporel, la danse apparaît dès lors comme l'un des modes d'expression susceptibles de canaliser cette gestualité excessive associée à la production cinématographique courante.

Cet intérêt pour la danse s'actualise rapidement au sein du Film d'Art, qui s'adjoint les services de figures importantes du champ chorégraphique, tels Albert Carré (1852-1938), directeur de l'Opéra Comique⁵⁶, et sa collaboratrice Mme Mariquita (1830-1922), ancienne maîtresse de ballet des Folies-Bergères. Celle-ci règle notamment deux spectacles chorégraphiques⁵⁷ figurant lors de la première séance du Film d'Art. Le premier de ceux-ci, *le Secret de Myrto*, avec Régina

⁵³ Voir mon livre *L'Âge du Rythme...*, *op. cit.*, p. 259-300. ⁵⁴ « Chronique théâtrale », *le Temps*, 23 novembre 1908, p. 1-2. ⁵⁵ Lettre de Richard Cantinelli à Henri Lavedan, 14 septembre 1908, qui fait référence à une appréciation de Charles Pathé à propos de *l'Assassinat du duc de Guise* (« l'histoire lui paraît traîner en longueur »). ⁵⁶ Lettre de Paul Laffite à Henri Lavedan non datée, où il annonce que la Salle Charras « avance et sera prête à temps ». On y découvre l'un des lieux de tournage : « À propos des Ballets Carré, Formigé [...] met à votre disposition le théâtre de Verdure du Pré Catelan pour les ballets de plein air. » ⁵⁷ Programme de la Salle Charras du 25 décembre 1908 (valable pour 15 jours) ; « Chronique théâtrale », *le Temps*, 23 novembre 1908, p. 1-2.

Badet⁵⁸, est un film présenté à la Salle Charras durant l'hiver 1908 et repris au printemps 1909⁵⁹. La partition de cette « légende musicale » de Gaston Bérardi, jouée sur scène l'année précédente, fait également l'objet d'une édition sous l'égide du Film d'Art, dans une version spécialement adaptée au film⁶⁰. Le second ballet, probablement filmé, n'est présenté que durant le premier mois⁶¹. Il prolonge la lecture d'un poème, *le Bois sacré*, dont il constitue l'« illustr[ation] » ou « plutôt une vision chorégraphique »⁶². Ce *Ballet de Terpsichore* bénéficie également d'une musique originale⁶³ de Paul Vidal et impressionne par la brochette de personnalités qu'il convoque : outre Régina Badet, y évoluent à la fois Trouhanowa, du Ballet de Monte Carlo, et Cléo de Mérode, grande vedette internationale formée à l'Opéra de Paris. Dans *l'Illustration*, on se réjouit de cette place importante attribuée à la danse au sein du Film d'Art : « Quel théâtre groupera jamais tant d'étoiles ? »⁶⁴ Parmi les productions chorégraphiques montrées à la Salle Charras figurent encore *le Ballet d'Orphée* (8-12 décembre 1908) ; un *Ballet final* (11 janvier 1909)⁶⁵ ; des *Danses grecques* (2 février) ; ou encore des *Danses espagnoles* (15 février 1909). Nul doute que la 7^e série du Film d'Art, intitulée *Danses et ballets*, n'ait été assez prolifique et n'ait fait plus amplement appel à l'ensemble de ce personnel d'exception. En témoigne de manière emblématique un film de 1909, *Dans l'Hellade*, évocation pastorale et faunesque de l'Antiquité⁶⁶, avec Stacia Napierkowska⁶⁷. Toute cette activité chorégraphique appelle une réflexion plus approfondie sur les modes de représentation de la danse.

58 « Visions d'Art à la Salle Charras », *Comœdia*, 17 novembre 1908. **59** Présenté lors de la répétition générale (16 novembre 1908), puis du 17 novembre au 7 décembre, du 24 décembre 1908 au 10 janvier 1909, enfin du 1^{er} au 6 avril 1909. *le Figaro* (« Spectacles et concerts »). Très intéressant pour notre problématique, notamment en raison de sa partition éditée, ce film n'a pour l'instant pas été retrouvé. **60** Gaston Bérardi, *le Secret de Myrto : Poème musical*, Edition réduite pour le cinéma, Paris, Huegel, 1909. Décrit comme un « poème musical mélodieux, élégant et fin » dans *le Temps* (« Chronique théâtrale », 23 novembre 1908, p. 1-2). **61** Présenté lors de la répétition générale (16 novembre 1908), puis du 17 novembre au 7 décembre 1908 (*le Figaro*, « Spectacles et concerts »). **62** Poème inédit d'Edmond Rostand, dont le ballet évoque des nymphes se garant pour laisser passer une automobile. Voir à ce sujet Alain Carou, *le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre, 1906-1914*, Paris, École des Chartes/AFRHC, 2003, p. 103-104. Le compte rendu du *Gaulois* du 18 novembre 1908 spécifie qu'il s'agit d'une projection : « Sur la toile blanche s'harmonise le ballet de Terpsichore ». **63** « Spectacles et concerts. Répétition générale des Visions d'Art », *le Figaro*, lundi 16 novembre 1908. **64** G. Babin, *op. cit.* **65** Programme de la Salle Charras du 18 janvier 1909 (valable pour 15 jours). **66** Selon le Catalogue : « Film d'Art 7^e série, N°3003, 1909. Voir la filmographie en fin d'ouvrage. Cette production est notamment projetée à la « Fête du travail et fête de l'Art » annuelle de la firme Pathé (samedi 26 juin au Cirque d'Hiver). Selon le *Ciné-Journal* du 27 juin 1909, « il recueille tous les suffrages dus à sa grâce et à sa perfection photographique ». De ce film, en cours de restauration, je n'ai pu voir que quelques photographes qui font écho autant aux nouvelles tendances popularisées par les improvisations isadoriennes qu'aux stéréotypes néo-antiques de la Belle-Époque. **67** Aux Folies Bergère, aux Bouffes-Parisiens, puis protégée d'Albert Carré à l'Opéra-Comique, Stacia Napierkowska (1891-1945) est une ballerine accomplie quand elle inaugure avec *l'Empreinte* une brillante carrière cinématographique. Parmi ses très nombreuses apparitions à l'écran : *Notre-Dame-de-Paris* (Albert Capellani, 1911), *les Vampires* (Louis Feuillade, 1915) ou encore *l'Atlantide* (Jacques Feyder, 1921). Une étude approfondie manque cruellement sur la carrière extraordinaire de cette danseuse qui a inspiré Picabia pour ses premières œuvres dadaïstes et a été une amie intime de Germaine Dulac.

Corps et dynamisme spatial : mettre en scène la danse

1895 /
n° 56
décembre
2008

166

La considération détaillée des séquences dansées dans quelques bandes du Film d'Art préservées encore de nos jours⁶⁸ met en évidence la manière dont les performances chorégraphiques y sont cadrées, en fonction de leur statut variable, quelquefois au sein d'une même production. En premier lieu, une remarque fondamentale s'impose : les films abordés dans cette étude ne font usage du montage que lorsqu'il y a changement d'espace, conformément à la logique du « plan-tableau ». Ainsi les moments dansés sont-ils tous saisis dans la continuité d'une même prise, en plan moyen. Mais l'organisation spatiale interne à ces images révèle une dynamique complexe entre le corps et les autres paramètres du cadre : personnages, décors, plans successifs dans la profondeur du champ. Dans le huitième tableau de *l'Empreinte* commenté ci-dessus (« À l'abbaye de Thélème »), la danseuse mauresque, interprétée par Napierkowska, évolue le plus souvent dans le fond de l'image, en tant qu'action secondaire vis-à-vis des protagonistes assis au premier plan⁶⁹. Elle n'occupe véritablement l'essentiel de l'attention que lorsqu'elle rejoint ceux-ci devant l'objectif, flanquée sur sa gauche par un violoniste et à droite par le fauteuil où se tient Pierrot. Comme pour insister sur l'ancrage narratif de sa performance, c'est vers Pierrot, assis, que la danse est exécutée, du moins dans ses phases initiale (attitude séductrice) et conclusive (à genoux, la tête renversée en arrière). Mais l'essentiel de ce bref ballet aux accents exotiques est résolument orienté en direction du spectateur : c'est bien face à la caméra que Napierkowska répète avec fluidité quelques mouvements circulaires des deux côtés de l'étroit *proscenium* sur lequel elle doit concentrer sa prestation.

La configuration de ce tableau rappelle celle des vues dédiées à la danse dans le cadre du cinéma des premiers temps, à l'instar de la *Danse Tyrolienne* filmée par Constant Girel pour Lumière en 1896 : prise continue en plan moyen ; décors rappelant la frontalité de la scène ; vision légèrement en contre-plongée qui reproduit le regard d'un public de théâtre ; mouvements centripètes qui prennent en compte les limitations du champ ; présence concrète des accompagnateurs musicaux qui accentuent par leurs gestes le dynamisme rythmique de l'ensemble ; prise en compte des contraintes de durée propre au métrage (entrée,

68 Tous les films que j'ai pu consulter pour cette recherche (en particulier ceux directement concernés ici : *l'Empreinte ou la main rouge* [titre actuel qui ne correspond pas aux annonces d'époque], *la Main*, *le Retour d'Ulysse*, *Carmen*, *l'Enfant prodigue* et *Dans l'Hellade*) sont conservés aux Archives françaises du film. **69** Si elle est tout d'abord un élément remarquable destiné à être convoqué au premier plan de l'action, une fois retournée à l'arrière-plan elle accentue par sa présence l'effet de contraste entre la détresse psychologique du héros et l'ambiance de fête qui l'entoure et exacerbe ses hallucinations. L'apparition momentanée de la guillotine, grâce à deux arrêts de caméra, se situe exactement à l'endroit où se tient la danseuse, occultant donc temporairement la présence de cette dernière à l'écran.

variations, conclusion, salutations, sortie), etc. C'est bien une telle organisation spatio-temporelle qui guide la réalisation de la *Valse chaloupée* analysée ci-dessus et dont j'ai souligné la grande autonomie vis-à-vis du récit au sein duquel elle prend place. Dans *l'Empreinte*, cette performance se déroule au premier plan d'un espace scénique délimité par une cour bordée symétriquement par des arches, devant une table où se tient notamment un accordéoniste. La différence principale tient à l'incorporation d'un public diégétique, dont le regard posé sur les danseurs renforce le degré d'attention et d'appréciation que les spectateurs réels sont censés accorder à la représentation écranisée. Dans l'autre tableau « chorégraphique » de *l'Empreinte* (la danse mauresque devant Pierrot), on l'a vu, les facteurs d'intégration sont nettement plus variés et inscrivent la performance dans le cadre même du récit.

L'un des aspects saillants de ce recours narratif à la danse dans *l'Empreinte* consiste paradoxalement à exploiter sa nature attractive et exhibitionniste, mais en attribuant à celle-ci une fonction au sein de l'univers représenté. C'est la raison pour laquelle la performance chorégraphique est fréquemment associée à la monstration du corps féminin en mouvement, motivée au plan de l'histoire racontée par la séduction qu'elle implique vis-à-vis des protagonistes masculins. Un exemple de cette configuration se situe dans *Carmen* (1910), où l'on retrouve deux figures récurrentes des premiers Films d'Art : Max Dearly, alors affilié aux Variétés (Don José), et, dans le rôle-titre, Régina Badet, de l'Opéra Comique⁷⁰. La première apparition de Carmen se produit dans le plan initial sur la rue qui sépare la caserne de la manufacture de tabac, image d'une durée très longue où se déploient successivement, reconfigurant à chaque fois le champ, divers groupes de personnages (soldats, populace). C'est à la faveur de l'un de ces amples mouvements collectifs, où la foule se disperse dans le fond du cadre, que surgit Carmen. Assez rapidement, la comédienne adopte une attitude caractéristique qu'elle réutilisera à diverses reprises au cours du film : les mains sur les hanches, le visage arrogant, dodelinant devant Don José assis sur une chaise. Cette attitude stylisée qui répond aux objectifs se retrouve notamment plus loin, lorsque Carmen est arrêtée, suite à une rixe présentée sous la forme d'un flux agité de corps aux mouvements contrastés. Régine Badet s'immobilise effectivement pour toiser Don José, reprenant sa posture de défi, les mains sur les hanches, les poings serrés parallèles à sa silhouette, se tenant asymétriquement en appui sur sa jambe gauche pour avancer le haut de son corps vers la tête de l'officier.

⁷⁰ Informations qui figurent sur le carton 1.2. de la copie conservée aux Archives françaises du film à Bois d'Arcy.

La danse proprement dite intervient dans le café des contrebandiers, où Carmen, ainsi qu'une autre femme tournent sur elles-mêmes devant une table où figure un guitariste : elles

1895 /
n° 56
décembre
2008

168



Carmen, 1910.

ondulent alternativement les bras au-dessus de leurs têtes, leurs poignets cassés pour évoquer des attitudes de flamenco. Une fois qu'un officier s'est installé dans la posture caractéristique du spectateur (assis et manifestant son enthousiasme), la présence de Carmen se fait exclusive (occultée, l'autre danseuse va s'asseoir), plus vive et énergique : bonds, pirouette, claquements des doigts et surtout une pose spectaculaire et agressive, dans un appui sur une jambe typique du flamenco. En conclusion de ce bref mouvement vers l'avant qui l'a fait occuper le centre de la représentation, Badet place ses mains sur les hanches et adopte une position rappelant celle de la fabrique (tête en arrière, buste relevé). Après cette démonstration d'économie gestuelle, conforme aux principes esthétiques énoncés plus haut, les expressions faciales de la danseuse signalent le retour d'enjeux narratifs (regards tendus vers la porte qui s'ouvre) et l'interruption corrélative de la danse. Marquant admirablement la

transition entre les deux « modes », la ballerine utilise brièvement un mouvement cassé du poignet, emprunté au flamenco (valeur chorégraphique), en guise de signal aux occupants de la pièce (valeur narrative). Plus tard, lorsqu'elle dansera pour Don José, d'une manière plus sensuelle, cette même tension vers la narrativité s'exprimera par l'occupation simultanée du fond de l'image : une fenêtre où Don José voit arriver les soldats qui le recherchent. À nouveau, c'est *via* la profondeur du cadre que se confrontent et interagissent ces deux aspects fondamentaux du cinéma que sont la monstration spectaculaire et la progression du récit.



Carmen, 1910.

D'autres numéros sont brièvement intégrés dans des productions du Film d'Art, comme dans *le Retour d'Ulysse*, où un tableau de quelques secondes, destiné à illustrer les « plaisirs » auxquels s'adonnent les prétendants de Pénélope, sert de prétexte aux bondissements frontaux d'un danseur armé d'une épée et d'un bouclier, devant quelques musiciens. C'est pour illustrer une même évocation de débauche que l'on fait appel, dans la scène biblique *l'Enfant prodigue* (Georges Berr, 1909), à quelques « Danseuses de l'opéra » dirigées par le « Maître

de Ballet M. Staats ». Dès le début du tableau, situé dans un intérieur exotique (persiennes, vitraux filtrant une lumière contrastée), deux femmes évoluent – quelques ondulations somnolentes, symétriques et répétitives – dans la profondeur du mince espace délimité des deux côtés par des convives masculins en position couchée. Sitôt que les deux « bayadères » tombent littéralement dans les bras des hommes, un arrêt de caméra permet d'enchaîner aussitôt un deuxième segment chorégraphique tout à fait identique⁷¹.



L'Enfant prodigue, 1909.

Cette attribution d'une fonction structurante à la topique chorégraphique s'accroît encore dans un film exceptionnel des premières années du Film d'Art, *la Main* (1908). Adaptée d'un spectacle créé par Max Dearly et Charlotte Wiehe à Londres en 1902⁷², cette bande témoigne de la façon dont les différents types d'attraction (danse, comique, érotisme et horreur) peuvent être juxtaposés dans la continuité d'une même œuvre. Cette situation reflète les pratiques

⁷¹ L'une des danseuses, également joueuse de tambourin, est le modèle de *Fille de Bethléem* de Gervais-Courtellemont. ⁷² Max Dearly, *Mémoires : souvenirs des temps heureux*, Paris, H. Beziat, 1946.

d'une époque cruciale où se met en place l'institutionnalisation du cinéma narratif, encore en proie à une tension entre, d'un côté, une forme de linéarisation harmonieuse, inspirée par le roman ou la musique légitimée et, de l'autre, la série de numéros variés propre à la scène populaire. Par certains aspects, ce phénomène rappelle la situation emblématique évoquée par Thomas Elsaesser à propos de *Richard Wagner* (Oskar Messter, 1913), dont le statut « transitionnel » découle de la manière profonde dont ce film a été influencé par le programme de variétés, à l'évidence un modèle important pour les premiers modes de structuration du film de fiction⁷³.

Véritable tour de force technique, *la Main*⁷⁴ est constitué d'un seul plan fixe et continu de neuf minutes qui représente l'intérieur d'un appartement. Tout d'abord, l'ambiance est à l'évidence celle d'une bande comique. Un voleur (Max Dearly, dans une version humoristique de son personnage d'apache) pénètre sur les lieux et se met à fouiller les tiroirs. Son jeu ouvertement histrionique, incorporant des regards caméra, renvoie aux modes canoniques du cinéma des attractions. Découvrant un tableau représentant une ballerine en tutu, il en remarque le joli minois et parodie quelques pas de danse, faisant tourner ses mains et sautant d'un pied sur l'autre. À l'arrivée d'un couple élégant (Charlotte Wiehe et Coquet), le cambrioleur va se cacher dans une pièce adjacente, séparée par un rideau. La femme met un terme aux déclarations excessivement romantiques de son compagnon, prétextant la nécessité de répéter (elle mime à son tour quelques entrechats en pointant le tableau). Elle ferme alors la porte à clé, se déshabille face à la caméra, action au cours de laquelle une brève absence de sa part permet de faire resurgir momentanément le voleur et rappeler sa présence voyeuriste. Le film a adopté un mode plus exhibitionniste, où la danse prendra une valeur indéniablement racoleuse. Lançant quelquefois des regards rieurs vers la caméra, la protagoniste termine son effeuillage pour enfiler une tenue cambodgienne (tiare, cymbales) et engager, face à son miroir, quelques pirouettes et pas de danse très élémentaires. Au terme de sa prestation, alors qu'elle enlève ses vêtements avec une lascivité amusée, elle se fige soudain, pétrifiée d'horreur en apercevant dans la glace le reflet de la main du voleur qui dépasse de la tenture située derrière elle. Après une première réaction relativiste et amusée, la répéti-

⁷³ « What, however, becomes evident only when viewing the film itself is that its narrative structure is heavily marked by the "numbers" principle, and thus represents a distinct stage within the narrative transformations occasioned by the change in film length. Bearing the variety programme in mind, and recalling the distinctions between the various "genres" of the short film, one can in *Richard Wagner*, without much difficulty, recognize a range of spectacle attractions and genres from the pre-1910 international cinema... » Thomas Elsaesser, « Early German Cinema: A Second Life? », dans T. Elsaesser et M. Weidel (éd.), *A Second Life: German Cinema's First Decades*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, p. 32-33. ⁷⁴ Le film a été tourné le 9 octobre 1908. Lettre de Richard Cantinelli à Henri Lavedan, 8 octobre 1908.

tion de ce singulier dispositif de vision⁷⁵ instaure définitivement un climat de terreur qui culmine lorsque la jeune femme, ayant entre-temps repris sa danse, est agressée par le voleur qui sort son poignard. L'écran offre alors l'image stéréotypée d'une couverture de presse sensationnaliste relatant un fait divers criminel d'une manière horrifique. Après son évanouissement, l'héroïne est dépouillée de ses bijoux. La dernière phase de l'action commence alors par le retour du compagnon de la malheureuse qui brandit un pistolet, enferme le brigand et réanime la femme. Celle-ci, magnanime, laisse le voleur s'en aller libre, réinstallant de la sorte le climat joyeux du début de la bande. En neuf minutes se sont donc succédé des registres très différents : comique, érotisme et horreur. Tous renvoient à la même exploitation de la dimension émotionnelle du médium cinématographique, en particulier dans sa figuration du corps en mouvement. Dans chacune de ces variations génériques, la danse intervient d'une manière singulière, tour à tour parodie explicite, séduction inconsciente et facteur de suspense.

Dans son utilisation de la musique et de la danse, Le Film d'Art traduit donc à l'évidence un mouvement vers l'institutionnalisation du cinéma de fiction, dont témoignent notamment des partitions musicales comportant des *leitmotive* et un soulignement rythmique des actions ; l'interaction plus ou moins complexe d'éléments chorégraphiques et narratifs, au sein de plusieurs films comme de tableaux spécifiques ; enfin la présence de formes transitionnelles qui tentent, non sans difficultés, de structurer dans la linéarité les divers registres d'un même programme de music-hall. Mais la production du Film d'Art attribue une place tout aussi importante aux multiples attractions scéniques qu'elle fixe sur pellicule. Ce paradoxe s'explique par le souci même de légitimation de cette Société, qui vise autant à s'appropriier les canons élevés de l'art élitaire qu'à attirer vers l'écran les personnalités les plus prestigieuses, fussent-elles des vedettes de revues ou de cabaret. Les formes cinématographiques qui procèdent de cette démarche intermédiaire sont en définitive aussi différenciées que celles qui jalonnent l'histoire des médias audiovisuels au 20^e siècle, non seulement les segments musicaux ou dansés des comédies musicales, mais aussi d'innombrables courts métrages, des *Vitaphone Shorts* aux clips vidéo diffusés à la télévision ou, désormais, sur internet.

Merci à Alain Carou et Béatrice de Pastre, ainsi qu'à Roland Cosandey pour la précieuse documentation qu'ils m'ont fournie.

⁷⁵ L'immobilisation de l'héroïne confrontée à une menace monstrueuse, par le biais d'un reflet figurant dans la glace même où elle admire en parallèle sa propre grâce : voilà une singulière démonstration de l'organisation des regards – de la femme et de la monstruosité – au sein des films d'horreur, tels que l'analyse Linda Williams dans son texte « When The Woman Looks », dans Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp et Linda Williams (éd.), *Re-Vision, Essays in Feminist Film Criticism*, Frederick, University Publications of America, 1984, p. 85-88.