

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)

Des *films d'art* britanniques, 1908-1911

Jon Burrows



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4074>

DOI : 10.4000/1895.4074

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 : 224-250

ISBN : 978-2-913758-57-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jon Burrows, « Des *films d'art* britanniques, 1908-1911 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 56 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4074> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4074>

1895 /
n° 56
décembre
2008

224



Macbeth, 1909.

Des *films d'art* britanniques, 1908-1911

par Jon Burrows

1895 /
n° 56
décembre
2008

225

Grâce aux travaux de Richard Abel, on sait aujourd'hui que les relations entre les compagnies cinématographiques américaines et françaises ont été marquées par une hostilité exacerbée à la fin des années 1900, ces dernières contrôlant alors une large part du marché aux États-Unis¹. Toute aussi avérée mais moins connue est l'âpre guerre commerciale qui opposa les réalisateurs de film britanniques et le bureau londonien de Pathé, lorsque Pathé baissa ses tarifs en Grande-Bretagne en 1905 pour saper la concurrence locale². La distribution réussie d'un très grand nombre de films français sur le territoire britannique n'en a pas moins eu des conséquences bénéfiques pour les producteurs locaux, et on peut en voir une incidence dans l'impact profond des films d'art français outre-Manche. La présente étude explique comment ce genre essentiel du cinéma français a été accueilli et imité au Royaume-Uni et avance l'idée que les films d'art ont fourni un modèle qui a séduit et inspiré l'industrie cinématographique britannique, confrontée au défi d'attirer et satisfaire un public de masse né de l'explosion sans précédent de la projection cinématographique entre 1908 et 1911.

Avant la fin de la décennie 1900, personne ne paraît croire que la performance à l'écran d'artistes engagés par les compagnies de cinéma puisse avoir quelque chose à voir avec l'art dramatique. Il n'est pas concevable que leur travail créatif puisse être modelé et jugé à l'aune des pratiques et des critères valant pour les acteurs de théâtre. Pendant les douze premières années d'existence du nouveau médium, l'interprétation dramatique est rarement identifiée

¹ Richard Abel, *The Red Rooster Scare : Making Cinema American, 1900-1910*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1999. ² Pour plus de détails, cf. Jon Burrows, « When Britain Tried to Join Europe : The Significance of the 1909 Paris Congress for the British Film Industry », *Early Popular Visual Culture*, vol. 4, n° 1, avril 2006, p. 113-116.

ou promue comme élément de contenu cinématographique. On pourrait penser que les critiques et le public n'ont eu d'autre choix que de classer les protagonistes des fictions dramatiques parmi les acteurs, et pourtant tout suggère que cette conclusion est loin de s'être imposée d'elle-même. Richard deCordova souligne que le mot « pose » est souvent utilisé pour décrire le travail de ces artistes, expression qui évoque un cadre conceptuel venant de la photographie et des technologies de divertissement dérivées, telles que le stéréoscope et la lanterne magique. DeCordova décèle une « sorte de conflit entre la représentation photographique du corps et sa représentation théâtrale – entre pose et jeu dramatique » qui perdure jusqu'en 1907³.

Avant 1908, le travail des acteurs de cinéma est largement passé sous silence en Grande-Bretagne et l'on ne connaît pratiquement rien des illustres inconnus qui peuplent l'écran. On ne saurait donc sous-estimer l'impact et l'importance de la version de 1240 pieds (378 mètres) de *Roméo et Juliette* (Gaumont British) qui fut présentée lors de sa sortie, en juin 1908, comme « l'événement de l'année 1908 »⁴. Une prétention qui ne doit rien au texte original. Les années 1908-1913 ont vu éclore la plus grande profusion d'adaptations cinématographiques des œuvres de Shakespeare de l'histoire du cinéma, dans un effort des entreprises du monde entier de faire du cinéma un outil narratif respectable et raffiné, capable de séduire un public acculturé en s'appropriant les œuvres de la figure emblématique du génie et de la création artistiques. Deux versions étrangères de *Roméo et Juliette* sont déjà sorties en Grande-Bretagne en 1908 avant que la Gaumont British n'annonce la sienne : une adaptation de la Cines (Italie) et une de Vitagraph (USA)⁵. La différence cruciale est que la Cines et Vitagraph, se conformant aux pratiques établies, n'ont rien révélé de la distribution, tandis que Gaumont crée l'événement en faisant savoir que son *Roméo et Juliette* s'inspire d'une reprise de la pièce qui se joue alors au Lyceum Theater dans le West End, et que « 40 des ARTISTES LES PLUS EN VUE de Londres... la majorité d'entre eux faisant partie de la production du Lyceum » figurent au générique. La plus grande nouveauté est d'avoir nommé quatre des membres de cette distribution de choix : Godfrey Tearle, Mary Malone, Gordon Bailey et J[ames] Annand.

C'est l'une des rares fois où l'industrie cinématographique britannique crée un précédent international à la fin de la décennie 1900. Il faut attendre le mois de novembre de cette année-là pour la sortie des tout premières productions du Film d'Art français à Paris et à

³ Richard deCordova, *Picture Personalities : The Emergence of the Star System in America*, Urbana, University of Illinois Press, 1990, p. 34. ⁴ *Kinematograph and Lantern Weekly*, 11 juin 1908, p. 91. À l'origine créée pour jouer le rôle d'agent de la maison mère française, cette filiale anglaise de Gaumont a pris une telle ampleur que son statut est substantiellement révisé en 1908, lui laissant une très grande autonomie pour gérer ses activités de production. ⁵ Pour plus de détails, cf. Robert Hamilton Ball,

The Sensation of 1908.

ROMEO AND JULIET.

The famous Tragedy in Five Acts, by Shakespeare.

CINEMATOGRAPHED BY US.

We have eclipsed all previous efforts, and the tragedy has been produced on a scale of magnificence never before attempted. The results are beyond all expectations.

READY WEDNESDAY, JUNE 17th.



Over 40 of London's
FOREMOST ARTISTES

have taken part in this representation, the majority of whom were engaged in the recent

Lyceum Theatre Production.

The Dances and Fights are **Triumphs of Grouping** and the tragedy teems with irresistible movement and life.

**READY
WEDNESDAY,
JUNE 17th.**



ROMEO ... Mr. GODFREY TEARLE.
JULIET ... Miss MARY MALONE.
MERCUTIO ... Mr. GORDON BAILEY.
TYBALT ... Mr. J. ANNAND.

1895 /
n° 56
décembre
2008

227

Londres. L'influence du « film d'art » en tant que concept est antérieure à cette date et a peut-être contribué à pousser Gaumont à agir. Dès février, la presse spécialisée fait savoir que des auteurs et des acteurs du calibre d'Henri Lavedan et de Charles Le Bargy se préparent à faire leurs débuts au cinéma, et d'autres annonces suivent au cours du mois de mars⁶. Mais des sources inédites indiquent également que le patron de Gaumont British A.C. Bromhead tente depuis octobre 1907 de négocier des contrats avec de grandes vedettes de théâtre⁷.

Dans quelle mesure le *Roméo et Juliette* de Gaumont a-t-il été à la hauteur de ses prétentions ? Dans la production originale du Lyceum, les deux premiers rôles sont tenus par Matheson Lang et Norah Kerin. Qu'aucun des deux n'ait accepté de participer à la version cinématographique en dit long sur la manière dont le cinéma est perçu en Grande-Bretagne ou sur les limites du pouvoir de persuasion de Gaumont, ou sur les deux peut-être. Rétros-

Shakespeare on Silent Film : A Strange Eventful History, Londres, George Allen & Unwin, 1968, p. 43-45, 96-97. ⁶ *Kinematograph and Lantern Weekly*, 27 février 1908, p. 290 ; 5 mars 1908, p. 311 ; 26 mars 1908, p. 355. ⁷ La boîte 1 des correspondances de la collection Herbert Beerbohm Tree de l'Université de Bristol contient une lettre de Bromhead adressée à Tree, datée du 29 octobre 1907, lui demandant une interview pour « expliquer la nature des activités que nous souhaitons mener à bien dans notre intérêt mutuel ».

pectivement, Godfrey Tearle apparaît comme un bon substitut à un acteur de la stature de Lang : il s'est imposé par la suite comme une figure de proue de sa profession, devenant en 1929 le tout premier président d'Equity, l'union syndicale des acteurs britanniques, avant d'être anobli en reconnaissance de sa carrière théâtrale. Mais en 1908, Tearle a 24 ans, une renommée limitée et peu d'expérience⁸. Quelques années plus tard, Tearle a révélé qu'après sa performance dans *Roméo et Juliette*, il avait également joué dans une adaptation du mélodrame *Saved From The Sea* d'Arthur Shirley et Benjamin Landeck, produite par Gaumont et sortie en novembre 1908⁹. Il est intéressant de noter qu'à cette occasion, Gaumont n'a pas jugé utile de médiatiser le nom de Tearle pour faire la promotion du film et que le nom des acteurs n'a pas été divulgué.

D'un point de vue commercial, l'importance du nom de Tearle à l'affiche du film ne tient donc pas tant à son statut de célébrité qu'à sa fonction de mise en valeur de la contribution créative des acteurs. L'identité de Tearle est secondaire par rapport au fait même d'afficher son nom. La campagne promotionnelle de *Roméo et Juliette* représente une forme d'expérimentation visant à faire identifier les protagonistes de ce film comme de véritables *acteurs*, et par là à donner l'idée d'objectifs et d'exigences esthétiques associés à la (très honorable) profession d'acteur de théâtre. Gaumont tente de reconfigurer la nature de son produit et son potentiel d'attraction en caractérisant les prestations des personnages à l'écran comme l'expression de talents individuels, mesurés par des systèmes d'appréciation et des jugements critiques bien définis, qui – une fois entérinés – pourraient apporter une dimension inédite et enrichie à l'expérience de spectateur.

Le mois suivant, la même compagnie sort deux autres films dont le *casting* des rôles principaux apparaît à l'affiche : *Napoleon and the English Sailor*, mise en scène d'un poème récitatif, et *Moving In*, dramatisation d'un sketch de music hall. Herbert Darnley, l'auteur de *Moving In*, incarne le rôle principal dans ces deux productions, donnant la répartition dans les deux films à Arthur Page. Vedette de variétés de second rang, dirigeant son propre théâtre à Mansfield, Darnley est probablement plus connu comme l'auteur de plusieurs chansons pour Dan Leno¹⁰. *Napoleon and the English Sailor*, dont une copie a survécu jusqu'à

⁸ Robert Hamilton Ball interroge Tearle en 1947 et s'aperçoit que le seul lien que l'acteur et sa femme Mary Malone ont eu avec *Roméo et Juliette* se limite à un rôle de figuration dans la scène du balcon, dans une tournée de province ; cf. R. H. Ball, *op. cit.*, p. 75. ⁹ *Strand Magazine*, décembre 1915, p. 651. ¹⁰ *The Era*, 17 août 1907, p. 22 ; 28 février 1917, p. 13. Darnley n'est pas du tout mentionné dans les travaux biographiques de référence de Roy Busby, *British Music Hall : An Illustrated Who's Who from 1850 to the Present Day*, Londres, Paul Elek, 1976, ni même dans l'index apparemment exhaustif de Denis Gifford dans *Entertainers in British Films : A Century of Showbiz in the Cinema*, Trowbridge, Flicks Books, 1998, bien qu'il soit l'un des 231 artistes de variétés sélectionnés pour représenter le music hall éduardien dans le célèbre tableau de Walter Lambert *Popularity* (1902-03).

aujourd'hui, innove véritablement sur un point : la présentation du premier rôle masculin. Un intertitre au début du film indique en effet « HERBERT DARNLEY DANS LE RÔLE DE NAPOLÉON », suivi d'un plan rapproché sur Darnley faisant la révérence à la caméra.

Il pourrait bien s'agir du premier générique de l'histoire du cinéma ; c'est sans doute en tout cas le plus vieil exemple à avoir survécu¹¹. Comme avec Tearle, l'importance de l'initiative réside moins dans la notoriété de l'acteur que dans la tentative de présenter aux spectateurs une nouvelle façon de reconnaître et d'apprécier les efforts créatifs des protagonistes de l'écran. Cette thèse semble confirmée par les circonstances de la sortie du film suivant, dont Gaumont choisit de faire la publicité d'une manière toute particulière. Sorti dans les salles en novembre 1908, *Lady Letmere's Jewellery* est adapté d'une nouvelle du populaire auteur de mélodrames George R. Sims. Associé, Sims exigea apparemment que la location du film obéisse à des termes très contrôlés. On peut y voir une tentative de valorisation du produit, en imposant certaines conditions de projection, pour faire du film un article plus rare et recherché. Cette démarche singulière s'accompagne d'une autre « innovation » : on annonce que « des acteurs et actrices de choix ont participé au projet et [que] les personnages principaux sont présentés aux spectateurs avant le début du film comme en un véritable portrait qui fait mention de leur nom et leur rôle »¹². Il est surprenant qu'après avoir attiré l'attention sur cette présentation inédite des noms des acteurs à l'écran, Gaumont n'ait pas jugé bon de révéler leur identité dans ses publicités pour inciter le public à aller voir le film¹³. De toute évidence, la nouveauté réside moins dans l'attractivité du nom et de la réputation de chaque artiste que dans le fait de les identifier comme des *acteurs*, et non simplement comme des individus qui *prennent la pose* dans des films. En février 1909, Gaumont commence à désigner ces sorties spéciales comme « celebrity films »¹⁴. Le suivant de la série, sorti le même mois, est une adaptation du roman inachevé de Dickens *le Mystère d'Edwin Drood*. Les clichés publicitaires extraits du film révèlent ici aussi la présence d'un générique¹⁵.

11 Le premier générique français comparable que Richard Abel ait pu trouver est celui de *Macbeth* (Film d'Art), sorti seulement fin 1909 ; cf. Richard Abel, *The Ciné Goes to Town : French Cinema 1896-1914*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1994, p. 264-265. Richard deCordova suggère que la première apparition de génériques dans le cinéma américain est attribuable à une série de films Edison, également sortis plus de douze mois plus tard ; cf. R. deCordova, *op. cit.*, p. 53. **12** *Kinematograph and Lantern Weekly*, 26 novembre 1908, p. 713. **13** Une publicité reproduite par le *Kinematograph and Lantern Weekly* et *The Era* utilise un agrandissement montrant en « effigie » l'une des actrices et son personnage. On peut y voir que l'actrice Maisie Ellis joue le rôle principal de *Lady Letmere* ; cf. *ibid.* et *The Era*, 21 novembre 1908, p. 28. Malgré une étude approfondie des articles parus dans *The Era* ces années-là, je n'ai pas trouvé d'autre référence à cette actrice, ce qui porte à croire qu'elle n'était pas connue du grand public. **14** *Kinematograph and Lantern Weekly*, 11 février 1909, p. 1081. **15** *Ibid.*, p. 1077. La carrière de l'acteur principal Cooper Willis – dont l'identité là encore n'est révélée que grâce à un agrandissement d'une « effigie » – est impossible à retracer, à l'exception d'une apparition sur les planches du West End, dans une revue musicale, comme le révèle J. P. Wearing dans *The London Stage 1900-1909 : A Calendar of Plays and Players*, Metuchen (NJ), Scarecrow Press, 1981.

Par ailleurs à ce moment-là, on assiste à une autre collaboration bien plus spectaculaire entre le monde de la scène et celui de l'écran. Le 20 novembre 1908, un public d'éminents acteurs du West End, dont Lilian Braithwaite, Dion Boucicault, Albert Chevalier, Dennis Eadie, Hilda Trevelyan et Irene Vanbrugh – qui tous finiront par jouer dans des films britanniques, mais au moins cinq ans plus tard – assistent à une projection privée à l'Alhambra Theatre of Varieties, sur Leicester Square, d'un premier lot de « films d'art » venus de France. Au programme : *l'Assassinat du duc de Guise, l'Arlésienne* et *la Main rouge*. *The Era*, le plus important journal spécialisé de l'industrie du spectacle à cette époque en Grande-Bretagne, y consacre une pleine page et imprime les portraits de plusieurs des « principaux acteurs et actrices de la Comédie Française et du Théâtre de l'Odéon à Paris » au générique de ces films¹⁶. L'événement est jugé suffisamment digne d'intérêt pour attirer l'attention de la presse généraliste, qui jusque-là n'a daigné écrire que sur les sujets de scandale ou les incendies dus au cinématographe. Le *Daily Telegraph* publie une interview de C. P. Ivatts, directeur de la filiale anglaise de Pathé Frères, distributeur des films :

Nul doute que ne se développe à toute vitesse une industrie appelée à satisfaire un public à la recherche de plaisir. C'est surtout son goût de la performance théâtrale qu'elle cherche à flatter [...] En fait, on peut prévoir qu'à une époque pas très éloignée le jeu d'acteur aura l'essentiel des qualités d'un spectacle théâtral, ou du moins dessinera une série de figures dramatiques vivantes.¹⁷

Le *Bioscope*, inquiet que ces têtes d'affiche françaises ne laissent les spectateurs britanniques indifférents et que « peu de personnes apprécient, même à l'heure actuelle, le standing professionnel de ces artistes qui écrivent et interprètent ces fictions de salles obscures pour messieurs Pathé », imprime des portraits et des biographies d'acteurs, afin de souligner leur statut et leur renommée¹⁸. En peu de temps, le style Film d'Art devient monnaie courante au programme de nombreuses salles britanniques, en partie du fait de la prolifération de ses imitateurs¹⁹.

Plusieurs sociétés britanniques travaillent au cours des douze mois suivants sur des productions du même genre, mariant le monde du cinéma et du théâtre, mais aucune ne réunit des interprètes dont la renommée soit à la hauteur de ceux des films français et italiens. En mai 1909, Gaumont British annonce vouloir regagner le terrain cédé face à ses confrères continentaux, en produisant une série de « "films d'art anglais" – versions cinématographiques de quelques-unes des pièces et des mélodrames les plus célèbres du répertoire anglais,

¹⁶ *The Era*, 28 novembre 1908, p. 15. ¹⁷ *Daily Telegraph*, 29 décembre 1908, p. 6. ¹⁸ *The Bioscope*, 11 mars 1909, p. 22-23. ¹⁹ Cf. R. Abel, *The Ciné Goes to Town, op. cit.*, p. 40-41.

interprétées dans la majorité des cas par la même caste d'acteurs qui ont popularisé ces œuvres au théâtre »²⁰. Un accord pour le tournage de plusieurs films est ainsi signé avec le Melodrama Production Syndicate – association théâtrale qui détient et exploite sans relâche les droits d'un petit nombre de mélodrames anglais, en leur faisant faire le tour des théâtres de la périphérie de Londres²¹. Les nouveaux « films d'art anglais » de Gaumont s'intitulent *Convict 99*, *Sexton Blake* et *Tommy Atkins*. Les noms des acteurs ne sont généralement pas divulgués, mais Gaumont a dû puiser dans la troupe du Syndicate²². Il est intéressant ici de mentionner également *The Kidnapped King*, vanté en 1909 par la Manufacturer's Film Agency comme « un film d'art anglais », dans des publicités qui citent le nom de sept acteurs. Tous sont membres de la Carlotta de Youson Company, une troupe de théâtre itinérante de notoriété strictement provinciale²³.

Difficile d'engager une publicité durable avec une telle troupe sur un marché déjà familier des films d'art originaux. Ces pâles imitations ont peu fait pour calmer le mécontentement croissant de l'industrie, déçue du peu d'initiative des producteurs britanniques face à l'afflux massif des films d'importation français et italiens mettant en scène quelques-uns de leurs plus grands acteurs nationaux. Un exploitant de Oldham se plaint que les sociétés britanniques « semblent avoir peur d'engager et de lancer des personnes talentueuses »²⁴. Un loueur anonyme déplore que le marché local, en 1910, soit contrôlé par les films « étrangers » par la faute de l'indolence nationale : « au lieu de trouver un acteur ou une actrice de premier rang pour jouer les rôles principaux, c'est un acteur de seconde ou troisième catégorie qui est engagé »²⁵. Un critique accompagne son admiration pour la brochette d'interprètes de *The Eagle and the Eaglet* [*L'Aigle et L'Aiglon*] du souhait qu'« un jour prochain nos plus brillants acteurs et actrices participent à la production de films »²⁶.

Si jusqu'à la fin de 1910, des firmes telles que Gaumont British sont à la traîne de leurs homologues continentaux pour s'attacher les talents de grands interprètes de théâtre, des critères autres que le renom et la réputation ont pu ajouter à l'attractivité de plusieurs des transfuges de la première heure. Les commentateurs spécialisés aimeraient voir de grands noms de la scène apparaître dans les films britanniques, mais en cette période de transition, ils cherchent également à énoncer des théories encore balbutiantes sur l'interprétation

²⁰ *Kinematograph and Lantern Weekly*, 20 mai 1909, p. 61. ²¹ Il se trouve que le Melodrama Productions Syndicate est géré par le producteur de théâtre Percy Nash, qui devint plus tard un réalisateur de film prolifique au milieu des années 1910, et qui en 1914 joua un rôle clé dans la création de Neptune, première compagnie cinématographique basée à Elstree et spécialisée dans l'adaptation des classiques du répertoire mélodramatique. ²² Cf. *The Era*, 20 février 1909, p. 14 ; 13 avril 1909, p. 14 ; 21 mai 1910, p. 11. ²³ *The Bioscope*, 16 septembre 1909, p. 30. ²⁴ *Ibid.*, 11 août 1910, p. 54. ²⁵ *Ibid.*, 27 octobre 1910, p. 73. ²⁶ *Ibid.*, 8 septembre 1910, p. 69.

cinématographique. Le *Roméo et Juliette* de Gaumont est probablement à jamais perdu, mais les critiques et le discours publicitaire sur la mise en scène originale du Lyceum livrent peut-être quelques indices quant à l'attrait et à la valeur stratégique de cette production en 1908. Le producteur du spectacle, Ernest Carpenter, vante le fait que les acteurs « ont fait tout leur possible pour insuffler à la pièce tout l'esprit, la vie et l'ardeur passionnée caractéristiques du pays et de l'époque²⁷ ». En pratique cela signifiait, selon les mots d'un critique de *The Sketch*, que « la plupart des acteurs [...] semblent croire nécessaire de s'adonner à une sorte de gestuelle mimétique pour illustrer les figures de langue²⁸ ».

Est-ce justement cette « gestuelle mimétique » qui a en partie attiré l'attention de Gaumont ? Il ne faut pas oublier que le deuxième acteur de théâtre recruté par les studios Gaumont, Herbert Darnley, est connu pour écrire des sketches mimés sans paroles. De fait, *Moving In* est à l'origine un spectacle de pantomime²⁹. Ces faits peuvent sembler peu substantiels mais revêtent une autre signification lorsqu'ils sont mis en perspective avec l'idéologie qui s'exprime de manière insistante dans les articles publiés entre 1908 et 1991 sur l'interprétation cinématographique.

Dans ces années, les critiques martèlent que les acteurs britanniques issus de la scène ne seraient pas assez expressifs, du fait d'un penchant hérité, voire génétique, pour la modération, incompatible avec l'exubérance gestuelle perçue comme indispensable au cinéma. Celui qui signe « Britannicus » dans *The Bioscope* incarne cette façon de penser quand il affirme que « l'inconvénient majeur » pour les réalisateurs britanniques

tient au tempérament national. Il est extraordinairement difficile de demander aux acteurs et actrices britanniques de surmonter cette aversion pour l'exubérance gestuelle et déambulatoire qui est inscrite dans les gènes britanniques et de laisser une entière liberté d'expression au visage et aux mains pour compenser l'absence de la parole³⁰.

Mais la profession n'ignore pas que des modes d'interprétation très différents existent dans le théâtre édouardien. Intarissable d'éloges sur le jeu et les décors d'une adaptation italienne de *Macbeth* produite par Cines en 1909, *The Bioscope* suggère que le film partage la vision esthétique « qui caractérise les productions shakespeariennes de M. Herbert Beerbohm Tree »³¹. Les productions shakespeariennes du célèbre acteur-directeur Sir Herbert Beerbohm

27 « A Souvenir of the 50th Performance », brochure conservée par le Theatre Museum dans le dossier de production de *Roméo et Juliette* (Lyceum Theatre, 1908). 28 *The Sketch*, 25 mars 1908, coll. Theatre Museum. 29 Cf. *The Era*, 17 août 1907, p. 22. 30 *The Bioscope*, 22 juin 1911, p. 611. 31 *Ibid.*, 11 novembre 1909, p. 11 ; 18 novembre 1909, p. 52.

Tree (il est anobli fin 1909) sont l'exemple-type de ce que Michael Booth a appelé « théâtre victorien à grand spectacle ». Même lorsque des mises en scène à grand spectacle présentent des œuvres prestigieuses telles que des pièces de Shakespeare, elles le font à la manière hautement « picturale » qui est celle des versions fastueuses de mélodrames et de pantomimes, bien plus qu'en référence aux interprétations orthodoxes du passé. Le genre à grand spectacle passe par la construction de décors gigantesques, une attention minutieuse aux détails et à l'authenticité des costumes et des accessoires, des défilés et des reconstitutions historiques réglés à la baguette avec des centaines de figurants. L'acteur joue un rôle visuel important dans ces étalages spectaculaires et selon les termes de Booth, on attend qu'il

compose avec tout son corps une succession fluide de beaux tableaux [...] Un style de jeu pictural est parfaitement adapté à une production de type pictural, et il est difficile de concevoir quel autre jeu l'acteur aurait bien pu adopter, étant donné qu'il n'est qu'un élément d'une toile scénique complexe et animée³².

Le dernier chapitre du livre de Booth se penche sur l'épanouissement tardif de ce style dans un spectacle monté par Tree au His Majesty's Theatre en 1910, qui « surpassait le spectaculaire des versions antérieures et poussait leurs méthodes jusqu'à leur conclusion logique » : une mise en scène de *Henry VIII*³³.

Les similarités perçues entre le « théâtre à grand spectacle » d'Herbert Tree et un style de mise en scène très acclamé que l'on retrouve dans les films continentaux prestigieux importent quand on sait qu'en novembre 1910, la firme britannique Barker Motion Photography verse une somme sans précédent pour filmer Tree, à la fin de la saison, dans son adaptation de *Henry VIII*. Certes, d'autres ont déjà eu la même idée : ainsi le directeur du bureau londonien de Pathé n'a pas caché son intérêt pour un film avec Tree peu après la sortie des premiers films d'art³⁴. Mieux encore, lorsque Tree a monté *Henry VIII* au His Majesty's Theatre, la presse a été informée qu'assister à ce spectacle serait d'une certaine manière comparable au fait d'assister à de la « cinématographie en couleurs »³⁵.

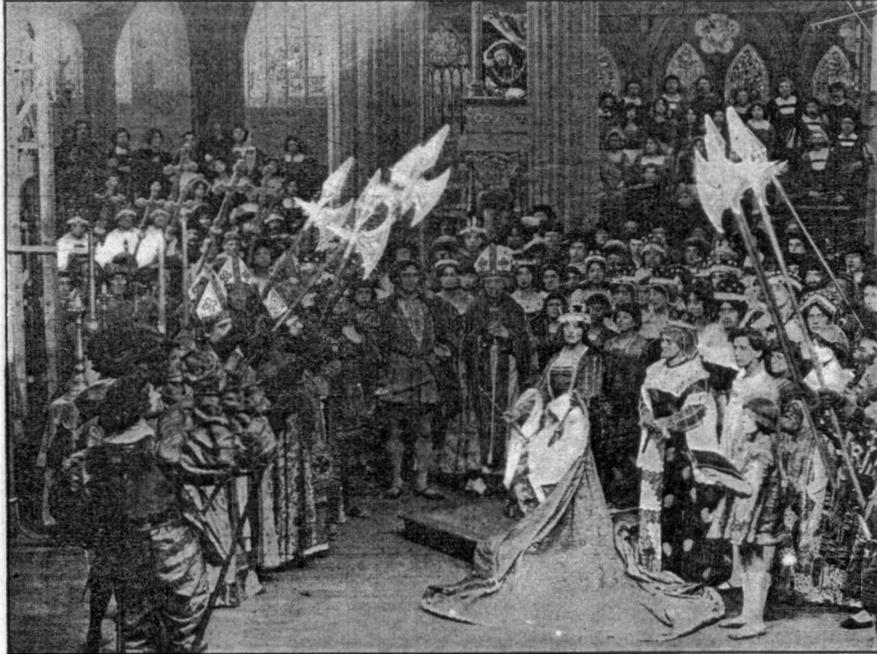
Aucune explication n'est fournie pour expliquer la nature « cinématographique » de l'expérience, mais plusieurs raisons plausibles viennent à l'esprit. Pour orchestrer la succession d'un nombre sans précédent de décors, Tree met en scène des événements qui sont évoqués seulement brièvement dans les textes originaux ou qui se déroulent hors scène. Pour incorporer

³² Michael Booth, *Victorian Spectacular Theatre, 1850-1910*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981, p. 157. ³³ *Ibid*, p. 131. ³⁴ *Daily Telegraph*, 29 décembre 1908, p. 6. ³⁵ *Kinematograph and Lantern Weekly*, 28 juillet 1910, p. 730.

ces scènes rapportées, il faut bien faire des coupes sombres dans le texte de Shakespeare, et Tree en supprime ainsi 47 %³⁶. Les répliques manquantes semblent avoir encouragé les acteurs à s'appuyer davantage sur la mime et la gestuelle pour leur interprétation. En se fondant sur le texte du souffleur et les critiques de l'époque, Booth a mis en évidence que la scène du banquet donné par Wolsey – pour ne prendre qu'un exemple – comportait une longue séquence muette de séduction dansée entre Henri et Anne Boleyn. Le public avait également droit à une « démonstration d'indignation et de colère mimée de la part de Tree dans le rôle de Wolsey »³⁷. Cette sorte d'activité gestuelle ostentatoire est rendue nécessaire par ce que Booth appelle les exigences « cinétiques » du théâtre à grand spectacle. Il émet l'hypothèse que l'interprétation de Tree était « agitée, mélodramatique et pantomimique »³⁸. Les critiques lors de la première confirment cette hypothèse. *L'Evening News* souligne que « l'art de Sir Herbert consiste en grande partie à inventer et élaborer une gestuelle, occupation dans laquelle il est passé maître. Il ne peut s'empêcher d'être dans l'action, toujours en mouvement » même si de telles méthodes risquent de « faire oublier la dignité du personnage de Wolsey »³⁹. Le *Times* remarque « la pure animalité de la chose », frappé par la grande quantité de scènes non parlées et par une « étude profonde de la détresse humaine », d'une grande vigueur physique. Fait très révélateur, le critique choisit également de qualifier la production de « cinématographique »⁴⁰. Il est donc approprié de décrire la double vie du *Henry VIII* de Tree, sur scène et à l'écran, comme un phénomène à la croisée des chemins. La théâtralité qui a tant intéressé les producteurs du film dans ce *Henry VIII* est considérée comme déjà intrinsèquement cinématographique dans ses effets, de par l'accent mis sur la frénésie muette du mouvement et la vigueur pantomimique.

Malheureusement, tout ce qu'il reste de la version filmée de Barker se réduit à ce jour à six petites séquences dessinées parues en illustration dans *The Sketch*. Toute tentative pour décrire les qualités du film, sorti en février 1911, doit donc s'appuyer sur des conjectures et le témoignage de critiques et des protagonistes de l'époque. Il semblerait que malgré l'esthétique proto-cinématographique prêtée à la version scénique, des modifications aient été apportées par les acteurs pour tenir compte au mieux des conditions de représentation propres au médium cinématographique. Ainsi, bien que la production originale soit déjà célèbre pour l'hyperactivité physique de ses interprètes, une critique du film parue dans le *Morning Post* remarque que plusieurs des interprètes « semblent avoir volontairement appuyé et exagéré leur gestuelle pour l'occasion »⁴¹. La piste la plus révélatrice sur le jeu des

36 M. Booth, *op. cit.*, p. 134. 37 *Ibid.*, p. 142-143. 38 *Ibid.*, p. 157. 39 *Evening News*, 2 septembre 1910, coll. Herbert Beerbohm Tree, université de Bristol. 40 *The Times*, 2 septembre 1910, p. 6. 41 *Morning Post*, 21 février 1911, coll. Herbert Beerbohm Tree, université de Bristol.



Henry VIII, Barker, 1911.

acteurs dans le film est peut-être un article de l'un des acteurs, Henry Morrell – qui incarne l'huissier de la reine Catherine à la fois sur scène et à l'écran – et publié peu après le tournage de *Henry VIII*. Morrell dit très clairement que lui au moins a consciemment tendu vers un jeu proche de la pantomime :

Il y a une ou deux choses importantes à garder en tête lorsqu'on joue devant le cinématographe. Tout d'abord, si la surface photographique est dans certaines circonstances un moyen de restitution parfait, la rapidité du mouvement et les défauts d'ordre général liés à la reproduction d'images animées la rendent plus ou moins insensible aux détails minimes. C'est pourquoi ce serait une erreur de rechercher la subtilité [...] Il est par conséquent nécessaire d'adopter un style « impressionniste » ; un style où les effets sont obtenus avec des méthodes à la fois exagérées, délibérées et incisives [...] [L']acteur de cinématographe doit être un maître mime et l'auteur de pièces cinématographiques doit écrire pour la pantomime.⁴²

⁴² Henry Morrell, « On Acting Before the Kinematograph » dans Colin N. Bennett (éd.), *The Handbook of Kinematography : The History, Theory and Practice of Motion Photography and Projection*, Londres, The Kinematograph Weekly, 1911, p. 218-219.

Il semble donc raisonnable d'avancer que les producteurs du premier « film d'art » britannique interprété par une grande figure du théâtre londonien n'ont pu ignorer, au moment de sélectionner et d'adapter leur source, l'opinion très répandue au sein de la profession qui prônait alors l'utilisation d'un style de jeu pantomimique cru et « continental ». Autre fait – simple hasard ou non – à l'appui de ces correspondances : en mai 1911, *Henry VIII* est au programme d'une projection caritative à côté de la pantomime de théâtre tournée chez Gaumont, *L'Enfant prodigue* de Michel Carré⁴³.

Même si ce film se base sur seulement cinq des onze scènes de l'œuvre originale de Shakespeare, sa durée est pourtant sans précédent dans l'histoire du cinéma britannique : « plus de 2 000 pieds » d'après *The Era*, ce qui coïncide avec l'affirmation du *Picture Theatre News* selon laquelle le film « dure exactement quarante minutes »⁴⁴. C'est le premier film de fiction britannique à remplir deux bobines entières.

Les coûts de production sont à la hauteur de ce record. Le cachet de Tree atteint la somme faramineuse de 1 000 livres, pour seulement quatre heures de travail⁴⁵. S'ajoutent les 250 livres que Barker dit avoir dépensé rien que pour la construction « d'installations et de décors »⁴⁶. 150 livres dépensées en frais de transport des accessoires de scène et des quelques 180 figurants le sont en pure perte. Un épais brouillard, en ce mois de novembre 1910, nuit à la luminosité du théâtre à verrière de Barker à Ealing et la première séance de tournage est annulée⁴⁷. Une telle mise de fonds exige bien sûr un fort retour sur investissement. Barker admet en toute franchise que « le coût total est tel qu'il est absolument impossible de dégager des bénéfices en Angleterre. Nous comptons sur les droits à l'étranger et dans les colonies pour rentrer dans nos frais⁴⁸ ». En dépit des risques, ses efforts financiers auraient fini par payer selon certaines sources. S'il s'est avéré impossible de contourner les restrictions draconiennes imposées par la MPPC sur les importations aux États-Unis au plus fort de la guerre des brevets⁴⁹, les droits pour l'Australie ont été cédés pour 1 000 livres – de quoi couvrir d'un coup le cachet de Tree⁵⁰. L'ancien monteur de chez Pathé, Valentia Steer, affirme dans *The Romance of the cinema* (1913) que les recettes engrangées en Grande-Bretagne avoisinèrent les 6 000 livres sterling⁵¹.

43 Cf. *Kinematograph and Lantern Weekly*, 25 mai 1911, p. 139. **44** Cf. *The Era*, 4 mars 1911, p. 21, *Picture Theatre News*, 8 mars 1911, p. 11. **45** Attestée par le montant inscrit dans le registre privé n°3 du His Majesty's Theatre, coll. Herbert Beerbohm Tree, université de Bristol. **46** *Kinematograph and Lantern Weekly*, 17 novembre 1910, p. 85. **47** *The Bioscope*, 24 novembre 1910, p. 7. **48** *Kinematograph and Lantern Weekly*, 17 novembre 1910, p. 85. **49** Pour un commentaire américain sur la manière dont ces restrictions commerciales ont affecté le film de Barker, cf. *Moving Picture World*, 11 mars 1911, p. 517. **50** D'après Valentia Steer, *The Romance of the Cinema : A Short Record of the Development of the Most Popular Form of Entertainment of the Day*, Londres, C. Arthur Pearson, 1913, p. 29. **51** *Ibid.*

Si ce chiffre est exact, il est tout à fait impressionnant, étant donné les limitations que Barker s'est imposé. Le système de distribution en Grande-Bretagne à cette époque est différent de celui d'autres pays, car il reste entièrement organisé comme un « marché libre ». En pratique, cela signifie que les producteurs vendent des copies de leurs films à tous les comptoirs de location preneurs et que ceux-ci tentent ensuite de saturer le marché en prêtant leurs copies au plus grand nombre de salles possible le jour de la sortie officielle du film. Un même film peut par conséquent se retrouver à l'affiche de plusieurs cinémas dans un même quartier la semaine de sa sortie. Les exploitants amassent donc la majorité de leurs recettes sur une très courte période. Une fois passé l'effet de nouveauté, ils cherchent à faire rentrer des recettes supplémentaires en sacrifiant les prix ou en écoulant leur stock de copies, qui échouent alors dans des salles plus modestes qui n'avaient pas les moyens d'obtenir les droits de projection de première main. Ce processus se répète jusqu'à ce que des copies isolées finissent par circuler librement à l'échelon inférieur du marché, souvent projetées dans de piètres conditions suite aux dégradations causées par les projections à répétition.

Barker s'est servi de *Henry VIII* pour inaugurer un plan de marketing révolutionnaire pour l'époque, offrant un avant-goût des futures méthodes commerciales à l'ère des longs-métrages. Les droits de ce film sont accordés à un seul distributeur, la Globe Film Co. Cette société édite un nombre relativement limité de copies – vingt en tout : dix pour les cinémas londoniens et dix pour les cinémas de province – dont une seule a le droit d'être louée dans un quartier donné, à un moment donné. Les exploitants ont ainsi la satisfaction de savoir qu'ils jouissent de l'honneur de projeter le film en exclusivité dans leur zone géographique et qu'ils sont à l'abri de toute concurrence locale. En échange de ce privilège – et des qualités uniques du film – ils s'acquittent de frais de location exceptionnellement élevés. Les droits de projection de *Henry VIII* sont renouvelés chaque semaine et les frais de location baissent d'une semaine sur l'autre, mais pas de manière aussi prononcée que dans les conditions du marché libre, puisqu'on peut légitimement prétendre que chaque territoire n'a pas encore été pleinement exploité. Un tel modèle de distribution a déjà été expérimenté auparavant, mais jamais à si grande échelle ou à si grand renfort de publicité. Le coup publicitaire le plus marquant imaginé par Barker est d'exiger que toutes les copies existantes soient rendues au fabricant après seulement six semaines d'exploitation. Le précieux celluloïd, dont les seuls coûts d'impression et de développement représentent plus de 2 000 livres, est incinéré lors d'une cérémonie publique à la fin du mois d'avril – qui est par la même occasion filmée, histoire de monnayer l'effet de nouveauté⁵².

52 Pour plus d'information, cf. *The Bioscope*, 20 avril 1911, p. 95.

Selon l'explication officielle de ce coup médiatique, Barker souhaitait que « le public ne puisse jamais voir une pellicule abîmée ou rayée », afin de ne pas compromettre la dignité de son illustre vedette⁵³. Toutes les copies ont ainsi été détruites alors qu'elles étaient encore en assez bon état. Cette démarche peut apparaître hautement contradictoire car Barker affirmait, dans le livret d'accompagnement du film, que sa principale

motivation pour convaincre Sir Herbert Tree de cinématographier son énorme succès *KING HENRY VIII* était [...] de transmettre à la postérité un enregistrement fidèle, muet et pérenne de cette incarnation et représentation si authentique de quelques-uns des personnages et des événements les plus importants de l'histoire mouvementée d'Angleterre [...] Il s'agit du premier enregistrement permanent du grand art dramatique anglais. Garrick, Kean, Phelps, Kemble, Mrs Siddons, pour ne nommer qu'eux, ne sont que des noms dans l'esprit des gens. Tree, Bouchier, Miss Violet Vanbrugh seront, grâce à la Cinématographie, à jamais immortalisés dans cette magnifique représentation de leur Art⁵⁴.

L'ambition de Barker de créer une œuvre de valeur pour la postérité n'est cependant pas totalement partie en fumée au mois d'avril. Apparemment, une grande quantité de copies neuves ont échappé aux flammes. En effet : 1° le film a continué d'être projeté à des fins de bienfaisance, 2° à Bristol et à Belfast, le film n'est pas sorti dans les salles avant le mois de juin et 3° au moins cinq copies du film ont fait le tour de l'Australie au mois de juillet⁵⁵ (et bien que les chances de survie aient été réduites par la destruction d'un aussi grand nombre de copies « en édition limitée », le fait que les générations futures n'aient pas hérité comme promis d'un enregistrement filmé du *Henry VIII* de Tree peut difficilement être considéré comme une anomalie). Le contrôle des conditions de projection et la singulière prééminence de Tree dans la vie culturelle anglaise ont laissé prévoir que le film « attirerait tout naturellement un public plus haut de gamme dans les salles de cinéma, un public habitué aux places de parterre et aux loges »⁵⁶. Il est instructif de comparer ces prédictions avec des données concrètes sur les conditions et les lieux dans lesquels le film a finalement été projeté. Parmi les premières chaînes de cinéma britanniques, la plus prospère s'appelle Provincial Cinematograph Theatres, Ltd., ou PCT. Au début de l'année 1911, après seulement douze mois d'existence, elle vient d'achever la construction de huit cinémas. Dans le cadre d'une série de portraits de « personnalités

⁵³ *Ibid.*, 17 novembre 1910, p. 47. ⁵⁴ « Scènes de *King Henry VIII* de Shakespeare, dans la production de Sir Herbert Tree au théâtre His Majesty's de Haymarket, London, W1 », programme conservé par le Theatre Museum dans le dossier de production de *Henry VIII* (His Majesty's Theatre, 1910). ⁵⁵ Pour plus de détails, cf. respectivement, *Kinematograph and Lantern Weekly*, 25 mai 1911, p. 139 ; *The Era*, 17 juin 1911, p. 27 ; *Picture Theatre News*, 28 juin 1911, p. 13 ; *Kinematograph and Lantern Weekly*, 13 juillet 1911, p. 493. ⁵⁶ *The Bioscope*, 17 novembre 1910, p. 5.

du cinéma », *The Bioscope* publie un dessin montrant le directeur de PCT, Ralph T. Jupp, dans l'immense foyer de l'un de ses cinémas, entouré de pas moins de six ouvreuses devant une rangée de luxueuses statues classiques le long des murs. Le texte souligne que « les halls de M. Jupp sont tous aussi somptueux ». Mais l'élément le plus révélateur de l'esquisse est peut-être l'affiche du film qui est projeté dans la salle. En partie cachée par Jupp, le dessinateur en montre assez pour que l'on parvienne à discerner qu'il s'agit de *Henry VIII*⁵⁷.

La production de Barker est érigée en modèle d'un nouveau genre de film de prestige, adapté à un nouveau style de cinéma, respectable, opulent et luxueux. En effet, *Henry VIII* est au programme de tous les cinémas de Jupp, et pour certains, construits seulement en 1911 – tels que le Leeds, le Bristol et le Belfast, – leur ouverture a été soigneusement programmée de façon à ce que ce film en soit l'attraction inaugurale⁵⁸. Les cinémas de PCT ont tous des proportions colossales : 650 sièges pour le Picture House de Leeds et 750 pour celui de Belfast. En outre, ils sont équipés et décorés avec raffinement : systèmes de ventilation, salons de thé Wegdwood et Jacobien – réservés à la « clientèle des balcons, et surtout aux dames » – sols et murs en marbre, foyers couronnés d'un dôme et piliers en chêne⁵⁹.

Henry VIII est présenté dans ces salles comme le clou du programme et suivant les desiderata de Baker. « De très belles images du Tibet et de Sicile » sont projetées en même temps que *Henry VIII* au Leicester Picture House lors de la première projection du film dans cette salle. La deuxième semaine, deux films à truc (*A Four-Footed Pest*, *The Magic Book*), des actualités *Gaumont Graphic* ainsi que des documentaires ayant pour thème les *Sports d'hiver à Chamonix* et *l'Hydravion de Forlanini* sont au programme de la séance. À Leeds, la direction accompagne la projection de *Henry VIII* d'un « film éducatif sur la naissance des fleurs [dans] une élégante étude naturaliste » ; et à Bristol, de *Wild Bird Life*, *Some Current Events* et *A Living Blackboard*⁶⁰. Le traitement respectueux offert à *Henry VIII* est encore renforcé par

⁵⁷ *Ibid.*, 30 mars 1911. ⁵⁸ Cf. *Leeds Mercury*, 3 avril 1911, p. 1 ; *The Era*, 17 juin 1911, p. 27 ; *Picture Theatre News*, 28 juin 1911, p. 13. Il faut également remarquer qu'une fois devenue une société verticalement intégrée, avec la création en 1912 de sa propre filiale de production, la London Film Company, PCT s'est fait une spécialité d'embaucher des vedettes de théâtre et a de nouveau fait appel à Herbert Tree, le faisant jouer en 1914 dans une adaptation de *Trilby*, son plus grand succès théâtral. Il semble exister d'autres liens, plus directs, entre les ambitions des exploitants et la production de *Henry VIII*. Cinq jours après le coup médiatique de Barker, on apprend qu'Horace Sedger et Edward Laurillard d'Electric Palaces, Ltd. avaient essayé d'acheter les droits cinématographiques de *Henry VIII* pour faire un film qui pourrait être projeté dans leurs salles londoniennes (*The Era*, 12 novembre 1910, p. 31). Étant donné qu'ils ont par la suite projeté *Henry VIII* dans les cinq salles qu'ils venaient de construire, y compris leur cinéma amiral du West End, l'Electric Palace de Marble Arch, il se pourrait fort bien que Sedger et Laurillard aient été dès le début des investisseurs « silencieux » du projet. ⁵⁹ *Leeds Mercury*, 2 avril 1911, p. 1 ; *The Era*, 17 juin 1911, p. 27. ⁶⁰ Détails tirés respectivement du *The Leicester Mail*, 28 février 1911, p. 2 ; programme du Leicester Picture House (2 au 4 mars 1911), coll. Bill Douglas Centre for the History of Cinema and Popular Culture, université d'Exeter ; *The Leeds Mercury*, 4 avril 1911, p. 7 ; *The Era*, 17 juin 1911, p. 27.

l'attention qu'apporte Barker à ce que la partition d'Edward German pour la production théâtrale soit envoyée à tous les cinémas qui réservent le film.

L'entrée dans l'un de ces cinémas coûte un shilling (6 dimes). Par comparaison, pour voir la représentation de la pièce au His Majesty's Theatre une place au dernier balcon, à visibilité réduite, coûte 1 shilling, tandis qu'une place de parterre vaut 10 shillings et 6 dimes et une loge privée 4 livres et 4 shillings⁶¹. Néanmoins, la politique de ce circuit de distribution a ceci de remarquable qu'elle n'offre aucun équivalent de la place « bon marché » standard à 3 dimes – et ce à une époque où bon nombre de cinémas de quartier ne font payer que 1 dime l'entrée. L'Electric Palace à Marble Arch propose des fauteuils à 5 shillings pour la projection de *Henry VIII*⁶², indiquant les ambitions des exploitants du film. Selon des témoignages, lors de la sortie du film au New Picture Palace de Plymouth, « le cinéma est envahi par d'immenses files d'attente », tandis que la profession est particulièrement fière de signaler que « les sièges à 2 shillings étaient tous pleins bien avant que la séance ne commence »⁶³.

De toute évidence, une adaptation cinématographique de l'une des productions du West End les plus applaudies de l'année, avec le plus célèbre acteur anglais vivant, représente un atout stratégique déterminant pour les exploitants de films en cette période de transition et d'autres studios britanniques ne tardent pas à prendre le train en marche. Au début du mois de mars 1911, une semaine à peine après la première de *Henry VIII*, la Co-operative Film Company annonce l'existence d'une version filmée de 990 pieds de *Julius Caesar*, interprétée par « la célèbre troupe F.R. BENSON » sur les planches du Shakespeare Memorial Theatre de Stratford, dans le cadre du Festival Shakespeare qui s'y déroule deux fois l'an⁶⁴. Sept jours plus tard, les mêmes studios dévoilent leur intention de prolonger cette collaboration très médiatique par la sortie échelonnée d'une série de films tournés à Stratford, avec Benson et ses acteurs de répertoire dans des versions de *Macbeth*, *The Taming of the Shrew*, *Richard III*, *The Merry Wives of Windsor* et *Twelfth Night*.

Nombreuses sont les similitudes entre la production de ce cycle de films et celle du *Henry VIII* de Barker. D'une part, il se pourrait bien que la réalisation des films Shakespeare/Benson ait été sous-traitée aux studios Barker⁶⁵. Et comme pour *Henry VIII*, certains exploitants ont parié

61 Comme révélé par un programme (19 septembre 1910) conservé par le Theatre Museum dans le dossier de production de *Henry VIII* (His Majesty's Theatre, 1910). **62** Publicité parue dans le *Daily Mail*, 25 février 1911, p. 4. **63** *Kinematograph and Lantern Weekly*, 23 mars 1911, p. 1407. **64** *The Bioscope*, 2 mars 1911, p. 10. **65** Bien que rien n'ait filtré à l'époque sur sa participation, Barker a revendiqué dans une interview donné en 1949 la responsabilité de cette série de films. Cf. Charles Graves, « When British Films Had to Pay », *Everybody's Weekly*, 24 décembre 1949, p. 11.

gros sur ces films. Les productions Shakespeare/Benson sont en effet financées par une société qui a ambitionné de devenir la première compagnie cinématographique verticalement intégrée en Grande-Bretagne. Ces détails sont cependant obscurcis par un imbroglio de manigances commerciales, qui retardent sérieusement la sortie des films Benson et en « déguisent » l'origine. Afin de bien replacer ces films dans leur contexte, il faut tout d'abord faire un petit détour par la genèse de leur production, qui est probablement antérieure au tournage de *Henry VIII*.

En mars 1910, la London Film Company – ancien nom de la Co-operative Film Company – annonce son intention de réaliser une série de films mettant en scène Benson et sa troupe au Shakespeare Memorial Theatre⁶⁶. J.C. Trewin, le biographe de Benson, a démontré dans ses ouvrages que le même mois, des versements d'un montant total de 700 livres ont été reçus de la part d'une « compagnie cinématographique »⁶⁷. Selon le témoignage des participants encore vivants qu'il a interviewés, Trewin conjecture que le tournage s'est déroulé pendant le Spring Shakespeare Festival qui a débuté en avril 1910⁶⁸. Les sources écrites de l'époque confirment toutes cette hypothèse. Au cours de ce festival, *The Era* parle d'une troupe qui s'efforce de reproduire six pièces de Shakespeare devant la caméra en l'espace de quinze jours⁶⁹. Plus probant encore, Benson dévoile, dans un discours donné avant l'inauguration du festival de 1910, que sa troupe a « très récemment [...] interprété du Shakespeare sans paroles devant un cinématographe »⁷⁰.

Vers la fin du mois d'avril 1910, la London Cinematograph Co. fait paraître une publicité incitant la profession à « ne pas manquer nos films shakespeariens [...] le succès de l'année »⁷¹. Un mois plus tard, les studios sortent un court-métrage d'actualité intitulé *Shakespearean Festival* montrant les festivités du Premier Mai organisées à Stratford par Constance Benson. Voici la preuve au moins que les studios ont bien filmé pendant le festival de printemps. Mais aucun des films Benson ne se matérialise à ce moment-là. Pourquoi ? Quelques événements ultérieurs permettent d'avancer une hypothèse. Il semblerait que la London Film Company n'ait plus jamais sorti d'autres films après *Shakespearean Festival*. Cette entreprise avait été lancée par les fondateurs de la première grande chaîne de cinéma britannique Electric Theatres [1908], Ltd., avec l'intention de fusionner les deux entreprises pour former une filiale

⁶⁶ *The Bioscope*, 10 mars 1910, p. 37. ⁶⁷ J.C. Trewin, *Benson and the Bensonians*, Londres, Barrie and Rockliff, 1960, p. 174. ⁶⁸ *Ibid.*, p. 176. Un article éclairant a été publié sur le *Richard III* de Benson par Russel Jackson, un spécialiste du théâtre shakespearien. Jackson a consulté des registres conservés par le Shakespeare Memorial Theatre, et bien qu'il n'en donne aucune explication, ce qu'il y a trouvé l'a également amené à penser que le film « a apparemment été réalisé en 1910 ». Cf. Russell Jackson, « Staging and Storytelling, Theatre and Film : *Richard III* at Stratford, 1910 », *New Theatre Quarterly*, vol. 16, n° 2, mai 2000, p. 120. ⁶⁹ *The Era*, 14 mai 1910, p. 23. ⁷⁰ *Stratford-upon-Avon Herald and South Warwickshire Advertiser*, 22 avril 1910, p. 8. ⁷¹ *Kinematograph and Lantern Weekly*, 28 avril 1910, p. 1405.

totale­ment inté­grée, assu­rant pro­duc­tion, dis­tri­bu­tion et exploi­ta­tion ciné­ma­to­gra­phiques. Mais les ac­tion­naires d'Electric Theatres re­fu­sent de fi­nan­cer cette ex­pan­sion⁷². De­ve­nue fi­nan­ciè­re­ment non via­ble après l'é­chec de la fu­sion, la London Film Company, est re­ca­pi­ta­li­sée et sa taille con­si­dé­ra­ble­ment ré­duite en juillet 1910 pour don­ner nais­sance à une nou­velle en­ti­té : la Co-operative Cinematograph Company.⁷³

La nou­velle so­cié­té choisit de se con­sa­crer à des courts-mé­tra­ges d'ac­tualité et de voya­ges. Il se peut que son bud­get de fon­c­tion­ne­ment plus mo­deste la dis­suade de ris­quer la mise de fonds né­ces­saire à l'é­di­tion de plus longs mé­tra­ges à partir des né­ga­tifs des six films shakes­peariens qu'elle pos­sède. En outre, une telle dé­mar­che né­ces­si­te­rait des frais pub­licitaires colos­saux, les pro­duc­teurs britan­niques n'ayant ja­mais au­pa­ra­vant tenté de com­mer­cialiser un pro­duit di­rec­te­ment com­para­ble aux films d'art con­ti­nen­taux. Mais le lan­ce­ment du *Henry VIII* de Barker fait grand bruit. Il est plausible que le nou­veau di­rec­teur de la Co-operative, G.W. Jones, ait alors en­fin eu le cou­rage de sortir ses propres films shakes­peariens, étant désor­mais en po­si­tion de profiter (gratui­te­ment) de l'in­té­rêt sus­ci­té par Barker pour ce nou­veau type de films britan­niques.

Qu'une copie du qua­trième film de la série, *Richard III*, ait survécu plus ou moins intacte est d'une grande aide⁷⁴. Cet « acci­dent » de l'histoire fait que le film se re­trouve fré­quem­ment au centre de débats sur les mé­rites du ciné­ma britan­nique des années 1910. En réalité, il a été presque uni­ver­sel­le­ment mis au pilori par des critiques hor­ri­fiés, brandi comme un exemple é­di­fiant d'une dé­pen­dance trop forte envers la source théâ­trale. Dans *Richard III*, toute l'action se dé­rou­le sur la scène du Memorial Theatre de Stratford – même les scènes d'exté­rieur, qui auraient fa­ci­le­ment pu être filmées de manière plus « réaliste » en décor naturel. La prise de vue est réa­li­sée avec une caméra to­ta­le­ment sta­tique, en plan é­loi­gné uni­forme, ce qui fait que les ac­teurs n'oc­cu­pent ja­mais plus de la moitié de l'é­cran et que l'on voit l'avant-scène pra­ti­que­ment d'un bout à l'autre du film.

Rachael Low ré­sume par­fai­te­ment le senti­ment de nombreux auteurs qui ont écrit sur ce film, en disant que jugé au regard de l'ex­plo­ra­tion sys­té­ma­tique de nou­velles techniques de montage, de cadrage et de nar­ra­tion qui se dé­velop­pent partout à cette époque, *Richard III* demeure une « erreur », n'offrant guère mie­ux qu'un « simple té­moi­gnage photo­gra­phique » de la représentation théâ­trale originale⁷⁵. Certes la po­si­tion fixe de la caméra, cette suc­ces­sion de tableaux et cette scénographie sur­peu­plée se re­trou­vent dans beaucoup d'autres

⁷² Cf. *Picture Theatre News*, 8 novembre 1910, p. 3 ; au sujet de la fusion envisagée entre les deux entreprises, cf. *The Era*, 2 octobre 1909, p. 18. ⁷³ *Kinematograph and Lantern Weekly*, 7 juillet 1910, p. 520. ⁷⁴ Le film est désor­mais disponible en DVD dans la collection *Silent Shakespeare* (BFI, 2004). ⁷⁵ Rachael Low, *The History of the British Film 1906-1914*, Londres, George Allen & Unwin, 1949, p. 225, 226. Pour une condamnation toute aussi virulente du film, cf. R. H. Ball, *op. cit.*, p. 84-88.

adaptations cinématographiques d'œuvre littéraires à travers le monde⁷⁶, mais on est quand même surpris de la banalité de la mise-en-scène et de l'éloignement poussé à l'extrême du cadrage de cette production. Benson n'est pas un adepte du théâtre à grand spectacle et comme le souligne Russell Jackson, spécialiste de l'art dramatique, « il faut admettre que les productions de sa troupe sont souvent médiocres »⁷⁷.

Pour négative que cette suggestion puisse paraître, certaines facettes du travail de la troupe de Benson et la manière dont il est montré dans le film sont pourtant conformes à des critères de l'époque en matière de technique cinématographique. Favori du public provincial plus que du West End, F.R. Benson ne se distingue peut-être pas par la pompe de ses décors, mais ses interprétations se caractérisent par une affectation gestuelle effervescente. Son biographe déduit à partir d'observations (et de plaintes) qui reviennent de manière récurrente dans les critiques tout au long de sa carrière, qu'il avait tendance « à faire beaucoup de gestes et à remuer beaucoup » se refusant à « se départir d'un mouvement de balayage du bras droit »⁷⁸. Même à l'occasion des festivals de Stratford, où Benson est affectueusement adopté comme un fils prodigue du pays, l'exubérance de ses attitudes affectées à outrance et de ses mouvements frénétiques lui ont valu des reproches de la part des critiques dramatiques locaux. Le *Stratford-upon-Avon Herald* se sent obligé, en 1910, de remarquer qu'« un peu de retenue ici et là aurait servi l'interprétation » du rôle de Marc Antoine, tandis que sa production de *The Merry Wives of Windsor* est fustigée sans réserve :

Certains des incidents de samedi soir n'ont pas leur place dans un cirque, car même les clowns ne sont pas exubérants au point de verser dans la stupidité pure et simple. Voir trois ou quatre hommes d'âge respectable en train de se rouler par terre et de s'arracher les rubans de leurs habits est un spectacle affligeant, surtout sur une scène habituée à accueillir des représentations du grand répertoire.⁷⁹

Les deux représentations ont bien sûr été filmées en même temps que *Richard III*. Si l'on garde présent à l'esprit les vues sur l'interprétation cinématographique pantomimique et désinhibée que la presse corporative affectionne à l'époque, alors le choix de Benson pour l'écran obéit à une logique évidente. Il apparaît plus à même de travailler pour le cinéma que les

⁷⁶ Cf. par exemple William Uricchio et Roberta E. Pearson, *Reframing Culture : The Case of the Vitagraph Quality Films*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 3 ; R. Abel, *The Ciné Goes to Town*, *op. cit.*, p. 255, 258, 260, 264. ⁷⁷ R. Jackson, *loc. cit.*, p. 116. ⁷⁸ J. C. Trewin, *op. cit.*, p. 91. ⁷⁹ Cf. *Stratford-upon-Avon Herald*, 6 mai 1910, p. 2 ; 19 août 1910, p. 2.

Londoniens tenants d'une « intensité réservée », car selon un critique mieux disposé à son égard, Benson est un interprète « qui en dit plus par ses mouvements que par ses mots »⁸⁰. Dans son journal intime, l'un des membres de la troupe Benson rapporte l'importance de tels attributs aux yeux des réalisateurs ; pendant le tournage de *Julius Caesar*, ceux-ci auraient donné aux acteurs l'« instruction [...] d'y mettre un maximum de mouvement »⁸¹. Le positionnement éloigné de la caméra participe de cet objectif en ouvrant un champ vaste, propice à un jeu tout en énergie et en déplacement. L'étendue de cet espace de jeu est évidemment largement exploitée dans les scènes violentes de meurtre et de bataille. Même Rachael Low reconnaît l'art avec lequel une séquence d'action telle que l'assassinat de Clarence « remplit la scène à la façon d'un ballet »⁸². Et dans la scène décisive de la bataille de Bosworth, le personnage de Richard interprété par Benson court d'un côté à l'autre de l'écran, en proie à sa frénésie sanguinaire. Mais la largeur du cadre est également utilisée à bon escient dans des séquences nettement plus posées. Dans la scène où Richard tente de séduire Lady Anne sur la dépouille de son beau-père, la largeur du cadre permet aux personnages de se déplacer et d'exprimer très physiquement tour à tour l'hostilité et la soumission de la veuve. Lady Anne va et vient de gauche à droite de l'écran, à pas moins de cinq reprises, au gré de ses hésitations. Cet artifice permet de transposer efficacement sur le support muet une séquence qui, à l'origine, repose entièrement sur le faux-semblant verbal et la rhétorique de séduction.

Tout porte à croire, comme dans le cas de *Henry VIII*, que les réalisateurs se sont en partie inspirés du théâtre de pantomime pour transcrire du texte en action. Dans son célèbre livre sur les principes du jeu pantomimique, Charles Aubert souligne que, dans l'intérêt de la clarté narrative d'une œuvre dramatique muette, les acteurs d'un groupe représentant une foule censée se déplacer et donner du sens, doivent tous reproduire exactement les mêmes gestes : « qu'ils soient une centaine ou un millier, ils doivent former une foule, un groupe, une unité [...] Le dialogue sera aussi clair que s'il n'y avait que deux personnes sur scène »⁸³. Cela va à l'encontre des préceptes de bon nombre de manuels de théâtre du 19^e siècle, qui interdisent toute duplication de postures au sein d'un groupe sur scène, « car rien n'est plus laid que deux acteurs qui se tiennent de la même manière, car les contrastes doivent ressortir dans la globalité du tableau »⁸⁴. La technique de la synchronisation des gestes des acteurs est

80 Article par ailleurs non daté, publié dans le *Manchester Guardian*, cité dans J. C. Trewin, *op. cit.*, p. 162. **81** Journal intime d'Eleanor Elder (non daté), cité *ibid.*, p. 176. Il peut être intéressant de noter à cet égard que certaines annonces publicitaires de ces films vantent l'interprétation comme « tout spécialement adaptée au cinématographe » ; cf. *The Bioscope*, 30 mars 1911, p. 40. **82** R. Low, *op. cit.* **83** Charles Aubert, *L'Art mimique suivi d'un traité de la pantomime et du ballet*, Paris, E. Meuriot, 1901. **84** Johannes Jelgerhuis, *Theoreetische Lessen over de Gesticulatie en Mimiek*, Amsterdam, P.M. Warnars, 1827, p. 90, cité par Ben Brewster et Lea Jacobs, *Theatre to Cinema : Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 92.

pourtant utilisée maintes fois dans *Richard III* comme un moyen de garantir la lisibilité de l'action et de canaliser l'attention dans un environnement visuel chargé. Tel est le cas d'un plan montrant Buckingham, le lord-maire de Londres, et une grande assemblée de dignitaires offrant la couronne à un Richard réticent. Tout d'abord, ils montrent du doigt un tabouret, enjoignant à Richard de s'asseoir. Quand celui-ci décline, tous s'agenouillent et ouvrent la paume de leur main droite à l'unisson dans un geste de supplication. Quand Richard finit par céder devant leur insistance, tous les hommes lèvent le bras droit en signe de réjouissance, là encore avec une unité et une symétrie irréfutables.



Richard III, Co-operative Cinematograph Company, 1910-1911.

Une chorégraphie pantomimique est également observable dans le plus connu des films d'art originaux. Dans *l'Assassinat du duc de Guise*, les spadassins du roi agissent parfois comme un seul homme, ainsi dans la scène où ils attirent tous exactement de la même manière l'attention d'Henri III sur l'exécution menée à bien du duc⁸⁵. Le déplacement des personnages dans les scènes clés de *Richard III* est pareillement orchestré, pour rendre le spectacle plus clair et plus compréhensible.

En revanche, les intertitres de *Richard III* ne sont guère explicites ni utiles. Il faudrait aux spectateurs un solide bagage pour compenser les discontinuités et les ellipses narratives

⁸⁵ Frank Kessler et Sabine Lenk avancent que Le Bargy, l'acteur qui incarne Henri III, a recours à un style de jeu très particulier dans ce film, comparable à de la pantomime, où les actions sont mimées de manière si littérale qu'elles substituent directement les gestes à la parole, et dans ces moments-là : « le cinéma devient un art littéralement muet » ; cf. Frank Kessler et Sabine Lenk, « ... levant les bras au ciel, se tapant sur les cuisses. Réflexions sur l'universalité du geste dans le cinéma des premiers temps », dans Roland Cosandey et François Albera (éd.), *Cinéma sans frontières, 1896-1918*, Lausanne, Éditions Payot, 1995, p. 142.

flagrantes, qui sont le résultat de la concaténation de la pièce en seulement vingt-trois minutes (à la vitesse de projection la plus lente possible). Les intertitres sont relativement abondants (offrant des descriptions narratives prémonitoires et de fréquents extraits du texte de Shakespeare) mais ils ne servent jamais à combler les trous de la trame narrative. Un carton nous annonce à l'avance que la prochaine séquence montre « l'exécution de Lord Hasting », suivie d'un bref extrait : « *Come, lead me to the block ; bear him my head ; / They smile at me, who shortly shall be dead* ». Et pourtant à aucun moment il n'est dit clairement qui est Lord Hasting, ni pourquoi et comment il en est arrivé là.

Low soutient qu'en apportant si peu d'information sur l'intrigue, le film devait être totalement incompréhensible pour le public de classe populaire, qui « connaît mieux Sherlock Holmes et Maria Marten que *Richard III* »⁸⁶ et des critiques plus contemporains comme John Collick et Andrew Higson lui emboîtent le pas. Ce dernier suggère que l'utilisation d'un texte tout fait et la tradition culturelle qui s'appuie sur un « savoir d'initié » font du film l'un des premiers exemples du cinéma de type « patrimonial », qui « cible le public respectable de classe moyenne, plus habitué à aller au théâtre qu'au cinéma »⁸⁷.

La veine « patrimoniale » invoquée par Higson pour catégoriser le film est sans doute pertinente à certains égards, notamment la décision singulière de filmer Benson et sa troupe dans le Shakespeare Memorial Theatre. S'adapter à de telles contraintes, c'était faire le sacrifice d'une véritable profondeur d'image, d'autant plus que « la scène du Shakespeare Memorial Theatre [...] était notoirement petite »⁸⁸. L'usage de décors de scène pour représenter des extérieurs défiait également les bons usages. Colin N. Bennett écrit en 1911 dans son livre *Handbook of Kinematography* que « quand la Nature peut raisonnablement être mise à contribution, les peintures scénographiques sont à éviter à tout prix »⁸⁹. En outre, les difficultés techniques étaient énormes : il est en effet bien plus difficile d'obtenir la même luminosité que dans les théâtres de prise de vues de l'époque, dont le toit est entièrement vitré. Le journal intime, déjà cité, d'Eleanor Elder, qui tenait un rôle secondaire dans la distribution, témoigne de désagréments considérables, allant jusqu'aux irritations cutanées, occasionnés par la batterie de lumières artificielles qu'il fallait déployer⁹⁰.

86 R. Low, *op. cit.*, p. 226. **87** Andrew Higson, « Heritage discourses and British cinema before 1920 », dans John Fullerton (éd.), *Celebrating 1895 : The Centenary of Cinema*, Sydney, John Libbey, 1998, p. 187 ; John Collick, *Shakespeare, Cinema and Society*, Manchester, Manchester University Press, 1989, p. 42-46.

88 R. Jackson, *loc. cit.*, p. 108. Une comparaison entre des photographies de la production de *Henry VIII* au His Majesty's Theatre et des clichés de la version filmée révèle que même si Barker a réutilisé une grande partie des décors de scène originaux, il les a arrangés pour leur donner plus de profondeur et a mis en scène des moments clés dans des plans jouant sur la profondeur de champ ; cf. par exemple comment M. Booth, *op. cit.*, fig. 27, diffère de la photographie de la scène du couronnement dans l'Abbaye de Westminster tirée du film *The Queen*, 18 février 1911, p. 293. **89** N. Bennett, *op. cit.*, p. 103.

90 Cité dans J. C. Trewin, *op. cit.*, p. 176.

Néanmoins, la publicité met en avant le cadre du tournage et proclame que c'est « le lieu idéal du point de vue du public »⁹¹. Comment expliquer que les réalisateurs soient tout disposés à s'accommoder, et même se félicitent de ces limitations formelles ? Une raison plausible réside dans le fait qu'à l'été 1910 – au moment de la sortie initialement programmée du film – la Corporation de Stratford-upon-Avon décerne en grande pompe à Frank Benson le titre du Freedom of the Borough, en reconnaissance des services rendus comme organisateur des festivals Shakespeare au cours des vingt-cinq années écoulées. Benson devient ainsi le second Freeman of Stratford après le légendaire David Garrick en 1769⁹². Il est fort possible que le tournage des films ait été délibérément programmé de manière à capitaliser cette affirmation symbolique de la très glorieuse tradition dramatique anglaise. La distinction accordée à Benson reçoit une grande publicité à l'époque. Ses liens médiatisés avec le Memorial Theatre offrent donc peut-être une bonne raison de le filmer dans les lieux de son plus grand triomphe.

Mais qui donc pouvait être sensible à de telles références nostalgiques à l'auguste tradition du théâtre shakespearien ? Des travaux récents tentent de répondre à cette question pour des films américains de la même période. Roberta Pearson et William Uricchio se sont penchés sur une série de films shakespeariens produits par les studios Vitagraph entre 1908 et 1910. Contrairement à la perspective contemporaine selon laquelle Shakespeare représente une forme de culture d'élite réservée, emblématique des distinctions de classe en matière de goût et d'éducation, ils démontrent que les œuvres de Shakespeare sont relativement bien connues du public de la fin des années 1900, toutes origines sociales confondues :

Shakespeare est omniprésent dans l'univers culturel. Plusieurs institutions (écoles, médias publics, théâtre, etc.) participent à la circulation de ses textes. Ce sont autant de fenêtres ouvertes à tout individu, quelque soit le groupe social auquel il appartient ; aucun groupe social en tant que tel ne peut prétendre à un monopole sur ce cadre intertextuel complexe.⁹³

Les enfants d'ouvriers et d'immigrants découvrent ainsi Shakespeare dans les écoles publiques, où l'étude de ses œuvres est « systématique et incontournable ». Ses textes pénètrent dans toutes les couches de la société pour forger une culture nationale commune et universelle, à laquelle l'industrie cinématographique fit écho au cours de sa première grande phase d'expansion. La prolifération de films shakespeariens pendant ces années-là ne s'explique donc pas seulement en termes d'ascension sociale et de moyens d'expression réservés à l'élite :

⁹¹ Cf. par exemple, *The Bioscope*, 9 mars 1911, p. 17, 57. ⁹² Cf. T.C. Kemp et J.C. Trewin, *The Stratford Festival : A History of the Shakespeare Memorial Theatre*, Birmingham, Cornish Brothers, 1953, p. 89-90, et Sir Frank Benson, *My Memoirs*, Londres, Ernest Benn, 1930, p. 321. ⁹³ W. Uricchio et R. E. Pearson, *op. cit.*, p. 88.

« l'embourgeoisement [du cinéma] vise indéniablement à capter de nouveaux spectateurs sans pour autant exclure le public existant car l'industrie cherche à créer un public de masse »⁹⁴.

Il ne paraît pas y avoir de travaux de recherche comparables sur la place du corpus shakespearien au sein de la culture populaire britannique des années 1900 au début 1910, ou ayant identifié le rôle central joué par le dramaturge dans l'éducation de la classe ouvrière. Certains aspects des Festivals Shakespeare de Stratford de 1910 sont dignes d'intérêt de ce point de vue. Pour la première fois, les pièces jouées par Benson sont choisies en fonction du programme scolaire et des classes entières d'écoliers affluent à Stratford pour cette raison⁹⁵. Ce qui indique pour le moins que Benson est motivé par un souci d'éducation et de démocratisation et ne s'adresse pas seulement à un public déjà acculturé et formé.

En 1910 encore, le festival traverse la phase finale de sa transformation en opération commerciale d'envergure. Pour la première fois, le deuxième festival d'été a pour mission spécifique de tirer avantage des hordes de touristes américains en pèlerinage à Stratford⁹⁶. Des tarifs de train préférentiels sont proposés aux visiteurs qui ne peuvent s'offrir que des places au poulailler et en fosse⁹⁷. En d'autres termes, le festival se construit comme le maillon d'une culture publique subventionnée et non comme une manifestation destinée à souligner les inégalités culturelles. Ce constat forme en soi un intertexte significatif qui permet de mieux comprendre les films de Benson et qui nous pousse à réévaluer le degré de lisibilité de ces films.

L'existence, antérieurement aux adaptations cinématographiques, de versions populaires des pièces shakespeariennes réduites aux seules scènes clés, permet de penser que des versions des pièces originales si méchamment charcutées sont parfaitement compréhensibles pour un très large public. Signe de l'ample diffusion des textes shakespeariens et de leur adaptation à des contextes sociaux différents, Pearson et Uricchio soulignent que les pièces sont très souvent présentées en format compressé, en mettant parfois en exergue les passages les plus violents et spectaculaires, voire en recodant les personnages comme des archétypes à l'image des protagonistes des « pires mélodrames de bas étage »⁹⁸. D'où la suggestion également que les films shakespeariens, dans ces années-là, sont passibles de lectures diamétralement opposées aux objectifs distingués qui sous-tendent leur production. Pearson et Uricchio soulignent que les spectateurs, obligés de mobiliser des connaissances extradiégétiques, « pouvaient puiser dans des références empruntées à des intertextes beaucoup moins respectables que les sources mises en avant par les films, introduisant une polysémie plus grande que certains ne l'eussent suspecté ou souhaité »⁹⁹. Cette idée a assurément traversé l'esprit du comité de

⁹⁴ *Ibid.*, p. 197. ⁹⁵ T. C. Kemp et J. C. Trewin, *op. cit.*, p. 90. ⁹⁶ D'après le *Stratford-upon-Avon Herald*, 1^{er} juillet 1910, p. 8. ⁹⁷ *Ibid.*, 22 juillet 1910, p. 8. ⁹⁸ *Ibid.*, p. 69. ⁹⁹ W. Uricchio et R. E. Pearson, *op. cit.*, p. 53.

censure de Chicago, célèbre pour avoir exigé en 1908 la suppression des scènes de meurtre dans les versions cinématographiques de *Julius Caesar* et *Macbeth*¹⁰⁰.

À cet égard, le film *Richard III* de Benson parvient à insérer pas moins de cinq scènes de bataille et de meurtre. Le film ne manque pas de violence sanguinaire ni même d'humour noir irrévérencieux : on voit Richard, qui vient d'assassiner le roi Henry VI dans la Tour, s'acharner sur le cadavre, et « après avoir essuyé son épée sur le manteau de sa victime, attraper le corps par les chevilles et le jeter par-dessus son épaule comme un sac de charbon »¹⁰¹. Cette scène, comme celle du meurtre du Prince Henry dans la séquence d'ouverture, ne fait pas partie de l'intrigue de *Richard III* : ces deux assassinats sont interpolés de *Henry VI* (3^e partie). Cet arrangement de la pièce est monnaie courante aux 18^e et 19^e siècles mais apparaît, dès le début du 20^e siècle, comme une pratique controversée, inutile et simpliste¹⁰². Benson a souvent commencé ses représentations de *Richard III* de la sorte, mais il a toujours respecté la règle qui veut que les événements liés au meurtre des jeunes princes soient « rejetés hors scène » au théâtre¹⁰³. D'où l'importance, dans le film, de la scène rajoutée montrant crûment les princes en train de se faire étouffer dans leur lit. Ceci semble suggérer que les réalisateurs cherchent délibérément à exacerber la « polysémie » du texte pour toucher un public très varié, dans des salles de différents standings.

Les rares sources concernant la projection des films de la Co-operative Film Company à leur sortie suggèrent que la latitude d'interprétation a pu être décuplée par les conditions de présentation. La manière très encadrée (et controversée) dont Barker a géré la distribution de *Henry VIII* reste un cas relativement isolé à cette période. Les films shakespeariens de Benson n'ont pas été protégés d'une promiscuité, potentiellement néfaste, avec des compagnons d'affiche très bigarrés. *Macbeth*, par exemple, est projeté lors de sa sortie dans le West End au Theatre de Luxe sur le Strand (géré par Electric Theatres [1908] Ltd), aux côtés de deux westerns et d'une comédie¹⁰⁴. Au Polytechnic Picture Hall de Falmouth, ce même film partage l'affiche avec un spectacle *live* intitulé « Miss Dot Moss, the Toy Comedienne, and the World's Smallest Banjo Soloist and Dancer »¹⁰⁵.

Il semblerait, selon le témoignage d'un journaliste du *Daily Mail* en 1910, que l'assortiment

100 Cf. *ibid.*, p. 65-66; R. H. Ball, *op. cit.*, p. 42. **101** Ce sont les mots de Gordon Crosse, qui décrit avec admiration cet aspect particulier des activités de Benson, dans des mémoires sur le théâtre victorien et édouardien, *Fifty Years of Shakespearean Playgoing*, Londres, A.R. Mowbray, 1940, p. 36. **102** Cf. *The Era*, 3 juillet 1909, p. 15. **103** *Ibid.*, 29 avril 1911, p. 12. **104** *Picture Theatre News*, 19 avril 1911, p. 6. **105** *Cornish Echo, Falmouth and Penryn Times, Redruth and Camborne Chronicle*, 12 mai 1911, p. 5. En dépit de recherches très fouillées dans un grand nombre de journaux provinciaux à partir de 1911, je n'ai pu trouver de trace de la projection de *Richard III*. Chose qui n'est pas entièrement surprenante : la presse spécialisée commence à cette époque à répertorier les programmations de films dans leurs moindres détails, et nombreux sont les journaux locaux à ne répertorier qu'occasionnellement les films projetés dans leur localité. Néanmoins, il est possible que malgré une date de sortie annoncée, *Richard III* n'ait jamais été commercialisé. Ce qui est certain, c'est que les deux derniers films de la série promis par la Co-operative Film Co. *The Merry Wives of*

de divertissements hétéroclites qui se succèdent au galop pendant une séance avant l'ère du long-métrage induit parfois des associations bizarres dans l'esprit du spectateur :

L'art de la facture de violons se retrouve mélangé avec l'histoire tragique d'Adolf Beck, qui à son tour enchaîne sur un voyage en train à travers les montagnes suisses ; et par-dessus les montagnes surgit la vision fantastique d'un petit garçon propulsé dans l'espace au beau milieu d'une pluie d'étoiles, de comètes et de météorites. Puis une histoire violente de Far West, avec des pistolets, des « haut-les-mains » et une femme fatale, laisse place à une série de vues sur l'exploitation minière hydraulique en Australie, et les flammes de la mine sont éteintes par Calino, qui parcourt le monde mû par la peur du feu, éteignant tout ce qui dégage de la fumée, d'une simple cigarette à un moteur de voiture, à l'aide d'un engin qu'il trimbale sur son dos.¹⁰⁶

Il est donc fort possible que l'appropriation des films de Benson par le public de masse n'ait pas été à la hauteur de la vision, chère à leurs initiateurs, d'une culture partagée et d'une réception contrôlée. Non seulement ces adaptations shakespeariennes font preuve d'un contenu textuel largement lacunaire et indéterminé mais elles sont présentées dans un contexte propice à l'hybridation culturelle. Comme le fait remarquer Miriam Hansen, « le moyen le plus efficace pour faire oublier aux spectateurs l'espace de la salle – en particulier la distraction liée à la multiplicité des formats – a été l'introduction du long-métrage (1912-1913), qui requiert une attention et une concentration prolongées »¹⁰⁷.

Ces faits peuvent aider à expliquer pourquoi le recours à des vedettes de théâtre dans le cinéma britannique ne s'est pas généralisé avant l'avènement du long-métrage. Étant donné l'omniprésence des acteurs de théâtre dans le cinéma britannique à partir de 1913, il est effectivement surprenant de constater qu'il a fallu attendre deux bonnes années après les précédents très médiatisés établis par Herbert Tree et F.R. Benson pour voir à nouveau un acteur de théâtre réputé jouer dans un film. Pour une industrie en rapide mutation, cela représente beaucoup de temps et l'absence de continuité entre la période 1908-1911 et la période post-1913 témoigne peut-être du caractère fugace des expérimentations cinématographiques menées à l'époque des films d'art et du caractère très spécifique de cette brève période de rapide transformation.

(Traduit de l'anglais.)

Windsor et Twelfth Night n'ont jamais été mentionnés dans les publicités, passée l'annonce initiale, et qu'aucune date ou indication de durée n'a jamais été donnée. Les exploitants se sont peut être lassés de réserver plus d'un ou deux films, étant donné que leurs décors relativement spartiates devaient leur donner un air de ressemblance très prononcé. **106** *Daily Mail*, 17 février 1910, p. 6. Cf. aussi Yuri Tsvian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 125-130. **107** Miriam Hansen, *Babel and Babylon : Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, p. 84.