

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)

Les « séries d'art » Gaumont : des « sujets de toute première classe »

“First class subjects” : Gaumont’s “séries d’art”

Bernard Bastide



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4082>

DOI : 10.4000/1895.4082

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 : 304-326

ISBN : 978-2-913758-57-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Bernard Bastide, « Les « séries d'art » Gaumont : des « sujets de toute première classe » », *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/1895/4082> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4082>

1895 /
n° 56
décembre
2008

304



Le Printemps, Louis Feuillade, 1909, coll. Musée Gaumont.

Les « séries d'art » Gaumont Des « sujets de toute première classe »¹

par Bernard Bastide

1895 /
n° 56
décembre
2008

305

La création du Film d'Art a-t-elle eu une influence sur la production de la société Gaumont ? Si l'on observe les « nouveautés cinématographiques » Gaumont de novembre 1908, contemporaines de la présentation de *l'Assassinat du duc de Guise*, que constate-t-on ? La production de la firme à la marguerite totalise 34 titres pour un total de 3 934 mètres, soit une moyenne hebdomadaire légèrement inférieure à 1 000 mètres². La nature des bandes n'étant pas toujours clairement identifiable, on ne pourra dresser ici un tableau détaillé par genres. Toutefois, on note une dominante certaine des films comiques, comédies et comédies dramatiques (Feuillade, Arnaud), loin devant les « plein air » (anonymes) et les féeries (Cohl). Seul *l'Esclave* de Louis Feuillade, drame de la jalousie située à l'époque antique, pourrait clairement relever d'une série à visée artistique.

La réaction de Gaumont face à cette concurrence nouvelle va, en fait, être différée dans le temps. Mis à part l'expérience marginale et éphémère de « Théâtre-Film », elle va d'abord, de 1908 à 1910, prendre la forme d'une dissémination dans ses programmes de films qui conjuguent un ou plusieurs paramètres des productions du Film d'Art : scénario d'inspiration littéraire ou théâtrale, parti pris de représentation artistique ou encore sujets d'inspiration historique. Elle culminera par la distribution, à partir de juin 1910, d'un ensemble de films appartenant à la série « Le Film esthétique ». À partir de 1912, elle se diluera dans la série « Les Grands films artistiques Gaumont » où les ambitions narratives et plastiques originelles

¹ Formule utilisée par Léon Gaumont dans une lettre à Louis Feuillade, 12 septembre 1908. ² Sans doute pour faire baisser les coûts, Léon Gaumont insistait dans sa correspondance avec Feuillade sur la nécessité de ramener la production à 600 ou 700 mètres/semaine. Cf. Alain Carou, Laurent Le Forestier (dir.), *Louis Feuillade, retour aux sources*, Paris, AFRHC/Gaumont, 2007, p. 38-39.

auront désormais laissé place à un intitulé qui fait surtout office de bannière publicitaire. La nécessité de répondre à ce nouveau concurrent qu'est Le Film d'Art n'est pas la seule raison susceptible de justifier l'infléchissement de la production Gaumont, l'élargissement de la palette des genres proposés jusqu'alors et la multiplication des références à des « arts nobles ». Plusieurs facteurs peuvent l'expliquer.

Tout d'abord, la situation de forte concurrence hexagonale va encourager Léon Gaumont à se lancer dans une politique d'exportation de sa production. Pour répondre à la demande de marchés spécifiques où se retrouvent les grandes sociétés françaises (Pathé, Éclair, etc.), Gaumont doit impérativement diversifier son offre. Objet de toutes les convoitises, le marché américain, investi dès 1907 via l'importateur George Kleine, se dessine sous des contours flous à travers la correspondance Gaumont-Feuillade dans laquelle le premier réclame au second tout à la fois des « sujets de toute première classe », « autant que possible sans sang », des « scènes sentimentales [...], grosses farces et gros comiques »³.

Ensuite, à partir de 1908, à l'imitation de Pathé, les films Gaumont sont proposés à la location sous la forme d'un programme dont il est impossible de modifier le contenu⁴. Les deux systèmes de cession cohabiteront deux années jusqu'à la suppression totale de la vente, fin février 1910⁵. Afin de fidéliser les exploitants et de leur fournir un programme « clef en main », la variété de genres représentés au sein d'un même programme constituera, à partir de là, un puissant attrait commercial souvent valorisé dans la communication de la société⁶. Enfin, en décembre 1910, la Société des établissements Gaumont obtient l'exploitation de l'Hippodrome de la place Clichy. Son ouverture sous le nom de Gaumont-Palace, en octobre 1911, rend plus pressant le besoin d'une production non seulement variée, mais en plus digne d'être présentée dans cette salle vaste et prestigieuse.

Dans cette tentative audacieuse d'« aiguiller [le cinéma] vers de plus hautes destinées »⁷, un homme jouera un rôle non négligeable : Louis Feuillade. Celui qui, depuis le départ d'Alice Guy en 1907, cumule les fonctions de réalisateur et de « directeur du service artistique et de la prise de vue cinématographiques de la Société des Établissements Gaumont » est un homme lettré, doté d'une solide culture classique patiemment acquise sur les bancs du séminaire de Carcassonne (Aude). Nul ne pouvait, mieux que lui, se réjouir de ce nouveau virage

3 Lettres de Léon Gaumont à Louis Feuillade, 12 septembre 1908, 22 septembre 1908 et 14 février 1909, publiées *ibid.* p. 39, 41 et 45. 4 « 0 fr. 10 par mètre par semaine, films noirs parus depuis plus de six semaines. Tarif double pour les nouveautés de moins de six semaines (...) dépôt de garantie de 0 fr. 70 par mètre de film » (*Phono-ciné-gazette* n°79, 1^{er} juillet 1908, p. 645). 5 E. Costil, « Société des établissements Gaumont », *Ciné-journal* n°80, 27 février-5 mars 1910, p. 14. 6 Cette notion de variété est notamment valorisée dans un article de publi-reportage. Cf. J. Le Tourneur, « La première qualité d'un programme », *Ciné-journal*, n°115, 5 novembre 1910, p. 14. 7 Louis Feuillade, « Scènes de la vie telle qu'elle est », *Ciné-journal*, n°139, 22 avril 1911, p. 19.

que le cinéma semble amorcer. Mais que l'on ne s'y trompe pas : l'homme croit d'abord à la force du romanesque Son but est avant tout de donner du plaisir au spectateur, de le toucher et de le divertir à la fois.

Théâtre-Film, du théâtre filmé « plus vivant »

En 1909, la création de « Théâtre-Film » est la première contre-attaque de Gaumont à la création du Film d'Art. Dans son édition du 4 juillet, l'hebdomadaire corporatiste *Ciné-journal* annonce, sous ce nom, le lancement d'une « nouvelle série de vues cinématographiques » mises en scène par Maurice de Féraudy, sociétaire de la Comédie-française, et produites par la Société des établissements Gaumont⁸. C'est le metteur en scène Georges Lainé qui en aurait eu le premier l'idée et aurait sollicité le concours du comédien. Et le périodique de reproduire la note d'intention accompagnant ce baptême :

Il était certain que le Cinématographe qui, depuis des années, a fait déjà tant de progrès, ne pouvait échapper à *l'évolution Théâtrale vers la vie et vers la vérité*. Le public qui, à l'heure actuelle, s'est passionné pour cet art si amusant, si curieux et si intéressant, commence à se lasser un peu des mêmes scènes plutôt rapides et bousculées. Il demande aujourd'hui un effort nouveau, il veut placer quelque chose de mieux, il est même plus mûr pour la compréhension de ces petites pièces et il réclame qu'elles comportent non plus un fait, mais une histoire complète avec un développement d'idées exprimées avec une telle vérité, une si grande intensité d'expression et une telle justesse que même sans le secours de la parole il s'en dégage de véritables sentiments. C'est de ce désir d'un *Cinématographe plus naturel, plus vivant et plus artistique*, qu'est née la création du Théâtre-Film⁹.

Le choix de Maurice de Féraudy n'est pas anodin. Âgé de cinquante ans en 1909, il est sociétaire du Français où il est entré en 1880 pour y jouer aussi bien les classiques (Molière, Dumas, etc.) que les modernes (Mirbeau, Ibsen, etc.). Comédien sobre, apprécié pour son jeu plein de mesure et d'équilibre, il est susceptible, par sa notoriété, d'apporter au cinéma une certaine

⁸ En se basant sur une publicité indiquant « Charles Helder (22, rue Saint-Marc) représentant du Théâtre-Film » (*Ciné-journal* n°64, 8-14 novembre 1909), Jean-Jacques Meusy affirme qu'« en définitive, le Théâtre-Film sera commercialisé par un concessionnaire indépendant, Charles Helfer », représentant en France des sociétés Aquila, Luca Comerio, Selig et Ambrosio. Cf. Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS, 2002, p. 512. ⁹ « Le Théâtre-Film », *Ciné-journal* n°46, 4-10 juillet 1909, p. 5-6. C'est nous qui soulignons.

caution, de constituer un contrepoids certain aux productions du Film d'Art et plus largement, aux productions SCAGL louées par Pathé. Bien qu'il ait participé, dès 1900, à l'aventure du Phono-Cinéma-Théâtre de Clément-Maurice et Henri Lioret, présenté lors de l'Exposition Universelle, Féraudy ne fut pourtant pas un fervent défenseur du cinéma en ces premiers temps :

Lorsque, il y a une dizaine d'années, j'affrontai pour la première fois l'appareil de prises de vues, je ne me souciais guère de son avenir en lequel, d'ailleurs, je n'avais pas foi ! Je réservais pour le théâtre toute mon affection.¹⁰

Outre ses propres réalisations datant de 1909, il fut dirigé par Émile Chautard (*Le Médecin malgré lui*, 1910), Maurice Tourneur (*Le Parfum de la dame en noir*, 1914) et Adolphe Candé (*Crésus*, 1917). Mais c'est son interprétation du marchand des quatre-saisons dans *Crainquebille* de Jacques Feyder (1922) qui marquera durablement les esprits.

Dans la note d'intention, la double invocation d'une « évolution Théâtrale vers la vie et vers la vérité » et d'« un Cinématographe plus naturel, plus vivant et plus artistique » annonce la couleur. De même, en 1921, le biographe de Féraudy ne se priva pas de présenter le comédien comme « l'homme qui a réconcilié les deux tendances. Il a compris que le Théâtre français et le Théâtre Antoine avaient raison tous les deux : l'un de devoir représenter la vie en beauté, l'autre de ramener la vie sur scène »¹¹.

D'après nos recherches, la production Théâtre-Film compte une quarantaine de bandes, d'une longueur de 102 à 275 mètres, toutes réalisées par Maurice de Féraudy et distribuées entre juillet 1909 et début 1910. Les deux dernières bandes dûment estampillées, *Auberge hantée*



Maurice de Féraudy, 1912.

Coll. B. Bastide.

¹⁰ « Quelques instants avec Maurice de Féraudy », *Cinéa*, 15 septembre 1924. Maurice de Féraudy se trompe dans le décompte : si l'on considère que ses « vrais » débuts au cinéma datent de 1909, ils ont déjà quinze ans et non dix. ¹¹ Paul Géraldy, *Maurice de Féraudy*, Paris, Sansot, 1921.

et *Cri-Cri, allumeur de gaz* apparaissent dans les « Nouveautés cinématographiques » du 3 janvier 1910¹². La suite de la production semble intégrée au catalogue Gaumont. En juin de la même année, la société est déclarée « pour l'instant en sommeil »¹³. Un sommeil dans lequel elle resta à jamais plongée.

Que dire de cette production ? Bien que quelques bandes revendiquent une origine littéraire (Jules Claretie, Paul Dolfus, Anatole France), la plupart sont tirées de scénarios originaux signés Gustave Gailhard, qui deviendra un prolifique auteur de romans sentimentaux dans les années 1920, Daniel Jourda ou encore Emile Dernay, tous deux auteurs de vaudevilles et comédies. La politique des « grandes plumes » du Film d'Art a laissé ici la place à d'obscurs plumitifs. Un nom esquisse pourtant une passerelle entre les deux sociétés : Anatole Bahier. Acteur de théâtre, essentiellement connu comme collaborateur de Camille Lemonnier pour *Un mâle* (1891), il signera à la fois plusieurs scénarios pour Théâtre-Film (*les Vingt-huit jours de Clairet, Thermidor An II, Georgette, le Diable à l'auberge*) et, pour Le Film d'Art, l'adaptation des *Paysans* de Charles Decroix, d'après Balzac (1909).

Côté interprètes, on note la présence exclusive de comédiens de théâtre pour la plupart débutants au cinéma : Marthe Barthe, Charpentier, Delvil, Germaine Dermoz, Dieudonné, Louis Ravet (ancien élève de Féraudy au Conservatoire), etc.

Les quelques scénarios de Théâtre-Film conservés par la BnF au titre du dépôt légal¹⁴ permettent de constater que la politique des « grands sujets » chère au Film d'Art n'est pas de mise ici ; aux drames historiques on préfère résolument des sujets de société, des saynètes tirées de la vie de tous les jours. En voici un florilège. Un jeune paysan engagé dans un cirque se suicide par désespoir amoureux (*l'Amour qui tue*). Chassée pour avoir servi un bouillon détestable à ses patrons, une cuisinière se venge (*Une bonne soupe*). Pour obtenir l'avancement qu'il convoite, un employé invite son chef de service à déjeuner chez lui (*Mon chef vient déjeuner*). Marqué par sa lecture de Daniel Defoe, un enfant se métamorphose en Robinson et se lance dans une série d'aventures (*le Petit Robinson*). Humilié de devoir accepter un emploi de cocher, Ysoli hypnotise son nouveau maître afin qu'il prenne sa place (*Ysoli magnétiseur*).

La série Théâtre-Film, bien que produite et distribuée par Gaumont semble trop marginale au regard du nombre de productions et trop limitée dans le temps (1909-1910) pour mériter autre chose qu'une brève mention dans les histoires du cinéma. Tandis que Bardèche et Brasillach signalent que « le Théâtre-Film, organisé en 1908, disparaissait assez vite »¹⁵, Sadoul

¹² *Ciné-journal* n°72, 3-10 janvier 1910, p. 19. ¹³ Georges Dureau, « Films d'Art et Film d'Art », *Ciné-journal* n°94, 11 juin 1910, p. 4. ¹⁴ Une douzaine de scénarios seulement, déposés à partir du 10 juin 1909. ¹⁵ Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël, 1942, p. 42.

l'associe, à tort, à « la jeune et entreprenante société Éclair »¹⁶. Quant à Richard Abel, il écrivait en 1994 que « *Mathéo Driani* [sic] de Maurice de Féraudy (1909) était apparemment le seul film de la production Théâtre-Film à avoir été conservé »¹⁷. Nous avons eu l'occasion d'en visionner un autre, *Cœur de père* (1910), préservé par la Cinémathèque universitaire dans une version espagnole intitulée *Para mi padre*¹⁸. Son argument est le suivant : un ouvrier est brutalement licencié pour s'être fait le porte-parole d'une revendication collective auprès de son patron. Ses anciens camarades l'évitent ; sa femme l'accuse. Revenu réclamer justice à son patron, il est une nouvelle fois éconduit. Mais la fille de l'ouvrier licencié est l'amie de la fille du patron. Découvrant son amie en pleurs, cette dernière n'hésite pas à aller plaider la cause de l'ouvrier auprès de son père. Face aux revendications de sa fille, le père réembauche l'ouvrier.

Face au Film d'Art, souvent qualifié de « bourgeois » par ses détracteurs, *Cœur de père* frappe par son aspect progressiste, la virulence de son discours social et ses accents zoliens : condamné injustement à la misère par son patron, l'ouvrier puise sa force dans un livre. Progressisme tempéré, il est vrai, par la grande foi qu'il professe dans les valeurs familiales traditionnelles : répudié par la communauté des travailleurs dont il avait pris la défense, l'ouvrier est sauvé par sa fille. D'approche naturaliste, le film réduit au strict minimum le recours au studio (l'appartement de l'ouvrier, avec découverte sur les toits de Paris), préférant inscrire ses scènes dans la rue, avec un sens plastique très sûr. Deux plans notamment coupent le souffle par leur beauté : la rue de l'usine filmée en perspective avec une étonnante profondeur de champ ; le traitement impressionniste de la lumière sur le corps des deux fillettes sautant à la corde dans un parc.

La parenthèse Théâtre-Film rapidement refermée, comment parvenir à quantifier l'étendue de l'influence du Film d'Art dans la production Gaumont de 1908 à 1912 ? Plusieurs s'y sont déjà essayés, avec des fortunes diverses. En 1981, sans doute désireux de classifier la pléthorique production Feuillade chez Gaumont, Jean Mitry va utiliser, dans sa *Filmographie universelle*, divers noms de séries apocryphes dont ceux de « Série d'art » (1908-1910) et de Série « d'art et d'histoire » (1911). Les titres ainsi forgés seront repris par Raymond Chirat et Éric Le Roy dans leur *Catalogue des films français de fiction de 1908 à 1918*, mais cette fois sans les guillemets. Un escamotage fort préjudiciable qui confère aux divers intitulés de séries le même statut alors que seule la série « Le Film esthétique » est authentique, contemporaine de la création des films.

¹⁶ Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma : 3. Le cinéma devient un art*, Paris, Denoël, 1951, p. 52. ¹⁷ Richard Abel, *The Ciné Goes to Town : French cinema 1896-1914*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 271. ¹⁸ Merci à Karim Ghiyati de nous avoir signalé l'existence de cette copie et à Laure Gaudenzi de nous avoir permis de la visionner.

À partir du constat qu'une partie conséquente de la production Gaumont des années 1908-1910 s'inscrivait dans un processus de légitimation du cinéma par le recours à des arts « nobles », nous avons, pour notre part, tenté une approche classificatoire en quatre grandes sources d'inspiration : la peinture, la mythologie, la littérature et l'histoire. Nous sommes conscients du caractère très réducteur du procédé qui érige des barrières rigides niant la transversalité (un film peut s'inspirer à la fois d'une peinture et d'un conte, d'un fait historique et d'une gravure) ; mais il nous a semblé que, dans cette phase exploratoire, seule cette méthode permettait d'établir un premier balisage de territoires encore vierges.

La peinture

S'il est communément admis que l'invention du cinéma va bouleverser la peinture, celle-ci va, dans l'autre sens, être une source d'inspiration inépuisable pour nombre de réalisateurs du cinéma des premiers temps. En ce qui concerne plus particulièrement la production Gaumont, Étienne Arnaud s'essayera, dès 1907, à adapter une série de sujets galants illustrés par des peintres du XVIII^e siècle et vulgarisés par la gravure. Ainsi dans *le Modèle honnête* (1907), comme dans la toile éponyme de Pierre Antoine Baudouin (1723-1769), un peintre se prépare à mettre la dernière touche à son œuvre. Le jeune modèle est là, qui se déshabille, mais sa pudeur la retient d'enlever son dernier voile. Il faudra l'intervention de la gouvernante du peintre pour que la jeune fille consente à se montrer dans le plus simple appareil. Dans cette série, le même procédé se répète : une toile fournit l'argument d'une situation développée en une suite de tableaux de nombre et de longueur variables.

La peinture d'histoire, très en vogue au XIX^e siècle, a également inspiré Arnaud pour au moins deux films. Dans la biographie filmée qu'il consacre en 1910 au poète André Chénier, Arnaud a baptisé l'un de ses tableaux « À la Maison Lazare le 6 Thermidor » et précisé, entre parenthèses, « Tableau de l'appel des condamnés » comme source d'inspiration. Il fait ici clairement référence à l'une des toiles les plus célèbres du peintre Charles Muller (1815-1892), *Appel des dernières victimes de la Terreur à la prison Saint-Lazare à Paris les 7-9 Thermidor an II* (1850). Dans une salle sombre du rez-de-chaussée de l'ancien couvent des Lazare, transformé en prison de femmes sous la Révolution, l'artiste a représenté des prisonniers massés autour d'un officier qui égraine les noms de ceux qui vont partir pour l'échafaud. André Chénier y figure au centre, assis et la tête appuyée sur son bras gauche, perdu dans ses rêveries et comme étranger au drame qui agite ses compagnons d'infortune. Dans son adaptation à l'écran, Arnaud reprend la composition générale de la toile mais l'anime par

1895 /
n° 56
décembre
2008

311

le recours à un trucage éminemment cinématographique – la surimpression d’images – dotée ici d’une forte puissance émotive. À l’énoncé de son nom, une silhouette fantomatique se détache de l’enveloppe charnelle du condamné avant de se diriger lentement vers la guillotine.

Un autre scénario d’Arnaud fait explicitement référence à des peintures d’histoire : *la Martyre* (1910). Tourné en septembre 1910 au théâtre de pose et en banlieue parisienne, le film est consacré aux persécutions des premiers Chrétiens, au temps de Dioclétien (284-305). Il met en scène Albanus, un fils de Proconsul converti au christianisme par amour pour l’esclave Fabiola. Le scénario tapuscrit indique en sources deux peintres d’histoire, fameux en leur temps, ayant illustré cette période : Jules Eugène Lenepveu (1819-1898) et Paul Delaroche (1797-1856). C’est à propos de la cérémonie du baptême d’Albanus dans les catacombes, au milieu d’évêques et de vieillards, qu’Arnaud a pris soin d’indiquer, entre parenthèses, « Tableau de Lenepveu ». Il s’agit, selon toute vraisemblance, de l’œuvre intitulée *les Martyrs aux catacombes* (1855). La conversion, évoquée plus haut, entraîne une issue tragique : après avoir refusé d’abjurer, Albanus est supplicié dans les arènes. La dernière scène représente le cadavre de Fabiola, flottant sur le Tibre. C’est ici qu’Arnaud précise dans son scénario « Tableau de Delaroche ». Il fait référence à l’œuvre *la Jeune Martyre* (1854-1855) que son auteur, Paul Delaroche, décrit ainsi à un correspondant anonyme :

Une jeune Romaine, n’ayant pas voulu sacrifier aux faux dieux, est condamnée à mort et précipitée dans le Tibre, les mains liées ; le soleil est couché derrière les rives sombres et nues du fleuve ; deux chrétiens, qui cheminent silencieusement, aperçoivent le cadavre de la jeune martyre, qui passe devant eux, emporté par les eaux (...). La partie supérieure de la figure, ainsi que l’eau, est éclairée par une auréole divine qui plane au-dessus d’elle.¹⁹

Auteur prolifique, Feuillade ne manquera pas, lui aussi, de se tourner vers la peinture pour renouveler son inspiration. Découpé en huit tableaux et quatre phonoscènes ²⁰, *le Printemps* (1909) s’attache à montrer, par de subtils fondus enchaînés, l’éveil de la nature à la fin de l’hiver : d’abord gelée, la source se met à couler, les œufs éclosent, les libellules prennent leur envol, etc. Les références picturales se bousculent sous nos yeux : les femmes libellules évoquent l’Art nouveau (notamment les bijoux de Lalique), les ballets champêtres de jeunes

¹⁹ Cité dans *Paul Delaroche : un peintre dans l’Histoire* [exposition], Nantes/Montpellier/Paris, Musée des Beaux-Arts/Musée Fabre/RMN, 2000, p. 326. ²⁰ Films accompagnés de disques synchronisés selon le procédé du Chronophone Gaumont. Procédé breveté en 1903 et commercialisé à partir de 1907.

filles en robes vaporeuses font songer aux créatures langoureuses, baignant dans une lumière abstraite de Puvis de Chavannes ou aux saynètes mythologiques d'Adolphe William Bouguereau.²¹ Mais la lecture du scénario révèle une autre source plus modeste, celle du peintre et dessinateur montmartrois André Gill ²² :

*L'Amour chef d'orchestre. Reproduction du tableau d'André Gill. Dans ce tableau, un petit enfant tout nu, mais muni de son bâton de chef d'orchestre, bat la mesure à un orchestre de petits oiseaux posés sur un arbuste devant lui. À ses pieds, un morceau de musique.*²³

Témoin du tournage du *Printemps*, Jean Piermay, journaliste et ami de Louis Feuillade, vient apporter de précieuses informations sur la méthode de travail du cinéaste :

Par un clair matin de ce même mois de juin [1908]²⁴, deux grandes automobiles amenèrent sur les bords de la Marne quelques belles filles et des enfants. Feuillade les rejoignit avec son opérateur et son régisseur et se mit à la besogne. Un artiste de la lumière pure se fut contenté de présenter des sites tour à tour émouvants ou charmants, sous les effets calmes, radieux ou tragiques de la lumière solaire frisante, oblique ou verticale, mais le démon poétique de Feuillade veillait et lui ordonnait de faire mouvoir dans le décor des feuilles et des eaux... des danseuses aux attitudes



L'Amour chef d'orchestre, André Gill; coll. B. Bastide.

²¹ Deux références citées dans le livret du coffret dvd Gaumont : *le Cinéma premier 1897-1913*, volume 1, p. 57. ²² André Gill (1840-1885), « maître du portrait-charge à la fin du second empire » (M. Ragon), collaborateur notamment de *la Lune* (1865-1868), *l'Éclipse* (1868-1876) et *la Lune Rousse* (1876-1879). ²³ *Le Printemps*, dépôt légal n°1876, 20 avril 1910, BnF, ASP. C'est nous qui soulignons. ²⁴ Il semblerait que le journaliste se trompe d'une année. Sorti en salles le 21 juin 1909, *Le Printemps* a sans doute été réalisé fin mai-début juin 1909.

dictées par la plastique souveraine. Alors, ce fut une succession de gestes minutieux, charmants de simplicité précise : un déploiement de gazes, d'écharpes, de longues robes claires dans le chatolement des jeux d'ombre et de lumière. Des pas, selon un rythme emprunté à des airs provençaux furent exécutés ; des farandoles, des rondes enfantines se déroulèrent et tournoyèrent dans la magie lumineuse.

Feuillade anima, régla, chanta ce ballet rustique qui fut une révélation et une magistrale leçon d'art appliqué.²⁵

Appartenant au même registre, *les Heures* (1908) est à la fois inspiré des propres impressions de Feuillade et des toiles du peintre Corot. Classé dans la rubrique « danse » du catalogue Gaumont, il est découpé en quatre Phonoscènes intitulées *l'Aube – l'Aurore, le Matin – le Jour, Midi – la Vesprée – Crépuscule – le Soir – la Nuit*.²⁶ L'œuvre n'a pas été conservée, pas plus que son scénario, à supposer qu'il y en ait jamais eu un. Mais, toujours grâce à Jean Piermay, nous pouvons éclairer un peu sa genèse :

En juin 1908, Louis Feuillade rentrait un soir à Paris, revenant du Pays basque où il était allé reconnaître les sites nécessaires à la réalisation d'un film [...]. Je l'attendais à sa descente de train. – Je suis émerveillé, me dit-il, la main tendue. La France est la terre des splendeurs... Non seulement j'ai trouvé tout ce qu'il me fallait en sites, figuration locale, mais le hasard et ma résistance au sommeil m'ont suggéré une idée que je compte réaliser sans retard.

Il ne prolongea pas l'éveil de ma curiosité.

– Avant le jour, j'ai quitté Bayonne et, enchanté de mes recherches, l'énervement m'a tenu éveillé. J'ai donc assisté au lever du soleil dans les forêts des Landes. C'était féérique de coloris ; puis, j'ai admiré aux diverses périodes du jour les aspects de la campagne. Tour à tour l'Aube, le Matin, Midi, le Crépuscule me sont apparus chacun dans sa beauté bien particulière et soudain, vers Orléans, l'idée m'est venue de régler une bande que j'appellerai *les Heures* et où j'évoquerai tout cela, s'il plaît à Dieu. Demain matin, à 10 heures, nous irons voir les Corot du Louvre et après, au travail.²⁷

²⁵ Jean Piermay, « Quelques souvenirs sur Louis Feuillade », *l'Écho du Vidourle* n°332, 22 mars 1925.

²⁶ Une copie de l'accompagnement sonore de ces Phonoscènes a été retrouvée dans les collections du Norwegian Museum of Science sous la forme de quatre disques du label Cyclophone. Merci à Alain Carou de nous avoir communiqué cette information. ²⁷ Jean Piermay, « Quelques souvenirs sur Louis Feuillade », *op. cit.*

La mythologie

Les mille et une aventures des dieux de l'Olympe offrent un réservoir quasi-inépuisable de récits édifiants permettant de balayer toute la gamme des sentiments humains. Ils présentent, en outre, deux qualités non négligeables : leur universalité les rend accessibles à un large public, aussi bien hexagonal qu'étranger ; leur statut d'œuvre publique les exonère de tout versement de droits d'auteur. La Gaumont va, de fait, en produire une douzaine entre 1908 et 1911, réalisés principalement par Louis Feuillade, mais aussi par Étienne Arnaud et Léonce Perret. Citons, pour mémoire, les principaux titres : *la Légende de la fileuse*, *la Légende de Narcisse*, *l'Amour et Psyché*, *le Voile des nymphes*, *Flore et Zéphyr*, *la Fiancée d'Éole*, *la Légende de Midas*, *la Légende de Daphné*, *Hippomène et Atalante*, *Bacchus et Cupidon*.

Première réalisation de cette « série », *la Légende de la fileuse* de Louis Feuillade (1908) s'inspire librement du mythe d'Arachné. Très habile dans l'art de tisser, la jeune fille s'attire la jalousie de la déesse Minerve. Le travail d'Arachné étant déclaré supérieur au sien, la déesse, furieuse, précipite sa rivale d'abord aux Enfers, puis dans les profondeurs de la mer. Une muse protectrice la ramène sur terre où Minerve la tue d'un coup de quenouille. Après l'avoir métamorphosée en araignée, elle la condamne à tisser sa toile pour l'éternité.

Sans échapper à la théâtralité et à la frontalité, les décors terrestres mélangent habilement éléments en volume et toiles peintes en trompe l'œil. Pour animer ses tableaux, Feuillade a recours à tout l'arsenal des trucages en usage : pyrotechnie, trucage par arrêt de la caméra, surimpression, etc. De fait, ce sont surtout les scènes aquatiques qui ont retenu l'attention à l'époque, un article de *l'Illustration* s'attachant même à révéler, photos et croquis à l'appui, les secrets du trucage par surimpression utilisé dans le film.²⁸

Quid du scénario ? Les thématiques à l'œuvre (le tissage, la rivalité) et le fait que la narration soit exclusivement prise en charge par des personnages féminins dénotent un peu dans l'univers d'ordinaire très masculin de Feuillade.²⁹ Or, à cette période, les historiens du cinéma ont toujours crédité Feuillade comme auteur – mis à part quelques rares collaborations avec Jacques Roulet-Plessis ou Henri de Brisay. L'intéressé lui-même ne déclarait-il pas, en 1919, qu'« il nous faut des auteurs de films capables de concevoir leurs scénarios, et de les réaliser » ?³⁰ De fait, aucune collaboration féminine à un scénario de Feuillade n'avait été, à ce jour, signalée ni même envisagée. Un entretien avec la comédienne Christiane Mendelys, Mme Georges Wague à la ville, vient pourtant nous révéler qu'elle a participé à l'écriture d'au moins trois films de Feuillade... dont *la Légende de la fileuse* :

28 Gustave Babin, « Les coulisses du cinématographe », *l'Illustration* n°3397, 4 avril 1908. **29** Dans le scénario déposé, c'est Apollon qui sauvait Arachné et non une muse comme dans le film. Cf. BnF, dép. des Arts du spectacle, DL 3302, 23 juillet 1908, cote 4-COL-3 (0203). **30** Louis Feuillade, *le Film*, Noël 1919.

1895 /
n° 56
décembre
2008

315

J'ai moi-même imaginé souvent des scénarios de cinéma comme *la Légende de la fileuse*, *l'Étoile filante*, *le Fil de la vierge*³¹... Et pensez à mon orgueil : ces pièces-là, imaginées et créées par moi, sont sûres de vivre longtemps.³²

1895 /
n° 56
décembre
2008

316



Coll. Musée Gaumont.

La Légende de la fileuse, Louis Feuillade.

Logique prolongement de son implication dans l'écriture du film, Christiane Mendelys est également l'interprète de la douce Arachné.

Plusieurs des films mythologiques sont tournés en décors naturels, le plus souvent en Île-de-France. C'est le cas notamment de *la Légende de Daphné* de Louis Feuillade (1910) qui s'attache à dépeindre les mésaventures de cette muse. Dans un décor bucolique de bois et de

³¹ Rebaptisé *le Fils de la vierge* dans le catalogue Chirat-Le Roy. Tous les trois ont été réalisés par Feuillade. ³² « Leurs confidences : Christiane Mendelys », *Fantasio* n°88, 15 mars 1910, p. 566.

bords de rivière, peuplé de jeunes gens en toges comme dans *le Printemps*, Apollon revient de la chasse, chargé de la dépouille du serpent Python. Il rencontre Cupidon et se moque de la taille ridicule de son arc. Piqué au vif, Apollon entend bien prouver sa puissance. Il fend l'air de ses ailes [raccord en studio, sur une toile peinte avec effets nuages] et, des cimes du Parnasse, tire deux flèches de son carquois. Il plante dans le cœur d'Apollon une flèche en or qui fait naître l'amour, dans celui de Daphné une flèche garnie de plomb, qui chasse l'amour. Alors que la muse se désaltère dans une flaque d'eau, Apollon vient à sa rencontre et la met en fuite après lui avoir déclaré son amour. Sentant qu'elle va être rejointe, Daphné supplie son père de la sauver. Celui-ci la métamorphose en un laurier frémissant sous la brise, désormais baptisé « l'arbre de l'Apollon ». Le film frappe par sa grande fraîcheur, la liberté de mouvement dont jouit la caméra et une étonnante maîtrise de la lumière naturelle, l'opérateur ayant su notamment capter les miroitements du soleil à travers les branches des arbres et sur l'eau de la rivière.

Contre toute attente, la multiplication de films d'inspiration mythologique ne va pas faire le bonheur des exploitants qui laissent, à plusieurs reprises, éclater leur mécontentement dans les colonnes du *Courrier cinématographique* :

La Vierge d'Argos (...) représente un genre peu plaisant. Nous serions plus heureux de voir la Société Gaumont s'attacher davantage aux drames modernes. La mythologie est bien vieillotte...³³

La Fiancée d'Éole est un magnifique coloris (...). Quant au scénario, hélas ! Je l'ai trouvé peu transcendant, mais après tout, c'est de la mythologie !³⁴

La littérature

Les principales formes littéraires n'impliquant pas de paiement de droits d'auteur semblent mises à contribution par les cinéastes de la Gaumont : légende (*la Légende des phares*), conte (*Pâques florentines*³⁵), fable (*la Chatte métamorphosée en femme*, *le Savetier et le financier*, *la Cigale et la fourmi*, tous trois d'après La Fontaine), pièce (*Lysistrata ou la Grève des baisers*, d'après Aristophane) ou encore chanson de geste (*Roland à Roncevaux*).³⁶

³³ « Les Films tels qu'ils sont », *le Courrier cinématographique*, 1^{ère} année, n°12, 30 septembre 1911, p. 16.

³⁴ « Les Films tels qu'ils sont », *le Courrier cinématographique*, 1^{ère} année, n°14, 14 octobre 1911, p. 16.

³⁵ Le scénario déposé possède un titre plus explicite : *Conte de Pâques*. ³⁶ Le scénario du dépôt légal – intitulé *Roland : chanson de geste* – légitimise ce rattachement. Cf. BnF, dép. des Arts du spectacle, cote 4-COL-3 (1361).

Les deux seuls titres relevant de cette « série » que nous ayons pu voir³⁷, *la Légende des phares* (1909) et *Lysistrata ou la grève des baisers*³⁸, tous deux attribués à Feuillade, nous semblent également intéressants, bien que relevant de registres différents, à savoir le mélodrame et la farce.

Tirée d'une source bretonne non identifiée, *la Légende des phares* appartient à la série de films tournés par Feuillade en décors naturels en Bretagne, au début de l'été 1909. Sur la grève, une vieille bretonne (Renée Carl) dépouille sans vergogne les cadavres des naufragés. Rentrée chez elle, elle est surprise par son fils alors qu'elle contemple son butin ; il la sermonne et la menace des foudres divines. Un crieur annonce dans le village qu'un feu, laissé à la garde des habitants, sera désormais placé à la croix du calvaire de la pointe des trépassés afin de réduire le nombre de naufrages. Voyant son gagne-pain menacé, la vieille s'arme d'un bâton et brise la lanterne, provoquant bientôt un nouveau naufrage. Après avoir découvert le corps de son propre fils parmi les victimes, elle grimpe sur le rocher, la lampe à la main et se fige bientôt en statut de pierre, éclairant pour l'éternité les marins égarés.

La Légende des phares parvient, en seulement six tableaux, à condenser à l'extrême un récit moralisateur alternant extérieurs baignant dans une lumière crépusculaire et intérieurs en toiles peintes. Le film illustre une large palette de sentiments humains (avidité, amour maternel et filial, peur, douleur, repentance) et plonge l'action dans un réalisme fantastique plastiquement très maîtrisé et d'une grande puissance évocatrice. À la lecture du scénario³⁹, on sait gré à Feuillade de nous avoir épargné une scène Grand Guignol qui ne figure pas dans le film : le Christ descend de sa croix, réveille la femme endormie au pied du calvaire en lui frappant sur l'épaule et lui dit, en désignant la lanterne brisée, « Dieu te punira ! ».

On connaît l'argument de *Lysistrata ou la grève des baisers* d'après Aristophane : lasses de voir leur mari les délaissier pour partir à la guerre, des femmes se coalisent et se refusent à eux, les obligeant ainsi à renoncer à leur esprit belliqueux. À défaut de nous avoir livré tous les méandres de son récit, la copie teintée, avec cartons en allemand, que nous avons visionnée nous a révélé le soin plastique tout particulier apporté au découpage de l'espace, à la composition du cadre et à la réalisation des décors. Une scène frappe entre toutes : alertées du

³⁷ Merci à Agnès Bertola, Gaumont-Pathé-Archives, de nous avoir permis ces visionnages. ³⁸ Quelques mois après Feuillade, Étienne Arnaud tournera une adaptation parodique de la pièce d'Aristophane, sous le titre *À bas les hommes !* (1910). ³⁹ *La Légende des phares*, dépôt légal n°2963, 18 juin 1909, BnF, dép. des Arts du spectacle, cote 4-COL-3 (1034). Il est également possible que cette scène ait été tournée et non conservée : le film que nous avons visionné mesurait 210 mètres contre 232 mètres annoncés lors de sa sortie en salles.

retour des guerriers, les femmes déploient des trésors de coquetterie. Une série de portraits, alternant plans de face et de profil, nous en présente tour à tour trois en « grosse projection » (gros plan), encadrés par un médaillon, l'une entrain de se recoiffer, l'autre de s'habiller, la troisième de se maquiller. Dans le deuxième médaillon, on entrevoit le décor très soigné d'une fresque murale mettant en scène des chevaux tirant des hommes.

L'Histoire

Dans un texte fameux où il s'attache à associer des productions nationales à des genres cinématographiques, Victorin Jasset affirme que « l'Italie monopolisa la scène historique ». ⁴⁰ La France ne fut pas en reste. Dès la fin de 1907 avec des films comme *le Drapeau*, « beau drame patriotique » ou encore *le Petit abbé*, « jolie comédie de style Louis XV », Louis Feuillade commence à laisser vaquer son imagination dans les méandres de la Grande Histoire. La concurrence du Film d'Art ne va qu'accentuer ce penchant naturel et lui donner une légitimité en termes de stratégie économique. De 1908 à 1911, nous avons recensé une trentaine de titres – réalisés principalement par Feuillade, mais aussi par Arnaud et Perret – qui peuvent être rattachés au genre. La plupart ne font que reprendre des codes narratifs, des faits historiques et des formes esthétiques connus de tous. Mais dans quels ouvrages les cinéastes ont-ils plus particulièrement puisé leurs références ? Difficile à déterminer en l'absence de témoignage, mais sans doute dans les publications les plus répandus dans les foyers français, à savoir la Bible, le Larousse et les ouvrages d'Ernest Lavisse (1842-1922), « le représentant officiel de la société historique ». ⁴¹ Selon le témoignage de Benjamin Carré recueilli par Francis Lacassin, Étienne Arnaud avait la réputation de puiser surtout son inspiration dans des encyclopédies. ⁴²

Ce qui est sûr, c'est que le tableau des films historiques produits par Gaumont entre 1908 et 1911 montre une nette prédilection pour l'Antiquité et la période biblique – souvent abordée par des chemins de traverse plutôt que frontalement – sans pour autant négliger le Moyen-Âge, la période moderne et la période contemporaine.

⁴⁰ Victorin Jasset, « Étude sur la mise en scène », *op. cit.* ⁴¹ Marie-Paule Caire-Jabinet, *Introduction à l'historiographie*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2006, p. 81. ⁴² Témoignage de Francis Lacassin recueilli par Bernard Bastide.

Tableau : Les films historiques des Établissements Gaumont (1908-1911)

Antiquité	Moyen-Âge	Période moderne	Période contemporaine
<i>Salomé</i> <i>Judith et Holopherne</i> <i>l'Aveugle de Jérusalem</i> <i>Esther</i> <i>le Festin de Balthazar</i> <i>l'Exode</i> <i>la Fille de Jephté</i> <i>le Fils de la Sunamite</i> <i>Thaïs</i> <i>la Prêtresse de Carthage</i> <i>le Fils de Locuste</i> <i>Aux lions les Chrétiens</i> <i>l'Orgie romaine ou Héliogabale</i> <i>le Tyran de Syracuse</i>	<i>l'An mil</i> <i>Étienne Marcel</i> <i>le Fils de la Reine aveugle</i> <i>Charles VI</i>	<i>le Huguenot</i> <i>Christophe Colomb</i> <i>l'Héritage du demi-solde</i> <i>Marie Stuart et Rizzio</i> <i>Bayard à Brescia</i> <i>Benvenuto Cellini</i> <i>la Mort de Camoens</i> <i>le Petit Roi</i> <i>la Rivale de l'Empereur</i> <i>Lulli</i>	<i>les Carbonari</i> <i>la Mère du moine</i> <i>la Vie de Pouchkine</i> <i>Paganini</i> <i>Mademoiselle de Sombreuil</i> <i>la Lettre aux cachets rouges</i>

1895 /
n° 56
décembre
2008

320

À défaut de note d'intention à proprement parler, l'introduction au scénario d'*Étienne Marcel* d'Étienne Arnaud (1910), avance quelques arguments nous semblent-il propices à éclairer la démarche générale de cet ensemble de films d'inspiration historique :

« Ce film a sa place toute marquée dans la collection historique Gaumont. Des renseignements puisés aux meilleures sources nous ont permis de reconstituer d'une façon admirable, avec un réel souci de l'Art et de la Vérité, la vie glorieuse et mouvementée de celui qui fut le premier maire de Paris et l'un des administrateurs les plus appréciés de l'histoire.⁴³ »

Le projet ainsi défini s'attache donc à valoriser le sérieux de l'approche historiographique des scénarios – en rupture avec les fantaisies passées – tout en apportant un soin particulier à leur représentation plastique. Deux propositions qui entrent curieusement en résonance avec celles formulées par les créateurs du Film d'Art.

⁴³ « Étienne Marcel », *Ciné-journal*, n°109, 24 septembre 1910. C'est nous qui soulignons.



Le Festin de Balthazar, Louis Feuillade, coll. Cinémathèque française.

La dizaine de films appartenant à cette « série » que nous avons pu voir ont en commun une grande maturité du récit et une puissance d'invention de la mise en scène. Reposant sur des récits connus, référentiels, aux enchaînements préalablement intériorisés par la grande majorité des spectateurs⁴⁴, les films peuvent se permettre d'user d'ellipses, de mener de front des actions parallèles, d'évoquer des personnages absents ou imaginaires. Un soin tout particulier est apporté à la mise en scène en général et plus particulièrement à la composition des cadres. Quelques exemples permettent d'illustrer ce point.

Tourné en décors naturels, *la Fille de Jephté* de Léonce Perret (1910) situe l'action de plusieurs scènes dans un temple d'amour. Lors de la première apparition à l'écran de Jephté et de son unique fille adorée, la colonnade du temple permet non seulement de quadriller

⁴⁴ Comme dans les Passions évoquées par Noël Burch, *la Lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991, p. 137-141.

l'espace et de renforcer la ligne de leurs silhouettes, mais aussi de les isoler dans un espace hors du monde et enveloppant. Il s'agit de matérialiser à l'écran l'aspect fusionnel de leur relation et de la valoriser par la contre-plongée afin de mieux faire ressentir, plus tard, la hauteur du sacrifice consenti : victorieux d'une guerre, Jephté jure d'offrir en holocauste la première personne qui sortira de sa maison. Le destin désignera sa fille.

Dans *le Fils de Locuste* de Louis Feuillade (1911), Néron vient commander à Locuste un poison violent pour se débarrasser de Britannicus. Tandis que l'essai du poison est fait sur un simple centurion, Néron observe la scène depuis les coulisses. Feuillade expérimente ici une version primitive du *split screen* : la moitié gauche de l'écran est entièrement occupée par un rideau noir occultant, la partie droite par le centurion buvant, observé par Néron.

Mais la qualité de la mise en scène est encore plus éclatante dans les scènes de foule, à figuration nombreuse, comme dans *Esther* de Louis Feuillade (1910). Le Roi Assuérus ayant répudié sa dernière épouse, on lui présente plusieurs vierges parmi lesquelles il devra choisir la future reine. L'action se déroule devant le palais, dont on ne voit que le portail d'entrée. Les prétendantes arrivent l'une après l'autre tantôt à dos de mulet, en chaise à porteur ou dans un chariot tiré par deux bœufs. Leur entrée et sortie de champ s'effectue tantôt par la gauche du cadre, tantôt par la droite. Leur trajet en diagonale fend la foule des badauds, les obligeant à se redéployer sans cesse dans l'espace du cadre et à effectuer un incessant ballet de masquage et de dévoilement de l'action principale.

Le Film Esthétique

Dans son édition du 28 mai 1910, *Ciné-journal* publie un encart publicitaire des Établissements Gaumont intitulé « Le Film esthétique ».⁴⁵ Très vraisemblablement rédigé par Feuillade lui-même, ce texte se présente à la fois comme la déclaration d'intention d'un créateur en pleine possession de ses moyens et la bande-annonce publicitaire d'une nouvelle série à paraître sur les écrans quelques semaines plus tard. Qu'est-ce que Feuillade y professe ? À une époque où les comédies, drames et féeries dominent encore le marché, le cinéaste s'attache à élargir l'horizon en diffusant un message plein d'espoir : les potentialités du cinéma sont bien plus vastes que celles qu'il a exprimées jusqu'alors et de nouveaux territoires restent à investir. De plus, à l'heure où toutes les productions françaises emboîtent le pas au Film

45 « Le Film esthétique », *Ciné-journal* n°92, 28 mai 1910, p. 19.

d'Art⁴⁶ en retenant principalement la dimension théâtrale du projet, Feuillade valorise la peinture dans le processus de légitimation en insistant sur la nature ontologiquement plastique de l'image cinématographique. Pour ce faire, Feuillade prend nettement ses distances avec les productions du Film d'Art qu'il qualifiera ailleurs, sans les désigner nommément, comme des « exhibitions à grand spectacle, [des] cavalcades de la Mi-Carême que d'aucuns présentent à la clientèle comme le dernier mot du grand art ».⁴⁷

En dépit de sa déclaration d'intention, le bornage de la série « Film esthétique » n'est pas aisé à établir. Faut-il intégrer tous les films à prétentions artistiques édités depuis la date de publication du manifeste ou seulement les titres dûment estampillés « Film esthétique » dans les documents de communication ? Dans sa monographie de Feuillade⁴⁸, Francis Lacassin opte pour une acception large et recense pas moins de vingt-et-un titres sortis entre 1910 et 1913, dont certains ne sont que des reprises de films plus anciens (*la Nativité, le Festin de Balthazar*). Nous avons opté pour une vision plus restrictive et retenu seulement neuf films, tous attribués à Feuillade, clairement identifiés comme appartenant à la série dans les pages « Nouveautés cinématographiques » de *Ciné-journal*. Sorti en juin 1910, *le Pater*, inaugure cette « collection » ; il sera suivi de près par *Petits Poèmes antiques*, et *les Sept péchés capitaux* (7 films) qui paraîtront respectivement en juillet et septembre. Intéressons-nous donc à ceux-là.

Aucune copie du *Pater* ne semblant avoir survécu, il faudra nous contenter du scénario, avec les réserves d'usage quant à la forme définitive qu'a pu prendre l'œuvre. Le projet qui s'y dessine est de traduire par des associations d'images allégoriques sept unités sémantiques tirées de la prière du « Notre père », chacune faisant l'objet d'un carton.⁴⁹ « Que votre nom soit sanctifié » : des apôtres voguent dans une barque, le front levé vers le ciel et les mains jointes. « Que votre règne arrive » : des martyres chrétiennes sont attachées au colonnes d'un palais mis à sac, etc. Il y a fort à parier que le film puisait abondamment ses références dans la peinture d'histoire et une imagerie pieuse que Feuillade, élevé chez les bons pères de Carcassonne, ne pouvait ignorer.

Également disparu, *Petits poèmes antiques* repose sur une structure similaire : aux cinq formes poétiques retenues (églogue, élégie, pastorale, idylle et ode guerrière), chacune dûment annoncée par un carton, correspond une série de tableaux antiques⁵⁰ qui associent

46 « Un vent d'art ayant soufflé sur le cinématographe, tout le monde veut, depuis quelques deux années environ faire ce qu'on appelle communément aujourd'hui des films d'art », dans Georges Dureau, « Films d'Art et Film d'Art », *Ciné-journal*, n°94, 11 juin 1910, p. 3-4. **47** Louis Feuillade, « Scènes de la vie telle qu'elle est », *Ciné-journal*, n°139, 22 avril 1911, p. 19. **48** Francis Lacassin, *Maître des lions et des vampires, Louis Feuillade*, Paris, Pierre Bordas & Fils, 1995, p. 108. **49** *Le Pater*, dépôt légal n°2296, 11 mai 1910, BnF, dép. des Arts du spectacle, cote 4-COL-3 (1515). **50** Le terme « tableau » désigne ici le plan-scène dans le cinéma des premiers temps.

références picturales (peintures d'histoire antique et mythologique, non créditées) et littéraires baignées de Romantisme (vers de Musset).

Ainsi, pour l'Élégie :

Sous les noirs cyprès gît une dalle funéraire. La veuve et les orphelins en long voile de deuil sont venus pleurer, là. Puis s'étant éloignés par les sombres allées de la nécropole, ils exhalent vers le ciel leur chant désespéré :

Les chants les plus désespérés sont les chants les plus beaux

*Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.*⁵¹

1895 /
n° 56
décembre
2008

324

Restauré par Gaumont et les Archives françaises du film, *les Sept pêchés capitaux* se présente comme un ensemble de sept films indépendants, illustrant chacun un pêché dans un contexte historique différent. Bien que chaque scénario puisse aisément être rattaché à une peinture d'histoire, seul celui de *la Luxure* atteste une référence picturale, en l'occurrence « Suzanne et les vieillards ». Mais même là, difficile de savoir si Feuillade avait simplement en tête l'héroïne du livre de Daniel ou, plus précisément, l'une de ses nombreuses déclinaisons picturales (G. B. Pittoni, Lorenzo Lotto, etc.). Ce qui est sûr c'est que la première séquence de ce film – le seul contemporain de la réalisation – frappe par son esthétisme raffiné (images en ovale) et fait songer à la peinture académique du XIX^e siècle. Dans un décor bucolique (décors naturels), Suzanne est importunée par deux vieillards. Lorsque les secours arrivent, ceux-ci prétendent qu'ils ont, au contraire, mis en fuite un jeune homme. Devant les juges, ils seront confondus par un témoin.

Les autres films voyagent dans le temps et l'espace : la Préhistoire (*l'Envie*), la Babylone de Nabuchodonosor (*l'Orgueil*) et toujours et encore l'époque biblique avec Samson et Dalila pour *l'Avarice* ; Saül pour *la Colère* ; Esaü pour *la Gourmandise* ; les Hébreux à Pharan pour *la Paresse*.

La Luxure mise à part, l'ensemble est dominé par une grande pauvreté de mise en scène, un dépouillement relatif des décors et quelques erreurs scénaristiques déconcertantes (l'histoire de Samson et Dalila telle qu'elle est présentée relève plus de l'avidité que de l'avarice). Comme si Feuillade s'était contenté d'honorer une commande (de Léon Gaumont ?), de produire une œuvre manufacturée pour la distribution internationale sans s'investir personnellement dans sa réalisation.⁵²

⁵¹ Le vers exact est : « Les plus désespérés sont les chants les plus beaux.. » (*la Nuit de mai*, 1835). ⁵² La présente de Clément Mary, alias Bébé, dans *l'Envie* (un enfant préhistorique) et dans *la Paresse* (un jeune israélien) viennent pourtant attester qu'il s'agit bien de réalisations de Feuillade.

Quelle que soit la longévité réelle et l'audience – difficile à jauger - de la série « Film esthétique », nous voyons en elle tout à la fois le prolongement, la synthèse et le point d'aboutissement des précédentes « séries » et « non séries » à dimension esthétique expérimentées par Gaumont depuis 1908. À la différence notable que, cette fois, même si la légitimation du cinéma passe toujours par une thématique (poétique, sacrée, etc.), la primauté est clairement donnée – dans les intentions et les actes - à la dimension picturale du cinéma.

Conclusion

La série « Film esthétique » clôturée, quel sort fut réservé à la « cinématographie d'art » chez Gaumont ?

Force est de constater qu'elle fut diluée dans la production courante au point de perdre toute lisibilité. Inaugurée en février 1912 avec *le Mariage de Minuit* de Léonce Perret, « Les grands films artistiques Gaumont » fut tout sauf une nouvelle série artistique. Accroche publicitaire plus que série constituée, cet intitulé fourre-tout servit surtout à désigner aux exploitants des films aux budgets de production supérieurs à la moyenne, destinés à servir de locomotive à la location des programmes Gaumont.

En publiant, en avril 1911, le manifeste de « La Vie telle qu'elle est »⁵³, Feuillade semble changer radicalement de cap et tourner le dos à l'esthétisme au profit du réalisme. Mais le revirement n'est qu'apparent. Même sous l'influence du cinéma scandinave, Feuillade reste fidèle à ses convictions. Dans sa déclaration d'intention, il évoque, une nouvelle fois, son désir de « soustraire la cinématographie française à l'influence de Rocambole » et d'« asservir la lumière aux nécessités et de l'heure et de la composition ». Les femmes déchues du XX^e siècle ont désormais remplacé les héroïnes antiques, mais l'ambition du Lunellois reste intacte.

Avec le recul, les années 1908-1912 chez Gaumont apparaissent donc comme une parenthèse enchantée, l'heure de tous les possibles avant que les genres cinématographiques ne se figent, avant que les contraintes économiques ne se fassent trop pressantes et que la guerre de 1914-1918 ne vienne balayer la production française. Une parenthèse au cours de laquelle Feuillade et ses collaborateurs, fort de leur confiance dans ce nouveau mode d'expression furent d'inlassables défricheurs et des expérimentateurs inspirés.

53 Louis Feuillade, « La Vie telle qu'elle est », *Ciné-journal*, n°139, 22 avril 1911.

Sous une forme nouvelle, nous osons dire que nous présentons aujourd'hui au public une chose vraiment nouvelle, *Le Film Esthétique*.

Son nom est une définition et un programme : beauté de l'idée, beauté de la forme, *Le Film Esthétique* doit réaliser l'une et l'autre au plus haut point dans l'art de la cinématographie.

Nous avons pensé qu'en dehors d'une production quotidienne, placée par de nombreux succès en tête de la cinématographie d'Art, il nous serait possible d'éditer, à notre heure et avec les meilleurs éléments, un film mieux réussi, plus parfait que les autres, qui, par ses qualités de conception et d'exécution, serait à cette production quotidienne, ce que le chef d'œuvre d'un artiste est à l'œuvre de toute sa vie.

Pour sa conception d'abord, *Le Film Esthétique* doit se distinguer de tous les autres films. Nous ne pensons pas que la cinématographie soit condamnée à demeurer exclusivement tributaire du théâtre, et à se borner à des adaptations. Qu'il s'agisse de reconstitutions historiques, de fantaisies mythologiques, de bandes gaies, tristes ou à grands spectacles, les auteurs de films se sont cantonnés dans les genres admis sur la scène et leurs bandes se sont appelées : comédies, drames ou féeries.

Or, par la richesse de ses ressources, par la variété de ses moyens, la cinématographie peut, à l'infini, élargir le champ de ses œuvres et multiplier ses manifestations.

En réalité, elle procède autant, sinon plus de l'art du peintre que de celui du dramaturge, puisque c'est à nos yeux qu'elle s'adresse.

Par des combinaisons d'éclairages et de virages, par la hauteur de l'inspiration, par la qualité de la composition, pourquoi les auteurs de films n'arriveraient-ils pas à nous donner des sensations de beauté comparables à celles qui se dégagent d'un tableau de Millet ou d'une fresque de Puvis de Chavannes ?

Le Film Esthétique qu'il soit allégorie, poésie ou symbole, qu'il s'imprègne de mysticisme chrétien, qu'il sacrifie aux Dieux de l'Olympe ou qu'il ne cherche ses effets que dans la belle nature, se promet bien plus d'être une œuvre d'art véritablement picturale qu'une œuvre de théâtre.

Au service de cette conception, nous n'admettrons qu'une exécution irréprochable. Ici, rien qui ne soit voulu, étudié, mûrement réfléchi.

À l'encontre de beaucoup de productions de cinématographie d'art, nous pensons que la science photographique nous est aussi indispensable pour traduire nos idées que la syntaxe est indispensable à l'écrivain.

Nous serons pour nous-mêmes d'une grande sévérité, afin que le public puisse consacrer *Le Film Esthétique* comme la perfection même de la photographie.

Ciné-journal, n°92, 28 mai 1910, p. 19.