



Shakespeare dans le cinéma français des premiers temps

François AMY DE LA BRETÈQUE

- 1 L'auteur de cette contribution vient d'un autre lieu que les spécialistes de Shakespeare : celui de l'histoire du cinéma des premiers temps. Avant toute chose, il faut rappeler que celle-ci s'apparente à l'histoire du Haut Moyen Âge, comme le disait jadis Henri Langlois¹. Beaucoup de films de cette époque pionnière sont en effet aujourd'hui disparus, malgré l'avancée importante accomplie par les archives depuis quarante ans. L'historien est donc assez souvent conduit à se contenter d'échos dans la presse d'époque ou de témoignages ultérieurs. Parfois, il reste des photogrammes (dans les catalogues) ou des fragments de pellicule, ce qui est mieux que rien.
- 2 Chacune de ces sources secondaires doit être analysée de manière critique faute de pouvoir revenir aux sources directes. On doit en particulier se méfier des affirmations répétées et transmises, devenues avec le temps des préjugés historiographiques : théâtre filmé, technique balbutiante, etc. La connaissance que nous avons aujourd'hui du cinéma des premiers temps conduit à remettre en cause ces stéréotypes. On peut en juger sur pièce, car il subsiste quand même un certain nombre de films.
- 3 Pour ce coup d'œil sur les origines du cinéma shakespearien², je m'appuierai sur une filmographie qui est donnée en fin d'article. J'ai constitué celle-ci essentiellement avec les adaptations directes. Quelques adaptations dérivées³ s'y ajouteront. D'autre part, j'ai élaboré celle-ci selon deux critères successifs : le premier chronologique, le second logique c'est-à-dire en classant les films selon leur production. Je risquerai ensuite quelques conclusions globales qui s'inscriront dans l'histoire des formes.

I. Commentaire de la filmographie chronologique

- 4 J'ai recensé vingt-deux films entre 1900 et 1915, ce qui n'est pas négligeable. Mais l'existence de plusieurs de ces films n'est pas sûre, ce sont des historiens postérieurs qui les indiquent : il faut recouper les sources pour vérifier quand cela est possible. D'autre part se pose la question de la nationalité. J'ai choisi d'inclure dans ce corpus des films français par leur production, quoique tournés à l'étranger (principalement en Italie), ce qui en augmente un peu le volume mais il y a à ce choix une justification qui sera donnée en son lieu.
- 5 Sur ce nombre, seuls cinq sont aujourd'hui visionnables à ma connaissance. Cela peut changer car on retrouve tous les jours, ou presque, des films présumés perdus. On notera que

¹ Henri Langlois, Préface à Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion 1972 [1949], p. III.

² J'emploierai ici les expressions (abusives) « cinéma shakespearien » et « film shakespearien » par commodité, sans guillemets.

³ On entend par « adaptations directes » celles qui conservent les personnages, la trame et le texte de l'œuvre, et « adaptations dérivées » celles qui changent un ou plusieurs de ces paramètres. Voir Francis Vanoye, *L'Adaptation littéraire au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011.

seules les versions italiennes sont faciles d'accès à l'heure actuelle. Nos conclusions doivent donc rester prudentes, mais ce que les autres sources nous apprennent par fragments n'est pas négligeable.

- 6 Le premier film shakespearien français est précoce : il s'agit du mythique *Hamlet* avec Sarah Bernhardt⁴. Le film porte aussi le titre *The Fencing Match*, d'après *Hamlet*, traduction de Schow-Morand, réalisé pour le Phono-Cinéma-Théâtre par Clément Maurice⁵. Le phono-cinéma-théâtre présentait des films « sonorisés ». Celui-ci fut projeté à l'exposition universelle de 1900. Il représentait le duel entre Hamlet, joué par Sarah Bernhardt, et Laertes (Pierre Magnier) « tandis que des tubes étaient censés rendre le choc des épées, le film se terminant par l'une de ces 'morts debout' auxquelles le nom de Sarah Bernhardt est resté attaché »⁶. On a pu le revoir cent ans après à l'occasion de l'exposition consacrée à l'actrice en 2000 à la BNF. Il dure à peine une minute, ce qui était de règle alors, mais constituait donc une véritable attraction dont l'essentiel est la performance de la vedette, ici dans un rôle d'homme, composition dont elle avait fait une spécialité⁷.
- 7 Le constat le plus important que l'on tire de l'examen de cette chronologie est que la production shakespearienne se resserre autour des années 1908-1913, c'est-à-dire des années du Film d'Art et du « cinéma d'Art » en Europe. Les deux films de Méliès (1907) sont atypiques, ils prennent Shakespeare comme prétexte à proposer des trucages et effets spéciaux ; toutefois, ils ouvrent ainsi une voie qui sera suivie elle aussi, les pièces du dramaturge se prêtant, pense-t-on, à ce type de recherches visuelles.
- 8 Pour l'essentiel donc, c'est avec ce tournant décisif de l'histoire du jeune art que Shakespeare entre dans le répertoire du cinéma français. Sans faire un cours d'histoire du cinéma, rappelons brièvement ce qu'a été ce mouvement. Sur l'initiative d'Edmond Benoit-Levy qui enregistra la pantomime *L'enfant prodigue* de Michel Carré (juin 1907), le banquier Paul Laffitte créa en février 1908 la *Société du Film d'Art*. Quel en était le principe ? Pour faire revenir dans les salles le public bourgeois cultivé, on va faire appel à des auteurs de l'Académie Française et les acteurs viendront de la maison de Molière : Charles Le Bargy, Mounet-Sully, Sarah Bernhardt. Le Film d'Art se manifeste solennellement le 17 novembre 1908 avec la projection de *L'Assassinat du duc de Guise* à la salle Charras de l'Opéra de Paris. L'événement eut une influence internationale, notamment auprès des compagnies américaines Vitagraph et Biograph (même Griffith s'y essaie). En mars 1908, Pierre Decourcelle fonde la SCAGL⁸ dont les films seront distribués par Pathé (comme ceux du Film d'Art). Capellani en est le directeur. Pathé absorbe ensuite ces compagnies. Gaumont, Éclipse, Éclair fondent leur propre secteur de films d'art⁹.
- 9 Jouait-on moins Shakespeare avant 1909, ou bien sont-ce les conditions propres de la réalisation cinématographique qui expliquent qu'il n'ait guère été adapté avant le Film d'Art ? J'incline pour la deuxième hypothèse, qui relève d'un contexte spécifiquement français. La guerre de 14 est-elle pour quelque chose dans l'interruption de cette vague d'adaptations ? Ou le

⁴ Cf. Luke Mckernan & Olwen Terris (éd.), *Walking Shadows, Shakespeare in the National Film and Television Archive*, London, British Film Institute (BFI), 1994 (ci-après WS), p. 62 et p. 52, où est indiquée la citation de ce film dans *Paris 1900* de Nicole Védres (1948). C'est une erreur de WS : c'est dans *La Dame aux camélias* qu'on voit Sarah Bernhardt dans ce film de Védres. WS indique que dans le film de Védres on voit aussi des extraits de *Jules César* et du *Marchand de Venise*. Autre erreur de WS : aucun extrait de ces deux films dans la copie visionnée.

⁵ Victoria Durckett, « Sarah Bernhardt et le cinéma muet », in Noëlle Guilbert (éd.), *Portrait de Sarah Bernhardt*, BNF, 2000, p. 182-193.

⁶ *Ibid.*, p. 185.

⁷ Contentons-nous de rappeler sa création du rôle de *L'Aiglon* d'Edmond Rostand.

⁸ Société des Auteurs et Gens de Lettres.

⁹ Pour plus de détails : 1895, n°56, *Le Film d'Art et les films d'art en Europe, 1908-1911*, éd. Alain Carou et Béatrice de Pastre, mars 2009.

public s'est-il détourné de ces adaptations théâtrales ? On sait que le cinéma français traversa une crise profonde à cause de la première guerre mondiale. Pour faire revenir les gens dans les salles, l'heure était plutôt aux grandes séries populaires.

- 10 Quoiqu'il en soit, Shakespeare est une des pièces de la stratégie de légitimation du cinéma en France. Et en même temps, comme toujours en la matière, cette légitimation s'accompagne des phénomènes de parodie et de dérivation. *Le Roi Lear au village* (1911) en fournit un exemple.

II. Analyse de la filmographie « logique »

- 11 Cette filmographie-ci s'écarte de la stricte chronologie et regroupe d'abord les films en deux ensembles : le premier est constitué des adaptations directes par des compagnies françaises et tournées sur le sol français ; le second inclut les productions de la société *Film d'Arte Italiana*. Dans un troisième groupe, on a envisagé les films d'inspiration shakespearienne indirecte. Ce troisième ensemble reste ouvert : il faudrait une longue enquête pour retrouver toutes les allusions dans tous les films français entre 1900 et 1915.
- 12 La firme Pathé est à cette époque en situation de quasi monopole du cinéma « d'art ». En Italie, l'acteur et critique dramatique Ugo Falena et l'avocat et financier Girolamo Lo Savio sont à l'initiative de la création de la société *Film d'Arte Italiana*, qui sera installée à Rome en mars 1909, contrôlée par la branche italienne de la société *Pathé Frères* et conçue sur le modèle du *Film d'Art* français¹⁰. L'idée est de porter à l'écran les vedettes du théâtre transalpin. Parmi eux, Ermete Novelli et Francesca Bertini, alors débutante. Au début, les réalisateurs français viennent conseiller leurs collègues italiens. Il y a en effet encore trop peu de professionnels dans la Péninsule. Parmi eux, Louis Gasnier¹¹ fut envoyé pour superviser le tournage d'*Otello* en 1909. Les cinéastes italiens acquerront peu à peu leur autonomie. Quatre films shakespeariens ont été réalisés dans ce cadre, sur une idée que Falena revendique¹². Si les acteurs, les lieux de tournage et la production sont transalpins, le concept (comme on dit aujourd'hui) et la supervision sont français¹³. Dans un art qui est déjà « mondialisé », il est un peu vain de cloisonner les productions selon des critères de simple nationalité.
- 13 Les deux productions sont tout à fait contemporaines, mais on doit noter toutefois que la SCAGL et la Société Pathé Frères ont chacune produit un « Shakespeare » avant même la naissance du Film d'Art. Ne chicanons pas : l'idée était dans l'air, elle correspondait à une demande sociale.
- 14 En revanche, il est frappant de relever que les adaptations se répartissent entre les productions française et italienne au sein de la firme Pathé : *Hamlet*, *Macbeth*, pour les Français, *Le Roi*

¹⁰ Giorgio Bertellini, in *Encyclopedia of Early Cinema*, éd. Richard Abel, Routledge, 2004, p. 238 ; Aldo Bernardini, « *La Film d'Arte Italiana* », in *Pathé, premier empire du cinéma*, éd. Jacques Kermabon, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 112-119. Falena est engagé comme directeur artistique et metteur en scène ; Lo Savio dirigea quelques films.

¹¹ Louis Gasnier (1882-1963), devenu vice-président de la société Pathé, sera envoyé en 1914 aux États-Unis pour y créer une filiale, Pathé Exchange, laquelle produira les premiers vrais *serials* de l'histoire du cinéma (*The Perils of Pauline* et *The Exploits of Elaine* qui sortiront en France sous le titre demeuré célèbre *Les Mystères de New York*).

¹² Il s'était rendu à Paris au Congrès des producteurs de films convoqué par Charles Pathé en 1909 et, à en croire les témoins, c'est lui qui aurait soufflé à Pathé l'idée d'adapter les pièces principales du dramaturge anglais. Augusto Jandolo, dans Vittorio Malpassuti, *La Decima Musa*, a. I, n°2, 15 avril 1920, cité dans Riccardo Redi, *Film d'Arte e teatro : la breve parabola di Ugo Falena*, Rome, Associazione italiana per la ricerca di storia del cinema, 2000 (merci à Mariangela Tempera).¹³ Giovanni Lasi, « Un projet de *Film d'Arte* italien avant l'heure », in *1895*, n° 56, *op. cit.*, p. 191-204 ; Silvio Alonso, « Naissance d'une nation : la première réception du film d'art français en Italie », *ibid.*, p. 205-224.

¹³ Giovanni Lasi, « Un projet de *Film d'Arte* italien avant l'heure », in *1895*, n° 56, *op. cit.*, p. 191-204 ; Silvio Alonso, « Naissance d'une nation : la première réception du film d'art français en Italie », *ibid.*, p. 205-224.

Lear, *Roméo et Juliette* pour les Italiens. Seul *Shylock, le marchand de Venise* se rencontre dans les deux filmographies. Il faut souligner la vogue de cette pièce à cette époque.

- 15 Pourquoi cette répartition ? On peut penser à un rôle possible des traductions qui circulaient aux alentours de 1910. En France, on trouve entre autres celle de François-Victor Hugo, *Œuvres complètes* (de 1857 à 1872), la plus connue et la plus utilisée, celle de Marcel Schwob et Eugène Morand, *La Tragique histoire d'Hamlet* (1899), le *Macbeth* de Marcel Schwob (1902) et *Le Roi Lear* de Pierre Loti et Émile Vedel (1904). On remarque qu'une vague de traductions nouvelles a précédé de peu l'entrée de ces pièces au cinéma.
- 16 Mais ce qui a dû compter davantage, ce sont les mises en scène contemporaines. Elles partent éventuellement d'autres traductions (celle de Jean Richepin pour *Macbeth* interprété par Sarah Bernhardt en 1884)¹⁴.
- 17 On sait qu'en Grande Bretagne, ces mêmes années 1910 ont été celles du retour aux textes originaux et des tentatives de reconstitution (Barker)¹⁵.
- 18 En France, Antoine avait mis en scène *Le Roi Lear* en 1904 ; je serais presque tenté d'en faire une clé de lecture comme nous le verrons plus loin.

III. Analyse interne des documents et questions esthétiques qu'elle met au jour

- 19 Ces adaptations de Shakespeare à l'écran rencontrent d'abord les problèmes posés par la forme brève alors que les pièces sont longues et complexes. Entre 1908 et 1915, nous sommes en effet à l'époque des films en deux bobines (environ 300 mètres, soit 8' à 15').
- 20 Les intrigues shakespeariennes posent au cinéma des difficultés comparables à celles que lui posent les grands romans que l'on s'emploie à adapter aussi à cette époque. En même temps, ces intrigues se trouvent en adéquation avec ce que le cinéma est en train de devenir : enchaînement des scènes et des lieux, multiplicité des personnages, ébauches d'intrigues parallèles, débuts du découpage scénaristique.
- 21 On présentait dans la période précédente une scène seulement (Sarah Bernhardt, Méliès), une sorte de *best of*, car les bandes étaient encore plus courtes, mais le Film d'Art s'attaque à l'intégralité de la pièce. Ce courant a joué un rôle essentiel dans le processus d'intégration narrative¹⁶ — les historiens appellent ainsi l'ensemble des procédés par lesquels le film parvient à « se raconter tout seul ». Cependant, ici, une préconnaissance de l'intrigue paraît nécessaire car il n'y a plus de bonimenteur dans la salle, à ce qu'on sait¹⁷.
- 22 Si on prend pour exemple *Le Roi Lear* (1910), on est frappé par le caractère « plat » de l'action. Il n'y a ni climax, ni progression dramatique, pas non plus d'équivalent au « grand escalier » de Jan Kott¹⁸. C'est une suite de tableaux, comme dans une séance de lanterne magique. Cela s'explique par le fait qu'on est encore dans la survivance d'un régime

¹⁴ *Portrait de Sarah Bernhardt*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁵ Selon Michel Saint-Denis, *L'Évolution de la mise en scène de Shakespeare en Angleterre*, publié dans la *Revue d'histoire du théâtre*, oct.-déc. 1964, consultable en ligne (<http://michelsaintdenis.net/msd/content/view/66/49/>).

¹⁶ Victorien Jasset, *Ciné-Journal*, 21 oct.-25 nov. 1911, repris dans Marcel Lapiere, *Anthologie du cinéma*, La Nouvelle Édition, 1946, p. 83 et suiv. [p. 94-95] ; Henri Fescourt, *La Foi et les montagnes ou le septième art au passé*, Éditions Paul Montel, 1959, p. 38-43. François de la Bretèque, « Représentations du Moyen Âge dans les séries d'art françaises », in *1895*, n°59, *op. cit.*, p. 295-296.

¹⁷ Germain Lacasse, *Le Bonimenteur de vues animées*, Paris et Montréal, Nota Bene / Méridiens Klincksieck, 2000.

¹⁸ Jan Kott, *Shakespeare, notre contemporain*, Paris, Julliard, 1992 [1962], p. 36 et suiv.

d'« attractions »¹⁹. L'instance narrative reste à l'extérieur du film (il ne « se raconte pas tout seul »). A cet égard, on doit souligner l'habileté de *La Mort de Jules César* de Méliès (1907), qui métaphorisait bien ce dispositif. On y voyait Shakespeare composer avec hésitations sa scène dont les personnages lui apparaissaient et jouaient cette scène devant lui. La mise en abyme introduisait en force le narrateur/énonciateur au sein de la fiction filmique.

23 Dans chacun de ces films, il y aurait à étudier en détail le choix de scènes, en repérant ce qui a été émondé ; le texte des cartons-titres qui sont des résumés de la situation que l'on va voir ensuite ; le temps synthétique des tableaux eux-mêmes qui condensent en une minute des pages de dialogue.

24 Le deuxième problème, tout aussi classique, est de voir comment on suppléait à l'absence de paroles alors qu'il s'agit d'adapter du théâtre.

25 Or, cela n'est pas résolu par des intertitres, justement, car ils sont peu nombreux et n'ont qu'une fonction de « titre ». C'est donc par le mime que le transfert va passer. Les acteurs, quoique venus du théâtre, prennent conscience qu'il y a un jeu propre au cinéma. On invente un code spécifique dont certains manuels donnent les règles²⁰.

26 On perd donc la dimension linguistique. Le dialogue shakespearien, très imagé, allusif, présente des difficultés complexes à une adaptation muette. Le cinéma trouve parfois des solutions originales : ainsi la scène de la pierre dans *Le Roi Lear*. Le texte de *Lear*, III.6 dans la traduction de François-Victor Hugo propose :

Lear : [...] maintenant qu'on dissèque Régane et qu'on voie ce qu'elle a du côté du cœur ! Y a-t-il quelque cause naturelle qui produise ces cœurs si durs ?

27 Dans le film d'Arte italien de 1910, Ermete Novelli saisit une pierre et s'en frappe la poitrine jusqu'à tomber inanimé sur le sol. S'agit-il d'une extrapolation de l'indication du texte ? D'une tradition scénographique particulière que nous aurions oubliée ? Ou d'une initiative de l'acteur ? Une recherche historique fine permettrait peut-être de le savoir.

28 Les films shakespeariens devront se couler dans les solutions esthétiques des films d'art qu'ils contribuent à codifier. Est-ce un bien, est-ce un mal pour le devenir de la matière shakespearienne à l'écran ?

29 On qualifie souvent ces solutions d'académiques parce que ce serait un retour au théâtre, à la déclamation grandiloquente de la scène, aux décors de toile peinte, et que cela représenterait une impasse pour le septième art. Mais cela est à voir. Ce courant n'a pas été imperméable à certaines tendances de la modernité.

30 Le jeu des acteurs peut certes nous paraître ampoulé, excessif, mais il faut relativiser cette impression a posteriori. Il constitue un témoignage précieux des codes scéniques de la Belle Époque et en même temps, nous l'avons souligné ci-dessus, les interprètes recrutés pour les films avaient conscience qu'il fallait adapter leur gestuelle : le mutisme les oblige à recourir aux ressources de la pantomime. Le grossissement rendu possible par la caméra les rapproche du public, il faut s'imposer plus de sobriété. Certains y parviennent mieux que d'autres.

31 Un des traits remarquables des adaptations dans le cadre du film d'art européen est le choix de tournage en décors réels, voire en extérieurs. On avait commencé par des tournages en studio et décors de toile peinte : les deux films de Méliès, *Le Macbeth* de Calmettes comme la plupart des premiers films d'art français ont été tournés ainsi, pour autant qu'on puisse en juger. De même les studios de la Film d'Arte Italiana sont situés à Rome dans un local près de la Porta del

¹⁹ Terme employé par Tom Gunning et André Gaudreault pour désigner le cinéma d'avant l'intégration narrative.

²⁰ Pour la France, voir par exemple de Jacques Baroncelli, « Le film et l'art : pantomime-musique-cinéma » Paris, Films Lumina, 1915, repris dans *Écrits sur le cinéma, suivis de Mémoires*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1996, p. 49. Pour l'Italie, voir Claudio Camerini, « Recitazione muta. Italia Almirante e il codice della diva », *Immagine, Note di Storia del cinema*, n°1, 1961.

Popolo. Mais ensuite, le musée à ciel ouvert que constitue le patrimoine péninsulaire incita les cinéastes à y planter leurs caméras : *Shylock*, *Otello* sont tournés à Venise, *Roméo et Juliette* à Vérone, les images l'attestent et des témoignages d'époque le soulignent comme une nouveauté²¹. C'est sans doute un apport spécifique du cinéma italien. La leçon est retenue et pour *Lear*, on choisira des extérieurs campagnards, ce que Feuillade rééditera pour *Le Roi Lear au village*. Tourner Shakespeare en décors réels et non plus dans un dispositif théâtral est désormais une solution admise.

- 32 Il n'y a pas que la séduction du paysage monumental italien qui explique cette tendance. Elle correspond aussi à de nouvelles orientations scénographiques.
- 33 On peut invoquer l'influence du naturalisme sur la scène française comme nous l'avons suggéré ci-dessus en parlant d'Antoine. Les liens entre le Théâtre Libre et le film d'art français sont attestés²². Le réalisme triomphant sur scène trouva son équivalent dans le souci de faire accomplir de vrais gestes, dans le soin apporté aux décors et costumes et donc dans les « décors réels »²³.
- 34 Mais on doit aussi (de manière contradictoire ?) penser à la marque de certaines tendances de l'Art Nouveau. Céline Gailleurd s'y réfère en étudiant les films italiens (doit-on alors supposer une répartition entre la tradition française et l'italienne ? C'est possible). Elle avance²⁴ que l'initiative de tourner dans des décors historiques réels rappelle l'encouragement que Ruskin adressait aux peintres d'aller « filmer sur le motif ». Elle écrit que « le tournage *in situ* permet une plus grande adhérence au réel ». De fait, le surplus de réalité²⁵ conféré par les sites de tournage ne relève pas, dans les films d'Arte italiens en tout cas, d'un souci de naturalisme, mais plutôt d'un effet de réel qui n'est pas sans évoquer les peintres préraphaélites et surtout leurs photographies (récemment exposées au Musée d'Orsay²⁶). Le roi Lear du film de Lo Savio, avec sa chevelure folle et sa barbe de druide, ressemble fortement à celui de la photo de Julia Margaret Cameron²⁷. La séquence de la folie au milieu des meules de blé confère à la scène un « pittoresque rural » (terme bien trouvé par Céline Gailleurd) dont le film de Feuillade peut être compris dès lors comme une simple transposition.
- 35 Peut-on aller jusqu'à parler de symbolisme ? À propos du *Roi Lear* en particulier les glosateurs parlent volontiers de drame cosmique, de personnages figurant de « vagues symboles de forces universelles ». Le cinéma n'est pas inapte à donner cette dimension, comme le montre la belle version américaine du *Songe d'une nuit d'été* (Stuart Blackton 1909). Le code des couleurs est essentiel dans ces versions teintées²⁸. Elles ne visent aucun hypothétique « naturel » mais fonctionnent sur un mode symbolique. On le voit par exemple dans le premier tableau quand Lear ôte sa couronne : l'écran monochrome passe d'ocre à sépia, la lumière du monde s'éteint.
- 36 Ces films sont instructifs encore par ce qu'ils nous apprennent sur la réception de

²¹ Redi, *op. cit.*, p. 38.

²² Antoine cinéaste, revue 1895, n° 8/9, 1990.

²³ André Antoine lui-même se mettra au cinéma et marquera les esprits par son recours aux tournages en extérieurs de *Quatre-vingt treize* (1914) à *L'Arlésienne* (1921). Voir 1895, n°8/9, « Antoine », 1990.

²⁴ Céline Gailleurd, *La peinture aux origines du cinéma ? Survivances de la peinture du XIX^e siècle dans le cinéma italien des années 1910*. Thèse de doctorat dirigée par Jean-Luc Lioult et Vincent Amiel, soutenue le 09 décembre 2011 à l'Université de Provence, p. 41-42.

²⁵ Pour reprendre l'expression fameuse d'André Bazin.

²⁶ Exposition « figures et portraits », 2006.

²⁷ *Le Roi Lear partage son royaume entre ses trois filles*, 1872.

²⁸ On doit en effet se souvenir que ces films étaient souvent exploités en versions *virées* ou *teintées*, c'est-à-dire en camaïeux monochromes de teintes artificielles obtenues en plongeant les copies dans une encre à l'aniline.

Shakespeare en France. Les versions que j'ai appelées « dérivées » sont instructives à ce point de vue.

- 37 *Les Enfants d'Édouard* réalisé par André Calmettes en 1909 d'après le drame de Casimir Delavigne (joué en 1833), drame romantique à succès durable lui-même inspiré d'un épisode de *Richard III*, montre que l'héritage shakespearien était reçu par médiation, et même par une double médiation en l'occurrence puisque le même sujet avait fourni le prétexte d'un tableau qui eut grand succès, celui de Paul Delaroche (1830). C'est le pathétique de la situation qui avait retenu l'attention du peintre. Les deux fils d'Édouard IV, enfermés dans la Tour de Londres par Richard III, attendent leur exécution. Le film développait le drame. Le scénario est le suivant :

Le jeune Édouard V, roi d'Angleterre, fait son entrée à Londres où il est couronné et reçoit serment de fidélité du clergé et des notables. Mais l'oncle du roi, le duc de Gloucester, désireux d'arriver rapidement au trône, médite la perte du jeune roi et de son frère. Dans ce but, il les fait déclarer bâtards et les enferme à la Tour de Londres.

Le duc de Buckingham et les partisans du roi aident les deux prisonniers à s'évader. Mais ceux-ci sont repris et au moment où ils attendent un nouveau secours de leurs protecteurs, la porte s'ouvre pour livrer passage à des assassins. Gloucester usurpe la couronne. Mais son crime ne lui profite pas longtemps. Mortellement blessé à la guerre, il succombe, en proie au remords qu'éveille en sa conscience la vision de ses victimes²⁹.

- 38 Cette vision finale était le clou du film. Placer un « truc », une surimpression, en fin de film, était un poncif du cinéma de l'époque des « attractions ».

- 39 *Le Roi Lear au village*, film Gaumont de Louis Feuillade (1911), n'est pas explicitement une adaptation. Ce serait plutôt une transposition. Il s'inscrit dans le programme de la série *La Vie telle qu'elle est*. Les drames vécus par les pauvres sont des drames universels, on peut les ramener à des archétypes (en faisant fi des causes sociales, évidemment).

- 40 Feuillade avait publié un manifeste en avril 1911. Il y disait mettre en chantier des « scènes [qui] sont, veulent être des tranches de vie. Si elles intéressent, si elles émeuvent, c'est par la vertu qui s'en dégage après les avoir inspirées. Elles s'interdisent tout fantaisie et représentent les hommes et les choses tels qu'ils sont, et non pas tels qu'ils devraient être »³⁰. La série comportera un total de seize films dont celui-ci. Les historiens se montrent aujourd'hui sceptiques sur cette proclamation de réalisme qu'ils jugent de circonstance. Feuillade en a profité pour traiter des mélodrames qui favorisaient son goût de la narration à rebondissements³¹.

- 41 Que nous raconte ce film, qui a été conservé sous une forme fragmentaire ?

Un vieux paysan qui n'est pas si décrépité que ça, qui a l'air plutôt roublard et madré, accepte de signer un testament en faveur de deux de ses filles — et de ses gendres dont on ne comprend pas bien le rôle ; il est ballotté de l'une à l'autre ; se fait sévèrement réprimander quand il laisse tomber sa tasse de café ; il est pour finir mis à la porte et recueilli par la troisième de ses filles qui a été mise dehors. Le tableau final se déroule dans une campagne déserte, au bord d'un canal.

- 42 « Réalisme » aidant (naturalisme scénographique en fait), on est plutôt chez les paysans de Zola. Le thème du *Roi Lear* se recoupe avec celui du *Père Goriot*, plus familier aux esprits français. Toutefois, le prosaïsme des personnages et des situations interdit d'exclure une intention parodique, si l'on veut bien retenir la définition que Gérard Genette donne de la parodie : une transformation affectant le ton du sujet, traité dans un style vulgaire ; ou mieux, ce pourrait être

²⁹ BNF, dépôt légal 4, col. 4 (4626), reproduit dans *1895, op. cit.*, p. 351.

³⁰ « L'Art du vrai », *Ciné-journal*, n° 139, 22 avril 1911.

³¹ Francis Lacassin, *Louis Feuillade*, Paris, Seghers, 1964, p. 42-44 ; Francis Lacassin, *Maître des lions et des vampires, Louis Feuillade*, Pierre Bordas & fils, 1995, p. 114-119 ; Jacques Champreux, « La Vie telle qu'elle est : un manifeste pour rien ? ou pas de manifeste du tout », in *1895*, numéro hors série « Louis Feuillade », 2000, sous la direction de Jacques Champreux et Alain Carou, p. 63-72.

un travestissement, « transformation à fonction satirique dégradante »³².

- 43 Le théâtre shakespearien semble avoir été assez familier aux Français cultivés de la Belle Époque. Mais on sent une certaine timidité à l'aborder au cinéma. Il y entre par la sphère élitiste à laquelle appartient le Film d'Art à ses débuts. Mais il se « démocratisera » assez vite. Ce qu'il faut avant tout retenir, c'est que le cinéma pose d'emblée les problèmes essentiels qui demeureront ceux de toute mise en scène moderne de Shakespeare : reconstitution historique ou transposition, décors fabriqués ou tournage en décors réels, conservation ou non du texte de la pièce. Au vrai, le cinéma des années 1910 semble avoir eu l'intuition que cette dramaturgie contenait un répertoire de scènes visuelles exceptionnel et prédestiné à inspirer les artistes de la caméra.
- 44 Remerciements : Agnès Bertola, Musée et Cinémathèque Gaumont, Céline Gailleurd, Mariangela Tempera.

BIBLIOGRAPHIE

- BOUSQUET, Henri, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, 5 tomes, Bures-sur-Yvette, HB éditeur, 1996 à 1999.
- BOUSQUET, Henri et Riccardo Redi, *Pathé Frères, 1896-1914*, Florence, Quaderni di Cinema, 1992.
- CHIRAT, Raymond et Éric Le Roy, *Catalogue des films français de 1910 à 1918*, Paris, La Cinémathèque française, 1995.
- DORVAL, Patricia (éd.), *Shakespeare et le cinéma*, sous la direction de Jean-Marie Maguin, Actes du Congrès 1998 de la Société Française Shakespeare, Université-Paul Valéry, Montpellier 3, 1998.
- McKERNAN, Luke & Olwen Terris (éd.), *Walking Shadows, Shakespeare in the National Film and Television Archive*, Londres, British Film Institute, 1994.
- PILARD, Philippe, *Shakespeare au cinéma*, coll. « 128 », Paris, Nathan Université, 2000.
- 1895, n°56, *Le Film d'Art et les films d'art en Europe, 1908-1911*, éd. Alain Carou et Béatrice de Pastre, mars 2009.

Je n'ai pas pu consulter : BALL, Robert H., *Shakespeare on Silent Film*, Londres, Allen & Unwin, 1968.

FILMOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE RAISONNÉE

1900 *Hamlet*

Avec Sarah Bernhardt. Source : *WS*, p. 62 et p. 52, où est indiquée la citation de ce film dans *Paris 1900* de Nicole Védres (1948). Erreur de *WS* : c'est dans *La Dame aux camélias* qu'on voit Sarah Bernhardt dans ce film de Védres. *WS* indique que dans le film de Védres on voit aussi des extraits de *Jules César* et du *Marchand de Venise*. Autre erreur de *WS* : aucun extrait de ces deux films dans la copie visionnée. Le film s'intitule *The Fencing Match*, d'après *Hamlet*, traduction de Schow-Morand, réalisé pour le Phono-Cinéma-Théâtre par Clément Maurice. Source : Victoria Durckett, « Sarah Bernhardt et le cinéma muet », Noëlle Guilbert (dir.), *Portrait de Sarah Bernhardt*, BNF, 2000, p. 182-193. On a pu le revoir cent ans après à l'occasion de cette exposition à la BNF.

³² Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.

1906 *Un Drame à Venise*

Prod. Pathé. Source : Bousquet / Reddi. Le texte du catalogue Pathé fait allusion à « un jeune Roméo ».

1907 *Hamlet*

Réal. Georges Méliès. Source : Jacques Malthête, *Méliès, images et illusions filmographie*, p. 235. Film qui semble perdu, mais selon Rae Beth Gordon (qui s'inspire, je suppose, du résumé du catalogue américain), « on voit le prince tourmenté par de continuelles apparitions qui alimentent son délire » : dans Jacques Malthête et Michel Marie, *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997, p. 268.

1907 *La Mort de Jules César*

Réal. Georges Méliès. Source : *ibid.* ; film perdu ; le scénario a été reproduit dans J. Malthête, *158 scénarios de films disparus de Georges Méliès*, Association « Les Amis de Georges Méliès », 1986, p. 113. L'intérêt est qu'on y voyait Shakespeare composer avec hésitations sa scène dont les personnages lui apparaissaient.

S.d. (après mars 1908, date de création de la SCAGL) *Antoine et Cléopâtre*

Prod. SCAGL. Source : Ch/LR citant Jeanne et Ford.

1908 *Hamlet*

Réal. Henri Desfontaines, prod. ?, interprét. Jacques Grétilat). Source : Ch/LR citant *Cinémagazine*, 19/1/1923.

1909 *Macbeth*

Prod. Film d'Art / Pathé Frères, réal. André Calmettes, avec Paul Mounet. Source : CH/LR ; Pilar, p. 16 ; *1895*, p. 352 reproduit le synopsis et un photogramme. Conservé à la BNF, département des arts du spectacle.

1909 *Otello*

Prod. Film D'Arte Italiana, réal. Girolamo Lo Savio. Source : HB.

1909 *Beaucoup de bruit pour rien*

Gaumont, réal. Louis Feuillade ou Roméo Bosetti. Source : Ch/LR citant *Programme Gaumont* 2336 ; absent du catalogue en ligne de Gaumont Pathé Archives ; ne figure pas dans la filmographie de Lacassin ; est donc attribuable à Bosetti mais film sans doute perdu (ou non tourné).

1909 *Les Enfants d'Édouard*

Prod. Pathé, réal. André Calmettes, scén. Carlo Rossi d'après le drame de Casimir Delavigne [lui-même inspiré de *Richard III*] ; Film d'Art. Source : HB ; *1895*, p. 351. Remake en 1914, réal. H. Andréani, Pathé Frères : Shakespeare est donné comme deuxième source (source : *ibid.*).

1910 *Hamlet*

Réal. Gérard Bourgeois. Source : Ch/LR citant *Cinémagazine*, 19/1/1923. Pilar, p. 16, prétend que « en 1909 [...] Mounet-Sully est filmé dans la scène du cimetière d'*Hamlet* » mais ne donne pas sa source. Aucune filmographie ne répertorie cette version. Il s'agit peut-être de celle de Bourgeois, mais aucune autre source ne mentionne Mounet-Sully.

1910 (ou 1909) *Cléopâtre*

Film Pathé (SAPF), réal. Henri Andréani et Ferdinand Zecca, avec Madeleine Roch. WS, p. 32 ; Ch/LR, n°1319 ; HB, n°333, p. 264 : d'après le texte du Catalogue Pathé reproduit dans HB, ça ne semble pas être une adaptation de la pièce de Shakespeare mais une biographie de la reine d'Égypte. Cela n'interdit pas de le répertorier car la pièce de Shakespeare fonctionne comme intertexte obligatoire.

1910 *Le Roi Lear*

Film d'Arte Italiana, réal. Girolamo Lo Savio, avec Francesca Bertini (Cordelia), Ermeto Novelli (Lear). Source : HB ; copie vidéo dans *Silent Shakespeare*, édité par le BFI ; visible sur le site Gaumont-Pathé Archives ; très belle copie colorée.

1911 *Shylock ou le Marchand de Venise*

Film d'Arte Italiana, réal. Girolamo Lo Savio, avec Francesca Bertini et Ermeto Novelli. Copie VHS dans *Silent Shakespeare*, édité par le BFI.

1911 *Falstaff*

Prod. ?, réal. Henri Desfontaines ou Clément Maurice, scén. Paul Gorbagi « d'après les personnages de Shakespeare ». Source : Lapiere, *Les Cent visages du cinéma*.

1911 *La Mégère apprivoisée*

Prod. ?, réal. Henri Desfontaines, avec Romuald Joubé. Source : CH/LR citant *Le Courrier cinématographique*, 30/9/1911.

1911 *Le Roi Lear au village*

Prod. Gaumont, réal. Louis Feuillade, série « La Vie telle qu'elle est ». Source : Ch/LR, Lacassin. Visible sur le site Gaumont-Pathé Archives.

1912 *Roméo et Juliette*

Film d'Arte Italiana, réal. Ugo Falena, avec Francesca Bertini et Gustavo Serena. Source : HB.

1912 *La Reine Élisabeth* (ou *Les Amants de la reine Élisabeth*)

Prod. Urban Trading Cie, réal. Louis Mercanton (H. Desfontaines, G. Roudès, selon les sources), d'après la pièce d'Émile Mornand. Sources : WS, p. 108 ; Ch/LR, n°5834 ; *Cinémagazine*, 1923, n°3. Selon WS, on y voit un extrait de *The Merry Wives of Windsor* produit par une compagnie britannique, mais la reine Élisabeth est jouée par Sarah Bernhardt et Shakespeare l'est par Paul Guidé. Tous les acteurs sont français.

1913 *Shylock, le marchand de Venise*

Prod. Éclipse, réal. Henri Desfontaines & Louis Mercanton, scénario Mercanton d'après Shakespeare, avec Harry Baur [déjà !]

1915 *Macbeth*

Prod. ?, scénario George Maeterlinck d'après Shakespeare. Source : Ch/LR citant *Ciné-Journal*, 11/12/1915; film dont l'existence semble peu attestée.

FILMOGRAPHIE LOGIQUE

1. Adaptations directes par des compagnies françaises

1900 (ou 1899) *Hamlet* (avec Sarah Bernhardt)

1908 (?) *Antoine et Cléopâtre* (prod. SCAGL [société cinématographique des auteurs et gens de lettres])

1908 *Hamlet* (réal. Henri Desfontaines)

1909 *Macbeth* (prod. Film d'Art)

1909 *Les Enfants d'Édouard* (prod. Pathé, réal. André Calmettes)

1910 *Hamlet* (réal. Gérard Bourgeois)

1910 (ou 1909) *Cléopâtre* (film Pathé (SAPF) [société d'Art Pathé Frères])

1911 *Falstaff* (prod. ?, réal. Henri Desfontaines ou Clément Maurice)

1911 *La Mégère apprivoisée* (prod. ?, réal. Henri Desfontaines)

1913 *Shylock, le marchand de Venise* (prod. Éclipse)

1915 *Macbeth* (prod. ?)

2. Productions de la Film d'Arte Italiana (filiale de Pathé)

- 1909** *Otello* (réal. Ugo Falena (Louis Gasnier superviseur), avec Francesco Garavaglia)
1910 *Le Roi Lear* (réal. Girolamo Lo Savio, avec Ermeto Novelli)
1911 *Shylock, Il Mercante di Venezia* (réal. Ugo Falena)
1912 *Roméo et Juliette*

3. Par extension

- 1906** *Un drame à Venise* (prod. Pathé)
1909 *Les Enfants d'Édouard* (prod. Pathé, réal. André Calmettes, scén. Carlo Rossi d'après le drame de Casimir Delavigne)
1909 *Beaucoup de bruit pour rien* (Gaumont, réal. Louis Feuillade ou Roméo Bosetti)
1910 (ou 1909) *Cléopâtre* (film Pathé [SAPF])
1911 *Le Roi Lear au village* (prod. Gaumont, réal. Louis Feuillade)
1912 *La Reine Élisabeth* (ou *Les Amants de la reine Élisabeth*) (prod. Urban Trading Cie, réal. Louis Mercanton)

On peut y ajouter la série des *Roméo* réalisée par Roméo Bosetti qui utilise plusieurs fois les connotations de son prénom : *Roméo amoureux*, *Roméo cherche une âme sœur*.

François Amy de la Bretèque
RIRRA 21
Université Montpellier 3

© IRCL-UMR 5186 – CNRS – Université Montpellier 3

Référencement

AMY DE LA BRETÈQUE, François, « Shakespeare dans le cinéma français des premiers temps », in Patricia Dorval & Nathalie Vienne-Guerrin (éd.), *Shakespeare on Screen in Francophonie : The Shakscreen Collection 1*, Montpellier (France), IRCL, Université Paul-Valéry/Montpellier 3, 2012 (http://shakscreen.org/amy_de_la_breteque_2012/) (dernière modification 18 juin 2012).