

# PATHÉ ET L'INSTITUTIONNALISATION DU CINÉMA

Lénaïg Le Faou, Laurent Le Forestier, Université Rennes 2

## *Abstract*

While it is possible to define one aspect of cinema's institutionalisation during the first twenty years of French film as the process of normalising quality in a more or less consensual and lasting manner, this article seeks to show, through the case of Pathé and its role in this institutionalisation, that the quality at issue was cinematic and not simply filmic. Employing a vast collection of sources taken from the press of the day, this study offers a typology of different forms of quality in cinema as they were seen at the time of this initial phase in the institutionalisation process.

---

Pour tenter de définir le « cinéma des premiers temps » dans sa dimension esthétique, on a coutume, depuis les propositions faites par André Gaudreault et Tom Gunning, d'opposer – un peu artificiellement, on le sait – système des attractions monstratives et système d'intégration narrative<sup>1</sup>.

Cependant on peut se demander si, s'agissant de définir le cinéma français des premiers temps dans sa dimension économico-socio-culturelle, il n'y aurait pas lieu d'envisager les rapports dialectiques au sein d'un autre duo notionnel, celui d'industrialisation / institutionnalisation<sup>2</sup>. Il ne s'agit aucunement d'opposer ces deux notions mais plutôt, comme pour les attractions monstratives et l'intégration narrative, d'envisager deux périodes marquées par la suprématie de l'une puis celle de l'autre, mais sans que l'une exclut l'autre. Le point d'articulation d'une période à l'autre se situerait aux alentours de 1909, année marquée, en particulier en France, par un certain nombre d'événements importants :

- la généralisation de la location, après le congrès des éditeurs ;
- la fin de la crise de surproduction ;
- la multiplication des salles fixes ;
- la généralisation des séries d'art et l'apparition de nouveaux genres (par exemple la comédie) ;
- la création de nouvelles revues de cinéma (*Kinéma*, etc.) ;
- la systématisation des textes critiques ;
- la récurrence des débats (et des jugements) autour du droit d'auteur en cinéma.

Nous ne commenterons pas ou peu ces divers événements, dans lesquels Pathé joue systématiquement un rôle majeur, préférant nous arrêter ici sur les discours qu'ils suscitent. Mais tous ces événements participent bien à donner au cinéma français quelques-uns des critères qui vont le définir pendant plusieurs dizaines d'années.

Précisons tout de suite que les deux couples notionnels – attractions monstres et intégration narrative d'un côté, industrialisation et institutionnalisation de l'autre – ne se superposent pas forcément. Du moins a-t-on intérêt à les penser, l'un par rapport à l'autre, de manière déliée. Il y a lieu, par exemple, de se demander si les « expérimentations » sur le montage, pratiquées chez Pathé dans les années qui nous intéressent, ne relèvent pas plutôt d'une logique « industrielle », alors même que nous aurions tendance – selon un point de vue naturellement téléologique – à les considérer comme déterminés par une logique « institutionnelle »<sup>3</sup>. Il nous semble en effet que, pour une bonne part, ces pratiques de « montage » sont liées à la « production en série » – et notamment série de tableaux – production typique de l'industrialisation. Si cet article n'a pas pour but d'étayer cette hypothèse, déjà avancée ailleurs<sup>4</sup>, elle vise surtout à montrer la complexité inhérente à toute tentative d'entremêlement, dans l'étude du « cinéma des premiers temps », des dimensions esthétique et économico-socio-culturelle. En effet, si l'on peut définir l'un des aspects de l'institutionnalisation comme le processus de normalisation (au sens de « définitions de normes »<sup>5</sup>) de la qualité du cinéma de manière plus ou moins consensuelle et pérenne, nous entendons montrer, à travers notamment le cas de Pathé et le rôle que la société a joué dans cette institutionnalisation, qu'il s'agit bien de la qualité cinématographique et pas seulement filmique et que, par conséquent, la question du montage, qui peut nous sembler être un critère déterminant de cette institutionnalisation, n'y joue, dans cette première phase du processus, qu'un rôle mineur, voire un rôle presque inverse à celui que nous voudrions lui voir jouer. Nous ne nions pas qu'il y ait d'étonnantes pratiques de montage alterné et/ou alternant dans certains films Pathé, mais il nous semble que dans ce processus d'institutionnalisation, Pathé a plutôt tenté de mettre l'accent sur d'autres critères de qualité.

L'idée même de penser la qualité du cinéma, ou plutôt l'idée que le cinéma puisse être de qualité, nous paraît d'ailleurs être caractéristique de cette première phase du processus d'institutionnalisation. Auparavant, à l'époque de l'industrialisation (environ 1905-1908<sup>6</sup>), voire encore avant, les éditeurs français de vues cinématographiques, et Pathé en premier lieu, envisageaient essentiellement la production en termes quantitatifs, comme le soulignent de nombreux commentateurs<sup>7</sup> : il s'agissait, tant en France qu'aux États-Unis<sup>8</sup>, de « faire du métrage », c'est-à-dire de produire beaucoup et très vite, sans trop se questionner sur le niveau des vues, d'autant plus que le public, fasciné par le caractère totalement nouveau des images cinématographiques, acceptait – croit-on – n'importe quelle bande, n'importe quelle succession d'images, pourvu qu'il y ait du mouvement. Ce sont avec tous ces éléments que les firmes françaises, à commencer par Pathé, entendent rompre durant ce processus d'institutionnalisation.

L'époque durant laquelle le principe d'industrialisation prévaut est donc toute entière structurée, sur le plan des pratiques de production, autour des questions financières. Comme le rappelle en 1909 la revue corporative française *Kinéma*<sup>9</sup>, cela se traduit par le choix entre deux modes de production :

- Première possibilité : la production est externalisée, confiée à un tiers, qui n'appartient pas à la société et qui est payé au mètre. Sa mission est de trouver ou de concevoir le scénario et de

le mettre en scène. Pour cela, il peut parfois bénéficier d'une aide matérielle et/ou logistique de la part de l'éditeur (la pellicule peut par exemple lui être fournie gracieusement et on peut lui adjoindre des opérateurs et des décorateurs travaillant pour la firme).

- Deuxième possibilité : la production est traitée en interne, sous la direction d'une sorte de superviseur ou de « chef » metteur en scène (Zecca chez Pathé ; Feuillade chez Gaumont). Celui-ci choisit les scénarios, qui lui parviennent d'auteurs extérieurs à la société, payés au texte, puis les distribue aux autres metteurs en scène de l'équipe, qui organisent alors le tournage avec les décorateurs, les machinistes et les opérateurs employés par la société. Ils engagent les comédiens, opèrent le choix des costumes, et décident de la mise en scène, au sens théâtral du terme.

Dans les deux cas, le responsable, qu'il soit externe ou interne à la société, gère un budget très strict, calculé pour maximiser le profit.

Chez Pathé, le moment de l'institutionnalisation coïncide avec la fusion de ces deux modèles : le deuxième mode de production, fortement hiérarchisé voire taylorisé, ne se déploie plus seulement en interne mais peut être externalisé vers des filiales spécialisées. Pathé devient alors pleinement un « éditeur », puisque la société s'emploie à livrer au public des œuvres élaborées à l'extérieur de sa structure, pour certaines. Il faut souligner que ce nouveau mode de production, qui se met progressivement en place à partir de 1908 et de la création de la SCAGL (Société des Auteurs et des Gens de Lettres), n'est plus pensé seulement en termes économiques : en créant des filiales spécialisées (telles que Comica ou Nizza par exemple) dans des types précis de films – décrites au sein d'un *Bulletin hebdomadaire Pathé* de 1911 comme des « firmes nouvelles dont chacune se spécialisera dans un genre particulier »<sup>10</sup> –, Pathé paraît induire que cette division pourrait être un gage de qualité... Cette spécialisation – au sein ou parmi les sociétés – est en tout cas appelée de leurs vœux par ceux qui réclament justement une augmentation de la qualité des films :

*Il est probable que si, dès le début, les 4 ou 5 maisons sérieuses qui s'occupaient d'édition de films, s'étaient entendues pour se partager la confection d'un programme-type, c'est-à-dire l'une se chargeant des vues de plein air, l'autre des vues féeriques, le troisième des vues comiques, le quatrième des drames, etc., etc., la production de chacun aurait été moins forte, la qualité d'exécution aurait été, par conséquent, mieux recherchée et le spectateur y aurait gagné en même temps que les éditeurs de films*<sup>11</sup>.

Ces éléments nous rappellent que l'historiographie a sans doute à tort relié presque mécaniquement qualité du cinéma et films d'art, oubliant que les débats sur la qualité, à cette époque, étaient loin de s'arrêter au champ des films inspirés de la littérature ou du théâtre. La mise en série d'un grand nombre de textes de cette époque montre d'ailleurs que l'idée que ces films d'art pourraient incarner la qualité cinématographique n'allait pas de soi. Elle constituait même un sujet clivant, marqué par un fort dissensus, même au sein de l'élite intellectuelle : comme le feront plus tard les historiens du cinéma, de Bardèche et Brasillach à Georges Sadoul, les chroniqueurs de l'époque se disputent quant aux mérites des films d'art, et plus largement de l'inspiration théâtrale qui s'empare à cette époque du cinéma. Pour les uns, cela relève d'une prétention qui ne peut que nuire au cinéma<sup>12</sup> ; pour les autres, cela traduit au contraire un louable effort vers une complexification et donc une amélioration du récit cinématographique<sup>13</sup>. Georges Dureau résume parfaitement, à lui seul, toute l'ambivalence de ces rapports entre cinéma et théâtre<sup>14</sup>. Nous ne

nous attarderons donc pas sur ces films d'art, et nous insisterons plutôt sur ce qui semble, au sein des nombreuses coupures de presse que nous avons pu consulter, faire consensus au sujet de la qualité du cinéma.

Cette vaste mise en série nous a en effet permis d'arriver à la construction d'une typologie des qualités dans le champ du cinéma, telles qu'elles sont envisagées à l'époque de la première phase du processus d'institutionnalisation. Il y aurait, en premier lieu, les qualités qui relèvent du *cinématographique*, par opposition au *filmique*. En effet, il nous apparaît que ce que l'institutionnalisation vante peut-être le plus facilement, c'est la qualité de la salle, et ce jusqu'au moins 1914<sup>15</sup>. Il peut s'agir de singulariser une salle, par exemple par son côté luxueux<sup>16</sup>, par la taille de son écran<sup>17</sup> ou, encore, de montrer sa conformité avec un standard de confort<sup>18</sup>. La mise en avant de ces caractéristiques, dans des supports de presse lus principalement par la bourgeoisie, apparaît comme une forme de réponse aux attentes de ces lecteurs aisés, habitués aux salles de théâtre luxueuses et spacieuses. Cependant, il nous semble que cette insistance peut revêtir également une autre signification, à la fois plus large et souterraine. En effet, cette récurrence du discours qualitatif sur les salles de cinéma, au sein de textes destinés à inciter le public à aller voir des films, peut être perçue comme la trace du fait que se joue là l'un des enjeux majeurs à cette époque : jusqu'au moins 1907, chez Pathé comme chez Gaumont, la stratégie commerciale repose au moins autant sur la vente des appareils que sur la commercialisation des films. Mais pour les vendre, encore faut-il qu'il existe des films à passer sur ces appareils. À l'époque de l'industrialisation, on n'opère pas encore de choix entre ces deux activités. En revanche, le passage à la location marque le début de la prééminence de la production des films sur la fabrication des appareils : plutôt que de vendre des appareils et des films à des professionnels et à des particuliers, Pathé décide, avec la location, de se concentrer, pour l'essentiel, sur la diffusion des films auprès des seuls professionnels. Pour le dire autrement, le passage à la location incarne, pour Pathé, un choix clair et définitif en faveur du cinéma comme spectacle collectif, alors qu'il pouvait être encore jusque là une pratique individuelle (tourner et regarder ses films chez soi, un peu comme on pouvait le faire avec les jouets optiques). Ce que l'on institutionnalise donc avant tout, c'est l'habitude de se rendre dans un lieu pour regarder collectivement un programme. En bref, avant d'être éventuellement un plaisir esthétique, le cinéma est alors surtout un loisir, un plaisir, certes, mais socio-culturel.

C'est pourquoi ne viennent qu'en second, de manière moins fréquente dans les textes que nous avons croisés, les qualités « filmiques ». Celles-ci nous semblent être de trois ordres.

Tout d'abord les qualités filmiques qui relèvent de l'esthétique du cinéma. Elles sont liées à ce que le medium peut faire : on va vanter par exemple la capacité qu'a le cinéma d'enregistrer la beauté du monde et/ou l'impression de réalité que tel ou tel film accentue plus que d'autres : « Sous une habile direction, avec un excellent orchestre, les vues du cinéma Pathé sont présentées avec une netteté, une fixité étonnantes, que tout le monde a admirées. *C'est la vie même qui défile sous nos yeux* »<sup>19</sup>. Ces réflexions ne sont bien sûr pas propres à la période d'institutionnalisation ; néanmoins cette période se caractérise par la prise de conscience de ces qualités, qui étaient sans doute moins verbalisées jusqu'alors.

Ensuite, comme nous venons déjà de le voir, les qualités filmiques qui relèvent de l'esthétique de la firme, mais pas au sens d'un hypothétique style Pathé : on va plutôt vanter ici la garantie, chez Pathé, de la « netteté » de l'image, de sa « fixité » à la projection, bref « l'habileté des opé-

rateurs »<sup>20</sup> que la société a formés. Mais il s'agit d'un discours repris et/ou appliqué à un grand nombre d'éditeurs et cette qualité s'avère donc peu discriminante. La mise en avant de ces qualités montre néanmoins que cette « première » phase du processus d'institutionnalisation envisage surtout le cinéma comme une sorte d'artisanat, voire d'industrie, pour laquelle l'essentiel réside dans la maîtrise d'un savoir-faire technique. La question de l'art au sens strict viendra plus tard.

Enfin, dernier ensemble de qualités : les qualités filmiques qui relèvent de choix esthétiques propre à tel ou tel film. Sur ce plan, une remarque s'impose : l'importance accordée à la construction du récit par certains commentateurs<sup>21</sup> paraît indiquer que cette période d'institutionnalisation se caractérise par une attention à ce qui relève de l'intégration narrative<sup>22</sup>. Pourtant, il nous semble qu'il s'agit avant tout d'évaluer la qualité des scènes cinématographiques à l'aune des « séries culturelles »<sup>23</sup> dominantes : le théâtre et la littérature par exemple, comme dans le numéro 10 de la revue *Kinéma*, où est vantée la complexification de la « scène cinématographique » qui « comporte une action réelle, développée et conduite avec les mêmes procédés qu'une pièce théâtrale », ou encore la « perfection photographique » d'une vue animée<sup>24</sup>.

Au sein de tous ces textes, il nous semble que transparaît surtout une forte fascination pour des données esthétiques qui relèvent encore du domaine de l'attraction, ce qu'induisent les nombreux commentaires qui paraissent souligner la « détachabilité » de ces éléments esthétiques : « Le riche coloris, les adaptations musicales, les scènes avec parlé, les conférences, les soli et les chœurs donnent, à ces tableaux, tous du meilleur goût, un remarquable cachet artistique »<sup>25</sup>. Le discours sur la qualité des couleurs rend par ailleurs possible une évaluation implicite à l'aune de la peinture, cette fois-ci. Les vues peuvent même parfois accéder au statut de modèle à suivre, de référence esthétique pour les « artistes » (peintres, paysagistes ou portraitistes) :

*La beauté des spectacles du Théâtre Pathé n'est pas seulement constatée par tout le public, mais encore et surtout par les artistes, peintres de marines, paysagistes ou portraitistes, qui demeurent émerveillés devant la splendeur et le relief des tableaux qui défilent sous leurs yeux*<sup>26</sup>.

Mais cette fascination pour des éléments formels « détachables » provient peut-être aussi de ce que nous avons mis en évidence au sujet de l'importance de la dimension collective du spectacle. Il s'agirait, en un sens, d'accorder aux films produits dans et par l'Institution une sorte de valeur ajoutée, susceptible de les différencier radicalement des bandes produites en amateur, dans la sphère privée. L'Institution ne fonctionne finalement pas autrement aujourd'hui lorsque, à l'époque des petites caméras numériques, elle promeut les grosses productions en 3D relief. Mais on voit surtout, encore une fois, que cette « première » phase du processus d'institutionnalisation ne correspond pas à un système esthétique plus qu'à un autre et l'on pourrait même dire que c'est le propre de cette première phase du processus d'institutionnalisation que d'avoir finalement une position indéterminée, entre « attractions monstratives » et « intégration narrative ».

Le dernier ensemble de qualités mises en avant dans les discours de l'époque – qui est sans doute l'ensemble le plus conséquent des trois – ne relève ni du filmique ni du cinématographique, ou plus exactement relève à la fois du filmique et du cinématographique, se trouve à l'articulation des deux, puisqu'il concerne le programme cinématographique, c'est-à-dire, en un sens, ce qui permet d'adapter l'esthétique (*le filmique*) au socio-culturel (*le cinématographique*), ce qui détermine certaines conditions de socialisation des objets filmiques au sein d'un spectacle<sup>27</sup>.

Jusqu'à cette époque, à cause de la vente des copies, les programmes peuvent être constitués

d'un agrégat chaotique de scènes cinématographiques, comportant parfois des intertitres dans une langue étrangère et/ou des bandes très anciennes<sup>28</sup>, sans lien avec la production contemporaine. Pathé affiche clairement, avec le passage à la location, sa volonté de contrôler ses programmes (« Mes efforts tendront à ne pas vendre des films séparément mais bien par programmes »<sup>29</sup>) et c'est là sans doute la forme de montage (montage des films au sein d'un programme) qui paraît lui importer le plus. Un bon programme doit être à la fois diversifié et modulable, et l'essentiel se joue donc dans l'articulation d'un film à l'autre. À une époque où les salles sont socialement très marquées<sup>30</sup>, le programme doit coller à son spectateur, tant dans la composition des films qui le structurent que dans la forme qui lui est donnée.

La première phase du processus d'institutionnalisation est donc marquée par la pluralité des qualités possibles, et ces qualités sont envisagées notamment en fonction des particularismes sociaux. C'est pourquoi la notion de « programme » est si importante dans ces discours : en effet, c'est par le programme que l'éditeur peut essayer de répondre aux diverses attentes sociales en matière de qualité. Logiquement, une multitude de sources converge pour attester combien la dimension artistique – qui peut d'ailleurs être liée à la morale – s'évalue à l'échelle du programme<sup>31</sup>, et en particulier dans les adjonctions performantes à la projection des films :

*La soirée théâtrale doit être agrémentée d'intermèdes de chant ou d'attractions, et 1200 à 1500 mètres de vues sont suffisants pour constituer un bon programme. [...] Mes préférences vont aux projections en salle non éclairée, l'obscurité plus ou moins mystérieuse force l'attention du public dont la pensée est uniquement arrêtée par le sujet projeté ; les bruits de coulisse imités avec une sage modération et produits très à propos sont indispensables car ils rendent l'illusion beaucoup plus complète et plus attrayante<sup>32</sup>.*

On peut d'ailleurs se demander dans quelle mesure ce n'est pas à l'aune des spectacles vivants – auxquels les films sont renvoyés lorsqu'on les envisage comme des « numéros »<sup>33</sup> – que se mesure principalement, à cette époque, la qualité des programmes cinématographiques.

Pour conclure, on aura remarqué que, tout au long de cet article qui dessine des pistes de recherche plus qu'il ne les parcourt, nous avons parlé de « première phase du processus d'institutionnalisation ». Car il s'agit bien, à nos yeux, d'un processus long et complexe, intégrant d'autres éléments encore :

- la systématisation de certains procédés qui, s'ils sont déjà présents à l'époque de la première phase d'institutionnalisation, restent encore relativement marginaux (par exemple l'attention accordée à la psychologie des personnages, c'est-à-dire la capacité des comédiens à représenter des sentiments autant qu'à en susciter chez le public) ;
- l'apparition de nouveaux critères de qualité... apparition pour laquelle Pathé nous semble avoir joué un rôle mineur, en tout cas moins important que lors de la première phase du processus d'institutionnalisation. Il va s'agir par exemple de faire du long métrage l'étandard de la qualité. Or si le métrage moyen des films Pathé ne cesse de s'allonger entre 1909 et 1914, il paraît être bien inférieur, dans les années d'avant-guerre, à celui de ses principaux concurrents internationaux et Pathé préfère d'ailleurs saucissonner en plusieurs épisodes ses récits les plus longs. Mais c'est aussi, et peut-être surtout, la maîtrise du montage, contemporaine, faut-il le rappeler, des débats autour du droit artistique du metteur en scène, auquel

cette tâche va progressivement incomber. Or si Pathé a sans doute joué un rôle moteur dans l'apparition des figures de montage, au tournant des années 1905, la société ne se situe plus à l'avant-garde dans ce domaine 10 ans plus tard... au point qu'un commentateur, évaluant la qualité d'un film Pathé, peut se permettre de lui faire la leçon et reprocher à cette scène son manque de rythme : « [...] plusieurs parties sont trop longues, d'autres trop courtes. Telle quelle, la bande est bonne, bien que ne produisant pas l'effet voulu »<sup>34</sup>.

Si la société Pathé nous semble tenir un rôle moins primordial dans la suite de ce processus d'institutionnalisation, c'est peut-être parce qu'elle ne s'est jamais totalement départie de cette conception de la production des films principalement envisagée sur le mode de la « quantité ». Un compte rendu, publié dans la presse en 1912, le dit d'ailleurs à sa manière, alors même que le rédacteur ou la rédactrice a pleinement conscience que l'enjeu tient maintenant à la « qualité »<sup>35</sup>. Souvenons-nous que c'est l'époque – 1912 – où Pathé se lance de nouveau dans la diffusion « privée », individuelle des films et des appareils – avec la création d'un format amateur – notamment dans le but de trouver de nouveaux débouchés à la quantité de films produits, au moment où sa position à l'exportation se fragilise. Nous le savons, cette vision financière et comptable de l'activité cinématographique amènera Pathé, après la guerre, à scinder le lucratif – fabrication de pellicule, format amateur – du moins rentable – la production des films.

C'est pourquoi, en définitive, il nous semble que les expérimentations de montage autour des années 1905-1908 ne doivent pas être perçues comme indépendantes de ce qui paraît les avoir partiellement déterminées : la logique industrielle qui semble amener Pathé à penser les scènes et les tableaux sur un plan quantitatif et à voir peut-être dans le montage alterné/alternant un dispositif d'autant plus rentable qu'il est appliqué à une échelle réduite sur des films assez courts, sans risque de lasser les spectateurs.

1 Voir André Gaudreault, Tom Gunning, *Le Cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma ?*, dans Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie (sous la direction de), *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, Publications de la Sorbonne/Colloque de Cerisy, Paris 1989, pp. 49-63. Pour les développements qui s'en sont suivis, on se reportera par exemple à Wanda Strauven (sous la direction de), *The Cinema of Attractions. Reloaded*, Amsterdam University Press, Film Culture in Transition, Amsterdam 2006.

2 Nous entendons ici le concept d'institutionnalisation comme le processus de normalisation, de codification et de légitimation du cinéma, tant du point de vue de l'industrie que de la production ou de la réception (production de film considérés comme des « produits finis », diffusion au sein d'établissements spécialisés, débats atour d'une possible fixation des normes et codes esthétiques, élaboration/diffusion d'un vocabulaire propre à cette série culturelle, etc.). En un sens, cela reprend, précise et élargit la notion telle que l'ont envisagée André Gaudreault et Philippe Marion, lorsqu'ils parlent de « l'avènement d'une institution, celle du cinéma » (« Le cinéma naissant et ses dispositions narratives », dans *Cinéma & Cie*, n° 1, 2001, p. 35), et telle qu'André Gaudreault la ré-aborde dans *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, CNRS, Paris 2008 (voir en particulier pp. 116-121). À la différence de ce que proposent ces chercheurs, l'institutionnalisation, telle que nous l'envisageons, ne concerne pas que les films, mais bien, plus largement, le cinéma, et s'étire sur un durée plus longue (Gaudreault date le phénomène « autour de 1915 » ; *Idem*, p. 74). En ce sens, ce que Burch nomme « Mode de Représentation Institutionnel » (*La Lucarne de l'infini*, Nathan, Paris 1991) ne constituerait

qu'un élément parmi d'autres de ce processus plus vaste que nous nommons ici « institutionnalisation ». L'ensemble des éléments construisant cette dernière reste à définir plus précisément, en ayant conscience que ce processus d'institutionnalisation revêt des formes différentes selon les aires culturelles.

- 3 Sur ce sujet, on se reportera par exemple à Philippe Gauthier, *Le Montage alterné avant Griffith. Le cas Pathé*, L'Harmattan, Paris 2008, ainsi qu'à l'article de André Gaudreault et Philippe Gauthier dans ce numéro.
- 4 Sur ce sujet, voir Laurent Le Forestier, « From Craft to Industry. Series and Serial Production Discourses and Practices in France », dans Nicolas Dulac, André Gaudreault, Santiago Hidalgo (sous la direction de), *A Companion to Early Cinema*, Wiley/Blackwell, Malden-Oxford 2012, pp. 183-201.
- 5 Sur ce point, nous nous inscrivons dans les développements proposés par André Gaudreault dans *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, cit., p. 119.
- 6 Pour une justification de cette périodisation, voir Laurent Le Forestier, *Aux sources de l'industrie du cinéma : le modèle Pathé (1905-1908)*, L'Harmattan, Paris 2006, p. 14.
- 7 Se référer notamment à « Vers le progrès », dans *Ciné-journal*, n° 44, 19 juin 1909 où l'on dénonce « les moyens usés jusqu'à la corde qu'on est sûr de retrouver dans 90 vues sur cent » (p. 2) ou encore à un autre article de cette même revue intitulé « Le cinéma et le théâtre » où l'auteur souligne que « [...] le public, à force d'avaler les mêmes gourmandises, s'en dégoûta » (*Ciné-journal*, n° 5, 15 septembre 1908, p. 1).
- 8 L'auteur de l'article « Le trust Edison-Pathé aux États-Unis », dans *Ciné-Journal*, n° 8, 6 octobre 1908, affirme ainsi : « Si quelques-unes des marques admises à l'honneur de seconder Pathé frères ne sortent pas des films appréciables, il leur faut du moins faire du métrage » (p. 7), tandis que dans un article intitulé « Exploitation du ciné à New-York », dans *Ciné-Journal*, n° 67, 30 novembre 1909, on trouve employée l'expression « exploitation de foire » (p. 6) pour décrire la pratique en vogue qui consiste avant les séances à couper les trade-marks pour coller des films bout à bout sans logique apparente.
- 9 Pierre de Jonckheere, « Pour faire un film », dans *Kinéma*, n° 6, 29 mars 1909, p. 5.
- 10 *Bulletin hebdomadaire Pathé-Frères*, n° 2, 1911, n.p.
- 11 « État actuel de l'industrie cinématographique », dans *Ciné-journal*, n° 16, 3 décembre 1908, p. 2.
- 12 « Tant de gloires assemblées pour mimer la mort de ce pauvre duc de Guise m'impressionnent et m'effraient. J'ai peur que l'effort tenté n'avorte [...] Il est trop question d'art dans toute cette aventure. » (« Visions d'art ! », dans *Ciné-journal*, n° 14, 19 novembre 1908, p. 1).
- 13 « Depuis quelques mois nous assistons à une évolution de la scène cinématographique ; au début fort simple, elle se complique et comporte une action réelle, développée et conduite avec les mêmes procédés qu'une pièce théâtrale. » (P. Létorey, « Le droit d'auteur au ciné », dans *Kinéma*, n° 10, 26 avril 1909, p. 3).
- 14 Il affirme ainsi dans « Le cinéma et le théâtre », dans *Ciné-Journal*, n° 5, 15 septembre 1908, que, si les films d'art peuvent permettre que le cinéma « naguère attardé dans de médiocres aspirations » acquiert « une dignité nouvelle », il donne pour autant sa préférence « aux vues réelles, à la vie animée qui fleurit par tout le monde et que le cinématographe devrait partout aller chercher. », p. 2.
- 15 Sur cette question, se référer notamment à Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palace ou le temps des cinémas (1894-1918)*, CNRS, Paris 2002.
- 16 Le Cirque d'Hiver-Cinéma Pathé est par exemple qualifié « d'établissement unique, modèle du genre » grâce à sa « salle si vaste, si luxueuse » par un commentateur anonyme dans *Le Petit Parisien*, 6 février 1908, p. 2.
- 17 *Le Petit Parisien*, 10 janvier 1908, p. 3. On y vante « l'écran considérablement agrandi » du même Cirque d'Hiver.
- 18 L'Omnia-Pathé est par exemple présentée comme une « salle grande, gaie, claire, confortable, précédée d'un immense vestibule d'attente », dans *Le Petit Parisien*, 19 mai 1907, p. 3.
- 19 *Le Petit Parisien*, 12 avril 1907, p. 3 (c'est nous qui soulignons).
- 20 « Notre salon des abonnés et la visite royale », dans *Le Figaro*, 17 octobre 1903, s. p.
- 21 Par exemple : « Le premier examen porte sur l'idée même, qu'elle soit comique, dramatique, sentimentale ou féerique, l'action doit être uniformément soutenue, sans lacunes dans son exécution et sa lecture doit laisser une impression nette et vivace », dans *Kinéma*, n° 6, 29 mars 1909, p. 6.

- 22 Il y aurait lieu d'interroger à ce sujet la curieuse synchronie entre l'intérêt dont certains films témoignent pour la complexification de la narration et l'existence sociale qu'acquièrent alors les scénarios (que Pathé et Gaumont déposent à la Bibliothèque Nationale à partir de 1907) : sur ce sujet voir l'ensemble des travaux d'Isabelle Raynauld et plus particulièrement son article dans Michèle Lagny, Michel Marie, Jean A. Gili, Vincent Pinel (sous la direction de), *Les Vingt premières années du cinéma français*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1993, « Les scénarios des débuts du cinéma en France », pp. 437-450.
- 23 Sur cette notion, voir André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, cit.
- 24 *Kinéma*, n° 4, 15 mars 1909, p. 3.
- 25 *Le journal des débats politiques et littéraires*, 29 juillet 1908, s. p.
- 26 *La Bohème*, 2 février 1912, s. p.
- 27 La notion de « programme » ne doit donc pas être comprise ici comme l'objet imprimé qui rend compte de l'ordre des films lors d'une séance mais plutôt la « mise en séance » elle-même.
- 28 *Ciné-Journal*, n° 2, 25 août 1908, p. 16 publie en fin de revue une petite annonce proposant des « films Pathé Frères (neufs) » dont « les titres sont en Espagnol », tandis que le n° 48, 19 juillet 1909, p. 16, publie également une petite annonce, cette fois pour des films d'occasion Pathé, tous inférieurs à 80 mètres : certains datent de 1903 !
- 29 « Importante déclaration de M. Pathé », dans *Kinéma*, n° 16, 7 juin 1909, p. 4.
- 30 En voici un exemple : « Au Cinéma-Palace, c'est la famille aisée, tranquille qui remplit la salle », dans *Kinéma*, n° 5, 22 mars 1909, p. 7.
- 31 Ainsi : « Un de nos confrères signale le fait suivant : le programme d'un établissement cinématographique installé dans une ancienne chapelle, non loin de la place Vintimille, comporte treize numéros, parmi lesquels : trois assassinats, une toilette de condamné à mort, une décapitation et une course de taureaux !!... », dans *Kinéma*, n° 15, 31 mai 1909, p. 1.
- 32 *Kinéma*, n° 23, 26 juillet 1909, p. 3.
- 33 Dans son numéro du 7 janvier 1907, *Le Temps*, dans un entrefilet, associe trois films Pathé, dont *La Course des agents* (sans doute *La Course des sergents de ville*) à des « numéros », comme dans le spectacle vivant.
- 34 « Chronique lumineuse », dans *La Vie au patronage*, 15 janvier 1913, p. 879. Il s'agit de *La Grève des forgerons*, film Pathé de 1910.
- 35 *La Bohème*, 8 mars 1912, s. p.

