

## INTRODUCTION

André Gaudreault, Université de Montréal

Laurent Le Forestier, Université Rennes 2

Ce numéro résulte d'un atelier de recherche<sup>1</sup> sur les premières années de la Compagnie générale de phonographes, cinématographes et appareils de précision (dite « Pathé Frères »<sup>2</sup>), organisé par le GRAFICS<sup>3</sup> (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique), à Montréal, du 2 au 4 novembre 2012. Dirigé par les deux cosignataires de cette introduction, cet atelier a consisté en la projection de vues de la société Pathé Frères à la Cinémathèque québécoise, puis en la présentation de communications écrites par une quinzaine de chercheurs (canadiens, français, américains, suisses et néerlandais).

Caractérisé globalement par un fort renouvellement générationnel (plus de la moitié des participants étaient alors doctorants), ce groupe de chercheurs s'est donc intéressé à un sujet qui peut paraître largement balisé. Car on ne compte plus, ces dernières années, les ouvrages, les numéros spéciaux de revues et les articles consacrés à la société Pathé Frères<sup>4</sup>. Depuis l'ample mouvement de retour au cinéma des premiers temps amorcé dans les années 1970, il est tout naturel que Pathé, qui domina la production cinématographique internationale jusqu'à la Première Guerre mondiale, se soit imposée comme sujet de recherche privilégié. Cependant, ce recentrement des études sur le cinéma des premiers temps autour de Pathé n'est pas que le reflet de la position de leader mondial qu'occupait la société à cette époque. Il témoigne aussi d'une sorte de glissement épistémologique au sein de ce champ de recherche. En effet, le cinéma des premiers temps a été tout d'abord envisagé comme un ensemble plutôt indistinct, un corpus de films qui paraissaient présenter les mêmes caractéristiques syntaxiques<sup>5</sup>. Mais l'intégration à la réflexion de paramètres socioculturels a rapidement fait émerger l'existence de particularismes nationaux, analysés par exemple par Noël Burch dans *La Lucarne de l'infini*<sup>6</sup>. Simultanément, la vastitude, initialement insoupçonnée, des fonds de films de cette époque ayant induit la nécessité de délimiter les ensembles à étudier, ce mode de circonscription du champ a permis de discerner l'existence de pratiques esthétiques particulières à certaines maisons de production. C'est ainsi que les travaux de l'un des signataires de cette introduction ont débouché sur l'hypothèse de Pathé comme laboratoire de l'alternance entre les plans, comme lieu d'expérimentation des possibles esthétiques, dans une période pourtant marquée par une volonté de normalisation des choix syntaxiques<sup>7</sup>. Dans un mouvement naturel d'approfondissement, ces hypothèses, reprises ou discutées par d'autres, ont conduit à une série d'interrogations sur la pratique cinématographique propre à la société Pathé<sup>8</sup>, qui ont réinscrit les particularismes filmiques qui semblent caractériser sa production dans un contexte social, technique, économique. Dès lors, le cas Pathé a commencé à faire l'objet d'études parcellisées, se

spécialisant sur certains des aspects de la complexe chaîne de production et de diffusion mise en place par la société durant ses vingt premières années.

On voit ainsi que ce sont finalement deux logiques qui ont amené la recherche sur le cinéma des premiers temps à s'intéresser régulièrement au cas Pathé. Tout d'abord, l'obligation de constituer des corpus restreints pour procéder à une étude esthétique détaillée : recourir à la filmographie Pathé s'avère alors particulièrement pertinent puisque cela permet de constituer un échantillonnage varié, grâce à la bonne proportion de films Pathé conservés (conséquence de la prééminence de la société à l'époque : ses films ont été largement diffusés et il est donc statistiquement plus facile de les retrouver) et à la volonté initiale de leur donner des formes diversifiées (qui se retrouve dans la classification en « séries » adoptée très tôt par Pathé). La seconde logique, conséquence de la première, tient à la nécessité d'interroger le statut de Pathé, notamment pour comprendre comment s'est construite à l'époque (selon quels principes, quelles stratégies ?) cette production diversifiée. Dans ce cas, travailler sur Pathé ne résulte pas d'un « effet corpus », c'est-à-dire d'un regard rétrospectif porté sur le cinéma des premiers temps, mais plutôt du désir de partir de divers constats sur ce qu'était à cette époque la situation de Pathé (l'importance quantitative de sa production, son omniprésence sur la scène internationale, etc.).

Les textes de ce numéro procèdent de ces deux logiques d'ailleurs en tous points complémentaires. Pour certains, il s'agit en effet de mettre à l'épreuve du corpus Pathé des hypothèses qui l'excèdent : cela peut concerner aussi bien le mode de représentation, avec l'analyse des relations intertextuelles entre peinture, tableaux vivants et films proposée par Valentine Robert, que le mode de diffusion, au sujet duquel Sarah Gely et Jérémy Houillère remarquent qu'on n'a peut-être pas prêté assez d'attention au rôle des catalogues qui, dans le cas des films comiques, peuvent avoir fonction de transition sémiotique entre la littérature comique et la production cinématographique. Pour d'autres, la seconde logique prévaut : l'analyse des particularismes de la production Pathé concerne également tout le processus cinématographique, de la création, en amont du film – comme le montre le travail de Stéphane Tralongo autour de la réinscription de pratiques scéniques préexistantes dans la filmographie Pathé (la société fit l'objet de plusieurs procès à ce sujet, ce qui prouve le caractère récurrent de cette façon de procéder) – à la production (au sens des choix esthétiques effectués au tournage). Ce dernier aspect est particulièrement présent dans les études de ce numéro, au point de dessiner les contours d'un mode de production résolument spécifique. Reste à savoir si ces singularités relèvent d'un processus propre à Pathé – ce que tendrait par exemple à indiquer l'étude par Frank Kessler des « portraits de la Hollande » tournés pour la société, qui se construisent systématiquement autour de la volonté de livrer une vision folklorique et légèrement passéiste du pays – ou bien de décisions prises par des individus, au tournage – comme le postule plutôt Charles O'Brien, à partir de l'analyse des échelles de plan et de la position adoptée par l'appareil de prise de vues vis-à-vis des personnages filmés dans les comédies de Max Linder. Ces deux perspectives ne sont d'ailleurs pas contradictoires : d'abord parce qu'elles concernent des périodes et des séries de films très différentes, aux enjeux peu comparables (« plein air » / « scènes comiques »), ensuite parce que le mode de production Pathé paraît logiquement traversé par une tension entre une norme commune à tous les films et des solutions trouvées au cas par cas, pour répondre à tel ou tel problème ou désir, au tournage.

Ces questions de production, au sens esthétique, sont traitées dans d'autres études, mais qui se situent plutôt à équidistance des deux logiques évoquées : Dolorès Parenteau-Rodriguez et Hubert

Sabino-Brunette, s'attachant à des films entre « plein air » et « scènes comiques », montrent que les principes de tournage et d'enregistrement propres à la société sont, sur ces films, nécessairement mis à l'épreuve des aléas du réel, au point de donner à ces productions une forme inattendue, peu commune (ce qui pose donc, au-delà du seul cas de Pathé, la question transversale de l'apport des tournages en extérieurs à l'apparition d'une conception un peu différente des cadrages, de la construction narrative, etc.); André Gaudreault et Philippe Gauthier montrent pour leur part, en étudiant le montage dans les films où un personnage regarde par le trou d'une serrure ou à travers un dispositif de vision, qu'il est nécessaire de prêter une attention particulière à ce qu'ils appellent les coupes d'ordre narratorial (par lesquelles le *narrator* affirme sa présence) pour bien comprendre l'avènement du montage alterné; quant à Sophie Rabouh, elle part d'un film très particulier, *Max joue le drame* (Max Linder, 1910), pour poser une interrogation très large autour du théâtre comme sujet de cinéma; on sait que cela concerne un grand nombre de films, tant chez Pathé qu'ailleurs (Griffith, etc.), et l'exemple qu'elle choisit montre tout l'intérêt d'articuler une analyse qui dialectise le singulier (un film Pathé) et le général (les codes du théâtre de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et du début du XX<sup>ème</sup> siècle, et ce qu'ils peuvent devenir au cinéma). Pour ce qui concerne l'après-production, c'est-à-dire l'exploitation, Lénéaïg Le Faou et Laurent Le Forestier, partant de la diffusion des films Pathé dans les salles, de leur constitution en programmes, tentent de montrer que l'institutionnalisation du cinéma ne relève pas que de pratiques filmiques mais est aussi liée à divers paramètres cinématographiques, relatifs aux conditions de socialisation des films, qui vont par conséquent bien au-delà de la seule production Pathé.

Enfin, ce numéro se conclut sur l'étude des rapports entre Pathé et Méliès, proposée par Jean-Pierre Sirois-Trahan, qui réarticule toutes les questions évoquées ici, en comparant deux modes de création, de production et de diffusion qui se sont fait concurrence, avant de collaborer, non sans une certaine difficulté.

Dans ce dernier cas comme à l'échelle de tout le numéro, ces regards croisés sur la société Pathé Frères permettent à la fois de définir des pratiques propres à Pathé et d'interroger la position occupée par la firme dans ce vaste ensemble du cinéma des premiers temps.

- 1 Cet atelier a été rendu possible grâce à l'appui financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture. Les directeurs de l'atelier tiennent également à remercier de leur soutien le Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique (GRAFICS) de l'Université de Montréal, l'Université Rennes 2, l'Université de Lausanne, la Cinémathèque québécoise, les Archives françaises du film du CNC et la revue internationale d'études cinématographiques *Cinéma & Cie*.
- 2 Rappelons que c'est à la fois par abus de langage et par fidélité aux pratiques de l'époque que l'on persiste à appeler cette société « Pathé Frères ». En effet, si elle se fait connaître en premier lieu sous cette dénomination, elle se transforme d'abord, en 1897, à la suite de sa prise de contrôle par la Compagnie française d'appareillage électrique de Claude Grivolos, en Compagnie générale de cinématographes, phonographes et pellicules, pour prendre finalement, en septembre 1900, le nom de Compagnie générale de phonographes, cinématographes et appareils de précision, après sa fusion (juridiquement effective en février 1901) avec la Manufacture française d'appareils de précision exploitant les ateliers Continsouza et Bünzli.
- 3 Le GRAFICS est membre du partenariat international TECHNÈS, qui unit depuis 2012 les efforts de trois groupes de recherche universitaires de l'espace francophone, dont chacun est associé à une

cinémathèque et à une école de cinéma : en France, le laboratoire de cinéma de l'équipe « Arts : pratiques et poétiques » de l'Université Rennes 2 (sous la direction de Laurent Le Forestier), l'équipe « Histoire et critique des arts » de cette même université, la Cinémathèque française et La Fémis (École nationale supérieure des métiers de l'image et du son); en Suisse, le groupe « Dispositifs » de l'Université de Lausanne (sous la responsabilité de Maria Tortajada), la Cinémathèque suisse et l'École cantonale d'art de Lausanne; au Canada, le GRAFICS de l'Université de Montréal (sous la direction d'André Gaudreault), la Cinémathèque québécoise et l'INIS (Institut national de l'image et du son). L'équipe québécoise a également comme partenaires la Faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal, l'Observatoire du cinéma au Québec et le Canal Savoir. Le GRAFICS est subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

- 4 Ainsi, pour ne donner que quelques exemples : Philippe Gauthier, *Le Montage alterné avant Griffith. Le cas Pathé*, L'Harmattan, Paris 2008; Stéphanie Salmon, *Le Coq enchanteur. Pathé, une entreprise pour l'industrie et le commerce de loisirs (1896-1929)*, thèse de doctorat en histoire soutenue en 2007 à Paris I – Panthéon Sorbonne et publiée par l'Atelier national de reproduction des thèses, Lille 2009; Jon Silver, *The First Global Entertainment Company : Explaining Pathe's Global Dominance in the Pre-Hollywood Film Industry*, dans Alan McKee, Christy Collis et Ben Hamley (sous la direction de), *Entertainment Industries : Entertainment as a Cultural System*, Routledge, London-New York 2011, pp. 79-97; Frank Kessler, « Pathé versus Pathé, Exhibit A: Reading an Archival Document », dans *Film History: An International Journal*, vol. 25, n° 1-2, 2013, pp. 118-129; Charles O'Brien, *Motion Picture Color and Pathé-Frères: The Aesthetic Consequences of Industrialization*, dans Nicolas Dulac, André Gaudreault, Santiago Hidalgo (sous la direction de), *A Companion to Early Cinema*, Wiley/Blackwell, Malden-Oxford 2012, pp. 298-314.
- 5 Voir par exemple *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 29, « Le cinéma des premiers temps (1900-1906) », hiver 1979.
- 6 Noël Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan, Paris 1991. On pourrait ajouter bien d'autres travaux, comme par exemple Charlie Keil et Shelley Stamp (sous la direction de), *American Cinema's Transitionnal Era. Audiences, Institutions, Practices*, University of California Press, Berkeley 2004.
- 7 Voir André Gaudreault (en collaboration avec Tom Gunning et Alain Lacasse), *Pathé 1900. Fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps*, Les Presses de l'Université Laval/Presses de la Sorbonne Nouvelle, Sainte-Foy-Paris 1993; André Gaudreault, *Les Vues cinématographiques selon Pathé, ou : comment la cinématographie embraye sur un nouveau paradigme*, dans Laurent Le Forestier et Michel Marie (sous la direction de), *La Firme Pathé Frères, 1896-1914*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris 2004, pp. 237-246; voir aussi Philippe Gauthier, *Le Montage alterné avant Griffith. Le cas Pathé*, cit.
- 8 Citons notamment Richard Abel, *The Ciné Goes to Town. French Cinema. 1896-1914*, University of California Press, Berkeley 1994; Laurent Le Forestier, *Aux sources de l'industrie du cinéma. Le modèle Pathé. 1905-1908*, L'Harmattan, Paris 2006.