

CAMBRIOLAGE MODERNE .  
PATHÉ, LA TROUPE DES PRICE ET LA TRADITION DE LA PANTOMIME ANGLAISE  
Stéphane Tralongo, Université de Lausanne

*Abstract*

In 1908, Pathé Frères faced several charges of plagiarism. Three Pathé films looked so similar to successful recent plays that some spectators easily recognized the original dramatic works. While questions concerning “adaptation” and “narrative” were central to the trial that resulted from a lawsuit brought by dramatic authors, the testimony also includes discussion of many aspects of “mise en scène,” specifically about the Pathé film *Cambrioleurs modernes* (1907). The whole of *Cambrioleurs modernes* seems to have been based on the pantomime which the famous acrobat James Price (who worked on the film) had performed in *Le Papa de Francine* at the Théâtre Cluny in 1896. In Paris, Price had staged many “pantomimes anglaises” like this one in the style of the Hanlon-Lees, though some of them were also parts of musical plays protected by copyright after their publication. The trial that resulted from Pathé’s infringement of one such copyright thus provides rare and detailed insight into the processes by which early film studios reproduced spectacular performances by some of the most renowned stage artists.

---

Les amateurs de films français produits par la maison Pathé frères assistaient régulièrement, dans les premières années du xx<sup>e</sup> siècle, à des mouvements acrobatiques intégrés à la narration ou exhibés en tant que tels dans la série « Sports – Acrobatie »<sup>1</sup>. La technique corporelle de l’acrobatie, élevée au rang de discipline dans le milieu des arts de la scène, a fortement marqué le jeu comique développé par des acteurs dont certains deviendront les vedettes de Pathé, mais l’on a encore fort peu d’éléments biographiques sur la formation artistique, le répertoire gestuel et les méthodes de travail de ces acteurs qui ne désavoueront pas leur carrière théâtrale<sup>2</sup>. Le caractère violemment spectaculaire des brimades, des bousculades et des dégringolades que l’acteur André Deed subit dans un film comme *Les Apprentissages de Boireau* (Pathé, 1907) doit ainsi être mis en relation avec son passé d’acrobate professionnel. Si désordonnées qu’elles puissent paraître, les maladresses du célèbre personnage comique Boireau sont en fait le résultat d’un véritable *apprentissage physique*, une formation scénique que Deed avait suivie grâce à la troupe des Price qui l’avait conduit, au début des années 1900, à jouer sur les planches des Folies-Bergère et du Théâtre du Châtelet<sup>3</sup>. La troupe des Price était composée de *clowns*, c’est-à-dire, selon le sens qu’on donnait alors à ce terme, d’acrobates longuement entraînés à faire des pirouettes, des équilibres et des contorsions en perpétuant la tradition d’un genre de spectacle appelé en France « pantomime anglaise »<sup>4</sup>.

C'est justement à des clowns que l'on faisait fréquemment référence lorsque l'on parlait du travail d'interprétation dans les premiers écrits sur le cinématographe, mais c'est précisément à la troupe des Price que fit appel Pathé – de la même façon que Georges Méliès<sup>5</sup> – pour composer, régler et exécuter des acrobaties dans ses films. Si la Commission de recherche historique de la Cinémathèque française avait eu raison de convoquer en 1950 un membre de la famille Price, Eugène, dit Tommy<sup>6</sup>, elle n'était toutefois pas en présence de celui qui avait tant fait parler de lui chez Pathé avec la célèbre pantomime anglaise des cambrioleurs, James Price. Marchant sur les traces des Hanlon-Lees qui avaient jadis été célébrés dans *Le Voyage en Suisse* au Théâtre des Variétés, une pièce taillée sur mesure pour ces acrobates, James Price avait lui aussi connu le succès avec sa troupe grâce à l'intercalation de ses numéros d'agilité physique dans des pièces à grand spectacle, telles que *Le Voyage de Suzette* créée au Théâtre de la Gaîté en 1890<sup>7</sup>. Les figures acrobatiques adoptées par les Price recoupaient d'ailleurs celles des athlètes et des gymnastes s'exhibant dans les music-halls, mais leur combinaison avec des costumes, des accessoires et des décors entièrement truqués les inscrivait dans la collaboration artistique interdisciplinaire qui caractérisait la conception de la mise en scène des féeries, des revues et des opérettes à cette époque.

La renommée de ces artistes qui, s'ils n'étaient pas toujours réduits au mutisme, savaient fort bien restreindre leur expressivité à la technique gestuelle, avait attiré des fabricants de films comme Pathé, désireux non seulement d'exploiter certaines figures sensationnelles de leur répertoire, mais aussi de reproduire des numéros pantomimiques complets. En 1908, James Price se retrouva ainsi au cœur du procès dont faisait l'objet Pathé après avoir fabriqué et commercialisé le film *Cambrioleurs modernes* (1907)<sup>8</sup>. La maison Pathé frères était en effet accusée par Victor de Cottens, Paul Gavault et Louis Varney d'avoir contrefait, par le truchement du cinématographe, la pantomime anglaise intercalée dans leur vaudeville-opérette *Le Papa de Francine*, une pièce qui avait été créée à Paris au Théâtre Cluny en novembre 1896. Ce procès, qui visait à juger trois affaires similaires concernant Pathé (celle du *Papa de Francine*, mais aussi celles de *Boubouroche* de Georges Courteline et du *Secret de Polichinelle* de Pierre Wolff), contribua considérablement à l'élaboration de la notion d'*adaptation cinématographique*, et par là même à la mise en lumière des potentialités narratives du cinématographe. Dans le cas de *Cambrioleurs modernes*, le texte du procès<sup>9</sup> permet surtout de nuancer largement l'idée d'une transition claire et nette du théâtre au cinématographe, puisque les processus intermédiaires dans lesquels s'inscrivit la fabrication de ce film, et tout particulièrement la performance des acteurs, favorisa au contraire les échanges, les circulations, les allers et retours d'un milieu à l'autre.

Parmi les questions que soulève le procès de 1908, les accusations de contrefaçon auxquelles fait face Pathé conduisent les avocats des deux parties à s'interroger sur la possibilité même de l'*adaptation* d'une œuvre dramatique par le cinématographe. Dans le domaine juridique, il ne va ainsi pas encore de soi qu'un film puisse être adapté à partir d'une œuvre dramatique préexistante, que ce soit avec l'autorisation des ayants-droit ou en tant que plagiat pur et simple de l'œuvre en question. Au cours de sa plaidoirie, José Théry, l'avocat des auteurs dramatiques, cherche donc à étayer l'idée qu'il peut y avoir contrefaçon d'une œuvre artistique quel que soit le médium utilisé pour présenter cette œuvre au public<sup>10</sup>. Ce sur quoi portent les droits de l'artiste, ce n'est en effet selon lui pas simplement la *forme matérielle* que prend une œuvre (le livre, la partition, le tableau, le disque, le film, etc.), mais c'est la conception même de cette œuvre, une *forme intellectuelle*

susceptible d'être actualisée par différents moyens d'expression. Pour qu'un film puisse être considéré comme la contrefaçon d'une œuvre dramatique, il faut donc établir d'abord et avant tout que le cinématographe est un médium capable d'actualiser la forme intellectuelle suivant laquelle un auteur a conçu cette œuvre. Le processus de *transfert intermédiaire*, suivant l'expression de Jean-Marc Larrue<sup>11</sup>, entraîne certes forcément des altérations de l'œuvre dramatique telle qu'elle était représentée sur la scène d'un théâtre, en lui donnant une nouvelle forme matérielle avec le cinématographe : toute la défense de Pathé est construite sur la base de cet argument. L'exemple cité à plusieurs reprises pendant le procès est celui de la scène de la découverte de l'amant dans *Boubouroche* de Courteline. Alors que la présence de l'intrus dans l'armoire est révélée par la lumière de la bougie qu'il porte dans la pièce de théâtre<sup>12</sup>, elle est dévoilée par la fumée de sa pipe, plus visible sur l'écran qu'un effet lumineux subtil, dans le film *Ta femme nous trompe* (Pathé, 1907)<sup>13</sup>. Mis à part les différences, dont certaines semblent effectivement dues au changement de médium, les ressemblances sur lesquelles se concentrent les soupçons concernent, en tout premier lieu, les intrigues dramatiques que Pathé est accusé d'avoir délibérément copiées. Pour prouver qu'il y a bel et bien eu plagiat, l'avocat des auteurs esquisse une histoire du spectacle cinématographique où Charles Pathé en personne est considéré comme l'un des instigateurs de la *narrativisation progressive* des films qui s'est amorcée dès le tournant du siècle :

*Au début, le spectacle nouveau, avec lequel M. Pathé amusa les passants, était assez informe, grossier même, pour reprendre l'expression de Boileau. Il n'offrait que des scènes burlesques : les Tribulations d'un ivrogne, les Aventures d'un homme distrait, le Chien voleur qui se sauve après avoir emporté un chapelet de saucisses qui n'en finit pas ; en un mot, ce n'étaient que des farces, parfois grasses, toujours lourdes. Aucune intrigue, aucune révélation de sentiments ? [sic] ni de caractères ; ce n'étaient ni des comédies, ni des drames, ce n'étaient que des faits-divers<sup>14</sup>.*

Or, le changement historique auquel Pathé est censé avoir grandement contribué, c'est celui de l'élaboration graduelle de récits cinématographiques basés, comme dans le domaine de l'écriture dramatique, sur la narration d'histoires en bonne et due forme : « [L]es historiettes devinrent de véritables récits animés, des comédies, des drames même, bien entendu, joués en quelques minutes, où l'action était concentrée, précipitée, où les sentiments étaient vus en raccourci, mais comédies et drames quand même »<sup>15</sup>. Le procès prend ainsi la tournure d'une réflexion narratologique démontrant de façon persuasive qu'il est tout à fait possible de restituer, au moyen du cinématographe, un *enchaînement singulier de péripéties* qui avait été conçu, originellement, pour être représenté sur la scène d'un théâtre. Les condamnations liées aux films reprenant les intrigues de *Boubouroche* et du *Secret de Polichinelle* viendront justement confirmer l'idée d'une adaptation cinématographique frauduleuse, puisqu'elles reconnaîtront que la structure narrative des films en question constitue précisément l'objet du délit de contrefaçon<sup>16</sup>. La comparaison des intrigues a été facilitée par l'analyse littéraire de sources écrites – les textes imprimés des pièces et les résumés de films insérés dans des programmes –, le médium scriptural étant d'ailleurs à cette époque, pour les uns comme pour les autres, le moyen de faire valoir leurs droits<sup>17</sup>. L'argumentation d'ordre narratologique s'avère cependant bien moins pertinente et convaincante quand il s'agit de montrer les emprunts de *Cambrioleurs modernes* au *Papa de Francine*, non seulement parce que le film a été adapté à partir d'une seule et unique scène de la pièce, celle de la pantomime anglaise, mais aussi et surtout parce que cette pantomime relève principalement du registre de l'attraction,

plus précisément, pour reprendre les termes de Laurent Guido et de Laurent Le Forestier, des *attractions gestuelles*<sup>18</sup>. L'objet du délit, ce n'est cette fois plus vraiment la structure narrative du film, mais plutôt une performance spectaculaire cherchant à susciter le rire et la surprise chez les spectateurs, bref, à « faire sensation ». L'affaire est encore un peu plus complexe du fait que la troupe des Price recrutée par Pathé pour jouer dans le film est aussi celle qui avait été choisie pour créer la pantomime anglaise au Théâtre Cluny. Il importe donc lors du procès de déterminer la part de responsabilité de James Price dans l'établissement de l'*enchaînement singulier d'acrobaties* qui est présenté dans le film :

*Lorsqu'en effet, dans un théâtre cinématographique, le public voit représenter des acrobaties, que peut-il se dire ? S'exclame-t-il : « Vraiment ces clowns sont bien agiles ; ils font des tours de force que nous ne serions pas en mesure de réaliser ? » En aucune manière. Il reste un doute, un doute sérieux dans son esprit. Il se demande quel est le véritable auteur de ces acrobaties, en un mot, dans l'espèce, si l'acrobate c'est M. Pathé ou M. Price, si la bande qu'on déroule et qui produit un peu l'illusion de la vie, n'a pas été truquée, maquillée comme le sont les photographies maquillées et composites que nous rencontrons tous les jours. C'est pour cela que voyant s'accomplir des tours à la Robert-Houdin, nous nous demandons toujours si vraiment l'appareil cinématographique a pris une véritable scène de prestidigitation, ou si, ce que l'écran nous présente, n'est pas, d'un bout à l'autre, l'œuvre d'un trop adroit photographe, qui a relié entre elles des scènes différentes, par des retouches telles que la succession de ces scènes nous paraisse miraculeuse<sup>19</sup>.*

Pour disculper l'acrobate James Price qui a été appelé en garantie par Pathé, l'avocat Jean Perrin n'hésite pas à défendre plus largement les intérêts des nombreux acteurs embauchés par la société ou, dans ses propres mots, de « tous ces pauvres diables qui jouent quotidiennement devant le cinématographe Pathé »<sup>20</sup>. Dans le passage cité ici, il tient à mettre en évidence la responsabilité de ceux que l'on ne voit pas sur l'écran, mais qui contrôlent pourtant rien de moins que la signification des films, notamment en prenant en charge ce qui relève, d'après la distinction théorique opérée par André Gaudreault, de la *mise en chaîne*<sup>21</sup>. Vu que l'on a peu eu recours au montage dans *Cambrioleurs modernes* de sorte à préserver l'authenticité de la performance acrobatique enregistrée, c'est en fait à la *mise en scène* – cette expression est quant à elle déjà bien utilisée telle quelle<sup>22</sup> – que l'on s'intéresse pendant le procès pour savoir dans quelle mesure elle aurait été plagiée. La genèse du *Papa de Francine* nous rappelle ainsi qu'une certaine confusion règne encore à cette époque autour de la notion de mise en scène, parce que la conception du spectacle s'inscrit souvent dans un processus collaboratif qui empêche d'en attribuer la paternité à une seule et même personne. La pratique de l'intégration d'attractions gestuelles relativement autonomes dans des pièces de théâtre incite de surcroît les fabricants de films à récupérer ces attractions pour les exploiter comme des numéros qui se suffisent à eux-mêmes. Dès la création du *Papa de Francine* en 1896, la pantomime anglaise exécutée par les Price était explicitement présentée comme un *moment à part* du spectacle<sup>23</sup>, car les acrobates s'étaient chargés de régler la série de prouesses physiques soulignées par la musique de Varney, et ce, en important un style d'interprétation qui est propre au *répertoire clownesque*<sup>24</sup>. Or, même si les Price ont présidé à la création de cette scène, les auteurs dramatiques se la sont appropriée grâce à la description bien précise qu'ils ont publiée avec le texte de la pièce. La maison Pathé frères s'est donc rendue coupable de fabriquer un film en reprenant dans ses moindres détails une mise en scène qui avait

été protégée par la publication : les mouvements de tête par-dessus le mur, la suspension au bout d'une canne à pêche, les glissades sur la planche appuyée contre le rebord de la fenêtre, etc. Nous apprenons finalement grâce au procès que le mode de reconstitution de cette mise en scène avait été plus indirect qu'il n'y paraît, car la troupe des Price avait en fait reproduit la performance qu'une autre troupe, celle des Omer's, avait déjà elle-même reproduite dans un film de Pathé à partir du *Papa de Francine* :

*[L]e film original, que Pathé avait pris sur le spectacle donné par les Omer's et dont il avait vendu les tirages abondamment, ce film, dis-je, vint à s'user. La Compagnie voulut alors se procurer un film nouveau. Remarquez qu'elle ne songeait pas à représenter la pantomime de Price ; elle avait eu un film intéressant, qui se vendait bien, qu'elle avait pris sur le spectacle des Omer's, et qui portait un numéro déterminé aux catalogues de Pathé. Journallement, de Paris, ou de la province, on commandait à la Compagnie générale le numéro « scène des cambrioleurs modernes ». Dès lors la Compagnie des Phonographes et Cinématographes ne souhaitait qu'une chose : se procurer le même film, puisque le stock, d'un bon rapport, était tout prêt d'être épuisé<sup>25</sup>.*

Dans le cas de *Cambrioleurs modernes*, l'objectif de la maison Pathé frères a clairement été de garantir l'enregistrement d'une performance scénique dans sa continuité. Il est même ici difficilement concevable de parler d'adaptation cinématographique, dans la mesure où le processus de création de ce film relève plutôt de la *monstration*<sup>26</sup> d'un numéro acrobatique jouissant d'une grande popularité auprès du public parisien du tournant du siècle. L'engouement spectatorial est même tel que le film joué par les Price se présente en réalité déjà, on le voit, comme la *seconde version* d'un film plus ancien dans lequel la pantomime était interprétée par la troupe des Omer's<sup>27</sup>. Le travail de James Price a ainsi consisté dans la reconstitution scénique méticuleuse de l'enchaînement des acrobaties qu'avaient auparavant exécutées les Omer's. L'attrait d'une partie du public vis-à-vis de la gestuelle clownesque issue du genre de la pantomime anglaise est donc toujours vivace à une époque où d'autres styles d'interprétation coexistent avec elle dans la production cinématographique. Il en va de même dans le milieu théâtral où, encore en 1913, loin d'avoir cédé face à la concurrence des films d'acrobaties, on reprend *Le Papa de Francine* sur la scène du Trianon-Lyrique, avec la troupe des Omer's dans le célèbre et traditionnel numéro burlesque : « Les clous de la représentation demeurent, bien entendu, l'universel et populaire 'Trio des Cambrioleurs' et l'impayable pantomime du cambriolage de la villa d'Asnières, menée rondement par les Omer's »<sup>28</sup>. Le succès commercial du film fabriqué par Pathé avec la collaboration des Omer's n'a pas du tout empêché cette troupe spécialisée dans la pantomime anglaise de remonter sur les planches de théâtre pour interpréter, plusieurs années après, le même numéro acrobatique. La pratique gestuelle des troupes professionnelles de clowns perdure ainsi à travers des séries de reprises théâtrales au début du siècle, mais aussi dans les *séries comiques* de films fabriqués par Pathé, où elle trouve un nouvel essor en étant transformée, comme l'a bien souligné François Albera, par l'exploitation des *possibilités de l'appareil*<sup>29</sup>. Néanmoins, des acteurs de cinématographe aussi connus qu'André Deed et Max Linder rappelleront leurs antécédents dans le milieu théâtral en se prêtant à des spectacles qui combinent prestation scénique et projection cinématographique<sup>30</sup>. Un ancien membre de la troupe des Price se souviendra par ailleurs en 1949 de la création du *Papa de Francine* en précisant : « Ça se joue encore un peu en province »<sup>31</sup>.

Le procès intenté contre Pathé en 1908, dont Alain Carou avait déjà montré tout l'intérêt,



a contribué, en somme, à rendre plus visibles et mieux intelligibles des méthodes de création – notamment l’écriture du scénario et l’élaboration de la mise en scène – autour desquelles l’industrie cinématographique avait eu tendance à entretenir un certain mystère, un flou propice aux emprunts sans conséquence comme au pillage pur et simple de la production théâtrale. Cette mise à nu des mécanismes de la fabrication cinématographique a été de pair avec un effort de clarification définitionnelle qui a permis de poser les premières bases d’un cadre légal pour l’adaptation d’œuvres dramatiques<sup>32</sup>. Les démarches des auteurs sont d’ailleurs entreprises à un moment de vulgarisation des procédés cinématographiques à travers la presse généraliste et de valorisation de l’écriture scénaristique avec la fondation, alors toute récente, de la société du Film d’Art<sup>33</sup>. En exposant au grand jour la genèse du film *Cambrioleurs modernes*, le discours judiciaire nous renseigne finalement sur les conditions encore obscures du travail actoriel dans les ateliers de prise de vues de la maison Pathé frères, où l’on s’adonnait justement au « cambriolage moderne » de productions théâtrales grâce à la technique de l’enregistrement cinématographique, parfois avec le concours de ceux-là mêmes qui avaient contribué à la création des spectacles scéniques originels. Les témoignages précieux livrés à l’occasion du procès nous poussent en même temps à réexaminer un héritage clownesque manifeste dans les débuts du cinéma burlesque français<sup>34</sup>. Alors que de nouvelles façons de concevoir les films se mettaient en place, Pathé continuait à parier sur la perpétuation de numéros scéniques connus, nous laissant ainsi encore aujourd’hui la possibilité d’apprécier ce qu’étaient les spectacles des troupes de pantomime anglaise de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, avec leur rythme, leurs mouvements, leurs enchaînements acrobatiques ininterrompus<sup>35</sup>.

- 1 Jacques Richard a déjà bien montré les enjeux historiographiques de recherches permettant l’identification des acteurs qui jouaient pour le cinématographe au début du siècle. Voir en particulier son dossier « Les acrobates du rire. Aux sources des burlesques français », dans *Archives*, n° 89, septembre 2001.
- 2 Sur le rapport d’André Deed au monde de la scène, voir Jean A. Gili, *André Deed*, Cineteca di Bologna/Le Mani, Bologna-Recco 2005.
- 3 Le rôle de James Price est clairement reconnu dans la notice biographique d’André Deed publiée en 1912 : « Il [André Deed] se met avec acharnement au travail et débute dans une société théâtrale d’amateurs à Nice ; il y fait son apprentissage, débute au café-concert, il y chante les chansons du répertoire, vient à Paris, se présente dans différents théâtres d’où les portes lui sont impitoyablement fermées. Il parvient néanmoins, grâce au concours de M. Price, à débiter aux Folies-Bergère, et de là passe au Châtelet, où il reste deux ans : c’est à cette époque que, remarqué par M. Pathé, il crée l’inoubliable série des ‘Boireau’ » (E. F., « Silhouettes d’artistes », dans *Le Cinéma*, n° 1, 1 mars 1912, p. 2).
- 4 Sur la tradition de la pantomime anglaise, voir Mark Cosdon, *Le Voyage en Suisse des frères Hanlon : performances de comédiens et comédie de la performance*, dans Arnaud Rykner (sous la direction de), *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2009, pp. 95-117.
- 5 Max Bonnet, un membre des Price, se rappelle s’être fait embaucher en tant qu’acrobate par Georges Méliès : « J’étais au Châtelet, dans la troupe Price, quand j’ai été engagé par Méliès. Méliès était un fervent du Châtelet, il y allait trois fois par semaine. Quand il nous a vus il s’est dit ‘j’aurai besoin de ces gars-là’. Le directeur du Châtelet à cette époque-là était Fontanes, c’était en 1900. » (*Commission de recherche historique*, manuscrit dactylographié, 10 décembre 1949, Cinémathèque française, CRH61-B3, p. 1).
- 6 *Commission de recherche historique*, manuscrit dactylographié, 2 décembre 1950, Cinémathèque française, CRH64-B3. Eugène Price confie qu’il a collaboré à la préparation de plusieurs films Pathé (il

- parle de « bébé et dada », de « la singulière épidémie » et de « cambrioleur maladroit »).
- 7 Voir par exemple Richard O'Monroy, « La soirée parisienne », dans *Gil Blas*, n° 3718, 22 janvier 1890, p. 3.
  - 8 Voir Alain Carou, *Le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre, 1906-1914*, École nationale des Chartres/Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris 2002, pp. 72-73.
  - 9 « Théâtre et cinématographe », dans *Revue des grands procès contemporains*, t. 26, 1908, pp. 605-743.
  - 10 La plaidoirie de José Théry pose en effet la question de la transposition médiatique : « Qu'importe le moyen choisi, le moyen d'expression pris par le contrefacteur ? » (« Théâtre et cinématographe », cit., pp. 608-609).
  - 11 Jean-Marc Larrue, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », dans *Intermédialités*, n° 12, automne 2008, p. 17.
  - 12 La création de *Boubouroche* sur la scène du Théâtre Libre en 1893 avait été marquée par la réalisation de ce contraste lumineux révélateur : « Boubouroche rentre pour demander une allumette, et, dans l'obscurité soudainement faite, il aperçoit une longue raie de lumière qui filtre à travers les vantaux mal clos du bahut » (Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », dans *Le Temps*, n° 11664, 1 mai 1893, s.p.).
  - 13 Cet effet est bien prévu par le scénario du film que Pathé a fourni pour le dépôt légal en 1907. Voir *Ta femme nous trompe*, manuscrit dactylographié, 1907, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 4-COL-4 (0086).
  - 14 « Théâtre et cinématographe », cit., p. 623.
  - 15 *Idem*, pp. 623-624.
  - 16 Pathé fera toutefois appel du jugement rendu en première instance dans le cadre de l'affaire l'opposant à Courteline. Voir Alain Carou, *Le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre, 1906-1914*, cit., pp. 118-119.
  - 17 La maison Pathé frères avait ainsi pris l'habitude de soumettre des textes – des scénarios et des résumés – au dépôt légal des imprimés de la Bibliothèque Nationale pour essayer de protéger sa production cinématographique de la contrefaçon. Voir Alain Carou, « Le scénario français en quête d'auteurs (1908-1918) », dans *1895*, n° 65, hiver 2011, p. 30.
  - 18 Laurent Guido, Laurent Le Forestier, « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », dans *1895*, n° 61, septembre 2010, p. 60.
  - 19 « Théâtre et cinématographe », cit., p. 686.
  - 20 *Idem*, p. 677.
  - 21 Voir André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Méridiens Klincksieck/Presses de l'Université Laval, Paris-Québec 1988.
  - 22 « Théâtre et cinématographe », cit., p. 742.
  - 23 *Le Photo-Programme. Théâtre Cluny*, programme [1896], Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, 8-RF-59987. En dessous de la nomenclature des tableaux, on a pris soin de répéter avec un corps de caractères plus gros le titre du sixième tableau, « Les cambrioleurs », en précisant que c'est à ce moment du spectacle qu'est présentée une pantomime par la « troupe Price ».
  - 24 Jacques Richard, « Les acrobates du rire. Aux sources des burlesques français », cit., p. 2.
  - 25 « Théâtre et cinématographe », cit., p. 680.
  - 26 André Gaudreault, Frank Kessler, *L'Acteur comme opérateur de continuité, ou : les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne*, dans Laura Vichi (sous la direction de), *L'uomo visibile/ The Visible Man*, Actes du VIII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema/International Film Studies Conference (Udine, 21-24 mars 2001), Forum, Udine 2002, p. 25.
  - 27 Pendant le procès, il subsiste d'ailleurs un doute au sujet de la version du film qui a attiré sur elle les soupçons de contrefaçon.
  - 28 Paul-Émile Chevalier, « Bulletin théâtral », dans *Le Ménestrel*, n° 43, 25 octobre 1913, p. 339.
  - 29 François Albera, « 'L'école comique française', une avant-garde posthume ? », dans *1895*, n° 61, septembre 2010, p. 97.
  - 30 Laurent Guido, Laurent Le Forestier, « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », cit., p. 64.

- 31 *Commission de recherche historique*, 10 décembre 1949, cit.
- 32 C'est aussi à ce moment que paraît le livre de Maugras et Guégan, *Le Cinématographe devant le droit*, V. Giard et E. Brière, Paris 1908.
- 33 Roland Cosandey, « Cinéma 1908, films à trucs et Film d'Art : une campagne de *L'Illustration* », dans *Cinémathèque*, n° 3, printemps-été 1993, pp. 58-71.
- 34 Emmanuel Dreux présente ainsi la pantomime anglaise comme « un type de spectacle dont on imagine sans peine l'influence qu'il a pu avoir sur les premiers développements du film burlesque » (*Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, L'Harmattan, Paris 2007, p. 30).
- 35 L'une des applications du cinéma dont on a d'ailleurs souhaité le développement est celle de la conservation, de l'enseignement et de l'histoire de l'expression dramatique par les films. René Jeanne avait par exemple appelé de ses vœux la fondation d'une institution où la « valeur documentaire » des films aurait été mise au profit de l'étude des arts de la scène : « Dranem, Montel, les Fratellini devraient avoir leur place dans ce musée au même titre que les sociétaires de la Comédie Française » (« Un musée de gestes dramatiques », dans *Cinémagazine*, n° 16, 21 avril 1922, p. 79).